



**ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК МЕЂУНАРОДНОГ ЗНАЧАЈА  
ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО  
У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ**

**Косовска Митровица, 2018.**



ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ  
(тематски зборник међународног значаја)  
TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN ART AND EDUCATION  
(thematic collection of papers of international significance)  
ТРАДИЦИОНАЛНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ  
(тематический сборник международного значения)

**Издавач**

Факултет уметности Универзитета у Приштини  
са привременим седиштем у Косовској Митровици

**За издавача**

Проф. мр Зоран Фуруновић, декан

**Уредници**

Др Драгана Цицовић Сарајлић, редовни професор  
Др Вера Обрадовић, редовни професор  
Мр Петар Ђуза, редовни професор

**Чланови редакције:** проф. мр Зоран Фуруновић, декан; проф. мр Петар Ђуза; проф. др Срђан Марковић; проф. др Вера Обрадовић; проф. др Саша Божидаревић; проф. др Драгана Цицовић Сарајлић; доц. др Бранка Гугољ; доц. др Јелена Арнаутовић; др Јелена Павличић, асистент; др Петар Илић, виши стручни сарадник.

**Рецензенти Зборника**

Др Ирина Суботић, професор емеритус  
Prof. dr Leon Stefanija, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo  
Др Ивана Медић, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт

**Дизајн и прелом**

Проф. мр Естер Милентијевић

**Штампа**

Ц-штампа, Београд

**Тираж**

300 примерака

**ISBN 978-86-83113-32-3**

*Наставно-уметничко-научно веће Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици својом Одлуком бр. 1110 од 08.10.2018. прихватило је позитивне рецензије овог тематског зборника међународног значаја.*

*Зборник је штампан уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.*

**УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ  
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ  
КОСОВСКА МИТРОВИЦА – ЗВЕЧАН**

**ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО  
У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ**

(тематски зборник међународног значаја)

**TRADITIONAL AND CONTEMPORARY  
IN ART AND EDUCATION**

(thematic collection of papers of international significance)

**ТРАДИЦИОНАЛНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ  
В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ**

(тематический сборник международного значения)

**Косовска Митровица, 2018.**



**УМЕТНОСТ КАО ПРОСТОР ПАМЋЕЊА**

Angelina Milosavljević, STARINARENJE KAO HERITOLOŠKA DISCIPLINA. IZMEĐU IMPULSA I KONCEPTA	11
Iván Szántó, CROSS-CULTURAL HERITAGE OF A BYZANTINE RELIQUARY	23
Ана Радованац Живанов, ЧУВАР СЕЋАЊА: ДОМ ЈЕВРЕМА ГРУЈИЋА – МУЗЕЈ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ, ДИПЛОМАТИЈЕ, УМЕТНОСТИ И АВАНГАРДЕ	32
Ангелина Банковић, ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА ЗАБОРАВА: МУЗЕЈ 4. ЈУЛА И МУЗЕЈ ИЛЕГАЛНИХ ПАРТИЈСКИХ ШТАМПАРИЈА У БЕОГРАДУ	44
Suzana Marjanić, Rosana Ratkovič, KULTURNA ANIMALISTIKA KAO (NOVI) PRISTUP OČUVANJU PRIRODNE VAŠTINE–PRIMJER <i>MAČKOZBORNIKA</i>	62
Драган Булатовић, МУЗЕАЛИЗАЦИЈА КАО ХЕРМЕНЕУТИЧКИ КРУГ	77
Милан Попадић, „МУЗЕАЛНОСТ“: ПОРЕКЛО И НАСЛЕЂЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ	90
Marija Ljubinković, Nenad Ljubinković, ŠTA ZNAČI POGODITI: TRADICIJA SVADBENIH OVIČAJA I NJIHOVE OBNOVE	103
Стефана Манић, ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА: ПРИМЕНА ДИГИТАЛНИХ ТЕХНОЛОГИЈА	111
Ana Knežević, MUZEJI U DOBA SAJBER KULTURE	122
Тамара Дакић, БРЕТОНСКИ ЕТОС И САВРЕМЕНО ДОБА	132
Vladislava Gordić Petković, UMETNOST I ISTORIJA U ROMANU <i>ULTRAMARIN</i> MILETE PRODANOVIĆA	144
Андријана Даниловић, РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ – МОЗАИК У УЛИЧНОЈ УМЕТНОСТИ	150
Milena Jokanović, SAVREMENI UMETNIK: VAŠTINIK ILI KRITIČAR VLADAJUĆIH SISTEMA VREDNOSTI?	159

Владимир Ранковић, Филип Мисита, САВРЕМЕНИ МЕДИЈСКИ ИДЕНТИТЕТ ГРАФИКЕ КАО УМЕТНИЧКЕ ДИСЦИПЛИНЕ – <i>КАКО УМНОЖИТИ И КАКО УМНОЖЕНО ПРЕДСТАВИТИ</i>	172
Катја Пуповац, ОРНАМЕНТИКА У МУЗИЦИ ХVIII ВЕКА	181
Александра Ивковић, МОГУЋНОСТИ ИНТЕГРАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ И САВРЕМЕНИХ АНАЛИТИЧКИХ МОДЕЛА У АНАЛИЗИ ПРВЕ ТЕМЕ КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР ОП. 54 РОБЕРТА ШУМАНА	193
Саша Божидаревић, МОКРАЊЧЕВО НАСЛЕЂЕ У ДЕЛИМА КОМПОЗИТОРА РУКОВЕТНЕ ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА – ОД РЕАФИРМАЦИЈЕ ДО НЕГАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ МОДЕЛА СТРОФЕ	202
Александар Дамњановић, РЕКРЕИРАЊЕ / ИНТЕРПРЕТИРАЊЕ / РЕЦИКЛИРАЊЕ СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ БАШТИНЕ У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ	215
Јелена Арнаутовић, ТРАДИЦИЈСКА И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛУ <i>ГУЧА</i>	226
Весна Дамљановић, АНАЛИЗА КЛАВИРСКОГ СЛОГА У <i>ДРУГОЈ „КОСОВСКОЈ”</i> <i>СИМФОНИЈИ</i> РЕЦА МУЛИЋА	236
<b><i>КУЛТУРНО И УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ</i></b>	
Бранка Гугољ, Данијела Тешић-Радовановић, САВРЕМЕНОСТ ПРИСТУПА ОЧУВАЊУ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА У ДЕЛАТНОСТИ АРХИТЕКТЕ ЂУРЂА БОШКОВИЋА	247
Андрија Кадић, ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ И НА ИНТЕРНЕТУ	256
Марија Ранђеловић, АСПЕКТИ ИДЕНТИТЕТА ПОЛАРИЗОВАНОГ УРБАНОГ ПРОСТОРА: ПРИМЕР КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ	271
Milica Božić Marojević, NASLEĐE RATA KAO VAŠTINA U MIRU	283
Валентина Питулић, СЕМАНТИКА БИЉА У НАРОДНИМ УМОТВОРИНАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ	298

Митра Рељић, Бранислава Дилпарић, РАСКОРАК ИЗМЕЂУ ДЕКЛАРАТИВНЕ И СТВАРНЕ БРИГЕ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК (НА ПРИМЕРУ ЕРГОНИМИЈЕ СЕВЕРНОГ ДЕЛА КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ)	313
Сања Ранковић, ЛАЗАРИЧКЕ ПЕСМЕ СРБА ИЗ СРЕДАЧКЕ ЖУПЕ КАО ИДЕНТИТЕТСКИ МАРКЕР: ОД ОБРЕДА ДО СЦЕНЕ	326
Мирјана Закић, МОДЕЛИ ОЧУВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ПЕСМЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ	341
<b>ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У УМЕТНИЧКОЈ ИГРИ</b>	
Natalia Sokovikova, ПСИХОЛОГИЈА ТВОРЧЕСТВА БАЛЕТМЕЈСТЕРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦЕЛЕЙ И ЗАДАЧ В ОБУЧЕНИИ БАЛЕТМЕЈСТЕРА	353
Здравко Ранисављевић, КОРЕОГРАФСКЕ (РЕ)ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ПЛЕСНОГ НАСЛЕЂА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У ПРАКСИ НАЦИОНАЛНОГ АНСАМБЛА „ВЕНАЦ“	361
Vera Obradović, KOREODRAMSKO I KOREOGRAFSKO STVARALAŠTVO MAT EKA	371
Vera Obradović, Svenka Savić, KOREODRAMA: ROD, PLES, IDEOLOGIJA	385
Немања Савковић, УЛОГА ТРАДИЦИЈЕ У СРПСКОЈ ГЛУМАЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ ОД ПРВЕ ГЛУМАЧКЕ ШКОЛЕ ДО ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ	399
<b>ТРАДИЦИОНАЛНИ И САВРЕМЕНИ ПРИСТУПИ У УМЕТНИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ И ВАСПИТАЊУ</b>	
Јелена Дубљевић, Љиљана Војкић, ЗАХТЕВИ У НАСТАВНИМ ПРОГРАМИМА ЗА ПРЕДМЕТ СОЛФЕЂО У ОСНОВНОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ	415
Слободан Кодела, ТРАДИЦИОНАЛНА ПЕСМА У УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ НАСТАВЕ СОЛФЕЂА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА	428
Петар Илић, МОГУЋНОСТИ РЕАЛИЗАЦИЈЕ ЦИЉЕВА САВРЕМЕНОГ НАСТАВНОГ ПРОГРАМА ЗА КЛАВИРСКЕ ПОЛАЗНИКЕ СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ ПОМОЋУ УЏБЕНИКА ДАНИЦЕ КРСТИЋ ШКОЛА ЗА КЛАВИР	441

Гордана Рогановић, ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ У ВАСПИТНО–ОБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ КАО ДЕО КУЛТУРАЛНО–ОДГОВОРНОГ ПОНАШАЊА	454
Јелена Милићевић Тракиловић, Десанка Тракиловић, ЗНАЧАЈ ПРИМЈЕНЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ И ИГРЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ	467
Биљана Павловић, Драгана Цицковић Сарајлић, УЛОГА НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У НЕГОВАЊУ И ОЧУВАЊУ СРПСКОГ КУЛТУРНОГ И НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У ОСНОВНИМ ШКОЛАМА НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ	475
Соња Цветковић, РАЗВОЈ МУЗИЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ И ШКОЛСТВА У НИШУ ДО ПОЧЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА	486
Драгана Цицковић Сарајлић, Биљана Павловић, ВИСОКОШКОЛСКО МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКО ОБРАЗОВАЊЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ – ТРАДИЦИЈА ДУГА ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИЈЕ (1975–2015)	494
Dragan Bulatović, <i>OBLIKOVANJE U OBRAZOVNIM APORIЈAMA</i>	504
Katarina Trifunović, <i>VIZUELNA PISMENOST U OBRAZOVANJU</i>	518
Iva Subotić Krasojević, <i>POTRAGA ZA METODOM NASTAVE (S)LIKOVNE KULTURE</i>	527
Јелена Павличић, УМЕТНОСТ У НАСТАВИ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ – ПРИМЕР ВЕЖБЕ „НОВЕ СЛИКЕ СТАРИХ МАЈСТОРА“	540
Sonja Jančić, REMATERIJALIZACIЈA UMETNOSTI. ISPITIVANJE DELOTVORNOSTI AKTIVNE NASTAVE KROZ JEDINSTVO LITERARNO-UMETNIЧKE PRAKSE	555
Aleksandar Kontić, ZNAČAJ CRTEŽA PREDŠKOLSKOG ILI RANOG ŠKOLSKOG DETETA ZA RAZUMEVANJE NJEGOVOG UNUTRAŠNJEG SVETA	568
Сања Филиповић, КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ПРЕДШКОЛСКИХ ПРОГРАМСКИХ КОНЦЕПЦИЈА У ОБЛАСТИ ЛИКОВНОГ ВАСПИТАЊА И ОБРАЗОВАЊА	574







**УМЕТНОСТ КАО ПРОСТОР ПАМЋЕЊА**



Dr Angelina Milosavljević  
Univerzitet Singidunum  
Fakultet za medije i komunikacije  
Beograd  
andjelijam@gmail.com

– plenarno predavanje –  
STARINARENJE KAO HERITOLOŠKA DISCIPLINA.  
IZMEĐU IMPULSA I KONCEPTA<sup>1</sup>

**Sažetak:** Jedan broj privatnih kolekcionara, likovnih umetnika i preduzetnika, se može smatrati pravim čuvarima baštine. Iako su njihove kolekcionarske aktivnosti duboko lične, često vođene nostalgijom ili računaju na ekskluzivnost, a danas se mogu razumeti i kao trendovske, one su rezultat radoznalosti i svesti o propadljivosti predmeta starine. Za ove kolekcionare je karakteristično da sakupljaju one predmete starine, uglavnom predmete svakodnevne upotrebe, koji još uvek nisu „zavredeli“ da budu muzealizovani, ili koje stručna muzejska javnost ne prepoznaje. U činu otrzanja tih predmeta, odnosno njihovih značenja i funkcija, od zaborava, privatni kolekcionari/starinari sakupljaju, često dokumentuju i koriste predmete koje nalaze na otpadu, buvljim pijacama, i slično, da bi ilustrovali istoriju nekog aspekta života šire ili uže zajednice, ili ih inkorporirali u nova dela, ali uvek referirajući na njihova pertinentna svojstva svedočanstava.

**Ključne reči:** nasleđe, kolekcioniranje, nostalgija, dokument, svedočanstvo

Naše domišljanje i razmene floskula koje se tiču nasleđa i njegovog trajanja u takozvanom *vremenu sadašnjem* ostaju skrivene u kabinetskim ćoškovima, dok baština živi i samoobnavlja se u svakodnevici čiji sastavni deo treba da postane ono čijom se filozofijom bavimo, a to je veština baštinjenja. Tu negde, u sveprisutnom konglomeratu koji se naziva „za jednoga smeće za drugoga blago“<sup>2</sup> leži ono čijim se životom i opstankom bavimo čistih ruku i lakih rečenica. Baština je lična stvar, to nam sigurno nije stran pojam – naročito danas, u podmaklom i na izdisaju, naizgled, trenutku u životu liberalnog kapitalizma koji nas podseća da smo svi jednako odgovorni za očuvanje i onoga što nam nije usađeno u lično i/ili nacionalno biće.<sup>3</sup> Ali društvena odgovornost za očuvanje baštine (riznica svedočanstava), misija službi zaštite, na primer muzeja kao repozitorija (koji to ostaju bez obzira na našu uzbunu protiv tog pojma koji podseća na mrtvačnicu) novog je datuma. Istorijski gledano, interes za očuvanje baštine je bilo samo lični izbor, inicijativa, potreba, ali i ne interes zajednice, šminkerski diktat prosvetiteljskog zaostatka koji je pretpostavljao obrazovanu (prosvećenu) jedinku koja svesna svoje kompleksne egzistencije proživljava svoje ovozemaljske dane na sedimentu istorije. Svi nešto

<sup>1</sup> Rad je nastao na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije *Modernizacija Zapadnog Balkana* (OI 177009).

<sup>2</sup> Pod ovim pojmom razumemo i materijalnu vrednost i vrednost svedočanstva.

<sup>3</sup> Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd, Beogradski krug, 2004, 74–125; Jürgen Habermas, *Postmetafizičko mišljenje*, Beograd, Beogradski krug, 2002, 168–205.



baštinimo, pa se i ne pitamo šta znači fraza da je „sve baština“, ili: „Baština je aktivno sećanje i živo trošenje iskustva, zapravo – nezaboravljena mera životnih vrednosti“.<sup>4</sup> Mi, zapravo, čuvamo *od zaborava* – čuvamo *sećanje na* iskustvo konteksta o kome svedoči neki njegov materijalni nosilac. I dok promišljamo predmet svog interesovanja, strategije prezentacija, edukacije, priznajemo *iluzije prošlih stvarnosti* koje rekreiramo, predmeti baštine kojima se konteksti neke prošle svakodnevice jedino mogu osvedočiti leže prostrti i čekaju da ih prepoznamo na alternativnim tržištima nečije tuđe stvarnosti.

U svojoj nauci, heritologiji, služimo se njoj pripadajućim pojmovima (često ih podrazumevajući), koji su izrasli iz praksi stare humanističke kulture, poput kolekcioniranja onoga što pripada patrimonijumu.<sup>5</sup> A njima je svima zajednički imenitelj pojam „starinarenja“, radnje koja za cilj ima sakupljanje predmeta starine uopšte, koji su (dakako) izgubili svoju funkciju u svakodnevnom životu, a koje veže jedan kriterijum: starost / stanje prevaziđenosti koje je, kao i vreme, stvar konvencije. U starinarenju je nostalgija prisutnija nego u racionalnom naučnom okviru, i njemu je blisko „svaštarenje“, ono pomalo nalik na enciklopedizam u kome se kontekst sam dopunjuje predmetima koji ga opisuju opisujući upravo sami sebe. U ovoj praksi se više ističe osetljivost za prolaznost, neumitnost zaborava i propadanja isluženih predmeta i običaja; pokušaj, želja, da se iskustvo/život fundira, da mu se daju temelji jer bez kontinuiteta vremena nema ni kontinuiteta života niti njegovog razumevanja. Starinari nisu kolekcionari visoke umetnosti nego oni koji prisvajaju, najčešće na „alternativnom tržištu“ (*buvljaku*), predmete zajedničke prošlosti, zajedničke starine koji su nekada činili važan deo naše zajedničke svakodnevice, sa strašću dostojnom jednog Kazanove.<sup>6</sup> Estetika starinarenja je bliska osvrtu Frančeske Rigoti<sup>7</sup> na intimnost doma i sitnica koje ga ispunjavaju, u kome posmatra taj domaći, anonimni svet kao „stvarni subjekt istorije“, kao neizbežnu radnju i nit od koje se tka ono što je neuobičajeno dešavanje ili pak transcendentni događaj, „gromoglasnost epskog“. Ona se brzo hvata za umetnost kao paralelu ove odbrane sveta minimalnih sistema, koja preokreće tradicionalno ponuđene vrednosti. Zapravo je i u samoj istoriji umetnosti moguće klasifikovati dve kategorije slika koje Norman Bryson opisuje antičkim grčkim terminima: *ropografija* (od *rhopos*, bezvredna roba, sitnice): predstave običnih, banalnih predmeta; i *megalografija*: predstave mitskih ili istorijskih događaja od izvanrednog značaja. Dok se (sublimna) *megalografija* zasniva na izuzetnom i narativnom, (niska) *ropografija* se okreće materijalnom, stvarnom, frivolnom mnoštvu.<sup>8</sup> Zaista je teško rešiti se ovih vrednosnih sudova, tim pre što se javni i privatni nivoi vrednuju po istom principu: izuzetnog i beznačajnog.

<sup>4</sup> Dragan Bulatović, Muzealizacija stvarnije budućnosti. Baština i resurs, *Muzeji* 2, 2009, 8.

<sup>5</sup> Kolekcioniranje, radnja svesno rukovođena određenim, partikularnim, interesovanjem za određenu vrstu predmeta baštine koji svojim svojstvima reprezentuju određene klase, dele neka svojstva, pripadaju istoj vrsti, klasi, rodu i koji se međusobno razlikuju po spoljašnjosti, dok im je suština ista.

<sup>6</sup> Peter Blom, *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, New York, Woodstock, 2002.

<sup>7</sup> Frančeska Rigoti, *Filozofija malih stvari*, Beograd, Geopoetika, 2010.

<sup>8</sup> Frančeska Rigoti, op. cit., 16–17; Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990, 60–95; Angelina Milosavljević, Muzej kolekcionar, *PUNKT*, 2, 2011, 47–48.

„Partenon, Praksitel ... eto imena koja nešto znače evropskom umu, naviknutom na osvedočene i opštepriznate vrednosti ... nečeg trajnog, što prkosi vremenu i odoleva vekovima ... postojanih vrednosti koje već svojom drevnošću zaslužuju poštovanje. Ono što za sobom uspe da ostavi traga smatra se prihvatljivim, ono što iščezne nije vredno ... stolecima ... opšteprihvaćeno stanovište ... Jedino je savremena epoha mogla da ponudi prostor u kojem će kratkovečnost moći da se istakne kao zahtev, umesto da se njen učinak samo trpi na svojoj koži. Tragovi na pesku u afričkim pustinjama, pokreti derviša u transu ... utihnuli odjeci koji zamiru po džunglama ... nebrojeni su ti tragovi koji nisu ostavili traga, siromašna sećanja, uspomene što iščezavaju matlene u času nastanka...“<sup>9</sup>

No, ti *beznačajni* predmeti, tragovi, doživljavaju obrat kada im se prida vrednost svedočanstva, koje ne prepoznamo dok ih konzumiramo u svakodnevicu, govore o kontinuitetu i diskontinuitetu načina života, proizvodnih procesa, trajanju i nestajanju lokalnih kultura, i sl.<sup>10</sup> Dok Rigoti predmete svakodnevica vidi kroz poistovećenje sa „nečim“,<sup>11</sup> Hajdeger pita šta je stvarno što se nalazi u nekoj stvari, u njenoj suštini koja se iscrpljuje u njenom obliku koji nosi značenja upotrebljivosti.<sup>12</sup> Pišući o novom atomskom dobu, stvarnosti u kojoj (tehnički) predmeti čine nerazdvojni deo čovekovog života, on tvrdi da naš otklon od njih koincidira sa njihovim postojanjem. Taj otklon od predmeta rađa ravnodušnost prema promišljanju, totalnu bez-mislenost,<sup>13</sup> čime čovek poriče i odbacuje svoju svojstvenost (da je biće koje promišlja) i zbog toga tu čovekovu bit treba spasiti i promišljanje držati budnim i to tako što će se predmetima vratiti njihova ontološka svrha. Naime, ukoliko dobro razumemo i primenjujemo na govor o baštini Hajdegerove stavove, on ukazuje da se stvari, predmeti, opažaju i transcendiraju: „transcendencija nadmašuje opažanje predmeta“.<sup>14</sup> Hajdeger ide dalje i govori o *onome-što-opredeljuje*, zapravo o procesu razumevanja, promišljanja, identifikacije: stvari/predmeti koji se pojavljuju u tom procesu nemaju karakter predmeta – predmeti koji su dobili smisao spoznanja, koji su izvor informacija, *više nisu predmeti već suštinske osobine*, nose značenja, sadržaj, a same sebi nisu cilj.<sup>15</sup> Bliskost osećanju baštinskog potencijala tragova istorije uočljiva je lako. Baš *poistovećenje* koje podrazumeva iskustvo *upotrebljivosti* (jer predmet je svedok iskustva) nagoni na intimne činove čuvanja od zaborava omota retkih čokolada, salveta, poštanskih markica... tragova ličnog iskustva. Pa onda, ti tragovi dobijaju kvalitet *reprezentativnosti* tipičnog predstavnika neke klase, izvan estetskih

<sup>9</sup> Mišel Onfre, Estetika efemernog, u: Mišel Onfre, *Gurmanski um. Filozofija ukusa*, Čačak, Gradac, 2002, 197–199.

<sup>10</sup> Ratimir Kulić, *Četiri muzejska predmeta*, Novi Sad, GMS, 2004; Vintila Mihailescu, *Svakodnevica nije više ono što je bila*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2002, 23–24.

<sup>11</sup> Frančeska Rigoti, op. cit., 28, 34.

<sup>12</sup> Martin Hajdeger, *Poljski put*, Čačak, Dom kulture, 1992 (posebno 13–21); Martin Hajdeger, *Šumski putevi*, Beograd, Plato, 2004.

<sup>13</sup> Martin Hajdeger, *Poljski put*, 21.

<sup>14</sup> Martin Hajdeger, *Poljski put*, 26–27.

<sup>15</sup> Martin Hajdeger, *Poljski put*, 29.

kvaliteta koji su proizvod prefinjenih filozofskih tkanja, kvalitet nama dragoceniji koji ne gubi, ipak, auru poželjnog – jer obavezuje svojim sadržajem i traži više umnosti.

U svoju zbirku ogleđa o strategijama kolekcioniranja Elsner i Cardinal<sup>16</sup> su uvrstili i jedan zanimljiv osvrt Johna Windsora, publiciste i učitelja transcendentne meditacije, dakle, analfabete sa stanovišta nauke heritologije.<sup>17</sup> Ovo je tek da ubacimo u našu priču i pitanje: šta je heritologija, gde prestaje nauka, a gde u iskustvo jednog heritologa ulazi stvarnost materijalnog nosioca informacije, ko je heritolog, i ko može biti heritolog. Ovde se, inače, bavimo onim „drugima“, koji nisu školovani za ovu vrstu demonstracije moći prosuđivanja i prava na isto, a Windsor je „drugi“ u svakom smislu reči. Štaviše, on podseća na tekstove indijskih Veda, najstarijih poznatih zapisa čovekovog iskustva, koje sadrže nekoliko crtica koje su zanimljive za naš govor o „kolekcioniranju“. U Vedama, naime, stoji da u izvesnim stanjima svesti ispunjenje pojedinca postaje besmisleno zavisno od predmeta (stvari) i prilika koje vladaju u spoljašnjem svetu. U takvom stanju percepcija sveta koju ima neki pojedinac fragmentirana je i promenljiva. Fragmentirana je zbog toga što se čini da dominira raznovrsnost, a ne jedinstvo. Promenljiva je jer gubitak predmeta ili njegovo pribavljanje (akvizicija) pravi razliku između osećanja sreće i osećanja nesreće (odnosno, nezadovoljstva). U ovom stanju, pažnja se usmerava ovde i tamo, između različitih predmeta želje, a da je ne hrani temeljno jedinstvo koje se može iskusiti iznutra, a simptomi tog stanja su zamor i frustracija. Najutešnije što se o njemu može reći jeste da je ono iluzija ili *pragya paradh* – greška u umu (ili greška uma). Bilo da su naši slabi umovi obuzeti, ili ne, raznovrsnošću kolekcionarskih predmeta koji neprestano defiluju pred nama, okružuju nas, istina koja nam izmiče jeste da je univerzum u isti mah i jedinstven i raznolik. Oni koji nastoje da poseduju njegovu celinu, predmet po predmet, prema Vedama se nalaze u stanju neznanja.<sup>18</sup> Zapravo: svi se, mahom, nalazimo u tom stanju, ali ono nikako nije neprijatno i u preobilju predmeta se odlično snalazimo. Kritičari industrijskog doba i njegovih posledica po ljudski grabljivi i nezasiti um, poput Tounija (Tawney) ili Bodrijara (Baudrillard),<sup>19</sup> utvrdili su da je čovekovo osećanje fatalne privlačnosti u odnosu na „predmet, objekat, stvar“ (inače, vedski znak za spoljašnji svet) primarna determinanta čovekovog stanja. Kažu, ne pitaj čoveka koje je vere, nacije, političkog opredeljenja, već ga priupitaj „šta sakuplja“, ali ne u striktno kolekcionarskom smislu, već kojim se i kakvim predmetima okružuje, gotovo po bodrijarovskom ključu razotkrivanja sveta simulacije i simulakruma u kome je predmet, postavši znak društvenog prestiža, prestao da bude stvar po sebi, a kolekcioniranje je sračunata radnja rođena našom potrebom da „svoju stvarnost učinimo vidljivom“.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> John Elsner & Roger Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, Kindle Edition, 1994.

<sup>17</sup> James Windsor, „Identity Parades“, in: J. Elsner & R. Cardinal, op. cit., loc. 947–995.

<sup>18</sup> Tehnički termin u Vedama je *agyan* – naziv za stanje svesti koje je suprotno *gyan*-u, znanju.

<sup>19</sup> Richard H. Tawney, *The Acquisitive Society*, Ann Arbor, University of Michigan, 2009; Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1978; Žan Bodrijar, *Simulacija i simulakrum*, Novi Sad, Svetovi, 2001.

<sup>20</sup> James Windsor, op. cit., loc. 995–1004.

U svetlu socijalne perspektive ograničavanja i regulisanja ponašanja pojedinca, njegov identitet kao individue, kao ličnosti, može da zavisi i od razlike između lične, privatne kolekcije i one koju poseduju njegovi/njeni roditelji, ili neko drugi. Kako čovek postaje svestan sebe, on postaje svestan kolekcionar identiteta, projektujući svoje postojanje (svoje biće) na predmete sa kojima bira da živi. Ukus kolekcionara je ogledalo njegove ličnosti. Ali, ukus – prečesto nasleđen – može da konstituiše nešto više od nekog nasleđenog refleksa: jasno i pažljivo izgrađeno biće, ličnost, otkriva da je samo još jedan predmet u Kabinetu „socijalnost“ izloga (izložbe). Zanimljiviji je san odoleti kriterijumima koji su diktirani, nametnuti, generacijom ili klasom i sakupljati protivno struci. Ponekad čovek sakuplja da se ne bi podredio socijalnim očekivanjima. Mit o kolekcionaru koji zaista poseduje ukus, koji stvara ukus umesto da ga jednostavno prati, jeste mit da čovek sakuplja radije neke predmete radi istraživanja ili da poseduje neki drugačiji pristup od svih drugih – da je njegovo kolekcioniranje „najbolje“.<sup>21</sup>

Za naš odnos prema sakupljanju uopšte, ali i za blisku potrebu da sačuvamo od zaborava, može da posluži metafora Nojeve barke u koju je, po Božjem nalogu, stalo sve ono na osnovu čega se život posle potopa mogao rekonstruisati (naravno, sve već pobrojano i klasifikovano). U priči o ovom pravedniku, pra-kolekcionaru,<sup>22</sup> nalaze se sve teme kolekcioniranja: *želja i nostalgija, očuvanje i gubljenje, nagon da se izgradi jedan stabilan i kompletan sistem koji će odoleti destruktivnom dejstvu vremena*.<sup>23</sup> Možemo, stoga, da se složimo sa zaključkom da postoje tri osnovna tipa kolekcionarstva: 1. sistematsko sakupljanje (zbirka, poput muzejske, ilustruje neku ideologiju); 2. fetišizam (kolekcionar sklanja predmet iz njegovog istorijskog i kulturnog konteksta i redefiniše ga u skladu sa svojim nahodjenjem); 3. sakupljanje suvenira (predmet se ceni zbog svoje moći da prošlost prenese u budućnost, a kolekcionar ne nastoji da uzurpira njegov kulturni i istorijski identitet).<sup>24</sup> Baš ovi, treći, intimnost sopstvenog iskustva legitimišu potragom za predmetima svakodnevne upotrebe, koji, do nedavno, nisu zasluživali mesto reprezentativnih svedoka prošlosti, ali kojima ubrzani tehnološki razvoj sve snažnije ubrizgava vezu sa ljudskošću.<sup>25</sup> Oni često njima dekorišu svoje domove i radne prostore da bi dobili izgled starine, onaj topli, memljivi, lepljivi ton trajanja, sentimentalnih tumačenja istorije, ili kao sakupljači *ephemeralia* (koji imaju oko za istorijski kontekst i čija vizija prošlosti, i težnja da je rekonstruišu) kreiraju predstavu vremena prošlog koja nije iskrivljena nostalgijom današnjice. U takve spadaju Saša Rakezić Zograf, Vladimir Perić Talent, preduzetnici poput vlasnika beogradskog kafea *Wonder*, ili Muzeja zaboravljenih umetnosti *Manual*– iako smo oprezni u svojoj klasifikaciji, jer, istina, privatne kolekcije u nas još uvek nisu izašle iz hermetičnog okruženja istomišljenika i trgovaca.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Elsner & Cardinal, op. cit., loc. 136–146.

<sup>22</sup> Elsner & Cardinal, op. cit., loc. 109. Autori ga nazivaju „ur-collector“.

<sup>23</sup> Videti i: Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998.

<sup>24</sup> Fino je sumirao James Windsor, op. cit., loc. 947–995.

<sup>25</sup> Manfred Osten, *Pokradeno pamćenje. Digitalni sistemi i razaranje kulture sećanja. Mala historija zaboravljanja*, Novi Sad, Svetovi, 2005.

<sup>26</sup> Delom zbog toga što generalno nedostaje institucionalno podrška, a delom jer ne prepoznaju baštinski potencijal svojih zbirki. Ovo je kompleksan problem i prevazilazi obim i predmet ovog rada.



Po rečima jednog od predstavnika struje koja teži rekonstrukciji prošlosti, Roberta Opiea osnivača *Museum of Packaging and Advertising* u Glosteru koji o sebi radije govori kao o kustosu nego o kolekcionaru, smisao sakupljanja predmeta nije samo koncentracija na njih, već je razumevanje kako su ti predmeti razvijali i evoluirali u istorijski kontekst u kome se kolekcionira, poput sastavljanja neke ogromne slagalice koja se sadrži od miliona delova. „Filozofija je sledeća: sve je međusobno povezano“.<sup>27</sup> Naizgled ne postoji razlika između ovog muzeja, ili ove koncepcije, i one prve, koja je oličena, na primer, u kafeu *Wonder*, lancem (evropskih) restorana *Des Arts*,<sup>28</sup> ili (američkih) *TGI Friday*, koji su, sa dozom nostalgije, dekorisani predmetima urbane kulture koji pripadaju prošlosti: stare limene i drvene firme, fotografije, časovnici, telefonski aparati, pepeljare, kase, predmeti pokućstva, radio i džuboks aparati, i slično. Ali, ovde se ne radi o pažljivom i doslednom kvazi muzejskom interesovanju za rekonstrukciju prošlosti, već se predmeti sakupljaju nasumično, a i aranžiraju tako da, kao individualni primerci ilustruju istoriju lokalne zajednice, sa ciljem da dirnu sentimentalna srca konzumenata (kafanske) ponude koji predmete mogu da povežu sa ličnim iskustvom.<sup>29</sup> Neka nam ovde ponovo pomognu Vede i interpretacija prošlosti koju poimamo zahvaljujući njenim „garantima“, njenim svedocima, koje poimamo čulima, jer po Vedama materijalno i duhovno jesu *samo aspekti* jednog istog sveta. Da se setimo jedne anegdote o Romima, poreklom Indusima, a samim tim baštinicima vedske tradicije, u kojoj *novi vlasnik/baštinik vedske tradicije* pribavljenog skupog engleskog porcelana koji dostiže gotovo astronomske cene na oficijelnom tržištu prastare stvarnosti, seda na poklopac kovčega prepunog potencijalnog izvora godišnjeg prihoda svoje veđanske zajednice – skupog engleskog porcelana – jer se on ne može drugačije zatvoriti!, i lako izmami grohotan smeh radosnih Veđana. Šta bi oni drugo? Šta njima znači porcelanska tacna za čaj u 17h po londonskom vremenu, kada nije deo *njihovog* kulturnog bića.<sup>30</sup>

To lokalno kulturno biće otelovljuje se u predmetima svakodnevice koje ponekad prisvajaju starinari koje oni privlače prvenstveno sadržajem, ne formom; oni nastupaju intuitivno, bez kalkulisanja: predmeti nalaze „nas“.<sup>31</sup> Oni su osetljivi za propadljivost, efemernost, vođeni snažnom potrebom za pronicanjem u ropografska tkanja svojih kompleksnih zbirki, uvek lični u prepoznavanju polja, jezikom muzeologije rečeno, muzealne određenosti, ali i sasvim selektivni u izboru predmeta kojima u svojim klasifikacijama gotovo naučničkom preciznošću nalaze jasna mesta, poput Talenta.<sup>32</sup> Ovde nema mesta govoru o istoriji zbirki koje su posedovali umetnici, a koje su predstavljale i skupove predmeta koji su im služili kao aksesorij, ali je svakako interesantno pomenuti da se baštinski i edukativni potencijal predmeta koje sakupljaju Talent i Zograf suptilno plasiraju kroz njihova konceptualna ostvarenja u koja smeštaju svoje *objects trouves*

<sup>27</sup> James Windsor, op. cit., loc. 1060–1069.

<sup>28</sup> Jedan iz tog lanca postoji i u Somboru.

<sup>29</sup> Postoji spisak poželjnih predmeta za dekoraciju *TGI Friday*: sanke, kolica, drveni konjić, mopedi, krojačka lutka, koferi, točkovi, gajbe... James Windsor, op. cit., loc. 1079–1087.

<sup>30</sup> Na primer, Homi Baba, op. cit.

<sup>31</sup> Vladimir Perić Talent i Saša Rakezić, PUNKT, 35–42, 53.

<sup>32</sup> Naročito Perić. Videti i: <http://www.vladimirperic.rs>.

većinom iz stare urbane kulture. U Talentovom slučaju, radi se o instalacijama, akumulacijama, izložbama zbirki iz njegovog Muzeja detinjstva,<sup>33</sup> kao i o klasifikacijama predmeta koje su proizvodile jugoslovenske fabrike (poput Jugoplastike), koje on čuva u sveskama u kojima, popunjavajući serijske brojeve proizvoda, prati razvoj jugoslovenske industrije. U Zografovom slučaju, to su zbirke predmeta koji ilustruju istoriju lokalne zajednice uopšte i pomoću kojih se može trasirati istorijski ambijent svakog od njih, pri čemu mu je, na primer, zbirka fotografija poslužila kao ilustrativni materijal za priče, objavljivane u časopisu *Vreme*, koje priča i formalno komponuje kao likovni umetnik, strip crtač. Predmetima ovi umetnici, dakle, ne oduzimaju njihove karakteristike, a mesto u nekim novim kontekstima im daju u skladu sa njihovim, i u formalnim i značenjskim, *baštinskim*, potencijalima.<sup>34</sup>

U nekim drugim prilikama, drugačijim od umetničkih *objects trouvés*, predmeti starine dobijaju, takođe nesvakidašnje, forme prezentacije/kontekstualizacije i čuvanja. Radi se o poslovnim ambijentima, već pomenutog, kafea *Wonder* i *Manual Co.* iz Novog Sada. U oba slučaja, vlasnici firmi stižu predmete na različite načine (kupovinom, razmenom, poklonom i slično). Ovom iskazu nedostaje osećanje osetljivosti za starinu, ali način na koji su predmeti „izloženi“, na koji ukrašavaju i definišu prostor kafea, odiše nostalgijom i nalikuje onoj starinskoj muzejskoj koncepciji „nagomilavanja“. S druge strane je korišćenje tih predmeta u javnom prostoru rečito samo po sebi: naime, vlasnik insistira na ekskluzivnosti, neobičnosti, nesvakidašnjem karakteru predmeta – baš tim nagomilavanjem, jer privlači pogled koji neminovno teži da u mnoštvu razazna sistem – ali i istorijskom vrednošću, vrednošću starine, u tom nesvakidašnjem enterijeru koji, usput, računa i na „štos“, vezuje ga za, vlasniku sigurno malo poznate, primere iz istorije u kojima se zbirka uređuje i izlaže na način koji će ostaviti izvanredan utisak. Nekada velikom materijalnom vrednošću, pride, a danas i ovom slučaju, retkošću nalaza, i evokacijom uspomena na urbanu kulturu predigitalnog doba, na islužene porcelanske čajnike sa oguljenim zlatnim ivicama i rokajnim motivima (kakve znaju građanske kuće), stare konzerve i limene kutije za šećer, brašno, so, kafu sa motivom kuvara, i slično, koji podsećaju na dobar običaj gradske sirotinje koja još uvek živi u udžericama u dvorišnim kućicama i sobičcima. To je slika koju pojedinac nosi u sećanju na male, intimne, prostore u gradu i ona je samo lični doživljaj, a ne nešto što je opštepriznata osetljivost za gradski siromašni seting. *Wonder* je intimno mesto, zabeleška osetljivosti vlasnika koga vodi impuls, ako se možemo tako izraziti posle razgovora sa menadžerom ovog kafea, koji donekle deli taj neizdrž, ali pravda traganje za starinom njenom trajnošću, niskom cenom, ali i nekim estetskim karakteristikama (*lepše je*) – zapravo prisnošću koju rađa susret sa nečim što se proizvodilo nekada po stvarnoj meri čoveka.<sup>35</sup> Ali, to je i javno mesto, u kome vlasnik i ne želeći možda da to bude tako, čuva sećanje na starinu, i predstavlja tu starinu, i izborom predmeta i njihovom kontekstualizacijom, pruža je očima javnosti koja se,

<sup>33</sup> Među poslednjim, izložba „Istorija = polovna budućnost“, Muzej istorije Jugoslavije, 18. decembar 2013–12. januar 2014.

<sup>34</sup> Iz brojnih razgovora sa Talentom i Zografom.

<sup>35</sup> Razgovor vođen 14. decembra 2011.

ponekad nehotice, edukuje o vremenu u kome su ljudi takođe *živeli*. Činjenica, naravno, da je enterijer definisan sa komercijalnom svrhom na umu, dovodi u misao dobre marketinške prakse. Ljudi vole da borave u sličnim, vintage, ambijentima, ali i vole da veruju da su pokrovitelji sakupljačke aktivnosti vlasnika zbirke. Kao da time i sami doprinose očuvanju starine, koju ne percipiraju kao svoju.

Slično je u slučaju *Muzeja zaboravljenih umetnosti Manual Co.*, vlasnika Siniše Žarina, koji je takođe prepoznao dobre marketinške potencijale svoje kolekcionarske strasti otrzanja od zaborava najpre vojvođanske građanske kulture. On čak i svoj brend neguje i promovise ističući svoju brigu za baštinu, a i povezujući svoje proizvode sa tradicionalnim zanatsko-umetničkim veštinama. Sam spoj radnih i poslovnih prostora njegove fabrike i njegovih zbirki u prodavnicama i u proizvodnim kapacitetima, pri čemu donekle podražava model fabričkih muzeja ili muzeja korporacija. Ono što razlikuje njegov *muzej* od fabričkih i korporacijskih je činjenica da njegov cilj nije da ilustruju istoriju obrade kože ili dizajna kožnih predmeta u lokalnom ambijentu, već da se predstavi kao poštovalac istorije i čuvar baštine, one ropografske opet, koja je ostajala na tavanima, u napuštenim i porušenim kućama, đubrištima, buvljacima, i slično. Njegovi poslovni partneri uživaju u ambijentu ispunjenom starinom i imaju, kao i u *Wonderu*, utisak da učestvujući u zajedničkim poslovima učestvuju i u poduhvatu očuvanja baštine. Izvan oficijelnih poslovnih ambijenata, Muzej (odnosno, još uvek neklasifikovani i nagomilani predmeti čuvani na različitim lokacijama) služi za, donekle romantizovanu, rekonstrukciju urbanog života s kraja XIX i početka XX veka – jer, vlasnik je izvanredan poznavalac lokalne istorije – na izložbama koje organizuje u prostranim halama hangara koje pretvara u izložbene prostore, ili u nizu publikacija/slikovnica u kojima reprodukuje ostatke neke davne, prisvojene, stvarnosti.<sup>36</sup>

Klasifikacija privatnih kolekcionarskih praksi daleko prevazilazi obim ovog rada. Napokon, ona mora biti plod ozbiljne udružene saradnje stručnjaka i kolekcionara, čije kolekcije često izazivaju radost i divljenje. Privatni kolekcionari, izlazeći u javnost bilo kao umetnici bilo kao preduzetnici, značajno nadoknađuju nedostatak koji osećamo zatvaranjem muzejskih institucija u Srbiji, ali i nedostatnom brigom za vreme koje sve brže troši sopstvene proizvode. Ropografske, za mnoge, ali najautentičnije tragove i svedoke naših života.

---

<sup>36</sup> Nažalost, te publikacije/katalozi služe za reprezentaciju i nisu dostupne široj publici.





Slika 1 i 2. Deo kolekcije MANUAL – Muzeja zaboravljenih umetnosti, Novi Sad. Foto: Angelina Milosavljević, 2012.



Slika 3. Enterijer prodavnice kožnih tašni MANUAL sa izloženim predmetima iz kolekcije MANUAL – Muzeja zaboravljenih umetnosti, Novi Sad, Zmaj Jovina ulica. Foto: Angelina Milosavljević, 2011.





Slika 3. Aleksandar Zograf, Hajde da vežbamo, foto priča načinjena od starih fotografija



Slika 4. Rad Vladimira Perića Talenta sa retrospektivne izložbe „Utroba vremena“ u Galeriji „Srbija“ u Nišu, april 2015. Foto: Angelina Milosavljević, 2015.

## Korišćena literatura

- Baba, Homi, *Smeštanje kulture*, Beograd, Beogradski krug, 2004.
- Baudrillard, Jean, *Le Système des Objects*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990.
- Bulatović, Dragan, Baštinstvo, ili o nezaboravljanju, *Kruševački zbornik*, 11, 2005, 7–20.
- Bulatović, Dragan, Muzealizacija stvarnije budućnosti. Baština i resurs, *Muzeji*, 2, 2009, 7–15.
- Elsner, John & R. Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, Kindle Edition, 1994.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998.
- Hajdeger, Martin, *Šumski putevi*, Beograd, Plato, 2000.
- Hajdeger, Martin, *Poljski put*, Čačak, Dom kulture, 1992.
- Blom, Peter, *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, New York, Woodstock, 2002.
- Habermas, Jirgen, *Postmetafizičko mišljenje*, Beograd, Beogradski krug, 2002.
- Mihailešku, Vintila, *Svakodnevnica nije više ono što je bila*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2002.
- Onfre, Mišel, *Gurmanski um. Filozofija ukusa*, Čačak, Gradac, 2002.
- Osten, Manfred, *Pokradeno pamćenje. Digitalni sistemi i razaranje kulture sećanja. Mala istorija zaboravljanja*, Novi Sad, Svetovi, 2005.
- Tawney, Richard, *The Acquisitive Society*, Ann Arbor, University of Michigan, 2009.
- Vladimir Perić, *Preuzete uspomene. Foto-arhiv Muzeja detinjstva*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti, 2009.
- Rigoti, Frančeska, *Filozofija malih stvari*, Beograd, Geopoetika, 2010.
- Kulić, Ratimir, *Četiri muzejska predmeta*, Novi Sad, GMS, 2010.
- Milosavljević, Angelina, Muzej kolekcionar, *PUNKT*, 2, 2011, 47–48.

## Elektronski izvori:

<http://aleksandarzograf.com>

<http://www.vladimirperic.rs>

### ***SUMMARY***

#### **ANTIQUARIANISM AS A DISCIPLINE OF HERITOLGY. BETWEEN AN IMPULSE AND A CONCEPT**

**Angelina Milosavljević**

A number of private collectors, visual artists and entrepreneurs may be considered preservers of the past. Although their collecting activities are deeply personal, often lead by nostalgia, or trendy, they are results of curiosity and awareness of deterioration of objects of antiquity. The main characteristic of these collectors is that they collect mostly objects of everyday life of the past, the objects that have not been recognized yet, by museum professionals, as worthy of musealisation. In the act of saving of these objects, i.e. of their forms and functions, from oblivion these private collectors often document and even use objects they find at dump yards, flea markets, and similar, in order to illustrate an aspect of life, and sometimes to create art works in which the pertinent characteristics of these objects as documents of the past are, nevertheless, preserved. Although guided by impulse, they represent important workers in the process of preservation and protection of heritage. Among them are such artists as Saša Rakezić *Zograf*, Vladimir Perić *Talent* and Siniša Žarin, the owner of Museum of Forgotten Arts „Manual“.

**Keywords:** heritage, collecting, nostalgia, document, testimony

Dr. Iván Szántó  
Eötvös Loránd University  
Faculty of Humanities  
Department of Iranian Studies  
Budapest  
szanto.ivan@btk.elte.hu

## THE CROSS-CULTURAL HERITAGE OF A BYZANTINE RELIQUARY<sup>1</sup>

**Abstract:** A unique artefact from the late 12<sup>th</sup> or 13<sup>th</sup> century, the staurotheke of the Cathedral Treasury of Esztergom has frequently been discussed in the context of Byzantine art during the Komnenian period. Being one of the highlights of later Byzantine cloisonné enamel work, its centrepiece, containing a relic of the True Cross, can justly be regarded as a classical example of its kind. However, it features other aspects through which the Byzantine makers of the staurotheke endeavoured cross-cultural communication, and these aspects, which might reflect the shock of the Seljuq conquest of Anatolia, as well as the more recent Latin conquest of Constantinople, have not yet been sufficiently explored. Moreover, the object should not be regarded as a one-layered piece of art because it includes, on the one hand, an elaborate frame which has often but perhaps incorrectly been identified as a later addition by Balkan metalworkers, and, on the other hand, it also features a precious silk cover of the back, which is most probably the product of a Near Eastern loom. Taken together, the Esztergom reliquary, attributed in this study to the Empire of Trebizond, illustrates the ways in which a society can negotiate, using the creative visual language of an artefact, the perilous geopolitical constraints which were imposed on it by external forces.

**Keywords:** Byzantine, Islamic, Komnenian period, reliquary, Trebizond

---

<sup>1</sup> This study was supported by the János Bolyai Research Fund of the Hungarian Academy of Sciences.





*Fig. 1* Reliquary of the True Cross, Esztergom Cathedral Treasury. Photograph: Iván Szántó with permission of the Archdiocese of Esztergom-Budapest

Scholarly interpretation of historical art objects, including their attribution, dating, and localization, is almost inevitably bound to tradition, and when this occurs prejudices may be easily mistaken for verified facts. Famous artworks, occupying well-established places in museums and in specialist literature, are especially prone to carry diverse discursive layers, some of them eventually becoming “definitions“, which stick to the object inseparably and affect contemporary assessments, regardless of their historical veracity. This essay



investigates one such object. By doing so, it serves two purposes. Confined to this artwork, the first aim is to reconsider previous suggestions regarding its origins and propose a different cultural context instead. The second and more general purpose is to use this object as an example and point out that a multivalent understanding of pre-modern art can give rise to more inclusive referential frameworks which can replace the rigidity of previous, inherited cultural models.

Despite being one of the most frequently illustrated and discussed Byzantine enamel works, the reliquary of the True Cross in the Archiepiscopal Treasury of Esztergom, Hungary, is a rather poorly understood object (Fig. 1).<sup>2</sup> Its general function and iconography, shared by a few related examples, such as the 10<sup>th</sup> century Limburg Staurotheke,<sup>3</sup> are relatively clear, it is chiefly the history and geographic origin of the Esztergom reliquary that has not been sufficiently elucidated. One group of scholars uphold the possibility, based on a vague reference by an inventory datable to 1609, that the arrival of the artefact to Hungary took place in the 12<sup>th</sup> –13<sup>th</sup> centuries, i.e., not long after the panel had been supposedly made.<sup>4</sup> Some modern authors even attempt to link this event to a diplomatic alliance between King Béla III of Hungary (r. 1172–1196) and Emperor Isaac II Angelos (r. 1185–1195), the successor of the Komnenos Dynasty of Byzantium, on the basis of a reference which was made in the abovementioned 1609 inventory.<sup>5</sup> It is true that there are – also not fully proven – precedents for the donation of recently created enamel works by Byzantine emperors to their Hungarian allies, notably the lower section of the Hungarian royal crown by Michael VII Doukas (r. 1071–1078) to King Géza I (r. 1074–1077) in 1075.<sup>6</sup> However, the early arrival of the reliquary to Central Europe can be safely dismissed on the basis of the same 1609 inventory because 1) its vague hint on 1190 refers to its supposed production and not its acquisition, 2) it lists objects which entered the Esztergom treasury from the private collection of the seasoned diplomat and Primate of Esztergom, Primate János Kutassy (d. 1601), who is, therefore, the first documented owner of the staurotheke. Thus, another group of experts maintains that the Esztergom reliquary may have stayed in the East until as late as one of the embassies to the Ottomans undertaken by Primate Kutassy.<sup>7</sup> Among the arguments in support of this theory we may mention that, firstly, even if the style of the central panel can be related to a late or post-Komnenian imperial environment, why this should mean that the icon was donated or captured immediately after its production. In fact, we know about imperial reliquaries now in Western Europe that were kept in Constantinople for an extended period after their making. This is the case with the Limburg Reliquary of the Cross which

<sup>2</sup> For the most recent studies, see György Ruzsa, *Quand la staurothèque byzantine d'Esztergom est-elle arrivée en Hongrie?*, Anna Tuskés (ed.), *Omnis creatura significans: Essays in Honour of Mária Prokopp*, Budapest, CentrArt, 2009, 47–48; Philippa Couch, *Esztergom Staurotheke*, undergraduate thesis, London, Courtauld Institute of Art, University of London, 2010.

<sup>3</sup> See most recently, Brad Hostetler, *The Limburg Staurotheke: A Reassessment*, *Athanas*, 30, 2012, 7–13.

<sup>4</sup> Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 241–243.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 243.

<sup>6</sup> János M. Bak, Géza I, in Mathias Bernath, Felix von Schroeder (eds.), *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, 2, München, Oldenbourg, 1976, 45–46, 2–6.

<sup>7</sup> Árpád Somogyi, *Az esztergomi bizánci staurothéka*, Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1959, 32–34; Ruzsa, *op. cit.*, 47–48: Ruzsa proposes an intermediary station for the reliquary in the Balkans, possibly Ohrid, where, according to him, the frame was made.

was looted from the imperial treasury during the Fourth Crusade in 1204, more than two centuries after it had been made, and which ended up in Germany as the gift of one of the plunderers. Secondly, and more importantly, this extended stay in Asia Minor may have started even after 1204 because the object may well post-date the Middle Byzantine period, either partially or completely. Not a single element of the staurotheke justifies an exclusively Komnenian dating while there are considerable arguments in favour of a later one. The imperial tradition of Byzantium lived on after 1204 in the three exiled empires of Epirus/Thessalonica, Nicaea, and Trebizond. Their arts and crafts are inadequately known, but they all laid claim to the custodianship of the True Cross as a source of Constantinian legitimacy, and they, especially the two latter, managed to evacuate a number of reliquaries from Constantinople before the plundering of the Latins, to uphold these claims.<sup>8</sup> However, the power of these exiled empires was limited and they were forced to coexist with other states, some of them Orthodox, some others Latin, still others, indeed, Muslim. I believe that the Esztergom reliquary was made in one of these exiled empires where, under the pressures of coexistence, “foreign“, or non-Byzantine elements crept in the artistic production.

There are three non-Byzantine features of the reliquary which this paper aims to draw attention to, with the intent to show that a “Byzantine“ reliquary may, at closer look, encompass something geographically much wider.



Fig. 2 Christ being led to the cross, detail from the Esztergom Staurotheke, Esztergom Cathedral Treasury. Photograph: Iván Szántó with permission of the Archdiocese of Esztergom-Budapest

Fig. 3 Abu Zayd in front of the governor, detail from a manuscript of the *Maqamat* of al-Hariri (38<sup>th</sup> *maqama*), Iraq, second quarter of 13<sup>th</sup> century, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Ar.3929, fol. 129 r. Source: gallica.bnf.fr

<sup>8</sup> For standard reference works on these empires, see Donald M. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; Michael Angold, *A Byzantine Government in Exile: Government and Society under the Laskarids of Nicaea, 1204–1261*, Oxford, Oxford University Press, 1975; Anthony Eastmond, *Byzantium’s Other Empire: Trebizond*, Istanbul, Ege Yayınları, 2016.

The first such detail is one of the eleven cloisonné enamel figures on the main panel (Fig. 2). The panel is organized around an openwork cut-out in the shape of the cross which used to incorporate the actual relic. Its uppermost part is occupied by two busts of angels, below which Emperor Constantine and Empress Helena are depicted in three-quarter view, turning to the cross in praise. In the two lower sides of the cross we see, on the left, the road to Calvary, while, on the other side, the descent from the cross is shown. Of all the eleven figures these scenes include only one does not conform to the Komnenian traditions of religious iconography. The figure in question is the Pharisee, pointing to the cross while turning back to Christ behind him, who is being dragged to Calvary by the Roman (or “Latin“?) soldier. The Pharisee, I would like to argue, assumes a distinctly Middle-Eastern character not only on account of his turban but also because of his posture. This figure reminds us of 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> century ‘Abbasid painting in Mosul and Baghdad and the art of the Artuqid Empire of Diyarbakir in Eastern Anatolia (Fig. 3). It was during this time that in these centres a new style of book painting evolved in which we find the closest parallels of what we see in the Calvary scene: a sort of agitated dialogue between people, often of different ethnic background, which involves eye contact and gesticulation. The best-known examples are 13<sup>th</sup> century illustrations of the so-called *Maqamas* of al-Hariri which almost always include conversant figures with hand gestures, indicating a debate, often between Arabs and Turks.<sup>9</sup> Similar illustrations in Arabic or Persian translations of the Indian *Panchatantra* from the same period depict dialogues between Muslims and Hindus.<sup>10</sup> Christ flanked by the “Latin“ soldier and the Arab-looking Pharisee, may have been an apt and realistic rendition of the situation in which Byzantium found itself after 1204.

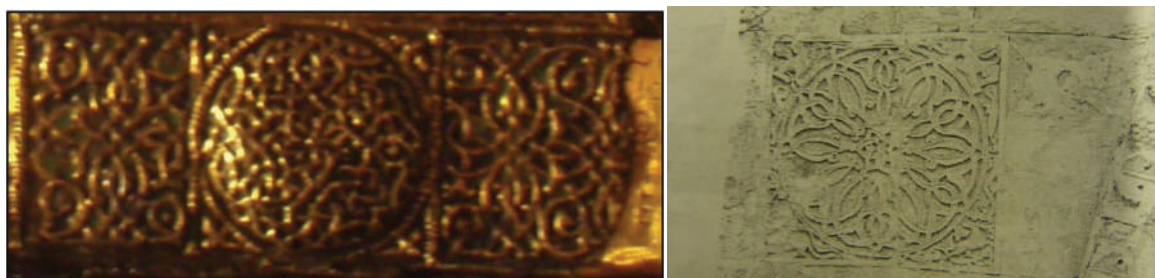


Fig. 4 Geometric squares and roundel from the frame of the Esztergom Staurotheke, Esztergom Cathedral Treasury. Photograph: Iván Szántó with permission of the Archdiocese of Esztergom – Budapest

Fig. 5 Carved geometric pattern from the Hagia Sophia, Trebizond. After Anthony Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium, Hagia Sophia and the Empire and Trebizond*, Aldershot, Ashgate, 2004, fig. 58.

The second “un-Byzantine“ element is the embossed, carved and applied silver frame of the enamelled central panel, or, more precisely, the elaborate arabesque cartouches which divide the frame into 24 square compartments, together with eight more squares which had –

<sup>9</sup> Oleg Grabar, *The Illustrations of the Maqamat*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

<sup>10</sup> Finbarr Barry Flood, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval “Hindu-Muslim” Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 2009, 9–11.



or still have – figural decoration (Fig. 4). The intricate and infinite patterns occupying these cartouches do not simply recall Islamic art but show that the craftsmen had a profound expertise in this fundamentally non-Christian style. Earlier scholars (Somogyi, Ruzsa) pointed to the Balkans for analogies, and shown that for example some icon frames from Ohrid (e.g. Liège Cathedral Treasury, or Ohrid Museum) and Salonica (e.g. Freising Diözesanmuseum) display a related pattern ensemble.<sup>11</sup> Indeed, we know that reliquaries of the True Cross were given by the Serbian rulers to monasteries in Studenica and Sopoćani throughout the 13<sup>th</sup> century.<sup>12</sup> In sum, this arabesque ornament became popular in every Orthodox land after the Fourth Crusade. Considering that these icon frames are generally dated to the 14<sup>th</sup> century, the supposition that the Esztergom frame was also made at this time implies that the central panel might have been made separately and much later than its frame. Considering, furthermore, that enamelwork of this quality is not known to have been typical in the Balkans, the Balkan theory requires also a geographic separation of the central panel and the frame.

It should be noted that there was one region where the gesticulating figure of the “Arab”, the Islamic-inspired geometric ornament, as well as the cloisonné enamel technique, can be collectively accommodated in a 13<sup>th</sup> century imperial milieu: this region is the Empire of Trebizond. Tucked between the Latin Empire, the Seljuq successor states of the Mengujukids of Erzincan and the Artuqids of Diyarbakır, as well as the Caucasian kingdoms, it was in Trebizond that the Komnenian dynasty attempted to reconfigure its concept of empire after 1204. We know one reliquary of the cross, now in the treasury of the Notre Dame in Paris, which was made for an emperor of Trebizond, although it is much more modest than the Esztergom example.<sup>13</sup> Certainly, there were more. Trebizond had ample resources of silver from local mines as well as a growing wealth from the transit trade of silks from the Mongol Empire, in addition to close access to the best experts of enamel art from neighboring Georgia.<sup>14</sup> Surviving architectural monuments of Trebizond, first of all the Church of Hagia Sophia, display a wealth of Islamic arabesque patterns, often in squares or roundels like on the Esztergom reliquary (Fig. 5).<sup>15</sup> These “Seljuq” associations on a Christian building have been interpreted either as a display of subservience to the nearby Muslim emirates, or contrary to it, a claim for superiority, which triumphs over all the manifestations of different cultures. In our opinion we see something very similar on the Esztergom reliquary of the cross which therefore might have been made in Trebizond.

---

<sup>11</sup> Georgievski, Milčo, *Icon Gallery – Ohrid*, Ohrid, Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum, 1999, cat. nos. 17, 19; Cristina Thieme, & L. Sand, *Kunsttechnische Beobachtungen am Freisinger Lukasbild*, in: *Internationales Symposium zum Freisinger Lukasbild*, 21–22 April 2016 (in preparation).

<sup>12</sup> Antony Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium, Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershot, Ashgate, 2004, 59.

<sup>13</sup> Eastmond, op. cit., 58, fig. 28.

<sup>14</sup> Scott Redford, *How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and its Setting*, *Muqarnas*, 7, 1990, 119–135.

<sup>15</sup> Eastmond, op. cit., 79–88, figs. 52–67.



*Fig. 6* Silk fragment covering the back of the Esztergom Staurotheke, probably 14<sup>th</sup> century, Mamluk Empire, Egypt or Syria, Esztergom Cathedral Treasury. Photograph: Iván Szántó with permission of the Archdiocese of Esztergom – Budapest

*Fig. 7* Inscribed silk fragment, 14<sup>th</sup> century, Mamluk Empire, Egypt or Syria, New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund 1946, acc. 46.156.17. Photograph: Metropolitan Museum of Art

For the third and last foreign feature we need to turn around the reliquary. What we see there is a piece of gold and yellow silk fabric which was cut into the exact size and shape of the reliquary to cover its back (fig. 6). When and where this happened we do not know. Although more than a century of textile research has not yet been able to recover another piece of the same fabric, very similar specimens, originating from the same loom, are known, of which a fragment in Gdansk must be mentioned.<sup>16</sup> On stylistic and technical grounds, the silk might well have been woven in Mamluk Egypt or Syria; related examples with generic inscriptions in Arabic are also known (fig. 7).<sup>17</sup> Trebizond could have been a convenient location for the creation of the composite object, comprising icon, frame, and textile, as we know it today. Imperial aspirations through the exaltation of the True Cross, expertise in polychrome enamel technique, and the integration of Islamic elements, including the textile, were all readily available in Trebizond after the Fourth Crusade. If this project took place there, it would show us the versatility of this post-Kommenian state and its ability to forge a harmonious whole, at least in art, out of a seemingly irreconcilable diversity. Regardless of the exact place of manufacture, we see how a masterpiece of Byzantine art can accommodate and

<sup>16</sup> Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1921, 34, fig. 307; for a Georgian example of an icon with a silk cover, Nina Chichinadze, *Medieval Georgian Icon Painting*, Tbilisi, G. Chubinashvili National Research Centre for History of Georgian Art and Monument Protection, 2011, cat. no. 9.

<sup>17</sup> Maryam Ekhtiar, Sh. R. Canby, N. Haidar, & P. P. Soucek, (eds.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, cat. no. 115, 166–167.



present the most dissimilar elements in a way that their opposing forces are played out in a pleasing result. On a more general level, the Esztergom reliquary, attributed in this study to the Empire of Trebizond, illustrates the ways in which a society can negotiate, using the creative visual language of its artisans, the perilous geopolitical constraints which were imposed on it by external forces.

#### Literature used:

Angold, Michael, *A Byzantine Government in Exile: Government and Society under the Laskarids of Nicaea, 1204–1261*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

Bak, János M., Géza I, in: Mathias Bernath & Felix von Schroeder (eds.), *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, 2, München, Oldenbourg, 1976, 45–46.

Chichinadze, Nina, *Medieval Georgian Icon Painting*, Tbilisi, G. Chubinashvili National Research Centre for History of Georgian Art and Monument Protection, 2011.

Couch, Philippa, *Esztergom Staurotheke*, undergraduate thesis, London, Courtauld Institute of Art, University of London, 2010.

Eastmond, Anthony, *Byzantium's Other Empire: Trebizond*, Istanbul, Ege Yayınları, 2016.

Eastmond, Antony, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium, Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershot, Ashgate, 2004.

Ekhtiar, Maryam, Sh. R. Canby, N. Haidar & P. P. Soucek (eds.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2011.

Falke, Otto von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1921.

Flood, Finbarr Barry, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

Georgievski, Milčo, *Icon Gallery – Ohrid*, Ohrid, Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum, 1999.

Grabar, Oleg, *The Illustrations of the Maqamat*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Hostetler, Brad, The Limburg Staurotheke: A Reassessment, *Athanas*, 30, 2012, 7–13.

Nicol, Donald M., *The Despotate of Epiros 1267-1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Redford, Scott, How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and its Setting, *Muqarnas*, 7, 1990, 119–135.

Rodley, Lyn, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Ruzsa, György, Quand la staurothèque byzantine d'Esztergom est-elle arrivée en en Hongrie?, in: Anna Tüskés (ed.), *Omnis creatura significans: Essays in Honour of Mária Prokopp*, Budapest, CentrArt, 2009, 47–48.

Somogyi, Árpád, *Az esztergomi bizánci sztaurothéka*, Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1959.

Thieme, Cristina & L. Sand, Kunsttechnische Beobachtungen am Freisinger Lukasbild, in *Internationales Symposium zum Freisinger Lukasbild*, 21–22 April 2016 (in preparation).

**REZIME**

**MEĐUKULTURNO NASLEĐE VIZANTIJSKOG RELIKVIJARA**

**Iván Szántó**

Jedan izuzetan umetnički predmet iz ranog dvanaestog veka, stavroteka (relikvijar koji sadrži česticu Časnog krsta) iz riznice Estergomske katedrale, često se pominje u diskusijama o vizantijskoj umetnosti komninskog doba. Budući da je ovo jedan od najdragocenijih primeraka vizantijske umetnosti *cloisonné emalja* tog perioda, koji sadrži i relikvijaju čestice Časnog krsta, on se može s pravom smatrati klasičnim primerom komninske umetnosti. Međutim, ovaj dragoceni predmet odlikuju i drugi aspekti putem kojih su vizantijski stvaraoci stavroteka nastojali da ostvare međukulturnu komunikaciju. Ti aspekti odražavaju posledice velikog potresa koji je usledio zbog seldžučkog osvajanja zemalja Levanta, a oni do sada nisu dovoljno istraženi. Pored toga, ovaj predmet se ne bi smeo smatrati jednoznačnim umetničkim delom zato što sadrži, s jedne strane, vešto izrađen okvir koji su sigurno kasnije dorađivale balkanske kujundžije, a sa druge strane, takođe ga krase skupocen svileni pokrov na poleđini, koji je ili bliskoistočne izrade, ili italijanska kopija bliskoistočnog tkanja. U tom smislu, Estergomska stavroteka ilustruje načine na koje umetnički predmet, dok putuje kroz vreme i prostor, biva organski obogaćen zanatskim umećem raznih zemalja i epoha. Ovaj rad ističe upravo te aspekte ovog neobičnog predmeta.

**Ključne reči:** vizantijsko, islamsko, Komninski period, relikvijar, Trapezunt

Ана Радованац Живанов  
Републички завод за заштиту споменика културе – Београд  
radovanac.ana@gmail.com

## ЧУВАР СЕЋАЊА: ДОМ ЈЕВРЕМА ГРУЈИЋА – МУЗЕЈ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ, ДИПЛОМАТИЈЕ, УМЕТНОСТИ И АВАНГАРДЕ

**Сажетак:** Кућа подигнута 1896. године за породицу Грујић, у чијем је власништву и данас, 2015. године отворена је за јавност и претворена у приватни породични музеј под именом *Дом Јеврема Грујића – музеј српске историје, дипломатије, уметности и авангарде*. Овај споменик културе од великог значаја, смештен у здање архитекте Милана Капетановића, прва је зграда заштићена од стране Завода за заштиту споменика културе – Београд (1961). Софистицираним стилем живота многобројних чланова породице – почев од Јеврема Грујића, министра финансија кнеза Милоша Обреновића, дипломате и либералног првака – градио се аутентичан амбијент елитне грађанске куће који представља јединствен документ српског друштва и његове историје. Претварањем приватног простора у јавни, Дом Јеврема Грујића егзистира двојачко – као место сећања (прошлост) и као „живи музеј“ (садашњост). Корпус музеја формиран је постепено – уметничке колекције покривају области ликовне и примењене уметности, садрже збирке старог оружја и архивско-библиотечки материјал. Данашњи фонд сачуваног ентеријера није оригиналан у целости, међутим, сакупљани предмети који евоцирају сећање и служе као окидачи памћења, представљају, *in corpore*, адекватан импулс за стварање музеолошке слике. Пажња ће бити посвећена члановима породице Грујић, здању Милана Капетановића као породичној кући и као музеју и сагледавању инвентара музеја преко одабраних предмета који се читају као стилско-историјско сведочанство и као механизам за грађење памћења и очување сећања.

**Кључне речи:** Јеврем Грујић, приватни музеј, сећање, наслеђе, грађански живот

*„...Што би било лепо кад бисмо могли да прођемо иза огледала! Хајде да се играмо да се стакло разредило, као паучина, па можемо проћи кроз њега. Види чуда, уистину се претвара у некакву измаглицу! Сада ће бити лако да се прође кроз њега ...“<sup>1</sup>*  
*Алиса с друге стране огледала, Луис Керол, 1871.*

Србији је XIX век донео значајне политичке и културне промене које су пресудно утицале на развој свих аспеката друштва, а највише градитељства и уметности уопште. Београд је ширио своје урбане границе уређењем и насељавањем некада пустих мочварних и неприступачних делова. Од добијања Хатишерифа, 1830. године, упадљив је прилив српског становништва. Кнез Милош Обреновић почиње изградњу Београда

<sup>1</sup> Потражићемо аналогију између Алисиног путовања у непознато, проласком кроз огледало и наше тежње за сазнањем о прошлости куће Грујића. Као фиктивни *чувар сећања* на минуле догађаје и личности узет је предмет из великог салона, рококо огледало. Оно постаје сведочанство, губи примарну функцију и преузима улогу медијатора за сагледавање прошлости и „огледање“ садашњости. Прошлост куће виртуелно се чита кроз визуелно рефлектовање здања *иза огледала/са друге стране огледала (Post Speculum)*, а садашњост музеја одвија се *испред огледала (Ante Speculum)*. Потирање границе између прошлости и садашњости овог споменика културе као јединственог трезора памћења, представља се кроз метафору *поломљеног огледала (Speculum Fractus)*.

са жељом да направи центар државе. Почиње и сарадња са страним архитектама који долазе у Београд и доносе модерне идеје. Започет је процес урбанизације, повезују се удаљени делови са главним језгром града и ничу нове саобраћајне трасе. У другој половини XIX века видна је тенденција спорог али упорног трансформисања града, која се одвија по принципима тадашњег европског урбанизма.

Половином XIX века Београд својом архитектуром, културно-уметничким животом, чак и модним трендовима постепено добија одлике европске метрополе. Ствара се грађански слој индустријалаца, трговаца и државних чиновника, чиме се мења културни карактер друштва. Значајан импулс изградњи грађанског друштва обезбедила је елита потекла из виших економско-политичких слојева, образована на различитим европским школама. У водећем државном и интелектуалном слоју друштва место налазе идеали просвећености. Током друге половине XIX века грађанске идеале у српској држави почињу да негују и поједине политичке партије, на челу са елитом окупљеном око владарских дворова. „Грађански идеал оствариван је и у приватном простору. Једна од карактеристика грађанског друштва јесте култ породице. Њене вредности и ритуали котирају се високо на лествици пожељних достигнућа. Значај породичног живота условио је трансформацију опреме приватног простора. Свест о породици се потврђује и визуализује у портретима њених чланова – оца, мајке и деце, који своје место проналазе у простору доступном оку посетиоца куће и постају носиоци меморије“.<sup>2</sup>

Више од сто двадесет година историја породице Грујић уткана је у историју српске престонице. Кућа породице Грујић у Светогорској улици број 17 прво је здање стављено под заштиту од стране тек основаног Завода за заштиту споменика културе, 1961. године. Ова кућа постаје чланица Асоцијације европских историјских кућа (European Historic Houses Association) 2008, а данас је први приватни породични музеј, отворен за јавност 2015. године, под називом *Дом Јеврема Грујића – музеј српске историје, дипломатије, уметности и авангарде*.

### **Породица / *Ars memorativa***

Прва личност која се помиње у дугој историји породице Грујић је Теодор Хербез (1790–1864), доктор правних наука, који је заузимао највише положаје у државној управи Србије у доба прве владе кнеза Милоша Обреновића. Његову блискост са кнезом посебно је утемељила женидба кнежевом штићеницом Јеленком, у народу прозваном *Мала госпоја*. Том приликом Милош Обреновић је великодушно даривао младенце златом и земљом, између осталог и имањем у Светогорској улици. Удајом Хербезове усвојенице Јелене Симић (1840–1897) за Јеврема Грујића (1826–1895), зачета је лоза која ће кроз шест генерација активно учествовати и обликовати друштвени и политички живот Србије.

Каријера Јеврема Грујића, студента прве генерације српских стипендиста у иностранству, правника, државника и дипломате, кретала се узлазном линијом

<sup>2</sup> Ана Столић и Ненад Макуљевић, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд, Слио, 2006, 33–36.

захваљујући образовању, вредноћи и амбицији да допринесе развоју и престижу независне краљевине коју је као посланик представљао у Лондону, Паризу и Цариграду. Политичка историја истиче га као оснивача Либералне странке и централну фигуру Светоандрејске скупштине. Одмереним наступом и достојанственим држањем у годинама апсолутистичког режима Милошевог сина Михајла, задобио је и задржао поштовање чак и неистомишљеника. Носилац је ордена Белог орла и Таковског крста. Доста је писао о свом животу и каријери, једноставно и штуро, али фактографски прецизно. Тај обиман и детаљан материјал представља поуздан извор када је реч о политици и друштвеним кретањима у Србији XIX века.<sup>3</sup> Са супругом Јеленом имао је чак десеторо деце, али зреле године дочекао је само њих троје. Син Славко Грујић (1871–1937) био је француски ђак, доктор права, преводилац, дипломата од каријере, сарадник Николе Пашића, амбасадор Краљевине Југославије у Вашингтону и Лондону. Са супругом, Американком Мејбл Данлоп Гордон (Mabel Dunlop Gordon), (1881–1956), није имао потомке. Ова умна и хумана дама била је осведочени пријатељ Србије, којој је посветила готово педесет година неуморног добротворног рада. Мирка Грујић (1869–1940), Јевремова ћерка, представља донекле необичну појаву за своје време. Једна од најобразованијих жена свога доба, полиглота, искрени патриота, добровољна болничарка кроз два рата, која се са српском војском повлачила преко Албаније, била је и председница Кола српских сестара. Као особа блиска краљевском пару, Александру и Марији Карађорђевић чија је почасна дворска дама била, пратила је краљицу у Марсеј после убиства краља Александра. Дистанцирала се од устаљених и традиционалних вредности средине у којој је живела, не осећајући потребу да заснује породицу и посветивши се раду за добробит отаџбине. Друга Јевремова ћерка, Стана, удала се за Стевана Ђурчића (1850–1932), правника са бечком дипломом, новинара и публицисту и од њих воде порекло данашњи наследници. Многобројни потомци Јеврема Грујића – имућни, школовани и жељни успеха, деценијама су заузимали привилеговано место у политичком и културном животу земље – Драгутин Протић, доктор правних наука, гувернер Народне банке Југославије; Милан Милојевић (1874–1969), француски ђак, доктор правних наука, дипломатску службу обављао је у Хагу, Бечу, Будимпешти, Бриселу и Берну; Миливоје Наумовић, правник, такође француски ђак, дипломатску службу вршио је у Сан Франциску и Торонту; Вукашин Шећеровић (1898–1972), правник и економиста, ђак са Сорбоне, службовао је у Тирани, Атини, Софији и Риму...<sup>4</sup>

Кућа у Светосавској 17 је од свог настанка у власништву потомака Јеврема Грујића – породица Ђурчић, Протић, Милојевић, Наумовић и Шећеровић, чији чланови и данас живе у једном њеном делу.

<sup>3</sup> Јеврем Грујић, *Животопис Јеврема Грујића*, (прир. Зорица Петровић), Аранђеловац, Народни музеј-Аранђеловац, 2009.

<sup>4</sup> Више о члановима породице Грујић видети у: Branko Vujović, *Dom Jevrema Grujića*, Beograd, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1966.; Ивана Весковић, *Скривено благо Дома Јеврема Грујића*, Београд, Галерија Дома Војске Србије, Медија центар Одбрана, 2014.



## Кућа прошлости / Post Speculum

Породични дом подигнут је 1896. год. према пројекту архитекте Милана Капетановића (1859-1934).<sup>5</sup> Статус слободно стојеће градске виле, кућа је изгубила подизањем безличног солитера са једне стране и зграде позоришта *Атеље 212* са друге, која је својом модерном конструкцијом „наскочила“ на елегантно решен кров Грујићеве куће, уништивши притом и некадашњи велики врт са дрворедима. Архитектонски, здање припада академизму и неоренесанси XIX века. Италијански уметник, мајстор декоративног сликарства Доменико д' Андреа (Domenico d' Andrea) дао је јединствен допринос визуелном идентитету куће. Његова пиктурална декорација изведена на главној фасади представља неуобичајено естетско решење прочеља у архитектури Београда. Целокупна фасада, својом хоризонталном и вертикалном поделом и наглашеном симетричношћу, оставља утисак хармоније и елеганције.

Једносратна кућа имала је за то време модеран распоред, којим су приватне просторије функционалним решењем одвојене од оних намењених друштвеном животу. У доњем делу били су салони, трпезарија, кухиња и помоћне просторије, а на спрату спаваће собе, купатило, библиотека, радни кабинет и тераса окренута ка башти. Горњи и доњи ниво повезује елегантно степениште од белог мермера које се надовезује на пространи главни улаз. Ентеријер одликује господствена једноставност прожета неразметљивим, али сигурним обележјима имућне елите. Угледне српске породице ослањале су се на одавно изграђен укус и однеговану естетику Париза и Беча коју су, примењивану на уређивање простора, имали прилику да упознају школујући се и боравећи по европским метрополама. У кући се налазе уметничке колекције из области ликовне, примењене и декоративне уметности домаћих и страних мајстора из различитих историјских епоха од XVII до средине XX века, затим збирке старог оружја и архивско-библиотечки материјал. Поред осталих чувају се и дела Паје Јовановића, Ђорђа Крстића, Стеве Тодоровића, Милоша Тенковића, Зоре Петровић, Влаха Буковца, Ивана Табаковића, Ђорђа Јовановића... Једину наменски формирану колекцију представља збирка оружја новинара и публицисте Стевана Ђурчића (зета Ј. Грујића), која садржи хладно и ватрено оружје и оружани прибор, углавном из Првог српског устанка. Ђурчић је за своју колекцију добио златну повељу, у Лондону 1907. године. Поред материјалне, Дом Јеврема Грујића носи и нематеријалну баштину – кућа је попрште више догађаја везаних за историју Србије и Европе. У њој је живео, радио и умро Милован Миловановић, некадашњи председник владе Краљевине Србије који је тајно потписао савез са Бугарском – у соби са источне стране куће; у кући су одржавани састанци и друштвени скупови кроз које су прошли Јован Скерлић, Симо Матавуљ, Чеда Мијатовић, Јован Цвијић, Милан Ракић, Богдан Поповић, Никола Вујић... Чести гости били су чланови породице Карађорђевић – краљица Марија, принц Ђорђе Карађорђевић, принц Михаило Петровић Његош као и чланови угледних и утицајних породица Грол, Карамата, Кумануди...

<sup>5</sup> О М. Капетановићу видети више у: Дивна Ђурић-Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд, Музеј града Београда, 1981, 64–65; Фонд архитекте Милана Капетановића, Музеј града Београда, Ур. 13426–13433.

## Музеј садашњости / Ante Speculum

Претварањем приватног простора у јавни, Дом Јеврема Грујића егзистира двојачко – као место сећања (прошлост) и као „живи музеј“ (садашњост). Резултат процеса који траје деценијама, у коме заједно суделују кућа и предмети који се налазе у њој, представља претапање времена у простор и *vice versa* – трансформисање историје у креативну имагинацију. Финални продукт процеса трансформације породичне куће у музеј у иностраној пракси препознат је у виду концепта *historic house museum*. Представљачки механизам ових музеја готово је увек једнозначан: сакупљени и изложени предмети, као и сам „кућни“ амбијент, реконструишу животне вредности и поглед на свет онога коме је музеј посвећен.<sup>6</sup> Термин који се такође односи на овакав музеј је *memory museum*, када музејски корпус садржи сакупљене трагове успомена људи који су живели у том простору, формиран од аутентичне својине некадашњих становника.

Просторије стана у приземљу куће Грујића преиначене су, поштујући савремене концепте, у музејски простор, који чине четири повезане собе и мали салон за пријем и информисање посетилаца. Софистицираним стилем живота многобројних чланова породице деценијама се градио аутентичан амбијент елитне грађанске куће који данас осликава на јединствен начин генезу српског друштва. Специфичност ентеријера представља камин, још увек у употреби, као и масивне каљеве пећи пресвучене Жолнај керамиком. Два века сакупљани предмети презентују веродостојну слику грађанског благостања: ренесансна шкриња у дуборезу, два каснобарокна табернакла, комоде украшене интарзијом и металним апликацијама, бидермајер салонске гарнитуре и огроман број свећњака, лустера, каминских и зидних сатова, предмета од финог сребра, стакла, порцелана и фајанса – Рафинман који је и тада и данас овакве домове издвајао од других. Инвентар куће-музеја није оригиналан у целости, али покреће адекватан механизам за грађење памћења и очување сећања. „...Извесни предмети у току свог живота акумулирају значења – предмети постају вредни за појединца или заједницу због особа или догађаја са којима су до тада били повезани или се повезују. Тада сама биографија ствари постаје вредност предмета, нпр. породични предмети који се наслеђују или ствари које уживају изузетно поштовање једне групе људи. Али, шта се дешава када тај исти предмет ступа у музеј?“<sup>7</sup> Он се посматра као документ који носи различите слојеве времена и као такав сведочи о суживоту људи и ствари у времену. Предмет, оплемењен двојачком историјом – сопственом и општом, постаје сведочанство прошлости и „служи“ садашњости. Утврђивање могућности предмета да сведочи, доводи до његовог измештања из првобитног контекста и смештања у музејско окружење где постаје документ, најчешће примарног контекста. Значи, предмети прелазе из једне стварности – из реалног амбијента, у другу стварност – музејски амбијент, који постаје чувар оног претходног. Један од предмета који креира

<sup>6</sup> Милан Попадић, Исходи нове музеологије или како је писац постао музеолог, *Култура 144*, Београд, 2014, 130.

<sup>7</sup> Марија Васиљевић, Сведочанствени потенцијал предмета – ка биографији предмета, у: Драган Булатовић, Милан Попадић (ур.), *Простори памћења*, Том 2, Зборник радова са симпозијума, (12–15. април 2011), Београд, Филозофски факултет у Београду, Музеј примењене уметности у Београду, 2011, 228.

музеолошку слику овог простора је орман из 1830. године, набављен од стране Јеврема Грујића у Војводини, око 1860. Стилски припада раном бидермајеру, има двокрилна застакљена врата, декорисана црним летвицама, зракасто размештеним од центра, уоквирена овалним рамом. Са стране орман допуњују два црна стубића који се завршавају позлаћеним капителима. Горња корниша је делимично истурена и украшена позлаћеним јајастим мотивом. Орман је од фурниране ораховине, висине 197 cm, дужине 123 cm и ширине 58,5 cm.<sup>8</sup> Најпре у данашњој Војводини, а затим и у главном граду престонице, бидермајер је постајао „заштитни знак“ добростојећих грађанских породица. Орман Јеврема Грујића, као део фонда музеја потврђује да је XIX век донео могућност утицаја западне културе, манира и обичаја на ове крајеве. Међутим, као сегмент породичног наслеђа Грујића, орман се сагледава као предмет са биографијом који потврђује интеракцију човека и ствари и чија је примарна вредност препозната као сведочанствена. Предмет је био „сведок“ успона и падова власника, његовог приватног и јавног деловања, све до Грујићеве смрти 1895. године у кући у Господској улици (данашња Бранкова). Наследници су орман, заједно са целокупним покућством, преселили у тек изграђено здање у Светогорској 17.<sup>9</sup> Орман виђен као документ, данас задовољава услове за настанак музеолошких вредности. Јелена Милојевић (унука Ј. Грујића) донела је из Холандије 1920. године „необичне“ дечије дрвене саонице. Датоване у другу половину XIX века, зелене, са позлатом на рубовима и богато украшене сликаним мотивом цвећа и лишћа. На бочним површинама насликане су сцене зимских забава – игре на леду. Високе су 100 cm, дугачке 120 cm, ширина им је 50 cm.<sup>10</sup> Овај други музејски предмет чију биографију читамо, за разлику од претходног, као неутилитаран објекат асоцијативан је на ритуале детињства. Поменимо још један експонат, овог пута са религијском конотацијом. Крстионицу од фајанса набавила је Мирка Грујић (ћерка Ј. Грујића) око 1890. године у Лондону. Висока је 115 cm, пречника 50 cm, има базу, стуб и чашу. Све површине покривене су плитким рељефним украсима – стилизованим биљним преплетом са птицама, грифонима, аморетима и маскама.<sup>11</sup> Она не припада сталној поставци музеја, већ се позајмљује из приватних одаја за повремено излагање. Крстионица је један од ретких предмета из куће Грујића који је још увек у употреби, са двоструком улогом: служи породици за обредни чин и тиме на трезорирану меморију додаје слојеве садашњости, који ће једном бити прошлост. Сва три експоната функционишу на релацији између прошлости и садашњости и предмета и посматрача. Својом историјом чувају запамћено време, омогућавају и подржавају колективно памћење.

<sup>8</sup> Branko Vujović, *op. cit.*, 38–39.

<sup>9</sup> Јеврем Грујић никада није живео на тој адреси, иако је он добио имање, наручио и финансирао изградњу куће која данас носи његово име. Остала је његовој деци. Музејске експонате Дома Јеврема Грујића у Светогорској 17 чине и предмети сакупљени још од времена Теодора Хербеза и пренети из две куће у Господској улици, број 32 и 34, где је породица раније живела.

<sup>10</sup> Branko Vujović, *op. cit.*, 43.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 69.

## Кућа-музеј будућности / Speculum Fractus

На крају, поменућемо опет рококо огледало, које је у зениту породичних и друштвених збивања у кући доминирало великим салоном. Набавила га је Милица Протић (унука Ј. Грујића) у Паризу 1924–25. године. Правоугаоно огледало смештено је у резбарени и позлаћени дупли рам састављен од украсних елемената. На пољима огледала која се налазе између рамова гравирани су биљни мотиви. Направљено је од пуне липовине, висине 275 cm и ширине 165 cm.<sup>12</sup> Огледало из XVIII века, кроз овај рад симболизује „портал“ времена које тече, оног проживљеног у кући Грујића и оног заустављеног у музеју. Предмети у кући /експонати у музеју својим својствима продиру у област у којој је време стало и настоје да га реактивирају (оживе). У кући-музеју преламају се прошлост и садашњост и заједно граде једно сасвим ново, јединствено време, време *вечне садашњости*.<sup>13</sup> Сва доба егзистирају истовремено, допуњујући се, јер такво временско устројство поништава конвенционално прихваћене границе између прошлости и садашњости.

Препознавањем различитих слојева сећања у Дому Јеврема Грујића, афирмише се историјско претрајавање куће – кроз историју приватних живота, историју архитектуре здања и кроз колекције уметничких предмета. Дефинисањем предмета као носилаца сведочанствености омогућује се очување самог сећања. Кућа-музеј посматра се као „слика“ сачуваног наслеђа породице Грујић, што у одбрањеном простору памћења, Дому Јеврема Грујића – музеју српске историје, дипломатије, уметности и авангарде, првом приватном музеју у Београду, омогућава специфично читање историје грађанског живота у Србији у XIX веку.



Слика 1. Дом Јеврема Грујића, фотографија аутора

<sup>12</sup> Ibid., 31.

<sup>13</sup> Нови темпорални феномен – концепт *вечне садашњости* дело је барокног мислиоца Томаса Брауна и означава сва поимања времена у којима прошлост и садашњост истовремено постоје. Thomas Browne, *Religio Medici*, London, Golden Cockerel Press, 1643, 17–19.





Слика 2. Породица Грујић у Цариграду, 1869, Архива ДЈГ



Слика 3. Златна повеља Стевана Ћурчића, Лондон 1907, Архива ДЈГ

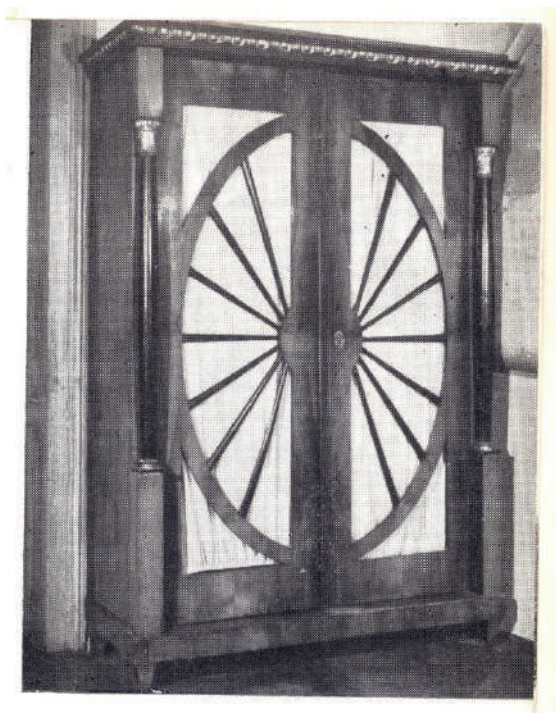




Слика 4. Ентеријер куће Грујића, Архива ДЈГ



Слика 5. Дом Јеврема Грујића – музеј српске историје, дипломатије, уметности и авангарде, ентеријер, Архива ДЈГ



Слика 6. Бидермајер орман, Војводина, 1830-1840, фотографија М. Дедић



Слика 7. Крстионица, Енглеска, XIX. век, фотографија аутора



### Коришћена литература:

Browne, Thomas, *Religio Medici*, London, Golden Cockerel Press, 1643.

Васиљевић, Марија, Сведочанствени потенцијал предмета – ка биографији предмета, у: Драган Булатовић, Милан Попадић (ур.), *Простори памћења*, Том 2, Зборник радова са симпозијума, (12–15. април 2011), Београд, Филозофски факултет у Београду, Музеј примењене уметности у Београду, 2011, 228.

Весковић, Ивана, *Скривено благо Дома Јеврема Грујића*, Београд, Галерија Дома Војске Србије, Медија центар Одбрана, 2014.

Вујовић, Бранко, *Дом Јеврема Грујића*, Београд, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1966.

Попадић, Милан, Исходи нове музеологије или како је писац постао музеолог, *Култура 144*, Београд, 2014, 130.

Попадић, Милан, *Време прошло у времену садашњем*, Београд, Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2015.

Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Столић, Ана и Ненад Макуљевић, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд, Слио, 2006.

### SUMMARY

#### THE KEEPER OF MEMORIES: THE HOUSE OF JEVREM GRUJIĆ - MUSEUM OF SERBIAN HISTORY, DIPLOMACY, ART AND AVANT – GARDE

Ana Radovanac Živanov

This article discusses the cultural monument of great importance, located in the building of the architect Milan Kapetanović, which was the first building that had been protected by the Institute for Protection of Cultural Monuments – Belgrade (1961). The house, built in the 1896 for the family Grujić, who owns it now, was opened to the public and turned into a private family museum called *House of Jevrem Grujić - Museum of Serbian history, diplomacy, art and avant-garde* in 2015. It was designed as a free-standing villa and belongs to academicism and the neo-renaissance of the 19<sup>th</sup> century. Thanks to the sophisticated lifestyle of many family members – beginning from Jevrem Grujić, the finance minister of the Prince Miloš Obrenović, a diplomat and liberal leader - the authentic atmosphere of an elite bourgeois house was built, which enriched the content of intangible heritage, and really unique document of the Serbian society and its history. The collected items in the house form an art collection covering the field of fine and applied arts, containing a collection of old weapons and archival-textbook material. There are works of Paja Jovanović, Djordje Krstić, Steva Todorović, Miloš Tenković, Zora Petrović and others. By converting the private space into a public one, the House of Jevrem Grujić has achieved twofold existence – as a place of memory (the past) and as a „living museum“ (the present). The final product of the process of transformation of the family house into a museum in foreign practice has been recognized as a *historic house museum* concept. In this paper, attention is paid to the Grujić family members, to the architecture of their house - as a family house, and as a museum, as well as to the reviewing the inventory of the museum by selected objects that are recognized as stylistic and historical evidence and as a mechanism for building remembrance and preserve memories. Today's fund of preserved interior is not original completely, however, collected objects that evoke memories and serve as triggers of memory, constitute, *in corpore*, an adequate impulse for the creation of museum image. Two centuries deposited items in the

house of Jevrem Grujić present a credible picture of bourgeois prosperity. By its characteristics and history they accumulated intangible but remembered content, which preserves bygone time and supports collective memory. The subject, as such, enriched by common history – its own as well as human history, becomes evidence of the past and "serves" the present. This paper identifies different layers of memories in the house of Jevrem Grujić, affirms the historical duration of the house - through the history of private lives, the architecture of the building and the collection of the objects of art. The aim of the paper is to experience the house-museum as a "picture" of the family Grujić's preserved heritage and to provide specific reading of the history of civil life in Serbia in the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Jevrem Grujić, a private museum, remembrance, heritage, civil life

МА Ангелина Банковић  
Музеј града Београда  
angelina.bankovic@mgb.org.rs

## ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА ЗАБОРАВА: МУЗЕЈ 4. ЈУЛА И МУЗЕЈ ИЛЕГАЛНИХ ПАРТИЈСКИХ ШТАМПАРИЈА У БЕОГРАДУ

**Сажетак:** Након завршетка Другог светског рата, нова социјалистичка власт Федеративне народне републике Југославије је у оквиру своје културне политике, усмерене превасходно на „превазилажење културне заосталости“, велику пажњу посветила оснивању музеја. Број музеја у Народној републици Србији је, с предратних 23, до 1955. године порастао на 86. Важно место у програмима ових музеја заузиле су теме из Народно-ослободилачког рата и историје Комунистичке партије. Тако су 1. маја 1950. године у Београду отворени Музеј 4. јула 1941. године, као меморијални музеј основан у знак сећања на дан доношења одлуке о покретању оружаног устанка у Другом светском рату, и Музеј илегалних партијских штампарија, у којем је приказан илегални рад Комунистичке партије у Београду пре и током окупације. Оба музеја проглашена су за споменике културе од изузетног значаја, али су током 1999. године прво затворени, а затим су покренуте процедуре да се куће у којима су смештени врате наследницима предратних власника. На основу ова два примера, у раду је приказан однос између музеја, историје и сећања у време Федеративне народне републике Југославије, али и у време укидања социјалистичке власти у Југославији. Нека од коришћених теоријских полазишта су теорија музејске селекције Збињека Страњског, према којој критеријуми за издвајање будућег музејског предмета као „документа стварности“ зависе од историјског тренутка у којем се процес издвајања дешава, али и однос између историје и сећања како га види Пјер Нора, а према којем је основни циљ историје да ућутка и угуши сећање.

**Кључне речи:** Музеј 4. јула, Музеј илегалних партијских штампарија, култура сећања, заборав, музејске студије

Полазећи од хипотезе да значај који музејско наслеђе и културна добра имају за одређену заједницу или друштво зависи од историјског и политичког тренутка, идеологије и културне климе датог момента, рад истражује настајање, постојање и нестајање два музеја отворена на Празник рада, 1. маја 1950. године, у Београду. Били су то Музеј 4. јула и Музеј илегалних партијских штампарија (МИПШ), кроз чије сталне поставке су били представљени догађаји из Другог светског рата и Народно-ослободилачке борбе (НОБ). С променом политичке климе током последње деценије XX века, оба музеја су постепено почела да губе на значају, да би 1999. године били трајно затворени.

У раду је укратко представљена културна политика Федеративне народне републике Југославије (ФНРЈ) у првим годинама после рата и у време настанка два поменута музеја, а у циљу бољег разумевања околности у којима су они формиран. Затим је детаљније приказана њихова историја, док је на крају, коришћењем



теоријских поставки Пјера Норе, Питера Берка, Збињека Страњског и Драгана Булатовића дато тумачење анализиране ситуације у складу са почетном хипотезом.

Поред радова поменутих теоретичара, током писања овог текста су углавном коришћени архивски извори из архива Музеја града Београда, Музеја Југославије и приватне документације породице Рибникар. Од публиковане литературе најважнији су свакако радови који дају преглед културне политике ФНРЈ, попут књига *Историја Југославије 1918–1988* Бранка Петрановића, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952* Љубодрага Димића, текста *Музејска политика у Србији: настајање, криза и нови почетак* Владимира Кривошејева, али и текстова водича за музеје који су предмет рада, а чије су ауторке Јара Рибникар и Загорка Јовановић, као и мастер рад Марије Васиљевић *Потенцијал „биографских“ приступа музејским предметима: случај Музеја илегалних партијских штампарија у Београду*, у којем је до сада најкомплетније и најдетаљније обрађен Музеј илегалних партијских штампарија.

### **Културна политика ФНРЈ и оснивање Музеја 4. јула и Музеја илегалних партијских штампарија**

Друштвено уређење Краљевине Југославије је након Другог светског рата промењено и она је постала република. На власт је дошла Комунистичка партија Југославије (КПЈ) и створена је нова комунистичка држава – ФНРЈ. Међу најважније активности нове власти спадало је и одржавање идеологије, идеја и уверења комунизма и НОБ-а. КПЈ је била организована централистички, а управљачко тело је био Централни комитет (ЦК) у оквиру којег су се доносиле све одлуке. Сматрало се да је за успостављање власти неопходно да у сваки њен сегмент буду укључени чланови Партије. То је, поред политике, привреде, здравства и образовања, важило и за културу.<sup>1</sup>

Краљевина Југославија је пре рата била доминантно пољопривредна земља. Образовани и студенти чинили су мањину међу члановима Партије и током и након рата. Већина припадника КПЈ је била необразована и то је морало да се промени. Зато је Партија формирала школе за своје чланове где је, поред општег образовања, посебна пажња била посвећена и идеолошком образовању и предметима који су се бавили историјом Савеза комунистичких партија, историјом НОБ-а, настанком нове државе и слично.<sup>2</sup> Опште образовање и култура били су веома важни, али не сами по себи, већ у циљу осигуравања програма КПЈ.<sup>3</sup>

У домену културе је нова власт имала потпуно другачији приступ од својих претходника,<sup>4</sup> а њене основне идеје биле су: победа револуције, идеали КПЈ, промена политичког и друштвеног уређења.<sup>5</sup> Привредна обнова сматрала се немогућом без комплетног народног напретка, који се односио и на културу, чији су главни задаци били популаризација нове власти и привредних и економских промена, информисање

<sup>1</sup> Љубодраг Димић, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Београд, Издавачка организација Рад, 1988, 33.

<sup>2</sup> Ibid, 32–35.

<sup>3</sup> Ibid, 42.

<sup>4</sup> Vladimir Krivošejev, *Muzejska politika u Srbiji: nastajanje, kriza i novi početak*, *Kultura* 130, 2011, 298.

<sup>5</sup> Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knjiga 3, Београд, Nolit, 1988, 126.

народа о циљевима и идејама КПЈ, као и спречавање страних утицаја.<sup>6</sup> Како предратна културна политика није била заинтересована за масе, већина становништва била је неписмена, необразована и културно неинформисана. Главни циљ нове власти био је „превазилажење културне заосталости“, а основни задаци: припрема и образовање запослених за остваривање задатака културне политике, обнова културних и образовних институција (универзитета, позоришта, музеја, библиотека, архива и галерија), као и оснивање нових установа и формирање мреже истих, развијање уметничке и културне продукције у духу марксизма и лењинизма, систематске активности против непријатељских утицаја у култури и идеолошко образовање запослених.<sup>7</sup> Главно управљачко тело, ЦК, састојало се из три одељења, од којих је једно било Одељење за агитацију и пропаганду. Оно је било познатије као АГИТПРОП, а главне одговорности су му биле култура и образовање.<sup>8</sup> АГИТПРОП је водио рачуна да идеје, уверења и циљеви КПЈ буду на адекватан начин представљени народу, као и да се утврди и спроведе план за „идеолошко формирање и политичко образовање маса“.<sup>9</sup>

Истовремено, сва културна добра и установе културе постали су власништво државе, што је олакшало контролу њиховог рада. Један од основних постулата КПЈ, да су сви људи једнаки, значио је и да сви имају једнак приступ култури. Међутим, култура је истовремено била и добар медијум за преношење партијске идеологије.<sup>10</sup> Административна тела КПЈ су одлучивала о садржају и активностима установа културе, компетенцији и надлежности директора и односу између различитих институција.<sup>11</sup> Културна политика била је веома активна и утицајна у питањима рада и оснивања музеја.<sup>12</sup> Посебан интерес био је усмерен на теме из историје социјалистичког покрета у Југославији и НОБ-а. Све активности које су се односиле на културу у ширем смислу, огледале су се и на музеје у ужем смислу, па су и они имали циљеве попут јачања идеологије КПЈ, традиције НОБ-а и партизанског покрета, али и победе над непријатељима у рату и политици.<sup>13</sup> Имајући све наведено у виду, не чуди да је у оквиру ЦК КПЈ било основано и Историјско одељење, које је требало да се бави првенствено горе поменутих темама.<sup>14</sup> Један од задатака овог Одељења било је и формирање Музеја 4. јула и МИПШ. Оно је било задужено за прикупљање материјала и музејску поставку. Тако је оба музеја основао и припремио директно ЦК КПЈ. То је значило и да су њихове музејске поставке биле непроменљиве, односно да се материјал није могао нити уклањати, нити допуњивати.<sup>15</sup> Музеји су основани 1949. године, а

<sup>6</sup> Ljubodrag Dimić, *Op. cit.*, 20.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 28-29.

<sup>8</sup> Branko Petranović, *Op. cit.*, 33-34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Vladimir Krivošejev, *Op. cit.*, 298.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 298–299.

<sup>14</sup> Детаљније о настанку овог Одељења, и његовим трансформацијама током 20. века, све до формирања Института за новију историју, погледати на <https://www.inisbgd.co.rs/celo/istorijat.htm>. Приступљено 13.6.2017.

<sup>15</sup> Документ бр. 662/2 од 23.8.1958, АА МГБ, АК 33 за 1958. годину.

отворени у јануару 1950. године.<sup>16</sup> Током те године дати су на управљање Музеју града Београда (МГБ), чиме су постали први музеји у саставу ове установе.<sup>17</sup> Њихов рад у склопу МГБ започео је на Празник рада, Првог маја 1950. године.<sup>18</sup> У почетку је МГБ морао да обезбеди дежурне из редова својих запослених, па се у Извештају који МГБ истог месеца упућује Повереништву за културу и уметност Извршног одбора народног одбора Београда, појављује и захтев за запошљавање лица задужених искључиво за ове музеје.<sup>19</sup> То питање је делимично решено у новембру исте године, када је МГБ добио решење о постављању службеника у МИПШ.<sup>20</sup>



Слика 1. Иван Тробец, Главни улаз у Музеј 4. јула, 1960. година (МГБ, Ур\_1474)

<sup>16</sup> Документ бр. 662/2 од 23.8.1958, АА МГБ, АК 33 за 1958. годину; документ бр. 131 од 27.2.1951, АА МГБ, АК 27 за 1950-1951. годину. Оснивање као акт, који је претходио прикупљању материјала, организацији музеја, запошљавању стручњака, формирању збирке и поставке, било је тих година уобичајена пракса. О томе видети: Angelina Banković, Cultural Policy and Formation of the Museum Network in Federal People's Republic of Yugoslavia. Example of Belgrade, in Nikola Krstović and Isidora Stanković (ed.), *Discussing Heritage and Museums. Crossing Paths of France and Serbia*, Proceedings from the Summer School of Museology (July 6– 8<sup>th</sup> 2016), Sirogojno, Open air museum "Old Vilage", 2016, 224–241.

<sup>17</sup> Ово је обављено на основу Решења број 5605 од 22. јуна 1950, којим су и зграде и целокупни инвентар предати у својину Извршном одбору Народног одбора Београда, с циљем да он „осигура чување и правилну употребу музеја и преда их Музеју града Београда“; документ бр. 638/2 од 18.8.1961, АА МГБ, АК 46 за 1961. годину.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> У извештају о раду МГБ за месец мај 1950. године, наводи се како је музејска Галерија слика морала бити затворена током тог месеца, јер је њен чувар прераспоређен на рад у МИПШ. Напомиње се да ће такво стање наставити „све док се питање преузимања два нова музеја не озваничи и не створи буџетска могућност за плаћање једног чувара“; документ бр. 337 од 2.6.1950, АА МГБ, АК 27 за 1950–1951. годину.

<sup>20</sup> Документ бр. 8632 од 15.11.1950, АА МГБ, АК 27 за 1950–1951. годину.

Ипак, све до почетка 1951. године, трошкове музеја и даље је покривао ЦК КПЈ, а те године они су пребачени на буџет МГБ.<sup>21</sup> С обзиром да су поставке, према ондашњој терминологији, биле „статичне“, односно да стручњаци МГБ нису учествовали ни у њиховом настанку, ни у селекцији изложених предмета, да нису имали права да уносе никакве измене, као и да су комплетне збирке на основу којих су формиране поставке ових музеја биле изложене,<sup>22</sup> задужења стручњака МГБ сводила су се на надзор над радом музеја и издавање водича кроз поставке. Иако најстарији водичи који се чувају у МГБ потичу из 1966,<sup>23</sup> према архивским документима познато је да су први штампани већ 1955. године. О овоме сведоче допис штампарии<sup>24</sup> и извештај о раду надлежног кустоса.<sup>25</sup>

У једном допису из 1954, Управа МГБ одређује Музеј 4. јула и МИПШ као „меморијалне партиске музеје“ у којима се „чува драгоцен материјал о развоју наше Народне Револуције“.<sup>26</sup> Да су музеји доживљавани као „меморијални“ и од стране других установа, сведочи и један допис који је 1956. године Друштво музејско-конзерваторских радника НР Србије упутило МГБ, а у којем су оба музеја такође сврстана у меморијалне музеје, заједно са Музејом Вука и Доситеја и атељеима Томе Росандића и Паје Јовановића.<sup>27</sup>

#### Музеј 4. јула

Музеј 4. јула се налазио у кући у Ботићевој улици 5, данас Булевар кнеза Александра Карађорђевића 10а, у којој је у ноћи између 4. и 5. јула 1941. године одржан састанак на којем је донета одлука о подизању оружаног устанка и покретању народноослободилачке борбе. То је била породична кућа породице Рибникар, изграђена 1934. године. Пре Другог светског рата кућа је припадала Владиславу Рибникару, власнику и директору дневног листа „Политика“.<sup>28</sup> Након ослобођења, 1945. године, Рибникар је кућу поклонио ЦК КПЈ,<sup>29</sup> „који је исту уредио по његовим инструкцијама а према стању из 1941. године.“<sup>30</sup> Детаљније о томе сазнаје се и из текста Јаре Рибникар, супруге Владислава Рибникара, штампаног у водичу Музеја:

<sup>21</sup> Документ бр. 45 од 25.1.1951, АА МГБ, АК 27 за 1950–1951. годину. У јануару 1951. године, Музеј се обраћа Градском електричном предузећу, са молбом да се претплата на електричну енергију за Музеј 5. јула и МИПШ са ЦК КПЈ пребаци на МГБ.

<sup>22</sup> Полугодишњи извештај о раду МИПШ за период од 1.8. до 31.12.1950. године, који је Музеј града Београда поднео Министарству за науку и културу ФНРЈ 10.2.1951. године и Полугодишњи извештај о раду Музеја 4. јула за период од 1.8. до 31.12.1950. године, који је Музеј града Београда поднео Министарству за науку и културу ФНРЈ 9.2.1951. године, АА МГБ, АК 27 за 1950–1951. годину.

<sup>23</sup> Даница Басти и Загорка Јовановић, *Музеј илегалних партијских штампарија*, Београд, МГБ, 1966; Даница Басти и Јара Рибникар, *Музеј 4. јула 1941. године*, Београд, МГБ, 1966.

<sup>24</sup> Документ бр. 95 од 22.2.1955, АА МГБ, АК 30 за 1955. годину.

<sup>25</sup> Документ бр. 562 од 27.5.1955, АА МГБ, АК 30 за 1955. годину.

<sup>26</sup> Обраћање МГБ Народном одбору општине Топчидерско брдо; документ бр. 512 од 24.8.1954, АА МГБ, АК 29 за 1954. годину.

<sup>27</sup> Документ бр. 421 од 18.4.1956, АА МГБ, АК 31 за 1956. годину.

<sup>28</sup> Протокол одређене регулације и нивелације, бр. 25617 од 8.8.1934; документација породице Рибникар.

<sup>29</sup> Уговор о поклону бр. 2631/45 од 10.11.1945, који су потписали Владислав Рибникар, у том тренутку министар просвете и Александар Ранковић испред ЦК КПЈ; документација породице Рибникар.

<sup>30</sup> Решење о проглашењу Музеја 4. јула за споменик културе, бр. 279/4 од 17.5.1965; документација породице Рибникар.



„Кућа у Ботићевој улици је претворена у музеј. Намештај је реконструисан према нацрту мог мужа. И неке ситнице смо унели да бисмо потврдили аутентичност атмосфере, чаршав на столу, пепељаре, мали чајни сто, слике, прекривачи на кревету друга Тита; то су аутентични предмети из 4. јула четрдесет и прве године. Они су се сачували пуким случајем. Чим се сазнало да смо нестали из Београда, Немци су истерали моје родитеље и децу и они су на брзину покупили што се покупити дало. И тако су сачувани ти стари бечки тањери, а пропало је све остало! Башта је била тада мала. Сада је проширена и претворена у пријатни парк где може да се поседи и прошета.“<sup>31</sup>



Слика 2. Иван Тробоц, Музеј 4. јула, бочна фасада, 1960. година (МГБ, Ур\_1475)

У Музеју се налазио материјал који се односио на 4. јул, као и на 7. јул, датум почетка оружаног устанка. Збирка овог музеја садржала је 185 предмета и сви су били изложени.<sup>32</sup> Међу њима су се налазили: партијска документа, прогласи свих република и извештаји о организовању и дизању устанка, листови, часописи и извештаји с фронта, записници, решења, легитимације, мапа Југославије на којој су била обележена места у другим републикама у којима је, после Београда, уследило доношење одлука о подизању устанка, као и „оригинални“ немачки списак о стрељањима у Крагујевцу из 20. и 21. октобра 1941. године. Посебан куриозитет Музеја била је соба у којој је неко време током 1941. године живео Јосип Броз Тито.<sup>33</sup>

Како је већ поменуто, од 1950, овај музеј се налазио у саставу Музеја града Београда. Тако је остало све до формирања Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“,

<sup>31</sup> Јара Рибникар, Кућа у Ботићевој улици, ГГБ, 6, Београд, 1959, 456; Јара Рибникар, Кућа у Ботићевој улици, Музеј четвртог јула 1941. године, ур. Јелица Стаменковић, МГБ, Београд, 1966, 24.

<sup>32</sup> Упитник о раду одељења и музеја Народне револуције; документ бр. 662/2 од 23.8.1958, АА МГБ, АК 33 за 1958. годину.

<sup>33</sup> Преглед изложених збирки у Музеју града Београда и подручним музејима; документ бр. 60 од 6.2.1953, АА МГБ, АК 28 за 1952-1953. годину.

1982. године, када је надлежност над њим пренета на ову установу.<sup>34</sup> У оквиру Меморијалног центра, Музеј 4. јула је добио нову сталну поставку и нови водич.<sup>35</sup> Просторија на спрату, у којој је боравио Јосип Броз Тито, задржана је, док је у осталим просторијама изложен „скроман, али информативан“ материјал који је илустровао политичке прилике тог тренутка и важност донетих одлука, као и Титову улогу у њима. Поставка је допуњена и личним Титовим предметима, мапом са уцртаним Титовим илегалним кретањем кроз Београд, одлукама, прогласима, чланцима из *Борбе*, итд.<sup>36</sup> Деценију касније, у септембру 1992, Савезна Влада Републике Југославије је донела Решење о споразумном раскиду уговора о поверавању на трајно управљање и коришћење Меморијалном центру „Јосип Броз Тито“ објекта музеја „25. мај“ и „4. јули“, на основу којег су оба музеја, заједно са својим запосленима, музејским предметима и свом другом имовином предати на управљање Историјском музеју Србије.<sup>37</sup> Овакав статус остао је актуелан до оснивања Музеја историје Југославије (1996), када је већина предмета, као и оба објекта, пребачени у његову надлежност. Музеј 4. јула био је отворен за посете још неко време. Већ у јануару 1999, Извршни одбор Скупштине Града Београда донео је одлуку о давању на коришћење, на неодређено време и без накнаде, зграде Музеја 4. јула компанији „Политика“, а у циљу формирања Музеја „Политика“ са сталном поставком под називом „Историја Политике и српског јурнализма“.<sup>38</sup> Затим је, 2003. године, Управни одбор „Политике“ а.д. донео Одлуку о оснивању Фонда „Рибникар“, „ради помагања стваралаштва и остваривања хуманитарних и других друштвено корисних циљева на територији Србије и Црне Горе“, а „за потребе Музеја „Политика“, са сталним поставкама „Историја Политике и српског јурнализма“, као и за друге сличне намене, у области јурнализма и културе уопште“.<sup>39</sup> Истом приликом је одлучено и да ће седиште Фонда „Рибникар“ бити у згради Музеја 4. јула. Након две године, 2005, „Политика“ а.д. се обратила Републичкој дирекцији за имовину у циљу давања сагласности за пренос права коришћења зграде са „Политике“ а.д. на Фонд „Рибникар“, уз образложење да ова фирма нема довољно средстава да заврши започету адаптацију. Фонд „Рибникар“ би, у случају давања сагласности, из својих средстава завршио адаптацију зграде и привео је намени Музеја „Политика“.<sup>40</sup> У то време дошло је и до спора између породице Рибникар и „Политике“ а.д, а у вези са променом заглавља ових новина. Сви радови на адаптацији зграде су прекинути, а Фонд је престао да функционише. Поднет је захтев за реституцију, на основу којег би се кућа вратила у приватно власништво наследника Владислава Рибникара. Процедура по овом захтеву још увек траје.<sup>41</sup>

<sup>34</sup> Gorica Erceg-Sarajčić, Memorijani centar „Josip Broz Tito“ – Muzejsko-memorijalni sadržaji, *IM*, 3/4, 1989, 13.

<sup>35</sup> Војана Трpkовић, *Muzej „4. jul 1941. godine”*, Београд, Меморијални центар „Јосип Броз Тито”, 1985.

<sup>36</sup> Gorica Erceg-Sarajčić, *Op.cit.*, 14–15.

<sup>37</sup> Решење бр. 43/92 од 1.9.1992. године; документација Музеја Југославије.

<sup>38</sup> Сагласност Републичке дирекције за имовину на ово Решење, бр. 361-01-107/99 од 29.1.1999. и Уговор између Града Београда и Компаније „Политика“ а.д. бр. 463-79/99 од 29.1.1999; документација породице Рибникар.

<sup>39</sup> Одлука Управног одбора „Политике“ а.д. бр. 331 од 30.5.2003; документација породице Рибникар.

<sup>40</sup> Допис бр. 281 од 22.7.2005. године; документација породице Рибникар.

<sup>41</sup> Захваљујем се Љиљани и Дарку Рибникару на предусретљивости, помоћи, уступљеним информацијама и увиду у њихову приватну документацију. У овој документацији чувају се и пројекти за

Корисно је скренути пажњу и на промену у називу овог Музеја. Музеј 4. јула је првих година носио назив Музеј 5. јула. Наиме, како се састанак одржао у ноћи између 4. и 5. јула 1941, вероватно је у почетку постојала дилема око тога који датум изабрати као датум одржавања састанака. У тренутку када је одлучено да тај датум буде 4. јул, који се од 1956. године обележавао и као државни празник, име Музеј 4. јула се усталило, а назив Музеј 5. јула је постепено престао да се помиње. Та ситуација илуструје почетну хипотезу овог рада, према којој је питање очувања наслеђа, између осталог, условљено и политичким и историјским тренутком. Не само да је ЦК КПЈ директно формирао Музеј, одабрао предмете и организовао поставку, већ је и питање његовог имена остало нерешено до тренутка док се није утврдило који ће се датум заправо изабрати као датум доношења одлуке о подизању устанка.

Треба поменути и да су Решење Завода за заштиту споменика културе града Београда о проглашењу Музеја 4. јула за културно добро, као и одлука објављена у Службеном гласнику СР Србије број 14/79 о проглашењу за културно добро од изузетног значаја још увек на снази.<sup>42</sup> Према овом решењу, Музеј је проглашен за културно добро јер „зграда са предметима и баштом представља материјални документ оног тренутка који је одредио даљу историју народа Југославије. У судбоносној одлуци ЦК КПЈ о подизању народног устанка против фашистичког окупатора донетој у овој згради оваплоћена је далековидост Комунистичке партије Југославије, њена повезаност са интересима народа и њен интернационалистички став, а сама зграда је материјално сведочанство, трајни подсетник и просторни оквир који нас везује за личности, догађаје и услове под којима је деловала. Комунистичка партија Југославије у



Слика 3. Ентеријер Музеја 4. јула, просторија у којој је одржан састанак Политбироа ЦК КПЈ, око 1960. године (МГБ, Центар за документацију)

адаптацију зграде, из 2003. године, којима је планирано и њено проширење са првобитних 250 на 595,27 м<sup>2</sup>, као и изградња летње позорнице са 180 места, површине 140,2 м<sup>2</sup>.

<sup>42</sup> <http://beogradskonasledje.rs/kulturna-dobra/gradske-opstine/nepokretna-kulturna-dobra-na-teritoriji-opstine-savski-venac-2>. Приступљено 13.6.2017.



најтежим тренуцима њене историје.“ Даље се напомиње да је овакво Решење донето „због наведених вредности Музеја 4. јула које су од посебног значаја за друштвену заједницу“.<sup>43</sup> Чини се да би наведени разлози требало да буду подједнако релевантни и данас, посебно имајући у виду да су датум и догађај на које је овај Музеј требало да сећа указивали на почетак борбе не само против окупације, већ и идеја фашизма и нацизма уопште. Ипак, он је током последње деценије XX и прве деценије XXI века био на првом месту повезиван са КПЈ, чиме је, у складу са новом политичком климом, ипак више завредио да буде заборављен него очуван, а о чему ће више речи бити касније.<sup>44</sup> Зграда Музеја 4. јула данас је запуштена, обрасла жбуњем и шибљем. Унутрашњост је испражњена и делом разрушена, а око дворишта не постоји ограда. Са бочне стране, на месту баште, налази се велика рупа, вероватно настала током започетих радова на обнови почетком XXI века. Лево од главног улаза, на зиду још увек стоји спомен плоча.



Слика 4. Јелена Милановић, Зграда Музеја 4. јула, изглед из 2017. године

### Музеј илегалних партијских штампарија

Музеј илегалних партијских штампарија се налазио у кући на Бањичком венцу 12, данас Улица Рајка Митића 12, у којој је била смештена илегална штампарија која је остала неоткривена током рата. Кућа је била наменски саграђена за штампарију, делом од новца Данице и Бранка Максимовића, који су и пре рата учествовали у илегалном раду, а делом од новца КПЈ. Завршена је у јулу 1941. године, тако што је, супротно

<sup>43</sup> Решење о проглашењу Музеја 4. јула за споменик културе, бр. 279/4 од 17.5.1965; документација породице Рибникар.

<sup>44</sup> Треба поменути и да то није ситуација у свим републикама бивше Југославије, те да се у Републици Црној Гори 13. јул, дан проглашења самосталности Црне Горе на Берлинском конгресу 1878, али и дан подизања устанка у Другом светском рату, обележава као државни празник, Дан државности: *Ukaz o proglašenju Zakona o državnim i drugim praznicima*, Sl. List RCG, br. 27/07.



одоброном пројекту, у сутерену дозидана још једна просторија. У тој просторији налазила се штампарија, у коју је улаз био сакривен ормаром, чији је механизам осмислио сликар Ђорђе Андрејевић Кун. Двоје илегалаца, Загорка Јовановић и Мило Бошковић, били су лажно пријављени као брачни пар који је изнајмио кућу, док су у штампарији радили графички радници Бранко Ђоновић и Слободан Јовић.<sup>45</sup>

Стална поставка овог Музеја је обухватала копије, факсимиле, фотографије и остали материјал који је прикупило Историјско одељење ЦК КПЈ, а који се односио и на друге илегалне штампарије које су радиле у Београду пре и током Другог светског рата. Збирка музеја садржала је 457 предмета и сви су били изложени.<sup>46</sup> Основни сегмент музејске поставке чинила је штампарија која је сачувана у оригиналном облику и остала неоткривена, иако су Немци конфисковали кућу 1943. године и живели у њој до краја рата. Остали изложени материјал представљао је фотографије и бисте ангажованих у штампарији, фотографије и податке о другим илегалним штампаријама у Београду, легенду о историјату настанка ове штампарије, материјале у њима штампане, штампарски материјал, оружје за одбрану, књиге, легитимације, пријаве стана, радне мантиле, кревет, радио, распоред часова према којем су ангажовани у штампарији учили кад нису имали посла, око 200 књига које су читали, ручне бомбе и револвере спремљене за случај напада и слично.<sup>47</sup> Након што су Немци запленили кућу, Слободан Јовић и Бранко Ђоновић наставили су рад у згради у Крањској улици, где су уништили штампарију и извршили самоубиство након што их је открила специјална полиција.<sup>48</sup>



Слика 5. Иван Трбец, Главни улаз у Музеј илегалних партијских штампарија, 1960. година (МГБ, Ур\_1477)

<sup>45</sup> Загорка Јовановић, Тајна партиска штампарија у окупираном Београду, *ГГБ*, 3, Београд, 1957, 499–504; Marija Vasiljević, *Potencijal „biografskih“ pristupa muzejskim predmetima: slučaj Muzeja ilegalnih partijskih štamparija u Beogradu*, master rad odbranjen na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2012. godine, 27.

<sup>46</sup> Полугодишњи извештај о раду МИПШ за период од 1.8. до 31.12.1950. године, који је МГБ поднео Министарству за науку и културу ФНРЈ 10.2.1951. године, АА МГБ, АК 27 за 1950–1951. годину.

<sup>47</sup> Преглед изложених збирки у Музеју града Београда и подручним музејима; документ бр. 60 од 6.2.1953, АА МГБ, АК 28 за 1952–1953. годину; Marija Vasiljević, *Op. cit.*, 31–32.

<sup>48</sup> Документ бр. 60 од 6.2.1953, АА МГБ, АК 28 за 1952–1953. годину.

У једном од упитника о раду музеја у саставу МГБ је напоменуто да се музејска збирка састоји од веома мало материјала, махом копија, као и да се планира да се материјал групише хронолошки и у односу на штампарије у којима је настајао. Пошто су МИПШ посећивали и странци, МГБ је планирао и штампање легенди на страним језицима. Уместо водича кроз Музеј, користио се текст Загорке Јовановић, *Тајна партиска штампарија у окупираном Београду*, претходно одштампан у *Годишњаку Музеја града Београда*, који је имао резиме на француском и био умножен у 2.000 примерака.<sup>49</sup> Овај исти текст штампан је и у водичу МИПШ, издатом 1966. године.<sup>50</sup>

МИПШ је остао у саставу Музеја града Београда све до 2000. године, делећи судбину осталих музеја у саставу. До почетка последње деценије XX века је имао стално запосленог чувара-водича, а затим је радио искључиво по принципу раније најављених посета. Током 1999, наследници Данице и Бранка Максимовића покренули су тужбу против Града.



Слика 6. Ентеријер Музеја илегалних артијских штампарија, око 1960. године (МГБ, Центар за документацију)

Београда и Музеја града Београда, по којој је Други општински суд у Београду донео пресуду П-2811/99.<sup>51</sup> Музеју града Београда наложено је да кућу испразни и врати наследницима. Без обзира на многобројне дописе и апеле МГБ (председнику републике, министрима културе и правде, градском и републичком заводу за заштиту споменика културе, Секретаријату за културу, председнику Скупштине), одлука суда је реализована у јулу 2000. године и МИПШ је затворен.<sup>52</sup> Том приликом, у допису

<sup>49</sup> Документ бр. 233/2 од 10.3.1958, АА МГБ, АК 33 за 1958. годину.

<sup>50</sup> Даница Баста и Загорка Јовановић, *Op. cit.*

<sup>51</sup> Документ бр. 582/1 од 4.7.2000, АА МГБ, АК 659 за 2000. годину.

<sup>52</sup> Документа бр. 582/1 од 4.7.2000, 582/2 од 5.7.2000, 582/3 од 11.7.2000, 852/2 од 1.11.2000, АА МГБ, АК 659 за 2000. годину.

упућеном министру правде Републике Србије, између осталог стоји: “...превасходно треба решити отворено питање да ли је Музеј илегалних партијских штампарија потребно и даље да постоји, као и то да ли ће Музеј града Београда и даље да се стара, чува и јавно излаже ову, за град Београд и нашу историју, значајну музејску поставку”.<sup>53</sup>



Слика 7. Ентеријер Музеја илегалних партијских штампарија, око 1960. године (МГБ, Центар за документацију)

Музеј, као и предмети који су се у њему налазили, организационо су припадали Збирци за историју Београда после 1945. године. Када је Музеј испражњен, предмети су пренети у депое ове Збирке и више нису излагани. Том приликом било је немогуће сачувати и ормар који се налазио у предсобљу и био улаз у штампарију, а који је био дело Ђорђа Андрејевића Куна и чинио неодвојиви део музејске поставке.<sup>54</sup>

Треба поменути и да је, Решењем Завода за заштиту споменика културе града Београда 280/4 од 18.5.1965. године, МИПШ проглашен за културно добро, а одлуком објављеном у Службеном гласнику СР Србије број 14/79 за културно добро од изузетног значаја, као и да тај статус има и данас.<sup>55</sup> Према овом решењу, Музеј је проглашен за културно добро јер је у „у тој згради штампарија радила од 1.8.1941. до 31.8.1944. године и никад није откривена од непријатеља... Зграда представља јединствено сачувано аутентично сведочанство живота и рада бораца за ослобођење. У њој су сачувани у аутентичном стању предмети везани за активност штампарије.

<sup>53</sup> Документ бр. 582/1 од 4.7.2000, АА МГБ, АК 659 за 2000. годину.

<sup>54</sup> Извештај о исељењу Музеја илегалних партијских штампарија, документ број 649/3 од 8.8.2000. године, АА МГБ, АК 659 за 2000. годину.

<sup>55</sup> <http://beogradskonasledje.rs/kulturna-dobra/gradske-opstine/nepokretna-kulturna-dobra-na-teritoriji-opstines-avski-venac-2>. Приступљено 13.6.2017.



Сведочи о активностима КПЈ на пољу пропаганде у условима фашистичког терора и представља материјални доказ техничког извођења идејне борбе КПЈ<sup>56</sup>.

У згради МИПШ данас се налази седиште фирме „Неретва Комерц“. Испред зграде Музеја дозидана је гаража, а и сама зграда је преграђивана. Због високе озидане ограде, као и зеленила посађеног на прилазу куће, тешко ју је сагледати са улице. О томе чему је зграда служила током Другог светског рата, као и да се у њој налазио Музеј, нема никаквих трагова.



Слика 8. Јелена Милановић, Зграда Музеја илегалних партијских штампарија, изглед из 2017. године

#### **Музеј 4. јула и Музеј илегалних партијских штампарија кроз призму музеолошких теорија и културе сећања**

Разматрањем историјата Музеја 4. јула и МИПШ кроз призму теорија које се баве културом сећања и музејским студијама, може се доћи до закључака који иду у прилог почетној хипотези овог рада.

У оквиру теорије музејске селекције, чешки музеолог Збињек Страњски (Zbynek Stransky) се концентрише на човека који из стварности издваја предмете који сведоче о историји и друштву зато што они за њега нешто значе. Страњски посебно наглашава да се критеријуми из којих произилази овакав став, а самим тим и избор предмета, мењају

<sup>56</sup> [http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski\\_venac/ilegalna\\_partijska\\_stamparija.html](http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski_venac/ilegalna_partijska_stamparija.html). Приступљено 20.6.2017.



у зависности од историјског тренутка.<sup>57</sup> На тај начин посматрано, предмети који су селектовани у случају Музеја 4. јула и МИПШ, имали су одређено значење које је, у тренутку у којем су селектовани, било важно за оне који су ту селекцију вршили. У овом случају, како је већ поменуто, селекцију је вршио ЦК КПЈ. Ови предмети су имали значај неко време, а онда се током последње деценије XX века, заједно са опадањем значаја КПЈ и променама на политичкој сцени Србије, он постепено губио. Почетком XXI века, догађаји на које су подсећала ова два музеја толико су изгубили на важности да су и сами музеји престали да постоје.

Страњски даље наводи да је сваки селектовани предмет носилац музеалности чија се функција потпуно мења када се издвоји из стварности, чиме постаје „документ“ те стварности који има за циљ да о њој говори и сведочи.<sup>58</sup> Предмети који су се налазили у Музеју 4. јула и МИПШ су првих година XXI века одложени у музејске депое и више нису излагани. На тај начин ни стварност о којој су они сведочили није више била доступна јавности. Немогуће је не запитати се – да ли је одређени догађај стваран, ако за њега нико не зна? Страњски групу музејских предмета, односно групу „документа стварности“, тумачи у оквиру теорије музејске тезаурације. Под појмом тезауруса подразумева апстрактни део те групе, односно корпус знања који из ње произилази. Ово знање требало би да буде стално и непроменљиво, због чега би активност селекције, односно „сабирне делатности“ на основу које настаје музејска збирка, требало да достигне висок методолошки ниво и допринесе науци, а не да се обави случајно или под дејством спољних утицаја.<sup>59</sup> С тим се слаже и Драган Булатовић када пише да је правило да се музејски предмети „држе критеријума истинитости и етичке неутралности и нису зависни од контекста“.<sup>60</sup> Овде се чини потребним констатовати да теорија и пракса не функционишу увек у сагласју, о чему у прилог говоре дешавања са Музејом 4. јула и МИПШ. Јасно је, из свега до сада наведеног, да „спољни утицаји“ нису били избегнути у време формирања ових музеја. Они и нису били формиран од стране музејских стручњака, већ од стране политичког тела које их је предало на управљање овим стручњацима, и то уз обавезу да не праве никакве измене у поставкама или их другачије интерпретирају. У промењеном политичком тренутку, када су догађаји на које су ови музеји и предмети чувани у њима подсећали, постали неважни, ниједан од апела стручњака да се они сачувају није уродио плодом. Рекло би се да је по питању ова два музеја теза Страњског, према којој селекција предмета зависи од историјског тренутка, важила и у супротном смеру. Тако се једном селектованим предметима, или у овом случају читавим музејима, одузела њихова сведочанственост, њихов статус музеалије, онда кад је то одређеном историјском тренутку одговарало.

Питер Берк (Peter Burke) каже да у традиционалном смислу историја треба да буде чувар сећања, тако што „памћење одражава оно што се заиста догодило, а историја одражава памћење“, али напомиње да ни једно ни друго више не делују

<sup>57</sup> Zbynek Stransky, „Temelji opće muzeologije,” *Muzeologija*, 8, Zagreb, 1970, 46-47.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid, 63-70.

<sup>60</sup> Драган Булатовић, „Музеј као економија жеље” *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, 5, Beograd, 2009, 33.

стварно и да је њихов однос постао „проблематичан“. Према Берку, неопходно је водити рачуна о тумачењу, које он сматра друштвено условљеним.<sup>61</sup> Ово се донекле поклапа са Страњским, и теоријом о условљеношћу селекције историјским тренутком. Све оно што је поменуто у вези предмета из Музеја 4. јула и МИПШ и њихове сведочанствености, посматрано кроз призму музејских студија, важи и за сећања на догађаје на које су се они односили, посматрана кроз призму теорија које се баве културом сећања. Сећање на ове догађаје било је друштвено условљено – они су слављени и памћени кад је то одговарало владајућим друштвеним групама, а заборављени кад није. Берк говори о друштвеним групама као ствараоцима памћења, подсећајући на теорију Мориса Албвакса.<sup>62</sup> У дословном, физичком смислу, памте појединци, али су друштвене групе те које одређују шта је оно што је достојно помена и како ће то бити запамћено. Појединци се идентификују са јавним догађајима према значају који ови имају за њихову групу. Они памте и много тога што нису директно искусили.<sup>63</sup> Међутим, Берк напомиње и како у данашње време историја историографије свој предмет схвата као производ друштвених група, па се тако тумачи да историчари у различитом тренутку предност дају одређеним догађајима у односу на неке друге. Зато он уводи термин „историја као друштвено памћење“, користећи га да означи сложен процес селекције и интерпретације и истицање подударности између начина на који се прошлост записује и памти.<sup>64</sup> Берк подсећа да историју пишу победници, али да је они такође и заборављају, док је поента у јасном дистанцирању између „нас“ и „њих“, односно победника и оних који то нису. Да би схватио друштвено памћење, Берк истражује и феномен који назива „друштвеном амнезијом“, а који се бави правилима искључивања, сузбијања или гушења, и питањима ко, шта и зашто хоће заборави. Он подсећа да различити режими воле јасно да нагласе своју дистанцу у односу на претходнике, на пример мењајући називе улица.<sup>65</sup> Зашто се брисање назива улица не би наставило и брисањем комплетних музеја?

Можда би се Берк сложио и са Пјером Нором (Pierre Nora), према којем је историја сумњичава према сећању, а њен основни циљ је да сећање покори и уништи, да елиминише оно што се заиста десило и да сачува само оне елементе и доказе који доприносе остварењу њеног циља? Нора сећање сматра „стварним“, друштвеним и ненарушеним, док је историја за њега само начин на који савремена друштва организују прошлост. Сећање је „несвесно себе, заповедничко, моћно, спонтано“, док је историја скуп организованих историјских чињеница. Сећање је жив, трајни феномен, који се изнова мења, оживљава и одумире, за разлику од историје која је само „реконструкција“ нечег чега више нема и самим тим проблематична „репрезентација прошлости“. Сећање је важно само оним групама или појединцима који га имају, док историја припада свима и не припада никоме, истовремено полажући право на универзални ауторитет. Историја је стално сумњичава према сећању и њен основни

<sup>61</sup> Piter Berk, *Istorija kao društveno pamćenje*, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 56.2, Beograd, 83.

<sup>62</sup> Ibid. Погледати и: Moris Albvaks, *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 56.2, Beograd, 63–82.

<sup>63</sup> Piter Berk, *Op. cit.*, 83–84.

<sup>64</sup> Ibid, 84.

<sup>65</sup> Ibid, 89–91.

циљ је да сећање покори и уништи.<sup>66</sup> Шта се дешава онда кад одређене групе, које чувају неко сећање, престану да постоје? Или, боље речено, када сећање које су оне чувале није важно групама које су их замениле једноставним протоком времена? Ово се чини као добар тренутак да се подсетимо једног дела текста Јаре Рибникар у којем стоји: „Понекад је довољно да се од неког догађаја одмакнеш за годину дана да би осетио како постаје историја, јер брзо расте у времену. То се десило са четвртим јулом. Четрдесет и прве он је био један у низу илегалних састанака руководилица Партије. Четрдесет и друге већ је био јасна међа између ослободилачког рата и припрема за тај рат. Четрдесет и пете претворио се у један од камена темељаца нове државе. И створен је музеј. Данас тамо долазе многи који не памте стару Југославију. За њих је музеј једна историјска прича, занимљива, а помало несхватљива, као што су све историјске приче. А за децу те деце, 4. јули ће постати истинити датум почетка борбе за независност, за слободу и за афирмацију нових револуционарних идеја које ће утицати на идеолошка померања у свету“.<sup>67</sup> Ипак, деца те деце данас немају где да дођу, да се подсети било 4. јула, било илегалног рада у окупираном Београду. Томе је вероватно допринело што је „нова држава“ престала да постоји током последње деценије XX века, а сви њени „камени темељци“ су врло брзо постали део „друштвене амнезије“. Та судбина није заобишла ни Музеј 4. јула и МИПШ. Остаје да сачекамо и видимо да ли ће ова два догађаја и предмети који о њима сведоче у неком будућем историјском тренутку поново постати вредни интересовања и из простора заборављања још једном прећи у простор сећања.

### Скраћенице

АА	Административна архива
АК	Архивска кутија
ГГБ	Годишњак града Београда
КП	Комунистичка партија Југославије
МГБ	Музеј града Београда
МИПШ	Музеј илегалних партијских штампарија
МЦ ЈБТ	Меморијални центар „Јосип Броз Тито“
НОБ	Народно ослободилачка борба
ФНРЈ	Федеративна народна република Југославија
ЦК	Централни комитет

### Коришћена литература:

Albvaks, Moris, Kolektivno i istorijsko pamćenje, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 56.2, 1999, Beograd, 63–82.

Banković, Angelina, Cultural Policy and Formation of the Museum Network in Federal People's Republic of Yugoslavia. Example of Belgrade, in Nikola Krstović and Isidora Stanković (ed.), *Discussing Heritage and Museums. Crossing Paths of France and*

<sup>66</sup> Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, *Representations*, 26, Berkeley, 1989, 8–9.

<sup>67</sup> Јара Рибникар, *Op. cit.*, 20.

Serbia, Proceedings from the Summer School of Museology (July 6– 8<sup>th</sup> 2016), Sirogojno, Open air museum “Old Vilage”, 2016, 224–241.

Баста, Даница и Јовановић, Загорка, *Музеј илегалних партијских штампарија*, Београд, Музеј града Београда, 1966.

Баста, Даница и Рибникар, Јара, *Музеј 4. јула 1941. године*, Београд, Музеј града Београда, 1966.

Булатовић, Драган, Музеј као економија жеље, *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, 5, 2009, Београд, 21–36.

Berk, Piter, Istorija kao društveno pamćenje, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 56.2, 1999, Београд, 83–92.

Vasiljević, Marija, *Potencijal „biografskih“ pristupa muzejskim predmetima: slučaj Muzeja ilegalnih partijskih štamparija u Beogradu*, master rad odbranjen na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2012. godine.

Dimić, Ljubodrag, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Београд, Izdavačka organizacija Rad, 1988.

Erceg-Sarajčić, Gorica, Memorijalni centar „Josip Broz Tito“. Muzejsko-memorijalni sadržaji, *Informatica museologica*, vol. 20, no. 3/4, 1990, Zagreb, 13–16.

Јовановић, Загорка, Тајна партијска штампарија у окупираном Београду“, *Годишњак града Београда*, 3, Београд, 1956, 499–522.

Krivošejev, Vladimir, Muzejska politika u Srbiji: nastajanje, kriza i novi početak, *Kultura*, 130, Београд, 2011, 290–316.

Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, knjiga 3, Београд, Nolit, 1988.

Рибникар, Јара, Кућа у Ботићевој улици, *Годишњак града Београда*, 6, Београд, 1959, 447–458.

Рибникар, Јара, Кућа у Ботићевој улици, *Музеј четвртог јула 1941. године*, ур. Јелица Стаменковић, Музеј града Београда, Београд, 1966, 11–24.

Stransky, Zbynek, Temelji opće muzeologije, *Muzeologija*, 8, Zagreb, 1970, 40–91.

Trpković, Vojana, *Muzej „4. jul 1941. godine“*, Београд, Memorijalni centar „Josip Broz Tito“, 1985.

#### Архивски извори:

Административна архива Музеја града Београда за године: 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1958, 2000.

Документација Музеја Југославије.

Документација породице Рибникар.

Ukaz o proglašenju Zakona o državnim i drugim praznicima, Sl. list RCG, br. 27/07.

#### Електронски извори:

<https://www.inisbgd.co.rs/celo/istorijat.htm>. Приступљено 13.6.2017.

<http://beogradskonasledje.rs/kulturna-dobra/gradske-opstine/nepokretna-kulturna-dobra-na-teritoriji-opstine-savski-venac-2>. Приступљено 13.6.2017.

[http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski\\_venac/ilegalna\\_partijska\\_stamparija.html](http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski_venac/ilegalna_partijska_stamparija.html). Приступљено 20.6.2017.



## **SUMMARY**

### **FROM PLACE OF MEMORY TO PLACE OF OBLIVION: MUSEUM OF JULY THE 4<sup>TH</sup> AND MUSEUM OF ILLEGAL PARTY PRINTING OFFICES IN BELGRADE**

**Angelina Banković**

After the World War II, socialistic Government of Federal People's Republic of Yugoslavia invested a lot in formation of new museums. That was a part of Government's cultural policy, which main aim was "prevailing of cultural backwardness". Important subjects in these museums were those from People's Liberation War and history of Communist Party. According to that, on the 1<sup>st</sup> of May of 1950, two museums were opened in Belgrade. One was the Museum of the 4<sup>th</sup> of July of 1941, memorial museum dedicated to the day when the decision of starting armed Uprising against German occupiers had been made. The other was Museum of Illegal Party Printing Offices, which presented illegal work of Communist Party in Belgrade, before and during the War. Museum objects were selected and exhibitions were made by History Department of Central Committee of Communist Party of Yugoslavia. After formation, museums were entrusted to the management of the Belgrade City Museum. Museum's experts were not allowed to make any interventions regarding the objects or the exhibitions.

Museum of Illegal Party Printing Offices was part of the Belgrade City Museum until 1999, when its building was returned to inheritors of the pre-War owners, and objects placed at the depot of the Belgrade City Museum. Museum of the 4<sup>th</sup> of July of 1941 was entrusted to the new-founded Memorial Center "Josip Broz Tito" in 1982, and later to the Museum of Yugoslav History, which is still in charge for the objects. The building was entrusted to the daily newspaper company "Politika" and Fund "Ribnikar". They planned to form Museum of "Politika" with the exhibition named "History of Politika and Serbian Journalism", which was not realized until today.

In this paper, these two museums were used to present the relation between museums, history and remembrance in Federal People's Republic of Yugoslavia, but also during the change of political regime in the 1990s. Zbynek Stransky's theories of museum selection and museum thesaurus, as well as those of Dragan Bulatović, were used to represent how theory and praxis are often very different, as well as how status of museum object is connected to political and historical moment. History of these museums was also interpreted through memory studies, especially through theories of Peter Burke and Pierre Nora, that represent ideas of socially conditioned history, history as product of social groups and subject of "oblivion" and "remembrance" equally. That confirmed initial hypothesis of this paper, according to which status of museum object, or the whole museum, is dependent on historical and political moment in time.

**Keywords:** Museum of the 4<sup>th</sup> of July of 1941, Museum of Illegal Party Printing Offices, culture of remembrance, oblivion, museum studies

Dr. sc. Suzana Marjanić  
Institut za etnologiju i folkloristiku  
Zagreb, Republika Hrvatska  
suzana@ief.hr

Dr. sc. Rosana Ratkovčić  
Sveučilište Sjever  
Odjel za medijski dizajn  
Koprivnica, Republika Hrvatska  
rosana.ratkovic@zg.t-com.hr

## KULTURNA ANIMALISTIKA KAO (NOVI) PRISTUP OČUVANJU PRIRODNE BAŠTINE – PRIMJER MAČKOZBORNIKA

**Sažetak:** Potaknute idejom kulturne animalistike, koju je na našim prostorima inicirao zoetičar Nikola Visković, pokrenule smo objavljivanje *Mačkozbornika* (Nakladnik Jesenski i Turk) s felinološkim slijedom od mačkoglave boginje Bastet preko antropomorfne *Hello Kitty* do mitske kiborginje Catwoman. Predstaviti ćemo *Mačkozbornik* u kontekstu kulturno-animalističkih istraživanja kao jedan od mogućih (novih) pristupa očuvanju prirodne i kulturne baštine.

Prikupljeni tekstovi podijeljeni su u osam poglavlja koja obuhvaćaju temu mačke u svakodnevnom životu i bioetici, u književnosti, u bajkama i književnosti za djecu, u vizualnoj i popularnoj kulturi, u kulturi i kulturalnim istraživanjima, u lingvistici i etno tradiciji. Kroz razmatranje odabranih priloga u kojima se tema mačke predstavlja u kontekstu suživota ljudi i mačaka u otočkim sredinama i u hrvatskoj seoskoj okućnici, hrvatske likovne umjetnosti od XIX. stoljeća do danas, reprezentacije Balkana u popularnoj kulturi kroz simboliku mačke, hrvatskih dijalektalnih frazema i diskursa povezanog s mačkama u tradicijskoj kulturi dokumentirat ćemo istraživanja iz područja kulturne animalistike, odnosno antropologije životinja.

U tome smislu, ističemo i što se tiče regije, muzejski ovjeren suodnos mačaka i ljudi što ga je osmislio venecijanski kolekcionar i profesor na Akademiji lijepih umjetnosti u Veneciji Piero Pazzi koji je nedavno u Kotoru osnovao Muzej mačaka i time izložio svoju mačko-zbirku povijesnih razglednica, fotografija i drugih grafičkih materijala, od kojih najstariji datiraju u XVII. st., a vezuje ih suodnos života mačke i ljudi.

**Ključne riječi:** kulturna animalistika, antropologija životinja, mačka, baština, Muzej mačaka u Kotoru

### Zoo-uvod ili o antropologiji životinja

(Suzana Marjanić)

Uvodnik o naizgled paradoksalnom terminu – *antropologija životinja* – otvaramo postavkom sociokulturne antropologinje Barbare Noske, koja je u knjizi *Humans and Other Animals: Beyond the Boundaries of Anthropology (Ljudi i druge životinje: s onu stranu granica antropologije, 1989)* postavila zahtjev za oblikovanjem antropologije životinja s obzirom da dominira antropocentrična antropologija u odnosu na životinje.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Barbara Noske predlaže da se navedena znanstvena disciplina nazove antropologija životinja ili *anthropozoology/antropozoologija* ili *zoanthropology/zoantropologija*. Navedeni termin preuzela je od Johna Cunninghama Lillyja (*Lilly on Dolphins, Humans of the Sea, 1975*), koji ga je koristio za proučavanje komunikacije između ljudi i dupina (Barbara Noske, *Humans and Other Animals. Beyond the Boundaries of Anthropology, London, Pluto Press, 1989, 212*). Nažalost, kao što je danas poznato, Lilly je koristio i nedopuštena sredstva u proučavanju navedene komunikacije. Dokumentarni film BBC-ja iz 2014. godine razotkrio je da je

Članak nastaje kao sinteza zajedničkoga *knjižnoga projekta* autorica – objavljivanje kulturno-animalističkoga zbornika radova pod naslovom *Mačkozbornik, od Bastet do Catwoman*. I dok je Catherine M. Rogers, (1998.) za podnaslov svoje knjige *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield* odabrala Garfielda, mi smo se ipak odlučile za Catwoman kako bismo zadržale femininu priču u okviru felinološke sudbine povezane sa svim onim *Drugima* obilježenima kao poniženima i povrijeđenima. Kao jedan od novijih primjera, u ovom slučaju katoličke degradacije *životā životinja*, možemo navesti specifični zahtjev velečasnoga Branimira Budinskoga koji je na službenom letku župe Krista Kralja obavijestio svoje župljane kako tzv. kućnim ljubimcima (odnosno, *družbenicima* kako bi rekla Joan Duneyer) nije mjesto u kući tijekom molitve, odnosno njegovim riječima: „U slučaju da pas ili mačka znaju sklopiti ruke i moliti, što je vrlo pohvalno, neka ostanu u prostoriji i mole s nama; ako ne znaju moliti, neka se bave tjelovježbom izvan prostorije” (N. Zagorac i I. Kovačić. 2016. „Ako pas ili mačka znaju moliti, mogu biti na blagoslovu“. *24 sata*, 5. siječnja 2016., 18–19). Kao foto-ilustraciju novinari su kao ironijski komentar priložili mačku koja „zna sklopiti šapice“.

I dok su u anglosaksonskom području u opticaju četiri termina – *animalistički studiji*, odnosno *animalistika (animal studies)*, *ljudsko-životinjski studiji (human-animal studies)*, *antrozologija (anthrozoology)* i *antropologija životinja (anthropology of animals)*, u hrvatskom znanstvenom i kulturnom krugu u opticaju je sintagama *kulturna zoologija*, odnosno *kulturna animalistika*, i to zahvaljujući Nikoli Viskoviću. Naime, za začetak teorije o pravima životinja u našoj regiji zaslužan je Nikola Visković – sveučilišni profesor prava na Pravnom fakultetu u Splitu, i to početkom devedesetih kada je obnašao funkciju saborskoga zastupnika, da bi sredinom devedesetih uveo u našu znanstvenu i kulturnu zajednicu multidisciplinarni, interdisciplinarni i transdisciplinarni koncept kulturne zoologije, odnosno, kulturne animalistike, kako ju je kasnije preimenovao u zborniku radova *Kulturna animalistika* sa znanstvenoga skupa održanoga u Splitu 1997. godine, čime je ipak dimenziju Prirode zamijenio kulturnom činjenicom. Naime, Nikola Visković 1996. godine objavljuje zooetičku knjigu *Životinja i čovjek: prilog kulturnoj zoologiji*, što je prvo djelo kulturne animalistike u našoj sredini, i na njezinu je tragu formiran i znanstveni projekt *Kulturna animalistika*, koji je 2008. godine pokrenut u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, te je kao prvi rezultat spomenutoga projekta nastao zbornik radova *Kulturni bestijarij*, inače, objavljen godinu dana ranije.<sup>2</sup>

Što se tiče antrozologije, International Society for Anthrozoology (Međunarodno društvo za antrozologiju, ISAZ) osnovano je 1991. godine, dakle, svega dvije godine nakon spomenute knjige Barbare Noske u kojoj je navedena sociokulturna antropologinja predložila zahtjev za oblikovanjem antropologije životinja. ISAZ objavljuje i časopis *Anthrozoös*.

Nadalje, organizacija Society & Animals Forum osnovana je 1981. godine, a producira edukacijske programe i materijale o suodnosu ljudskih i neljudskih životinja. Society & Animals Forum od 1993. godine objavljuje časopis *Society & Animals*, a već je u drugom broju objavljen članak *The Animal Question in Anthropology* Barbare Noske.

John C. Lilly koristio LSD i ketamine u radu sa zatočenim dupinima. Cf. <http://www.deepsanews.com/2015/08/dolphins-and-drugs-the-shocking-connections/>

<sup>2</sup> Današnje suradnice projekta: L. Bajuk, S. Marjanić, M. Pasarić i A. Zaradija Kiš (voditeljica projekta).

I dok ISAZ proklamira termin *anthrozoology*, Society & Animals Forum zalaže se za termin *animal studies*, odnosno *human-animal studies* (animalistika, ljudsko-životinjski studiji). Pritom Kenneth J. Shapiro, jedan od urednika časopisa *Society & Animals*, određuje animalistiku (*animal studies*) kao podpodručje koje je paralelno s pokretom za prava životinja i pritom ipak upućuje na uporabu pojma ljudsko-životinjski studiji, kojim se, kako autor tvrdi, naglašava *odnos* između ljudi i životinja – što naziv animalistika (*animal studies*) ne čini.<sup>3</sup> Krajnji je cilj njihovog programa smanjiti nasilje protiv ljudskih i neljudskih životinja.

Pritom, s obzirom na sad, možemo reći, dugu tradiciju kulturnoanimalističkih istraživanja, pomalo začuđuje konstatacija S. Ebena Kirkseya i Stefana Helmreicha u članku iz 2010. godine o viševrsnoj etnografiji (eng. *multispecies ethnography*), kada ističu da je riječ o novom žanru pisanja i istraživanja u antropologiji, koja se pojavljuje na presječištu triju interdisciplinarnih područja istraživanja – ekologije/okolišnih studija (*environmental studies*), studija znanosti i tehnologije kao i animalistike (*animal studies*), i pritom kritički ističu (s čime se osobno slažem) da se druga bića još uvijek pojavljuju na marginama antropoloških istraživanja – kao dio krajolika, kao hrana za ljudska bića, kao simboli – kako su bila istraživana u prijašnjim etnografijama. Naime, viševrsna etnografija (iako koriste i termin *animal anthropology*) istražuje načine na koje raznovrsni organizmi oblikuju političku, ekonomsku i kulturnu matricu, no istovremeno su i oblikovani navedenim matricama. Nadalje spomenuti teoretičari navode kako je i Donna J. Haraway nazvala novu animalističku antropologiju zooetnografija (*zooethnography*), što bi bila, čini mi se, svojevrsna varijanta Pujolova termina etnoozologija. Istina, pritom bi se moglo naglasiti da za razliku od klasičnih animalističkih istraživanja viševrsna etnografija uključuje u istraživanje gljivice i mikrobe.<sup>4</sup>

Viševrsna etnografija (*multispecies ethnography*) na ovogodišnjem (2017.) je SIEF-u (International Society for Ethnology and Folklore) ujedno dobila i svoju mailing listu EASA – Multispecies.net, zahvaljujući nastojanjima, među ostalim, antropologinje Sare Asu Schroer (Sveučilište Aberdeen). Na navedenoj smo konferenciji u okviru panela „Dwelling of Others: non-human homes from a puddle to an animal reserve“, koji je organizirala Marjetka Golež Kaulič, prezentirale istraživanje pod naslovom „Petishism“ or animals in the city and on the islands: the case study of the island Silba“. Izlaganje se temelji na praksi u Hrvatskoj, pri čemu smo dokumentirale kako gradske vlasti ne potiču potrebnu skrb za pse i mačke lugalice – gradnju državnih i privatnih skloništa (azila) za napuštene i izgubljene životinje kao ni hranilišta. S druge strane, primjeri manjih otoka, koji funkcioniraju kao izolirane sredine, pokazuju primjere samoorganiziranja stanovništva, uz sudjelovanje i nekih turista, koji zajedničkim snagama djeluju na prikupljanju novca, hranjenju, steriliziranju i kastriranju/steriliziranju otočkih mačaka. Na primjeru otoka Silbe i jedinog istoimenog naselja

<sup>3</sup> Navedeno smo Marija Geiger Zeman, Zdenko Zeman i ja istaknuli u uvodniku zbornika radova *Filmski zoo* (Zagreb, Antibarbarus, 2018.). Pritom smo naveli i žanrovsko specifičiranje Margo DeMello, prema kojoj animalistika (*animal studies*) je termin koji se koristi u medicinskim istraživanjima i sferi prirodnih znanosti, a označava „znanstveno istraživanje ili medicinsku uporabu nehumanih životinja“ dok je termin „ljudsko-životinjski studiji“ uvrženiji u društvenim i humanističkim znanostima, te označava „istraživanje interakcija i odnosa između ljudskih i neljudskih životinja“. usp. Margo DeMello, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012. usp. Carol Freeman i Elizabeth Leane. Introduction, u Carol Freeman, Elizabeth Leane & Yvette Watt (eds.), *Considering Animals. Contemporary Studies in Human-Animal Relations*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011, 2.

<sup>4</sup> S. Eben Kirksey & Stefan Helmreich, The Emergence of Multispecies Ethnography, *Cultural Anthropology*, 25/4, 2010, 566.



na otoku Rosana Ratkovčić je demonstrirala pozitivnu praksu samoorganiziranja lokalnog stanovništva u brizi i zaštiti otočkih mačaka lotalica. Nedavno je pri Udruzi za zaštitu prirodne i kulturne baštine otoka osnovana sekcija „Mačić“ koja okuplja otočane i njihove goste koji zajedno rade na zaštiti mačaka. Prikuplja se novac za hranu za napuštene mačke koju članovi sekcije raznose na mjestima na kojima se mačke okupljaju. Zalaganjem Petre Hillinger, turistice iz Austrije, organizirana je velika akcija steriliziranja i kastriranja otočkih mačaka kako bi se zaustavilo povećavanje broja mačaka lotalica na otoku.

Inače, prvi „mačkozbornik“, što se tiče hrvatske animalistike, sastavila je književna prevoditeljica, radijska urednica i prijateljica pripadnica i pripadnika potporodice *Felinae* Giga Gračan. Riječ je o autorskom literarno-likovnom almanahu vedre mozaičke zbirke tekstova i crteža o mačkama i mačcima. Na možebitno pitanje „Pa tko je to sve pisao o mačkama?“ s pravom bi se moglo odgovoriti, kako navodi nadalje mačkoљubiteljica Giga Gračan, „A tko nije“? <sup>5</sup> No, za razliku od spomenutoga almanaha Gige Gračan *Macani razni: sastavci, mahom vedri – mic po mic* (1996.), koji se koncentrira na književne mačke, *Mačkozbornik ili od Bastet do Catwoman* u okviru antropologije životinje zahvatit će, kao što smo naglasile, pitanje omačkama kao dio prirodne i kulturne baštine, dakle, nešto malo šire istraživanje od prije navedenih književnih mačaka, što je do tada bilo prvo provedeno sustavno istraživanje na tu temu što se tiče cijele regije (ili da uporabimo sintagmu koja nije baš dobrodošla, poput crne mačke, *u nekim krugovima – zemljama bivše Jugoslavije*).

Što se tiče završnoga dijela ovoga mačkouvodnika možemo spomenuti kao jedan od novijih primjera zbornik radova *Prijatelju, ispričaj svoju priču. Dirljive ispovijesti o životinjama koje su promijenile ljudske živote* (ur. Aleksandra Hampamer), u okviru čega se zadržavamo na priči *Gunja* volonterke Udruge Pobjede Osijek,<sup>6</sup> koja svjedoči o spašavanju životinja tijekom poplava svibnja 2014. godine koje su zadesile navedeno područje. Pritom autorica prenosi svjedočenje jednoga ronioca koji navodi da je u *Gunji*, u vodi, pakao:

*„Svinje vise s ograda, krave stoje po ravnim krovovima, ovce po balkonima, a one životinje koje su imale 'sreće' spasiti se, stoje gladne i žedne na nepristupačnim mjestima. A leševi plivaju. Plivaju leševi svinja, koza, krava, pasa... Leševi pasa još uvijek svezanih za lanac, pa pluta i lanac. Svi su se ljudi uspjeli spasiti. Dok smo mi molili čamce za spašavanje životinja, tim istima su se spašavale puške, šunke, laptopi, televizori... Trećega ili četvrtoga dana vojska je krenula mještanima u izvlačenje velikih životinja. Dvodili su ih ravno u taj hangar prko puta nas (iz hangara su većinu odvodili ravno u klaonice, a neke su velike hrvatske mesnice dobro profitirale na poplavi kupujući ih, skoro pa besplatno.) A one gladne žedne, i ranjavane. Vojnici su ih (a i mještani su srdačno pripomagali) šutajući skidali s amfibija dok su njihovi vriskovi parali dan i noć. A mi, preko puta, samo pedesetak metara dalje, spašavamo samo dvije vrste životinja. One kojima se ostatak svijeta smilovao.“<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> Cf. <http://www.artresor.hr/hr/knjige/7001/Macani-razni>

<sup>6</sup> Udruge Pobjede, Osijek, usp. <http://www.pobjede.hr/index.php/kontakti>

<sup>7</sup> Aleksandra Hampamer (ur.), *Prijatelju, ispričaj svoju priču. Dirljive ispovijesti o životinjama koje su promijenile ljudske živote*, Zagreb, Udruge Prijatelji životinja, 2015, 143.

Naime, dok su nekoć u seoskim gospodarstvima upravo mačka i pas bile bezimene životinje, za razliku od npr. krave Šarulje ili kobile Ričke, danas su mačka i pas kao tzv. kućni ljubimci u okviru fetišizma, kao matrice specizma, imenovane u odnosu na sve one bezimene životinje koje se svakodnevno kolju – one životinje koje jedemo i one koje odijevamo, kako je to istaknula u svojoj knjizi o karnizmu, kao vladajućoj dogmi, Melanie Joy.

### **Primjer *Mačkozbornika* kao (novog) pristupa očuvanju kulturne i prirodne baštine**

(Rosana Ratkovčić)

Za objavljivanje u *Mačkozborniku* prikupile smo četrdesetak tekstova, a taj broj se i dalje uvećava. Objavljivanje se očekuje tijekom 2017. godine (Nakladnik Jesenski i Turk). Prikupljeni tekstovi podijeljeni su u osam poglavlja, a kako kulturna animalistika/zoologija proučava ulogu životinja u cjelokupnoj kulturi, *Mačkozbornikom* kao urednice nastojimo dokumentirati ulogu mačke u književnoj animalistici, likovnoj, vizualnoj, filmskoj, kazališnoj/izvedbenoj, filozofskoj animalistici, u medijima, etnozooologiji i zoofolkloristici, ukratko u svim aspektima ljudske i životinjske kulture.

Kroz razmatranje odabranih priloga iz *Mačkozbornika*, kao i nekih novijih muzeoloških i izložbenih projekata u regiji, predstaviti ćemo istraživanja iz područja kulturne animalistike, kao jedan od mogućih novih pristupa očuvanju prirodne i kulturne baštine.

Kao primjer kulturnoanimalističkoga istraživanja povezana s očuvanjem prirodne baštine možemo izdvojiti članak Karmen Turčinov *Mačka zvana Nikad ne reci ne mogu* i članak Brune Beljaka „*Radne*“ mačke na seoskoj okućnici i njene gradske varijante.

Karmen Turčinov u svojem prilogu razmatra suživot ljudi i mačaka u otočkim sredinama na jadranskoj obali, gdje je svakodnevica otočana isprepletana sa „svakodnevicom“ raznih životinja – mačaka, ovaca, magaraca pa čak i gavrana. Autorica analizira događaj/priču – kada je skupina mačaka, koje u većini slučajeva ne vole vodu, preplivala more između dva otoka u potrazi za hranom – koji pokazuje kako su izoliranost i golet otočja doveli do nekih malo poznatih oblika međusobne povezanosti i komunikacije između ljudi i životinja, posebno mačaka. Nudi nam nova saznanja o životinjskim navikama i sklonostima, ali i ljudskim strahovima i nemirima. Potreba za preživljavanjem navodi životinje na vrlo dramatična djelovanja, a usamljenost i zahvalnost na djelovanja ispunjena odanošću i ljubavlju. Nerijetko su ponašanja životinja vrlo slična ljudskima, a i jedni i drugi ovisni su o čudima prirode. Služeći se mitologijom, pučkim vjerovanjima i uzrečicama kao izvorima, autorica također donosi primjere kako ljudi doživljavaju mačke te kakva im svojstva pripisuju.

Bruno Beljak razmatra nove forme koje zadobiva uloga životinje u *antropocenu*, posljednjoj epohi geološke povijesti Zemlje kada čovjek svojim djelovanjem najviše utječe na okoliš i život na Zemlji. Autor ističe kako je uz nešto sporiju *domestikaciju*, od, primjerice, psa, mačka oblikovana po čovjeku, genetski i epigenetski. Pas je domesticiran prije više od 10 000 godina, a mačka znatno sporije, od 8 000 – do 4 000 godine pr.n.e., slijedivši promjenu čovjeka iz lovca nomada do početka uzgoja hrane i života u seoskim zajednicama, kada su se stvarale veće zalihe hrane koje su privlačile glodavce, a glodavci su privlačili divlje mačke. Od početaka druženja čovjeka s mačkama u drevnoj Africi i Egiptu pa do danas, čovjek drži mačku u svojoj blizini, zbog njezinih etnomedicinskih vještina koje čovjeku pomažu u preživljavanju.

Uloga životinja, pa tako i mačke, u *antropocenu* se pomiče iz prirodne zadanosti u nove forme u skladu s ljudskim životnim stilom, industrijom i njegovim utjecajem na okoliš. Industrijalizacija uloge mačaka u odnosu čovjek – životinja i „humanizacija” mačjih „zanimanja” donosi široku lepezu novih uloga. Od divlje, *feralne*<sup>8</sup> mačke, pa uličarke – kraljice ulice, preko ruralne etno-mačke, koja raznoliko zadržava sve uloge, do danas najzastupljenije urbane mačke, mačke koja gleda TV, ali i nastupa na filmskom platnu.

Zanimljiv pristup kulturnoj i umjetničkoj baštini predstavljen je u članku Tomislava Oroza *Mislim da sam vidio Mica Macu: reprezentacije Balkana u popularnoj kulturi kroz simboliku mačke*, u kojem se promišljaju reprezentacije Balkana, odnosno diskurzivne konstrukcije balkanske Drugosti, kroz analizu lika žene-mačke u specifičnim izričajima popularne kulture.

Simbolika mačke u popularno-kulturnim izričajima analizira se dvojako. S jedne strane, analizira se zapadnjačka recepcija i reprezentacija Balkana u filmovima *Cat People* i *Curse of the Cat People* iz ratnih četrdesetih godina XX. stoljeća, a s druge strane razmatraju se domaći umjetnički odgovori koji oponiraju hollywoodskoj optici. Film *Cat People* iz 1942. godine, u produkciji Vala Lewtona i u režiji Jacquesa Tourneura, te film *The Curse of the Cat People* iz 1944. godine producenta Vala Lewtona, s redateljskim dvojcem Gunterom von Fritscheom i Robertom Wiseom, reprezentiraju opskurnu slika Balkana stigmatiziranu motivom kulturne rudimentarnosti. Ontološka ambivalentnost koju evocira lik žene-mačke u navedenim ostvarenjima omogućuje promišljanje odnosa prostorne i temporalne podvojenosti Balkana analizom rodnih, političkih i klasnih aspekata. Žena-mačka zapravo je Irena Dubrovna, modna dizajnerica iz Srbije, koja dolazi u New York u bijegu pred nacistima, pri čemu je njezino balkansko porijeklo predstavljeno kao prepreka za uklapanje u američko društvo.

No, osim zapadnjačke imaginacije Balkana u filmovima hollywoodskih studija, hollywoodskoj optici oponiraju umjetnički odgovori domaćih autora, koji otvaraju nova područja analize i nove prikaze u kojima se poigravaju i eksperimentiraju s impostiranom animalizacijom i demonizacijom balkanskog subjekta, nerijetko ironijski se određujući prema slici Balkana.

U ovom „uzvraćanju udarca“ s nekoliko desetljeća zakašnjenja, ali s još uvijek dovoljno samorefleksije za dokidanjem jednostrane vizije esencijaliziranog balkanskog Drugog, strip ostvarenja i umjetničke izložbe propituju naličje mačkolikih vizija Balkana. Stripovi Nine Bunjevac, animirani film i strip Irene Jukić Pranjić ili slikarski opus Milete Prodanovića nude višestruke odgovore i eksperimentalne prikaze kroz lik žene-mačke.

Nina Bunjevac mačju prevrtljivost upisuje u fizički izgled lika Zorke Petrović u stripu *Gorke suze Zorke Petrović*.<sup>9</sup> Zorka Petrović prema riječima autorice je „napola mačka, napola žena (...) satirični hibrid Goofyja, Mickeya Mousea i Irene Dubrovne“.<sup>10</sup> Irena Jukić Pranjić ironično prikazuje stereotipizirane predodžbe žene kroz lik strip junakinje *Crne Mice*, koja je za razliku od animaliziranih heroina ovoga puta antropomorfizirana mačka koja ljubav pokušava ostvariti u naručju dresera u lokalnom cirkusu.

<sup>8</sup> *Feralne* mačke su mačke rođene od domaće mačke, u divljini; čest slučaj koji se dešava kada se pomladak ostavlja u šumi ili uz nenaseljenu cestu. Tada mačke koje prežive postaju „divlje“.

<sup>9</sup> *Gorke suze Zorke Petrović* Nine Bunjevac inspirirane su filmom *Die bitteren Tranen der Petra von Kant / Gorke suze Petre von Kant* (1972.) Reinera Wernera Fassbindera.

<sup>10</sup> Cf. <http://rishaproject.org/int13.html>, pristup travanj 2016.

S izložbom *Moya Sesstra*, koja je 2012. godine predstavljena u spomen zbirci Pavla Beljanskog u Novom Sadu, Mileta Prodanović direktno se referirao na Lewtonov i Tourneurov film *Cat People*. Kroz fuziju biografskih elemenata Milene Pavlović Barilli i filmske imaginacije Irene Dubrovne autor propituje reprezentaciju Balkana utemeljenu na kulturnoj i društvenoj Drugosti.

Baština hrvatske likovne umjetnosti kroz motiv mačke sagledana je u članku Dajane Vlaisavljević *Mačka u hrvatskoj umjetnosti od XIX. stoljeća do danas*, u kojem nas autorica upoznaje s raznolikim rasponom prikazivanja i ikonografijom ovog motiva. Motiv mačke sagledan je u okviru šire teme animalizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Posebno je istražena korelacija prikaza mačke u odnosu na prikaze pasa, kao prikaza dva najčešća kućna ljubimca. Unutar ikonografskog sistematiziranja motiva uočeno je nekoliko ikonografskih tema vezanih uglavnom za različito simboličko poimanje mačke. U stilsko-morfološkom pregledu uočeno je da motiv mačke nije jednako učestao. Sakupljena likovna djela predstavljaju motiv mačke u raznolikom rasponu prikazivanja, od djela u kojima se mačka pojavljuje samo kao štafaža, tj. kao nebitan dio scene, pa do antropomorfiziranih prikaza te *portreta* mačaka.

U građanskoj umjetnosti bidermajera s kraja XIX. stoljeća mačka je prikazana na mrtvoj prirodi animalističke slikarice Clementine Lederer. Motiv mačke sve je prisutniji u umjetnosti dvadesetih i tridesetih godina XX. stoljeća, na slici Krste Hegedušića mačka je pratnja na seoskom proštenju, dok na slikama Roberta Auera i Marijana Trepše zadobiva važniju ulogu i smještena je u ženskom naručju. Na crtežu Otona Postružnika iz četrdesetih godina mačka je prikazana bez ikakvih konotacija, kao djelić normalnog života, a na slici Slavka Šohaja iz 1950. godine dio je mrtve prirode. U skulpturi Sofije Naletilić Penavuše mačka je rezbarena u drvetu i obojana živopisnim bojama, a Ivan Kožarić predstavlja mačku sa svojom poznatom pronicljivošću.

U kontekstu muzejske prezentacije baštine istaknule bismo i što se tiče regije, muzejski ovjeren suodnos mačaka i ljudi što ga je osmislio venecijanski kolekcionar i profesor na Akademiji lijepih umjetnosti u Veneciji Piero Pazzi koji je 2014. godine u Kotoru osnovao Muzej mačaka.

Ideja o osnivanju Muzeja mačaka nastala je nakon što je u zbirku Međunarodnog centra za usvajanje mačaka „Badoer“ u Veneciji pristigla bogata donacija grofice Francesce di Montereale Mantica. Donacija obuhvaća nekoliko područja grafičkih materijala i može se podijeliti u sljedeća polja: publikacije, čestitke, povijesne razglednice, fotografije, plakati, jelovnici, kovanice, poštanske marke, trgovački računi, naljepnice, reklame, knjige za djecu, bilježnice i drugo. Kao svoje ciljeve Muzej mačaka navodi senzibiliziranje javnosti, veće poštivanje prirode i životinja, posebno mačke. Posebna se pažnja posvećuje djeci evropskih osnovnih škola kroz povremeno izlaganje crteža s kratkim komentarom, naravno o mački.

S Muzejom mačaka u Kotoru povezana je izložba *Miau miau – što sam ja radila u Prvom svjetskom ratu*, postavljena u Galeriji Decumanus u Krku u kolovozu 2014. i u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci, povodom obilježavanja stogodišnjice početka Prvog svjetskog rata.<sup>11</sup> Piero Pazzi, osnivač kotorskog Muzeja mačaka, je Centru za kulturu Grada Krka ustupio razglednice i fotografije s motivom mačke na različite

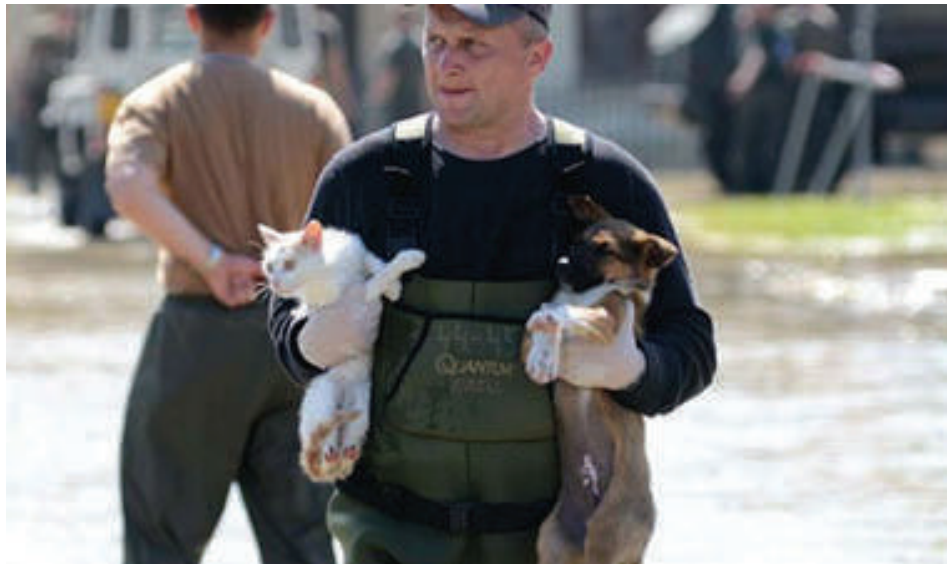
<sup>11</sup> Piero Pazzi, Maja Parentić, *Miau, miau, što sam ja radila u Prvom svjetskom ratu*, Krk, Centar za kulturu grada Krka, 2014.



načine povezane s ratnim zbivanjima. Mačka se na ovim razglednicama pokazuje kao komunikatorica između strahota i užasa rata i malog običnog čovjeka.

Na dijelu razglednica mačka je „propagandista“, odnosno medij za promociju političkih ciljeva. Tako vidimo mačku koja maše zastavama i suvereno korača bojištima. Ali puno više je onih razglednica u kojima mačka predstavlja sjećanje i nostalgiju za domom, želju za strašću i ljubavlju te vjeru u mir i spokoj. Upravo tako iskomunicirana ona postaje simbol manifestacije želje malih ljudi u ratna vremena. U životinjskom svijetu mačka je simbol za najbolje i za najgore, i kao takva najbliža je našoj vlastitoj naravi. Čovjek istovremeno stvarajući užase i strahote rata može kroz mačku iskazati sva svoja nadanja, želje i vjerovanja. Tako su mačke na ovim fotografijama, ilustracijama i karikaturama putovale i preko granica zaraćenih zemalja: Austrije, Njemačke, Rusije, Francuske, Engleske, Belgije i Italije. One su pobuđivale simpatiju na obje zaraćene strane i ustvari nesvjesno dobile ulogu mirovnog posrednika.

Upravo dok radimo na završnim pripremama za *Mačkozbornik*, u Zagrebu su postavljene dvije zoo-izložbe: Moderna galerija u Zagrebu pripremila je izložbu iz područja likovne animalistike pod nazivom *Sve naše životinje. Animalističke teme u hrvatskoj modernoj likovnoj umjetnosti* (Zagreb, 9. ožujka – 9. svibnja 2017., autorica izložbe: Dajana Vlaisavljević) a Etnografski muzej u Zagrebu izložbu *O životinjama i ljudima* (22. travnja – 12. studenoga 2017., autorice: Željka Petrović Osmak, Tea Rittig Šiško, Gordana Viljević).<sup>12</sup> Pojedini segmenti navedenih izložbi potvrdili su mačko-konstativ sociologa i antropologa Marcela Maussa: „Mačka je jedina životinja koja je uspjela u pripitomljavanju ljudi“.



Slika 1. Spašavanje životinja iz poplavljenih područja – Gunja, Rajevo Selo i Račinovci, 2014.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Uvodni dio ovoga članka varijanta je članka što ga je S. Marjanić napisala za katalog naše prve etnozoološke izložbe (ur. kataloga: Željka Petrović Osmak). Ujedno i izložba Dajane Vlaisavljević u Modernoj galeriji (Zagreb) prva je pregledna i najopsežnija izložba iz likovne animalistike u Hrvatskoj koja donosi 200-ak radova.

<sup>13</sup> Izvor: <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/hitan-apel-spaseni-psi-i-macke-u-slavoniji-u-groznim-su-uvjet-ima-evo-kako-im-mozete-pomoci/803917/>



Slika 1.2. Stari Maček, sklonište za napuštene i ozlijeđene mačke – jedini azil za napuštene mačke u Hrvatskoj (Voloder, kraj Kutine).<sup>14</sup>



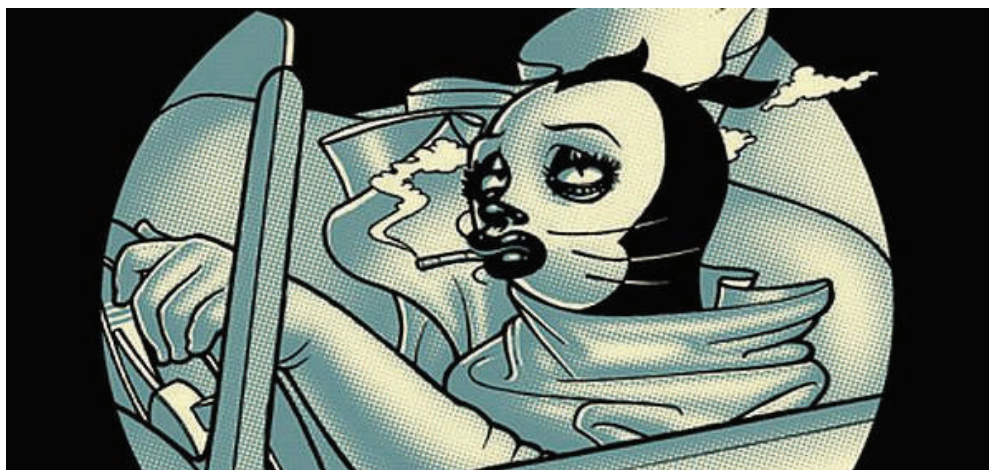
Slika 2. Cat Video Festival, Beč, 29. kolovoza 2015., u organizaciji Vienna Independent Shorts, Festivalna razglednica, Design by Nicolas Mahler

<sup>14</sup> Mačji dom „Stari Maček“ rezultat je nastojanja Ljiljane Horvat Komerički da mačkama koje nikada nisu imale dom ili su ih njihove obitelji odbacile pruži siguran i udoban „Dom zauvijek“. Njezina je ideja naišla na potporu mnogih ljudi i radnih organizacija. „Stari Maček“ je danas dom za 129 mačaka. Izvor fotografije: tekst Ljiljane Komerički za *Mačkozbornik*.





Slika 3. Filmski plakat filma *Cat People* iz 1942. godine<sup>15</sup>



Slika 4. Zorka Petrović Nine Bunjevac<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Izvor: [http://wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-c/cat\\_people\\_poster\\_06.jpg](http://wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-c/cat_people_poster_06.jpg), pristupljeno: 29. 03.2017.

<sup>16</sup> Izvor: [http://www.stripovi.com/images/heartless-web\(1\).jpg](http://www.stripovi.com/images/heartless-web(1).jpg), pristupljeno 29. 03. 2017.



Slika 5. Crna Mica, protagonistica filma *Požuda* Irene Jukić Pranjić<sup>17</sup>



Slika 6. Mileta Prodanović, iz serije *Moya Sesstra*, 2012.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Izvor: [http://2.bp.blogspot.com/Ug5FVwJOf5c/UqS\\_NV0GQKI/AAAAAAAAEJk/QOMtSeORSwE/s1600/POZUDA\\_P004\\_K003a\\_Polulezeca\\_Mica.jpg](http://2.bp.blogspot.com/Ug5FVwJOf5c/UqS_NV0GQKI/AAAAAAAAEJk/QOMtSeORSwE/s1600/POZUDA_P004_K003a_Polulezeca_Mica.jpg), pristupljeno: 29. 03. 2017.

<sup>18</sup> Izvor: <http://en.galerijalucida.rs/portfolio/mileta-prodanovic-en/>, pristupljeno: 29. 03. 2017.





Slika 7. Milene Pavlović Barilli, Autoportret s velom, 1939.<sup>19</sup>



Slika 8. Oton Postružnik, Mačka pod stablom, 1948–1959.  
Vlasništvo Kabinet grafike HAZU, foto Stanislav Novak

<sup>19</sup> Izvor: <https://www.google.hr/search?q=Milene+Pavlovi%C4%87+Barilli,+Autoportret+s+velom&tbn=isch&imgil=UFNu-> pristupljeno: 29. 3. 2017.



Slika 9. Ivan Kožarić, Mačka, 1980.  
Vlasništvo Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



Slika 10. Razglednica iz Prvog svjetskog rata<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Izvor: Pazzi, Piero, Parentić, Maja, *Miau, miau, što sam ja radila u Prvom svjetskom ratu*, katalog izložbe, Krk, Centar za kulturu grada Krka, 2014.



Slika 11. Razglednica iz Prvog svjetskog rata<sup>21</sup>

#### Korišćena literatura:

DeMello, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.

Freeman, Carol & Elizabeth Leane, Introduction, in: Carol Freeman, Elizabeth Leane & Yvette Watt (eds.), *Considering Animals. Contemporary Studies in Human-Animal Relations*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011, 1–10.

Hampamer, Aleksandra (ur.), *Prijatelju, ispričaj moju priču. Dirljive ispovijesti o životinjama koje su promijenile ljudske živote*, Zagreb, Udruga Prijatelji životinja, 2015.

Kirksey, S. Eben & Stefan Helmreich, The Emergence of Multispecies Ethnography, *Cultural Anthropology*, 25/4, 2010, 545–576.

Marjanić, Suzana i Antonija Zaradija Kiš (ur.), *Kulturni bestijarij / Književni bestijarij: Kulturni bestijarij 2*. Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatska sveučilišna naklada, 2007, 2012.

Noske, Barbara, *Humans and Other Animals. Beyond the Boundaries of Anthropology*, London, Pluto Press, 1989.

Pazzi, Piero i Maja Parentić, *Miau, miau, što sam ja radila u Prvom svjetskom ratu*, Krk, Centar za kulturu grada Krka, 2014.

Rogers, Catherine M., *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

Visković, Nikola, *Životinja i čovjek. Prilog kulturnoj zoologiji*, Split, Književni krug, 1996.

<sup>21</sup> Izvor: Pazzi, Piero, Parentić, Maja, *Miau, miau, što sam ja radila u Prvom svjetskom ratu*, katalog izložbe, Krk, Centar za kulturu grada Krka, 2014.



Visković, Nikola, *Kulturna zoologija. Što je životinja čovjeku i što je čovjek životinji*, Zagreb, Jesenski & Turk, 2009.

Zagorac, N. i I. Kovačić, Ako pas ili mačka znaju moliti, mogu biti na blagoslovu. *24 sata*, 5. siječnja 2016, 18–19.

### **SUMMARY**

#### **THE ANIMAL STUDIES AS A (NEW) APPROACH TO THE PRESERVATION OF NATURAL HERITAGE – AN EXAMPLE OF MAČKOZBORNİK**

**Suzana Marjanić, Rosana Ratkovčić**

Motivated by the idea of animal studies, which is in our country initiated by Nikola Visković, our first zooethicist, we have initiated the publication of *Mačkozbornik* (publisher is *Jesenski and Turk*) with feline sequence from anthropozoomorphic, cat-headed goddess Bastet over anthropomorphic neotenic *Hello Kitty* to the mythical cyborg, antropozoomorphic Catwoman. We will present *Mačkozbornik* in the context of animal studies researches as a possible (new) approach to the preservation of cultural and natural heritage.

The collected texts are divided into eight chapters that cover the subject of cats in everyday life and bioethics, in literature, in fairy tales and children's literature, in visual arts and visual culture, in popular culture, in culture and cultural studies, in linguistics and in ethno-tradition. Through consideration of selected papers that represents the topic of cat in the context of coexistence of people and cats in the island communities and in the Croatian village plot, in Croatian art of the 19th century until today, in representations of Balkan in popular culture through the symbolism of cats, in Croatian dialectal idioms and in discourses associated with cats in ethno-tradition, we will show studies in the field of animal studies – the anthropology of animals.

In this regard, we point out in the region, the museological verified correlation between cats and humans as it is created by Venetian collector and professor at the Academy of Fine Arts in Venice Piero Pazzi who recently founded the Museum of Cats in Kotor.

**Keywords:** animal studies, anthropology of animals, cat, heritage, Cats Museum in Kotor



Др Драган Булатовић  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет  
Одељење за историју уметности  
Центар за музеологију и херитологију  
dbulatov@f.bg.ac.rs

## МУЗЕАЛИЗАЦИЈА КАО ХЕРМЕНЕУТИЧКИ КРУГ<sup>1</sup>

**Сажетак:** Сам појам наслеђа почива на својству дуговекости, у материјалном смислу и вечности, у вредносном смислу. Процес социјализације вредности културног добра подразумева да се овим апстрактним појмовима (вечност и вечитост) обезбеди савремени лик. Уместо метафорике Јанусовог лица, својствене музејској репрезентативности, савремено баштињење почива на индивидуализацији музеалности у стварима и процесима свакидашњице, приватности и обичности. Том променом постаје стварнији захтев сваке музеализације да затвори круг превођења ствари из природног контекста у контекст музејског сведочанства, а потом да гарантује повратак ствари/документа као културне информације у природно и социјално окружење. У том науку свакој музеализацији је неопходно да природно стање ствари остане једина стварна стварност и да се музеализација изводи и закључује као смислена људска активност у њој као темељном хабитусу. У супротном имамо чисту фетишизацију, то јест обожавамо ствари које су изгубиле сваку стварну стварност и избегавамо да се суочимо са сопственом стварношћу. Нажалост, музеји подстичу такав осећај, па у том смислу они јесу један од медија који подлежу капитализацији укуса, духа, слободе и свега осталог што може да одликује личност као јединствен природни и социјални ентитет. Због тога ћемо поредити актуелни модел дифузне музеализације (уз захвалност италијанским колегама који су артикулисали овај модел социјализације наслеђа) са структуром херменеутичког круга, а са намером да утврдимо ваљаност тезе о њиховој хомологији. У тој намери анализираћемо неке елементе пројекта *Векови Бача*.

**Кључне речи:** музеализација, дифузни музеј, херменеутички круг, Векови Бача

Ево шта поредимо.

### Музеализација

Најпре, за разлику од малочас изречене опоре критике негативног наслеђа инструментализације институционалне музеализације, сада бисмо представили модел који је израстао из средњоевропске школе музеолошких студија, у једном тренутку концентрисаних на Универзитету у Брну. За разлику од поменутих инструментализација, којих је, дакако, било и у средњо-европској и у источно-европској музејској пракси, а које су увек бивале заплетене у актуелну производњу историјске слике света, музеологија као дисциплина која се бави модусима очувања сведока прошлости, први пут се експлицитно систематизује као наука о производњи документа памћења. У односу на вишедеценијску немоћ историје да изађе из зачараног

<sup>1</sup> Рад приказује део истраживања на пројектима које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије: *Теорија и пракса науке у друштву: мултидисциплинарне и међугенерациске перспективе* (бр. 179048) и *Традиција и трансформација – историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* (бр. 47019).

простора линеарног тумачења *историјског хода*, систематизација музеологије као дисциплине произвођења документа памћења, коју је покренуо Збињек Странски (Zbyněk Stránský), 1962. године,<sup>2</sup> дала нам је подстицај да развијемо методологију повратка музеологије у окриље холистичког погледа на стварност и хуманистичких студија света. Овде је модел у коме се каже да нема сакупљања *старина*, знаковитих остатака прошлости који се одају као културни сведоци, ако вас не води нека идеја, ако је немате као почетну *инвестицију* (ми то тако зовемо, док аутори на које се ослањамо као утемељитеље односно баштинике херменеутике, говоре о иницијацији или пак интуицији).

Имајући у виду поменуто упоредивост искуства музеолошког теоретисања и херменеутичког наука нашег доба, можемо одмах устврдити да, тек када изађемо из музеализације постаје видљиво да се сваки напор да се трезорирана прошлост визуелизује судара са истим питањем: где се изгуби целина, то јест, у каквом то науковању при историзовању измиче идеја која је зачала процесе. Због тога што се у музеографској пракси конформистички имитира дисциплинарно тумачење света, у кратком осврту ћемо, уз помоћ графичког приказа општег процеса музеализације, указати на једноставност очувања целовитости слике света у процесу баштињења. Минимални услов за остварење тог циља је да се баштињење разуме као животни процес свих баштиника и да није посебно и обавезујуће условљен бирократском институционализацијом процеса трезорирања иако рачуна на хармоничан интересни однос са институцијама колективног памћења. Да би описани услови били само пратећа мука здравог процеса баштињења видљивије је на овом сликовитом приказу, који доминантним геометријским облицима (кружнице) потенцира целовитост као темељно својство сећајућих слика које су, пак, пресудни облик негованог памћења (Схема 1, Схема 2).



Схема 1



Схема 2

Ако, дакле, немате почетну идеју да то што сте неким својим трудом и маром сачували и сакупили као сведочанство сопственог доживљаја стварности, преведете у документ који ће и другима пружити макар део информација које су поуздане својом

<sup>2</sup> Zbyněk Z Stránský, Temelji opšte muzeologije, *Muzeologija* 8, Zagreb, 1970.

изворношћу, ако немате идеју да тај документ вратите у актуелну стварност, онда не можете да рачунате на њега као исходиште културне поруке. А то значи, пре свега, да музејски трезор не сме да буде закључан у семантичком смислу. Овај захтев се односи једнако на опасност да се вредности сведочанства учитане у једном времену оките ауром светости те тиме у другом времену њихово значење и ограничен на онај део корисника који је упућен у посебна знања и вештине читања кодова прошлости. Капитализација незнања је један од историјских апсурда музеализације. Која је корист оном који зна, од афирмације незнања оних неупућених? Нема тачнијег одговора од оног да се ту ради о својеврсном цинизму моћи знања: *волим незнање других, оно је смисао мог знања!* Због тога ће се и промовисати фетишизација као извесност да ће сви хрлити за оним што им је лако доступно, дакле само спољашњом љуштуром пожељног, а суштински недоступног. Љуштура је без икакве стварне садржине коју би могли откривати и доживети као неко сопствено искуство. И онда се улази у тренд масе, па се, по природи стања и ниске одговорности масе, и не дешава идентификација сопства. Она је у маси, а масу усмерава неумољива сила тренутних безличних потреба које намеће логика широке потрошње као јефтиног задовољства масе: љубави према кичу.

Дакле, ове се изворне идеје пабирчења неких ствари, од оних првих семенки које је пећински човек издвајао у своју скривницу, до неких најсофистициранијих облика данашње тезаурације *нематеријалних добара*, свODE на то да човек мора да има визију и да покуша да ту визију материјализује у неком трезору, да од тога направи неки апстрактни капитал, који ми, а по угледу на старије колеге зовеMO тезаурус, тачније *тезаурус баштињења*. Мора човек у сваком времену да тежи да од тог пабирчења као крајњи производ створи речнички фонд уобичајеног живота који има то јако својство баштињења памћења. Фонд који има та својства у свакодневном животу је стварност баштињења, а не њен музејски сурогат. Јер, када прихватите неку реч онда сте ви учинили да нешто што је/сте капитализова-но/-ли у неком трезору постане општа вредност. И ту се затвара круг. Шта је то друго него *херменеутички круг*. На тај начин (када се оствари у тезаурусу) нешто што је културни производ постаје опште добро. Односно, иста ствар може завршити као фетиш, тј. може изгубити потенцијал да се оствари као чињеница културног процеса када се не оствари у (културном, баштинском) тезаурусу. Музеализација и јесте посебан третман производње докумената о израђевинама природе и човека, а оне су увек вишеструки сведоци који трају, кад као неми, кад као распричани. Због тога их традиционална повесница, конструишући пожељни наратив, тек олизује по бучној страни догађаја. Насупрот њој музеализација јесте процес очувања сећања кроз стандардне поступке производње *трезора јавне меморије*.

Под јавном меморијом рачунамо, поред музеја, библиотека, архива и на све облике усменог (и умског) памћења, попут обичаја, легенди, митова, коначно самог језика. Једна од важних корелација стандардности документовања људског делања је историзација процеса који се музеализује, чиме се умногоме усмерава производња *музејских докумената*, као научно поузданих, али и културно сведочанствених. Ова корелација није строго хијерархијска иако је у музејској пракси чест случај да је музеализација само инструмент неке историзације, по правилу идеолошке. Напротив,

музеализација има као идеал документовање процеса који су зачети у некој прошлости и обитавају у сећању на различите начине, али са циљем да обезбеди целовиту слику њихових „живота“. По том постулату лако се *инструментализују* музеји када је у питању историзација *догађаја* – догађајница је каталог историјских догађаја који се посматрају као готове, „замрзнуте“ ствари, а њима одговарајући музеј је излог мртвих предмета. Инструментализацији су отпорнији они који се баве *појавама* и настоје да их тумаче производњом музејских сведочанстава и документовањем контекста у којим се сведочанственост остварује. Напокон, интегрално очување памћења као жив *процес* се појављује као заједнички предмет и *музеализације* и *историје процеса*, бар за сада. Овој потоњој и јесте неопходна потпора коју пружа херменеутички наук. На основу чега предвиђамо оправданост овог опредељења? Ево једног објашњења.

Дакако, кад год се историзују само *догађаји*, очекивана је, као учинак историзације, тек експертска каталогизација. Са друге стране, нешто мало даље од конформизма етичке неутралности науке, за историзацију *појава* грабе се тек идеолошки тумачи, док се за историзацију *процеса* не граби нико сем пророка. Пророчке парадигме, пак, заводе својом целовитошћу визија, а визије су пријемчиве сваком, па и онима мање омеђеним говором и речима. Јесте несрећа што све историзације обављају управо они (*експерти*) који су предозирани вером у речи па им у реконструкцији процеса, готово по правилу, недостају слике и то и као оквири за *догађаје* (паспартуи који код Дериде кокетирају са онтологијом *лика*), али и као простори *појава*, док се, са друге стране, медији у којима живе *процеси* јављају као чисти фантазми (у строго Лакановом смислу употребљени). Упирући прстом у недостатност реторичког интерпретирања (не)музеализоване прошлости Мике Бал (Mieke Bal) је указала на филмичност сећања.<sup>3</sup> Наиме, док год се метонимијско-синегдохске музејске поставке у којима се само упућенима у један реторски код даје сликовита илустрација ученог знања, трезорирана прошлост остаје ништа друго него замрзнути поглед Нарциса. Разбудити Нарциса може само поглед који данас одгонета исту, Нарцисову невољу, а кључ одгонетке је у разговору.<sup>4</sup> Услов за разговорну музејску презентацију је музеализација *процеса* који доводе до нарцисоидизације, а то значи да се трезорира нешто што је живо, нешто што на линији трајања није *било, па прошло*, већ се и памти због тога што има садашњост. Тај живући *adequatio* музејске слике стварности је жива (покренута) слика и због тога се, након векова осакаћеног памћења кроз *историју (само) ликовне уметности*, слика механички покреће баш у тренутку признања велике кризе историјског памћења. Ово, у историји техничких изума запостављено идејно зачеће механички задржаног, па потом покренутог светлописа, даје му статус не алатке конформизма, већ модуса памћења. Иако се и зачеће (*кризе мишљења*) и рођење (*техничког изума*) збило, сада већ давно – светлописа пре 180 година, односно покретне слике пре 120 година и даље имамо исту муку у култури памћења: оно што филмично није музеализовано и не може бити ни филмично оживљено у презентацији.

<sup>3</sup> Mieke Bal, Telling, Showing, showing off, *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 3, Spring 1992, 556–594.

<sup>4</sup> Драган Булатовић, Постхуманистичка криза историјско-уметничких парадигми & Изум светлописа и повратак гледању, у: Драган Булатовић, *Уметност и музеалност*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2016, 32–64; 148–152.



## Херменеутички круг

Минимум (енциклопедијског) одређења синтагме *херменеутички круг* ситуира је историјски као теорему херменеутичке теорије интерпретације, коју је поставио немачки теолог Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834) у полемици с дотадашњом филолошком техником коментарисања старих текстова. Према њему се издвојена места текста могу ваљано разумети само из његове целине, а та се целина опет може докучити само интуитивним повезивањем њезиних делова, тзв. дивинацијом. У савременом смислу, пак херменеутика се бави разумевањем уопште чиме би била својеврсна филозофија језика, а ако би је ближе одредили у тој општости, најпримереније је пратити као практичну филозофију која тежи разумевању ствари *другог*.

Разумевање је увек могуће само уз претпоставку да се у игру уводу сопствене претпоставке. Оне усмеравају разумевање као разлучивање ствари виђеног, тумачење као одгонетање кода друштвеног бића, то интерпретирање односа оног који чита и текста самог. „Свако је разумевање под утицајем предразумевања које уноси онај који разумева, улазећи у неизбежни херменеутички круг“, рећи ће Гадамер<sup>5</sup> (Hans Georg Gadamer). Улога тумача је активна, тј. без ње нема разумевања, па је отуда питање шта то тумач има што му даје стваралачку улогу у процесу *интерпретирања текста*. Односно, како се то субјект може питати. Хајдегерско-Гадамерска херменеутика каже да пита интерпретирани текст у односу на предструктуру/предрасуду тумача. Сваки тумач је активан, управо тако што има предразумевање целине коју одгонета. Звали је „позитивном предрасудом“, попут Гадамера или интуицијом, попут Шлајермахера, тек без ње нема затварања круга у коме је омогућен дијалог питања интерпретираног и индивидуализације разумевања у тумачу. Практични допринос херменеутике начелно је увек у томе да се смислена веза из неког другог света пренесе у сопствени.

Улога субјекта као носиоца предструктуре (Хајдегер) / предрасуде (Гадамер) је неизоставна, због чега свако доба мора да пише своју историју као своју – остварену/створену за себе – реалност. У истом смислу и наслеђе имамо само као садашњост, када га баштинимо! У супротном је у заборавау.

Ово указивање на јединствени приступ у идентификовању суштаства добило је своју кодификацију најпре у нашој теорији музеологије као херменеутике, а потом у систематизацији знања која конституишу херитологију као хуманистичку дисциплину. Ево како можемо да демонстрирамо заснованост нашег приступа.

Како смо записали давних дана,<sup>6</sup> осим што је информатолошки ситуирана као наука о музеалији, музеологија је као наука о музеалности херменеутички основана. Ово је прологомена за теорију ове друге. Основни појмови око којих се чини разлика,

<sup>5</sup> Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, bibl. Logos, превоо Slobodan Novakov, Сарајево, Veselin Masleša, 1978, 298 i dalje.

<sup>6</sup> Најпре, дефинисање музеологије као *тумачеће* дисциплине дали смо у тексту који је објављен у: *Informatica Museologica*, 1/1985. Потом је следила разрада овог нацрта теорије у магистарској тези 1989. године, али је тај део тезе публиковања сачекао до 2005. године у Гласнику Народног музеја Црне Горе. Верзија на енглеском језику појавила се 2009. године у споменици професору Иву Мароевићу. Коначна формулација херменеутичко-информатичке теорије објављена је у књизи *Уметност и музеалност*. Види: Драган Булатовић, *op. cit.*, 117–127.

*музеалија и музеалност*, омогућавају да се склопи модел спекулације о херменеутички фундираној музеологији. *Музеалија* је појавна, стварна и тварна страна *музеалности*, особине сведочанствености људског сазнања. Музеологија као херменеутика разумева музеалију спрам музеалности као што метафизика спекулише о бићу спрам битка. Ако метафизика настоји да успостави истински однос између онтичког и онтолошког, херменеутика и музеологија настоје да разумеју однос између говорења (музеалије) и мишљења (музеалности). *Музеологос*, стога ништа друго не установљује до природу и регуле *раз-говора* музеалије и музеалности. Музеологија као херменеутика учиниће да чувано буде и *очувано*, тако што ће фундирати механизме разумевања смисла. А то је иманентно херменеутичка интенција која највиталније кореспондира са феноменологијом. Феноменологија музеалности условљава дисциплину у практичном и теоретском смислу.

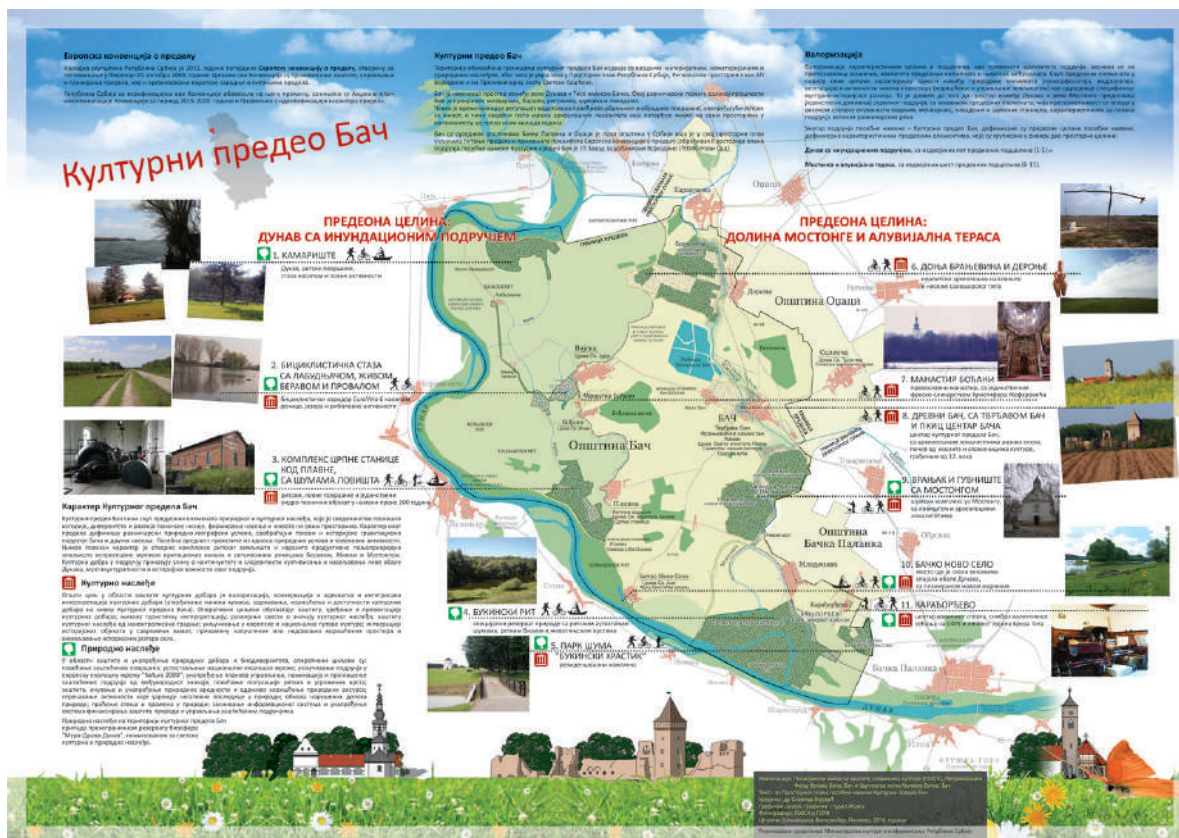
Ево како то изгледа у пракси баштињења.

Подручје културе у стратегији партиципације у свету компетитивности драгоцено је поље у коме се могу интегрисати визије целокупне перспективе једне заједнице. Она у најширем смислу обједињује појединачне напоре науке, образовања и уређења човековог практичног делања – рада и одржања. Ако је стратегија скуп способности и вештина, онда је предвиђање њено базично својство. Пројектовање предстојећег, као моделовање очекиваног, подразумева искуство, тј. познавање свих претходних модела истоврсног или структурално сличног понашања. Искуство, своје и других, може створити само гајена вештина очувања памћења. Она у пракси одгонетања стварности обезбеђује напредак знања, а оно стварање извесније слике будућности. Компетитивност *мнемозофије*, као херитолошке теорије, како је пре четврт века дефинисао професор Томислав Шола, чини се провиђенском за XXI век.<sup>7</sup>

Баштињење је циљ сваке стратегије незаборављања. Оно у активном смислу подразумева препознавање вредности, њихово очување и *живу*, али *сећајућу* вредносну културну производњу. *Очување* има два лица: *тварно* – трезорско и *рефлексивно*. Тварно исцртавају, такозвани међаши памћења – репрезентативни (*монументи*) носиоци документарности (извора истинитости). Рефлексивно лице има улогу прозора на трезору у који загледа сваки носилац новог живота, или да конкретизујемо, свака материјална и духовна активност која настаје на основама незаборављања. Искуство наслеђивања је својеврсни процес сећајућег гледања у будућност, да само овлаш парафразирамо херменеутичку теорију слике Готфрида Бема (Gottfried Boehm). Сврха једног лица баштине, трезорског је да буде угледни део обликовања (образовања, стасавања) и напредовања, а другог да потврди смисао незаборављања. Да у процесу сталног кретања, промена, жива продукција буде и напредовање, а не само понављање и угледање. Огољено понављање ритуала сопствене традиције озбиљно указује на опадање сећајућег вредновања. Ово опадање, пак временом трансформише баштинске вредности у стереотипе обожавања без упита о смислу, у фетишизацију. Голо подражавање спољашњих форми традицијског обичаја, на пример, представља најнижи степен сећајуће продукције, тј. онај у коме имамо све али смо заборавили

<sup>7</sup> Tomislav Šola, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003, 241–327.

смиао. Чак и у том облику, тј. у стању свесности да смо заборавили стварни садржај наслеђа, имамо свест о његовој, као одсутној, вредности. У односу на културну продукцију у којој постоји голо угледање, тј. понављање форме културног обрасца у коме не само да немамо сећајући садржај, већ и не можемо ни да имамо осећај недостатка, понављање је ипак одржавање минималне живости идеје напретка, док је у угледању једина идеја исцрпљивање твари.



Сл. 1 Изложбени пано на презентацији десетогодишњег рада на пројекту Векови Бача, Галерија Матице српске, јул-октобар 2016.

Концепт *интегралне* заштите рачуна на један систем заштите у коме је појам институционалног деловања померен са правне самодовољности на филозофију добра – културног и природног и природног. У том померању заправо се рачуна на мобилизацију *свих ималаца* наслеђа за очување памћења. Свако *имање памћења* је потврда да је општи појам добра индивидуализован у оном што је и субјективно *добро* јер доприноси хармоничној слици стварности. Тако се у институцији индивидуалног памћења потврђује потреба одржања доживљаја целовите визије света која појединцу осветљава будућност. У сваком друштвеном уговору, свесни појединац користи институције регулаторно, а не заменски. Ако је смисао замењен објектом имамо фетишизацију као инструмент отуђења. Иако је у основном начелу капитала производ рада отуђен од произвођача, економија нематеријалног добра је амнестирана од овог детерминизма. Ако је то већ историјски тако, не треба игнорисати међународни консензус око неопходности да се општељудско добро врати својим власницима. Управо тако



разумемо, не само опште право сваког на рад, слободу, различитост, већ и на сопствено памћење. У том процесу, фетишизам институција има дијаметрално супротно дејство и, по правилу, парцијалним и спорим деловањем удаљава индивидуу од процеса целовитог доживљаја света и поступака очувања животне холистичке визије. *Интегрисање*, у овом смислу, се никако не може заменити *придобивањем*, *навођењем*, *кад* и *присилжавањем* појединаца или ужих друштвених заједница на партиципацију у системском газдовању. Напротив, интегрисање се, најпре односи на обједињавање индивидуалних потреба за одржањем памћења, удруживање ради очувања целина сећања и градњу јединственог меморијског тела. Због тога је за систематско одржање културног крајолика најпре потребан, да кажемо конвенционално, *повратак човека природи*, иако се то већ одавно изметнуло у флоскулу. Истински је, заправо потребна слобода појединцу да се врати свом базичном хабитусу – земљи. Тек потом настаје *утемељено сећање*, а не (књишки) културни конструкти.

### Студија случаја – *Векови Бача*<sup>8</sup>

Ово што смо изложили на нивоу теорије показали бисмо као делатну праксу на случају једног интегралног пројекта који треба да покаже да десет векова културе у једном подручју у срцу Бачке има неку своју стварност данас, а коју ми треба да откријемо савременицима. Кроз тај велики, па и менаџерски захтеван пројекат који побројава услове за кандидатуру тог подручја за *Листу светске баштине*, треба повезати разнородна подручја, почев од оних који су уобичајени у културним историјама – праисторијско и историјско културно наслеђе, али и оних који упућују на диверзитете природе, као и оних који треба да очувају сведочанства о променама у природи које је изводио човек ради подизања квалитета живота, то јест економском и индустријском наслеђу. Сва та подручја требало је повезати са савременим коришћењем наслеђа у оној деликатној симбиози *необновљивости материјалних сведока прошлости* и неопходности савременог коришћења њихових нематеријалних вредности. У том захтеву који се не може заобићи, овај пројекат покушава да афирмише модел *живе баштине* као витални ресурс. Наиме, рачуна се да се кроз основно начело баштињења (*patrimonium*; старине) наслеђује умеће живота са обавезом настављања доброг газдовања ради унапређења наслеђеног. То управо значи да се идеја доброг наслеђа не мора тражити даље од, нама добро познатог модела очувања породице и хармоније коју она може понудити кроз заједничко привређивање три генерације у фамилији. У том поретку, једна је генерација, по природи ствари, чувар искуства у коме се респектује оно што је, макар у *њиховом* времену било добро, потом она генерација која има ту потпору искуства која ће им дати кураж да у оном што су критеријуми

<sup>8</sup> Пројекат *Векови Бача* настао је као део конзерваторске праксе архитектке др Славице Вујовић у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе Војводине, 2006. године с идејом да се оствари интегрална заштита наслеђе у којој је веома важна интеграција локалне заједнице у процес очувања и коришћења наслеђа. Све о пројекту до сада може се наћи у књизи: Славица Вујовић, *Како очувати и користити културно наслеђе. Доприноси Векова Бача*, Нови сад, Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2016. Године 2015. смо позвани као консултант за херитолошку интерпретацију и примену модела дифузне музеализације. У овом раду приказујемо део наших препорука које се битно темеље на богатству и доприносима савремених баштинских теорија као и пракси Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду.



савремености *паметно преломи*, до оне генерација која треба да учи увидом у малопрое описану *борбу искуства и савремености*. Требало је само запазити да се та *наследна животна пракса* – цеђења вишка рода јабука и другог сабраног воћа, *чува* за хладне зимске дане као добра брана организма од панонске кошаве. *HASAP*, као здравствени стандард већ се налази у логици доброг наслеђивања у *малим домаћинским заједницама*. Њих је већ савремено разумевање наслеђеног искуства научило како да пакују *дарове природе*. Све је то требало увезати у једну *одрживу* визију, а то је условљавало да менаџмент план мора да прође кроз сву ову малочас излагану научну проверу ваљаности за свакодневни живот. Управо та валоризација полази од искреног питања *чему старинарење, чему и даље производити мртве ресурсе* које можемо само да гледамо, а не и да пипамо, тј. не и да их стварно користимо као животну потребу. И логичан је закључак да би била најстрашнија грешка овог пројекта ако би се завршио отварањем једног мастодонског, *a la Louvre*, музеја, па да се у њему промећу *недодирљиве драгоцености*, благо брендиране по *географском пореклу*, употребљиве једино у туристичкој индустрији. Напротив, валоризацију ових високо постављених захтева за остварењем смисла баштињења, може најприближније да обећа модел *дифузног музеја*. А он указује на то да је музеј свугде где је живот на снази, а то може бити и у овој бари која је тако доминантна на крајолику Бача<sup>9</sup> јер је ово подручје дуго било мочварно – Дунав је опасаво утврђени град Бач и обезбеђивао му дуговековност. А онда се исти тај Дунав нашалио и повукао се неколико километара на запад од важног средњовековног утврђења које су после доласка у ове делове Панонске низије формирали Угари. Захваљујући тој фортификацији су и владали целим подручјем – са своје донжон куле видели су све намернике до Фрушке горе, а Дунав им је давао сигурност од изненадних напада недобронамерних дошљака. Како они, тако и сви наредни дошљаци и пролазници. И сви су они користили исте, данашњим речником именоване *компаративне предности*. Како је Дунав оставио град на сувом, тај камени *сведок свих прошлости*, заправо много бројнија цигла која се по традицији поднебља користила као ефикасан материјал за зидање и, нарочито, брзу поправку утврђења, постао је доступан свима који су могли да ушетају у подручје немог утврђења које је изгубило све своје виталне функције. Од периода *доступности* у коме се дешавало готово искључиво позајмљивање занемелог камења, до првих практичних корака који су их превели у сведоке прошлих живота прошло је више векова. Актуелно оживљавање *немих сведока* срећан је спој научног читања и херитолошке интерпретације, макар у намери изложеној у детаљном плану баштињења. У тој намери управо модел *распршене музеализације* (такозване *дифузне музеализације*) се наметнуо као онај који ће поштовати пут оприродњења идеје чувања и коришћења наслеђа као сопственог ресурса. Помирење јавног и приватног интереса у разумевању баштинских вредности као јавног добра од универзалног значаја, кључни је процес до кога се долази променом општег стања свести, то јест осавремењавањем образовања које ће у променама тежишта у стратегијама привређивања обезбедити одрживост и самоодрживост малих домаћинстава у прогресивној неумерености профитне економије

<sup>9</sup> Бач се налази на северозападном делу Републике Србије, у Војводини, тачније у југозападном делу Бачке на 45<sup>0</sup> 23' 31" северне географске ширине и 19<sup>0</sup> 52' 57" источне географске дужине.

коју намеће либерална економска доктрина. Направити распршени музеј на темељима тако богатих остатака прошлости које има подручје Бача значи оживети сва искуства различитих култура и различитих мудрости преживљавања и господарења. Велик је изазов!

Једном ће Вам ту причу понудити вештаци за читање трагова људских руку у масној глини на ободима бара на које ће Вам локални љубитељи природе у бицикличком обиласку, скретати поглед док сте задивљени барским биљем испред себе, ширином плаветног неба које попуњава поглед без трунке неукусних упадица и омамљени песмом птица. У том окружењу сваки музејски садржај, па и информативни пано на коме су приказане складно обликоване праисторијске керамичке посуде у којима су сакупљани плодови те исте природе која вам тог тренутка попуњава сва чула, у том *музеју на месту догађаја* све долази по природи ствари па и доживљај далеке и тешке прошлости. Напротив, долази као радосно сазнање.

Други пут ће Вам локални скаути који, поново *по природи ствари*, на својим турама упознавања природних својстава, и предности и различитости, бачке низине, а управо на оним местима које називамо *водице*, они као стручњаци за преживљавање у свакој природи, испричати да је тај извор, осим што је сачуван до наших дана баш на том месту из разлога да нико од делатника, али ни од намерника на тим пољима не умре од жеђи, заправо чуван и негован и због завета да се не сме заборавити и због *чудотворста*. На пример онога сачуваног у усменој легенди о Богдану коме, заједно са другим невољницима који су бежали пред османском најездом, баш на том месту указало спасење на извору који их је повратио у живот и исцелио све ране стечене у бежанији. Благодети је узвраћено подизањем капеле, потом цркве, а онда и монашке заједнице. Ова је потом вековима штедрим радом и заветним незаборавом дошљака прерасла у драгуљ – најпре духовни, образовни, културни, уметнички, али, чини се најважније, домаћински. Драгуљ мудрости опоравка, одржања и наставка – Бођане.

Ево и једне сажете слике преплитања свих упоредних предности који нуди пројекат *Векови Бача*.

Подручје Бача пуно је белега светости, што оних који су плод дубоке вере, што оних који у профаном свету добијају ауру културног посвећења. Човек који у дугом континуитету овде оставља трагове своје хармоније са природом надилазио је све оно што су за њега као врсту биле недаће геолошких и климатских промена и о томе остављао трагове. Откривали су их, за многе од нас чудни копачи по утроби Земље, они који то нису чинили због жита и других годишњих усева – археолози. Оно, пак, што је човек копао, такорећи недавно, већ је пред нашим очима и без помоћи археокопача – бројни трагови култивисања природе, својеврсне хумане поправке природе, пре свега мелирациони канали којима је човек Бача скорашњих векова надомештао побегли Дунав са обриси тврђаве и подграђа. И да се динамика ожиљака модерног доба није увећавала непредвидивом брзином, имали бисмо велику збирку белега природне генезе и културног постигнућа коју треба сачувати у њеној речитости. Пројекат *Векови Бача* у свом стратешком опредељењу, кроз крилатицу *преплитања*, има задатак да врати умско наслеђе савременим житељима и њиховим гостима. Претварање сачуваних честица прошлости у *културни трезор* и економски *ресурс* заснован је на врло савременој доктрини *распршене музеализације* – поступка

представљања споменика прошлости као белега једног целовитог живота, некада из далеке прошлости, некада у дугом трајању памћења на некадашње време. Модел *дифузне музеализације* створен је са идејом да сву светост места са трајним белезима прошлости (места вере), као и сва места посвећена чувању произведене светости у предметима *музејске* вредности и *културног добра* повеже у јединствен процес одржања памћења. Дакако, на том посланству свака ће честица сведока прошлости, била она део ентеријера или мобилијара живих храмова или била део музејски трезориране прошлости у тврђави, бити повезана са местима настанка или ритуалног збивања (нпр. *крижни пут* у једном случају, или *водица* у другом), као и на местима где се данас мора реконструисати или ревитализовати догађај који више не живи у савремености Бача. Због тога је модел дифузног музеја у стању да обухвати и *културу крајолика* и *културу савремености прошлости* у виду *екомузеја*<sup>10</sup> као живе и „савремене“ прошлости и у виду *економузеја*<sup>11</sup> као савременог баштињења умске културе одржања, у којој је својеврсни ендемски тип, производња *органске хране*, а тип будућности појављује се као *творница носталгије* (мала привреда у служби сувенира о повратку у прошлост). Векови Бача одређују средиште распршивања у Центру за посетиоце.

Дакле, једнако како је Гадамер за повесно искуство тврдио да постоји само као синхронитет прошлог, садашњег и будућег, тако се херменеутички круг уграђује као кључна *теорема* у пројект *Векови Бача*. Да поновимо, модел дифузног музеја у стању је да обухвати и *културу крајолика* и *културу савремености прошлости* у виду *екомузеја* као живе и „савремене“ прошлости и у виду *економузеја* као савременог баштињења умске културе одржања, у глобалу.

<sup>10</sup> Термин који је први пут, крајем седме деценије двадесетог века, употребио један од оснивача Међународног савета за музеје, Жорж Анри Ривијер.

<sup>11</sup> Кованица која је, на истеку двадесетог века, скована под утицајем препорука о *одрживости* чувања баштине уз помоћ баштинске продаје услуга и роба (догађаја и сувенира).



Сл. 2. Изложбени пано на презентацији десетогодишњег рада на пројекту Векови Бача, Галерија Матице српске, јул-октобар 2016.

### Коришћена литература

Bal, Mieke, Telling, Showing, showing off, *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 3, Spring 1992.

Булатовић, Драган, *Уметност и музеалност*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2016.

Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, bibl. Logos, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.

Gluzinski, Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

Stránský, Zbynek Z, Temelji opšte muzeologije, *Muzeologija* 8, Zagreb, 1970.

Šola, Tomislav, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.

Вујовић, Славица, *Како очувати и користити културно наслеђе. Доприноси Векова Бача*, Нови сад, Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2016.



## **SUMMARY**

### **MUZEALIZATION AS HERMENEUTIC CIRCLE**

**Bulatović Dragan**

The very concept of heritage is based on the trait of longevity, in the material sense, and of eternity, in terms of value. The socialization process implies providing a contemporary character to these abstract notions (eternity and perpetuity). Instead on the Janus faced metaphor, inherent to the museum's representativeness, modern inheritance is based on the individualization of the museality in things and processes of everyday life, privacy and ordinariness. Within that change, a request of each musealisation to close the circle of translating things from the natural context into the context of the museum testimony, and then to return things / document as well as cultural information in the natural environment – becomes reality. In that arrangement, for each musealisation is essential that the natural state of things remains the only true realm and that in it, as in its primary habitus, musealisation is performed and concluded as a meaningful human activity. Therefore, we will compare the current model of widespread musealisation and the structure of the hermeneutic circle, with the intention to establish the validity of the thesis of their homology. In that intent, some elements of the project *Centuries of Bač* are going to be analyzed.

**Keywords:** musealisation, widespread museum, hermeneutic circle, Centuries of Bač

Др Милан Попадић  
 Универзитет у Београду  
 Филозофски факултет  
 Одељење за историју уметности  
 Семинар за музеологију и херитологију  
 milan.popadic@f.bg.ac.rs

## „МУЗЕАЛНОСТ“: ПОРЕКЛО И НАСЛЕЂЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ<sup>1</sup>

**Сажетак:** Крајем седме деценије XX века, чешки музеолог Збињек Странски у теорију музеологије увео је идеју и појам „музеалности“ (чеш. *Muzealita*) као одређење за онај аспект стварности који проучава музеологија. Другим речима, предмет музеологије као науке била би управо музеалност, то јест нарочито својство које се налази у предметном елементу стварности (тај „предметни елемент стварности“ тако је препознат као музеалија, то јест као носилац својства музеалности). У том смислу, музеалност је управо оно својство због кога се неки аспект стварности штити од пропадања. Циљ овог рада јесте да испита порекло и наслеђе ове идеје. С једне стране, неки елементи који су послужили Странском у дефинисању својства музеалности могу се препознати још у текстовима Бечке школе историје уметности с почетка XX века, а нарочито у текстовима Макса Дворжака, који је био сународник Странског, а посредно је утицао и на осниваче чешке музеолошке школе, Јана Јелинека и Јиржија Неспутног. С друге стране, утицај концепта које је представио Странски може се препознати у развоју музеолошких идеја који су настајали од осамдесетих година XX века, као што су, на пример, концепт „херитологије“ и „теорије сведочанствености“.

**Кључне речи:** музеалност, музеологија, Збињек Странски, музеолошка теорија, херитологија, теорија сведочанствености

### Увод: Посмртне почести

У безвремено доба грчких митова, гиганти (дивови, џиновци) били су они који су се – у чувеној гигантомахији – супроставили олимпијским божанствима у борби за превласт у космосу. У добу музеја (који неретко преферирају олимпијске висине), гиганти су остали по страни, а питање космоса постало је питање како њиме испунити зрно песка, што је главоломка барем од времена ренесансних кабинета чудеса. Ипак, почетком 2016. године Франсоа Мерес (François Mairesse), председник Међународног комитета за музеологију (ICOFOM), објавио текст о смрти двојице „гиганата“ овог комитета и његовим најважнијим људима: „За мање од месец дана ICOFOM је изгубио двојицу џинова. Двадесет првог јануара 2016. године умро је Збињек Странски (Zbyněk Stránský), а за њим је 9. фебруара и Винош Софка (Vinoš Sofka) ступио у алеју успомена. Била су то двојица најважнијих људи које је наш комитет имао. Многи од

<sup>1</sup> Рад је део истраживања на пројектима које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије: *Теорија и пракса науке у друштву: мултидисциплинарне и међугенерациске перспективе* (№ 179048) и *Традиција и трансформација – историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20 веку* (№ 47019).

нас упознали су и ценили ту двојицу дивова који су овој дисциплини дали вероватно добар део својих живота“.<sup>2</sup>

Дисциплина о којој је реч је, наравно, музеологија. Такође, у поменутом тексту „гигант“ је метафора величине и значаја личности, а свакако не покушај митологизације. Но, ипак, позајмимо ову фигуру и упитајмо се какву су то музеолошку гигантомахију Странски и Софка предузели? Са којим то, олимпијским и другим, божанствима су се борили? Где је уопште „постојбина“ ових „митских бића“?

### Музеологија источно од Лувра

„Музеолошка средина изгледа као нека апстрактна теорија у модерној цивилизацији: ми присуствујемо у музејима развоју једног света, који настаје без нас, и око нас.“ То је прва реченица првог предавања *Музеолошког курса* Жермена Базена (Germain Bazin), одржаног у Школи Лувра, школске 1949–50 године.<sup>3</sup> Школа Лувра је високошколска установа основана у Паризу 1882. године, са циљем да користећи се збиркама чувеног музеја обучи истраживаче, испрва у пољу археологије, а потом и историје уметности, антропологије и класичних језика. Године 1927. при овој школи биће одржан и први курс из музеологије, који се често сматра претечом формалног музеолошког образовања, то јест, првим музеолошким наставним програмом у свету.<sup>4</sup>

Биће да то, ипак, није у потпуности тачно. Професор Универзитета Харвард, историчар уметности Пол Сакс (Paul Joseph Sachs) отпочео је 1922/1923. године са својим музејским курсом, чији је званични назив био *Museum Work and Museum Problems*. У исто време, 1921/1922. године, премда много ближе Паризу, на Масариковом Универзитету у Брну, отпочела су предавања из музеологије коју је водио Јарослав Хелферт (Jaroslav Helfert). Оба универзитетска програма била су везана и за директну музејску праксу: у случају наставе на Харварду то је био Уметнички музеј Фог (који је био у саставу Универзитета), а студенти музеологије у Брну практична искуства су стицали у Моравском музеју (где је Хелферт био управник). Другим речима, Школа Лувра је била можда прва високошколска установа основана при музеју, могло би се рећи прва „музејска школа“, али није била прва „школа о музејима“.<sup>5</sup>

Зашто је ова игра речи битна? Зато што ће управо на тој разлици изнићи оно што ће постати *differentia specifica* музеолошке мисли коју су заступали Винош Софка, а нарочито Збињек Странски. Брно, као значајно европско музеолошко средиште,

<sup>2</sup> François Mairesse, *Two ICOFOM Giants*, доступно на: <http://network.icom.museum/icofom>, приступљено: 25. 05. 2016.

<sup>3</sup> Germain Bazin, *Muséologie: cours de Mr Germain Bazin*, Paris, [Ecole du Louvre], 1950. Цитирано према шапирографисаној копији у преводу на српскохрватски језик, доступној у Библиотеци Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

<sup>4</sup> Историјат Школе Лувра доступан је на: <http://www.ecoledulouvre.fr/ecole-louvre/histoire>, приступљено, 25.05.2016. Кад смо већ код музејско-школских првина, напоменимо да је и први „музеј у школи“ био музејон у Аристотеловом Лицеју, где су и корени музеја који није тек игралиште муза, већ средство сазнавања, па – имајући на уму аристотелијанске класификације – и уређења света.

<sup>5</sup> Упор.: Марковић, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti – Filozofski fakultet Sveučilišta, 1993, 62; Alexander, Edward P., *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, Altamira Press, 1980, 239–241.

утицаће на њихове дисциплинарне назоре, премда формално на различите начине и са различитим исходима. Скицирајмо стога кратак историјат развоја музеолошке школе у Брну.

Након што је на Масариковом универзитету 1921/1922. године, залагањем Јарослав Хелферта управника Моравског музеја, отпочео програм предавања који се тичао проблема *управљања музејима*, ова активност је настављена до 1939. године, да би након окончања Другог светског рата имала још једну инкарнацију, веома кратког даха. Почетком шездесетих, тачније 1963. године, др Јан Јелинек (Jan Jelínek), антрополог и кустос Моравског музеја, установиће поново музеолошки одсек на Масариковом универзитету. Од средине шездесетих организоване су и последипломске студије, а 1977. године установљена је и Катедра за археологију и музеологију, да би средином деведесетих музеологија постала посебан одсек у оквиру ове катедре. Уз редовни универзитетски рад, школа у Брну постала је препознатљива по организацији међународних музеолошких семинара, који ће 1986/1987. године прерасти, уз подршку Унеска, у *Међународну музеолошку летњу школу*. Тако ће Брно, уз своје богато културноисторијско – посебно оно великоморавско – наслеђе, постати и европски центар академске музеологије.<sup>6</sup>

### У Брну, из Брна

Вратимо се сада нашим „гигантима“, Збињеку Странском и Виношу Софки. Њихове биографије деле неке сличности, али и бројне разлике које указују на специфичност музејског, академског, па и геополитичког контекста друге половине XX века. Обојица су рођени у Чехословачкој, у трећој деценији XX века, Странски 1926. године у Кутној Хори, Софка 1929. године у Брну. Обојица су студирала на Карловом универзитету у Прагу, Странски филологију и историју, Софка право. Педесетих обојица осећају притисак чехословачке социјалистичке власти; политичка питања стоје на путу Странском у погледу стицања доктората, Софки је онемогућено да ради као правник и он се запошљава као грађевински радник, зидар. Пuteви ће им се укрстити у Брну почетком шездесетих (у зору Прашког пролећа и у доба либерализације политичких услова у Чехословачкој), Странски ће постати кустос Моравског музеја и професор на Масариковом универзитету, где је уз др Јелинека један од утемељивача студија музеологије, Софка постаје начелник одељења за административне и организационе послове Археолошког института у Брну. У Брну ће средином шездесетих Странски почети да развија своју теорију опште музеологије, Софка ће конципирати и организовати изложбу посвећену наслеђу Велике Моравске која ће му донети међународни углед. Након инвазије војске Варшавског пакта на Чехословачку у августу 1968. године, Странски остаје у земљи, Софка је напушта.

У наредних готово пола века, Странски ће постати водећа фигура у напорима да се артикулише и утемељи научна структура музеологије, те спиритус мовенс *Међународне музеолошке летње школе*; Софка ће постати држављанин Шведске и

<sup>6</sup> Zbyněk Z. Stránský, The department of museology, faculty of Arts, Masaryk University of Brno and the questions of defining a profile of the museology curriculum, *Icofom Study Series*, no 22, 1993, 127.



председник ICOFOM-а од 1983. до 1989. године, те прилежни заговорник идеје о нужности музеологије као научне дисциплине и агилни организатор међународних музеолошких сусрета. У музеолошку „алеју успомена“, Странски ће ући као инспиративни и истрајни професор, а Софка, како је то написао Франсоа Мезез, као „очинска, па и дединска фигура“.

### „Континентална ексцентричност“

Присетимо се сада малопређашње напомене о „музејској школи“ и „школи о музеју“. Ако је потребно појашњење, рецимо да би у првом случају реч била о знању које је у служби установе, а у другом о знању које проблематизује постојање установе, то јест, идентификује и испитује вредности које установа отеловљује. Чини се да су оба „знања“ потребна и комплементарна, прво је апликативно, друго теоријско и методолошко. Но, иза ове „сагласности“ проистекла је темељна подела у савременој музеологији, која је развијена до те мере, да је можда и оправдано поставити питање постоји ли уопште нешто што би се могло назвати „савремена музеологија“?

Сведемо ли ово питање на прагматичну раван, подела о којој је реч може се илустровати на примеру два савремена уџбеника из музеологије.<sup>7</sup> Пет година након хрватског издања, у Минхену је 1998. године објављен превод на енглески језик уџбеника *Увод у музеологију*, професора музеологије на Свеучилишту у Загребу Иве Мароевића. Наслов књиге је у преводу добио и једно појашњење. Уз изворни наслов (*Увод у музеологију*), додат је поднаслов *Европски приступ (The European Approach)*. Уредник издања Кристијан Милер-Стратен (Christian Müller-Straten), у уредничкој напомени констатује научну утемељеност Мароевићеве књиге која надилази идеју музеологије „као науке о музејима“ и истиче усредсређеност на музеологију као „модерну научну дисциплину“ („Museology as modern science“).<sup>8</sup> Са друге стране, обратимо пажњу шта кажу професори музеологије на Универзитету у Лијежу, Андре Гоб и Ноеми Друге (André Gob, Noémie Drouguet) у свом глобално препознатом уџбенику *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels (Музеологија: историја, развој и савремени изазови)*. Аутори јасно подвлаче да је музеологија „наука о музејима“, а потом примећују: „Неки истраживачи, највише из централне Европе, предност дају много ширем и више теоријском виђењу музеологије. Предмет музеологије више није сам музеј, већ ’музеалност’, посебан однос између човека и реалности, однос који је истовремено и процена вредности: он води ка избору објеката које човек сматра вредним да буду сачувани за будућност и пренети друштву будућности. Тако дефинисана ’музеалност’ одговара француском појму баштине или онога што би могли да назовемо културним наслеђем“.<sup>9</sup> У овом смислу занимљива је и

<sup>7</sup> Овај пример сам употребио више пута у тематски сличним приликама, али сматрам да је на овом месту учинковитије да га поновим, уместо да само упутим на претходне текстове. Уп.: Popadić, Milan, From Study Subject To Knowledge: Museology As a Course at the Faculty of Philosophy in Belgrade, in: Nikola Krstović, Isidora Stanković (eds.), *Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, Sirogojno, Open air museum Old Village, 2016, 40–57.

<sup>8</sup> Christian Müller-Straten, Editor’s preface, in: Ivo Maroević, *Introduction to Museology: The European Approach*, München, Verlag Dr. C. Müller-Straten, 1998, 9.

<sup>9</sup> André Gob & N. Druge, *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd, Clio, 2009, 10.

напомена с почетка једног неформалног, а испоставиће се утицајног „учбеника“. Наиме, Питер Верго (Peter Vergo), на првим странама *Нове музеологије* (1989) истиче да је „стара“ музеологија сувише обраћала пажњу на *методе*, а премало на сврху музеја („...what is wrong with the ‘old’ museology is that is too much about museum *methods*, and too little about the purposes of museums“).<sup>10</sup> Овакав, „новомузеолошки“ приступ, отворио је у академској сфери фазу *музејских студија*, које не претпостављају нужно постојање музеологије као дисциплине, већ постојање дијалога *о музејима* међу бројним другим дисциплинама.<sup>11</sup>

Занимљиво је да је пољски музеолог Војћех Глужињски (Wojciech Gluzinski) – чији је допринос остао још мање видљив од оног којег су остварили Софка и Странски (уз све посмртне почести) – приметио да је теоријско питање утемељења музеологије као дисциплине која управља музејским делатностима будило нарочито интересовање музеолога социјалистичких земаља где се музејима придавала важна културнотворачка, идеолошка и образовна улога.<sup>12</sup> Може ли бити и да је сама идеја музеологије као научне дисциплине имала овај „идеолошки“ предзнак? У својим надахнутим мемоарским забелешкама, Винош Софка присећао се како је након његовог одласка из Брна, идеја о музеологији као научној дисциплини на Западу дочекивана са резервом, или чак са директом одбојношћу. Често је, присећа се Софка, добијао и грубе одговоре попут оног да је реч о „квази-науци“ или тек „континенталној ексцентричности“.<sup>13</sup> Са друге стране, концепт *музеалности*, који је као један од темељних појмова музеологије увео Збињек Странски, својевремено је у (социјалистичкој) Немачкој Демократској Републици критикован као „буржоаски“, будући да тежи да проблематизује концепт музејских вредности, али не са позиција „класних интереса“.<sup>14</sup> Пад Берлинског зида 1989. године, одагнао је ове идеолошке предрасуде, али не и оне струковне, које су у научно заснованој музеологији често тек виделе „теоријски вишак“.

### Музеалност под лупом

Након овог екстензивног увођења, које је било неопходно не бисмо ли сагледали општи контекст савремених музеолошких истраживања, посветимо се сада нашем проблему. Ако је Винош Софка одиграо улогу главног *промотера* чешког/европског концепта музеологије (дакле, музеологије као науке, а не систематизације музејских активности), ипак централно место у теоријском промишљању овог концепта припада другом „гиганту“, Збињеку Странском. И управо у средишту његових теоријских одређења налазимо на тремин – *музеалност*.

У савременом терминолошком речнику *Кључних музеолошких концепата*, који је струковни покушај испредања Аријаднине нити у лавиринту музеолошке лексике,

<sup>10</sup> Peter Vergo, (ed.), *New museology*, London, Reaktion Books, 1989, 3.

<sup>11</sup> Šenon Mekdonald (prir.), *Vodič kroz muzejske studije*, Beograd, Clio, 2014.

<sup>12</sup> Wojciech Gluzinski, *U podstaw muzeologii*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

<sup>13</sup> Vinoš Sofka, *My adventurous life with ICOFOM, museology, museologists and anti-museologists, giving special reference to ICOFOM Study Series*, 1995.

<sup>14</sup> Andreas Hanslok, *Museologie und Archivwissenschaft in der DDR*, Marburg, Tectum Verlag, 2008.

нема одреднице за тремин *музеалност*.<sup>15</sup> Она се јавља као дериват или колерат речи *музеално*, *музеализација* и *музеологија*. Тако под одредницом *музеално* (*museal*) налазимо еквиваленције у другим језицима (adj. – на француском: *muséal*; на шпанском: *museal*; на немачком: *museal*; на италијанском: *museale*; на португалском: *museal*) и тумачење да реч има два значења на француском, једно као придев којим се одређује „музејско“, а друго када се користи као именица, али само једно на енглеском, у коме се до скоро ретко и користила, а има шире значење од класичног поимања речи музеј, то јест не односи се само на стварање, развој и делатност музеја, већ и на промишљање његових исходишта и исхода.<sup>16</sup> Даље, под одредницом *музеализација* (*musealisation*) читамо: „процес музеализације ствара представу која замењује реалност из које (музејски) предмети потичу. То је сложена замена или модел реалности (изграђен унутар музеја) која обухвата *музеалност*, то јест нарочиту вредност која документује реалност, али нипошто није реалност по себи“.<sup>17</sup> Коначно, под одредницом *музеологија* (*museology*) налазимо и да „предмет музеологије није музеј, будући да је он релативно новина у погледу историје човечанства“, већ да је као предмет музеологије постепено дефинисан „специфичан однос човека и реалности, понекад препознат као *музеалност*“.<sup>18</sup> У овим одређењима препознаје се свакако колегијална добронамерност, али не и суштинско разматрање. Кренимо онда од извора и раних притока овој реци тумачења.

Сам Збињек Странски у *Темељима опште музеологије* концепт музеалности описује између осталог на следећи начин:

„Кратко речено: музеалност је такав квалитет стварности да је за човека есенцијалан, личан, и због тога је потребно штитити ове носиоце музеалности од општег и нормалног пропадања. (...) Активност спознаје музеологије мора се стога, у првом реду, усредсредити на спознају карактера музеалности и њену идентификацију.

(...)

Музеолошки, не иде се за проналажењем неких потврда стварности, него за откривањем таквих потврда, које означавају носиоца музеалности. При том се музеалност базира на процени односа човека према стварности, али да би се она открила, она се, пре свега, мора упознати. (...) Музеалност не наступа, међутим, самостално. Она је увек повезана са својим носиоцима. Али, као и сама стварност, и карактер носиоца је врло компликован.

(...)

Музеалност се, међутим, не може идентификовати ни директно ни одмах. Сазнању музеалности приближавамо се постепено, према томе како се наше сазнање продубљује и комплетира“.<sup>19</sup>

То је био извор, а ево и притока. Проблем у тумачењу појма музеалности је, по мишљењу холандског музеолога Питера ван Менша (*Peter van Mensch*), пре свега у томе што је Странски као његов „аутор“ с једне стране назначио барем два концепта овог појма, а са друге појава да се термин музеалност користи и за намеру „корисника“

<sup>15</sup> André Desvallées & F. Mairesse (eds.), *Key Concepts of Museology*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>16</sup> Ibid., 48.

<sup>17</sup> Ibid., 51.

<sup>18</sup> Ibid., 55.

<sup>19</sup> Zbynek Z. Stransky, *Temelji opšte muzeologije*, *Muzeologija* 8, Zagreb 1970, 37–74

и за особине предмета. Како Менш истиче, Странски иницијално описао музеалност као посебну документарну вредност, условљену квалитетом носиоца, подразумевајући под *музеалности документа* његове конкретне и видљиве карактеристике, његову информацијску вредност (као извора оригиналних информација), без обзира на његову природу или карактер. Деценију касније, каже Менш, „Странски је објаснио концепт музеалности као вредносну категорију, као исказ посебног односа човека према стварности повезаног са жељом да се сачувају и користе одабрани предмети. Премда је музејски предмет носилац музеалности, термин се пре односи на став посматрача, него на својства артефакта“. Као посебно вредну развијену форму новог концепта, Менш препознаје и тумачење које је понудила чешка музеолошкиња Вера Шубертова (Vera Schubertova). Шубертова је направила разлику између два нивоа музеалности: нивоа потенцијалне музеалности и нивоа опредмећене музеалности. *Потенцијална музеалност* је „драгоценост чулно опипљивог аспекта стварности – музеалност као могућност утемељена у објективним карактеристикама предмета“, док је *опредмећена музеалност* „објективизација људског усвајања стварности – музеалност реализована у облику музеалија”.<sup>20</sup>

Иво Мароевић је деведесетих година XX века дао је, чини се, академски целовито одређење музеалности као особине предмета да у једној реалности буде документ неке друге реалности, то јест да „у садашњости буде документ прошлости, да у музеју буде документ реалног света, да у простору буде документ неког другог просторног односа“, те да коначно предмет може бити документ простора, времена и друштва. Ово тумачење, које се у Меншовој подели препознаје као „стари“ концепт, Мароевић је проширио и ослањајући се на модел степеновања музеалности Шубертове. Међутим, Мароевић истиче да је Шубертова понудила *тростепени* модел, у коме је први степен *примарно* вредновање, други *препознавање* (где се открива значење предмета за одређену научну дисциплину) и трећи је *секундарно* вредновање, у коме се одређује музеалност предмета.<sup>21</sup>

Чини се као да се око термина *музеалност* јавља лавина тумачења, али да све време нисмо сигурни шта је у њеном језгру. С једне стране то показује извесно, интуитивно, разумевање „да ту мора бити нечега“, с друге отвара простор за неопходан критичка разматрања. Истина, један веома снажан критички став настао је чак крајем седамдесетих година XX века, али је изгледа остао занемарен. Његов аутор је помињани пољски музеолог Војћех Глужињски, који је тумачећи основе музеологије као научне дисциплине уочио и демонстрирао проблем у одређењу музеологије као науке о музеалности. Због садржајности његових примедби сачували смо га за крај овог прегледа.

Глужињски полази од основних питања: *Које „неоспорне“ особине предмета би требало да имам на уму када тврдим да он поседује особину музеалности?; Где би требало да је тражим?; Како би требало поступати и на шта обратити пажњу у датом предмету да би се проверило његово постојање?* и закључује да Странски не даје одговор на њих већ завршава само са интенцијом субјекта, то јест да је

<sup>20</sup> Питер ван Менш, *Ка методологији музеологије*, Београд, Музеј науке и технике, 2016, 203–204.

<sup>21</sup> Ivo Maroević, *Uvod*, 96.



„недостатак конструкције, на којој се заснива концепција Странског, то што је права особина музеалности резултат немогућности индикације оних конкретних 'неоспорних' особина предмета које би могле да представљају суштинску основу релативне особине о којој је реч.“ Са друге стране, Глужињски је сумњичав у погледу могућности постајња такве особине каква је музеалност и коначно њене сврхе: „Који, међутим, конкретан скуп особина испуњава ове потребе никада се не може унапред одредити пошто се рачуна на непрегледно мноштво особина и огромну количину и разносврност потреба и интенција избора? Једном ће бити ове, други пут неке друге особине али, у суштини, оне ће покривати тоталну реалност датог предмета.“. Констатујући да сам Странски тврди да музеалност предмета произлази из његове целовитости, Глужињски примећује да би „то значило да би музеалност могла да пронађе своју суштинску основу само у читавом предмету, у свим његовим многућим особинама; но, то би, истовремено, значило расплињавање те особине у све одлике предмета и поништавање његовог специфичног квалитета. Ако, дакле, искористимо ту једину могућност, онда ће се музеалност показати као ништа друго до тотална реалност предмета и ни по чему се не би издвајала.“ Ово оштру критику Глужињски закључује на следећи начин:

„Резимирајући речено, треба констатовати да се концепција Странског изводи из инструменталног схватања музеја, да се заснива на произвољно постављеним методолошким директивама, да уводи централни теоријски термин без праве, јасне дефиниције. Тај термин, лишен било какве повезаности са опсервативним терминима, остаје само појмовна фикција; он нема ни емпиријску садржину, ни оперативно значење. Ако би предмет музеологије требало да буде „музеалност“, онда треба констатовати да је музеологија наука о фикцији. Ако се прихвати првобитна концепција да је њен предмет оригиналан документ, онда ће он без обзира на то како смо га одредили увек бити резултат документационе релације а, с тим у вези, музеологија ће бити само специјалистички сегмент документаристике. Не могу се, међутим, превидети интересантне и продуктивне примедбе и формулације које су о појединим питањима садржане у разматрањима Странског и које ће с обзиром на то бити вредан допринос музеолошком знању“.<sup>22</sup>

## Порекло и наслеђе

Када је већ реч о „науци о фикцији“, Менш је у једној напомени у поменутом истраживању приметио да је бразилска музеолошкиња Марија де Лурдес Хорта (Maria de Lurdes Horta) изнела мишљење да је концепт музеалности Странски можда извео из дела Цветана Тодорова (Цветан Тодоров/Tzvetan Todorov). И заиста ауторка у поглављу „Концепт музеалности“ свог докторског рада под насловом *Museum semiotics: a new approach to museum communication* пише: „Цветан Тодоров (1966) је предлажио редифиницију предмета књижевног истраживања као студија ‘литерарности’, а не ‘литературе’“. У истом смислу, могуће је да се оправда концепт и

<sup>22</sup> Wojciech Gluzinski, op. cit. Цитирано у преводу на српски језик Иване Ђокић Саундерсон (издање у припреми).

проучавање ‘музеалности’, који редефинише предмет музеолошког истраживања и предлаже тумачење „виртуелних квалитета“ музејских послова и дикурса који их чине могућим. Само на тај начин, верујемо, биће могуће развити музеологију као науку (као што Тодоров предлаже за књижевност); у ту сврху, не сме постојати ограничење само на опис радова или текстова (што не може бити предмет науке), већ се морају идентификовати особине и специфичности ‘музеалности’ које разликују овај конкретан домен од других могућих поља у односу на које је могуће проверавати музејске текстове, а какви су они из историје, антропологије, естетике, психологије и тако даље<sup>23</sup>.

Да ли је порекло концепта „музеалности“ у „литералности“ Цветана Тодорова? Сетимо се да је Странски на Карловом универзитету у Прагу студирао филологију и право, те је могао бити упућен или заинтересован за савремену књижевну теорију. Но они заинтересовани, а нарочито упућени, знају да „литерарност“ изворно није концепт Цветана Тодорова из шездесетих година XX века. Реч је о тремину који је у књижевну теорију готово пола века раније увео руски лингвиста Роман Јакобсон (Roman Jakobson), а који је у међуратном периоду био и члан *Прашког лингвистичког круга* и универзитетски професор у Прагу и Брну.<sup>24</sup> Имајући све то у виду, може се са сигурношћу претпоставити да је Странском концепт „литерарности“ био познат. Ипак, у његовим текстовима нема директних референци на радове Јакобсона (или Тодорова), иако је могуће уочити везу између поменута два теоријска концепта. Наиме, и *музеалност* и *литерарност* покушавају да утврде предмет научног проучавања, једно у музеалном, друго у књижевном свету, дакле у световима у којима се стварни однос човека и његове реалности изражава на посредан начин. Но, да би се ова веза потврдила, свакако су потребни темељнији аргументи. Док се они не појаве, веза литерарности и музеалности остаје могућа, али не и нужна.

Слично, премда ближе материјалном свету, могло би се рећи и за могућност да музеалност има неке везе са концептима заштитите споменика културе бечког историчара уметности чешког порекла Макса Дворжака (Max Dvořák). Наиме, у Дворжаковим концептима вредности споменика културе може се приметити тенденција за проширење корпуса ових вредности. На пример, у популарном приручнику *Katechismus der Denkmalpflege*, то јест у Катехизму заштите споменика, објављеном 1916. године у Бечу, Дворжак пише: „Заштита се споменика дакле мора не само протегнути на све стилове прошлости, него мора посвуда одржати и локалну и хисторијску особитост споменика, коју ни по каквим правилима не смијемо коригирати, јер таквим коректурама разарамо баш оно што и скромним споменицима даје ненадомјестиву вредност“<sup>25</sup>. Иако службом смештен у Бечу, Дворжаков утицај у Чехословачкој свакако није био мали. Након Првог светског рата, Дворжаку је и званично понуђена професура на Карловом универзитету у Прагу која је, међутим, остала нереализована. Дворжакова суптилност у препознавању вредносних слојева

<sup>23</sup> M. de L. Horta, *Museum semiotics: a new approach to museum communication*, PhD thesis, Leicester, 1992, 41.

<sup>24</sup> Уп.: Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Beograd, Prosveta, 1978.

<sup>25</sup> Max Dvořák, *Katekizam zaštite spomenika. Pogledi, časopis za kritičku teoriju društva i kulture* 18 (3–4), 1988, 803.

споменика свакако је блиска концептима Странског о носиоцима музеалности и њиховој комплексности. Али, као и малопређашњем случају, поново нема директних референци.

Ако је порекло концепта музеалности у реалму могућег, али не и нужног, његов утицај је савим конкретан. У претходном одељку смо већ наводили ауторе који су прихватили полазишта Странског и, тумачећи их, додатано их разрађивали. Тим примерима, могло би се додати још неколико ставки. Мало пре смо Глужињског упознали као најтемељнијег критичара концепта *музеалности*. Међутим, његов каснији *М-фактор*, као концепт „музејског смисла“, то јест оног што повезује разноврсне чиниоце музеолошке реалности, иако формално-критички прецизније изведен ипак у многоме дугује своје порекло концепту музеалности.<sup>26</sup>

Занимљиво је и да је примедба Глужњског да се *музеалност показују као ништа друго до тотална реалност предмета* у једном другом теоријском регистру добила заправо афирмативан призвук. Хрватски музеолог Томислав Шола средином осамдесетих година XX века пише: „Савршена, племенита меморија (музеја или музејима сличних друштвених механизма) и неспутана, умјетничка креативност имају у високо-технологизираној медијској средини далеку точку конвергенције: тотални музеј“.<sup>27</sup> Шолин концепт *тоталног музеја*, комплементаран је његовом помаку од музеологије ка херитологији, где се основни предмет научног истраживања помера с институције музеја, па посредно и од музеалије, ка појму *баштине* као тоталитету култивисаног наслеђа.<sup>28</sup>

Придружимо, за крај, овим утицајима и *теорију сведочанствености* београдског музеолога Драгана Булатовића. Управо полазећи од Странковљеве музеалности, а препознајући њено порекло „у немачкој лескичкој логици по којој је *musealitet* оно што се да документовати као значењски потенцијал у материјалу који лежи у музеју“, професор Булатовић гради „теорију сведочанствености“ која тежи да избегне замке сцијентистичке формалности у чију је је мрежу музеалност коначно упала. Развијајући модел културног трезорирања, заснован на целисходности процеса баштињења, професор Булатовић нуди као централни појам управо *сведочанственост*, препознајући овај појам као оно што би „требало да умањи недореченост која је остала након увођења у тезаурус музеологије кључног термина за музејску вредност“.<sup>29</sup> Употребна вредност оваквог приступа убедљиво је демонстрирана у делу *Уметност и музеалност*, где су под лупу стављене теоријске апорије и цинизми праксе.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Wojciech Gluzinski, Basic paper, in: V. Sofka ed., *Methodology of museology and professional training*. ICOFOM Study Series 1, Stockholm, 1983, 24–35.

<sup>27</sup> Tomislav Šola, *Prema totalnom muzeju*, rukopis doktorske disertacije, Ljubljana, Filozofski fakultet, 1985, 257. Уп.: Šola Tomislav, *Prema totalnom muzeju*, Beograd, СМiН, 2011.

<sup>28</sup> Најцеловитији преглед у: Šola Tomislav, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.

<sup>29</sup> Драган Булатовић, Надратање музеологије: херитологија као општа наука о баштини, у: Јовановић, Зоран (ур.), *Међународни тематски зборник Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазни -изама*, Косовска Митровица, Филозофски факултет у Приштини, 2014, 637–654.

<sup>30</sup> Драган Булатовић, *Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2016.

## Закључак: Носталгична потреба

Виспрени Глужињски је својевремено (пре готово четрдесет година) приметио да се чини као „да је Странски термин 'музеалност' увео по истом принципу као и, на пример, сада већ историјски термин 'флогистон'. Нешто гори, дакле, постоји неки тајанствен елеменат запаљивости звани флогистон – нешто музеј сакупља, дакле, поседује неку особину музеалности“.<sup>31</sup> Недавно, 2015. године, такође поменути холандски музеолог Питер ван Менш је у једном свом тексту записао да су концепти музеолошке школе из Брна, попут *музеалије* и *музеализације*, постали својеврсно музеолошко наслеђе („we may treasure the concept of museality as heritage of our own professional field“) о коме се „може расправљати уз трунчицу носталгије“.<sup>32</sup> Шта се, на крају онда може рећи о концепту музеалност, тако симболично заробљеном између научног фантазма и струковне носталгије?

Музеалност је заиста остао неухватљив концепт, управо попут флогистона. Али, сетимо се, из концепта „алехемијског“ флогистона – мистичног елемента који сагоревање чини могућим – порођен је хемијски елемент кисеоник. То се десило у осамнаесетом веку. Како позната доскочица каже, није познато како су људи пре тога, дакле пре открића кисеоника, дисали. Шта би то значило у музеолошком контексту? Можда да у суштини није проблем проналаска, успостављања или прихватања концепта који би опстао под научном лупом (која није без својих искривљења). Реч је пре свега о *потреби* човека, па чак и носталгичној потреби, која се може пратити од Ноја и његове барке, па до Флоберових шепртљи, Буvara и Пекишеа. То је потреба да се однос човека и његове реалности не заборави, те да се тај однос уреди и представи. А у недостатку боље речи, одговор на ту потребу можемо препознати управо у концепту музеалности. То што је овај концепт мањкав, значи само да је близак човеку и његовој природи.

## Коришћена литература:

Alexander, Edward P., *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, Altamira Press, 1980, 239–241.

Bazin, Germain, *Muséologie: cours de Mr Germain Bazin*, Paris, [Ecole du Louvre], 1950.

C. Müller-Straten, Editor's preface, in: Ivo Maroević, *Introduction to Museology: The European Approach*. München, Verlag Dr. C. Müller-Straten, 1998.

Булатовић, Драган, Надрастање музеологије: херитологија као општа наука о баштини, у: Зоран Јовановић (ур.), *Међународни тематски зборник Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних-изама*, Косовска Митровица, Филозофски факултет у Приштини, 2014, 637–654.

<sup>31</sup> Wojciech Gluzinski, op. cit. Цитирано у преводу на српски језик Иване Ђокић Саундерсон (издање у припреми).

<sup>32</sup> Peter van Mensch, Museality at breakfast. The concept of museality in contemporary museological discourse, *Museologica Brunensia*, 4/2, 2015, 19.



Булатовић, Драган, *Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2016.

Desvallées André & F. Mairesse (eds.), *Key Concepts of Museology*, Paris, Armand Colin, 2010.

Dvořák, Max, Katekizam zaštite spomenika, *Pogledi, časopis za kritičku teoriju društva i kulture* 18 (3–4), 1988, 793–820.

Gluzinski, Wojciech, Basic paper, in: V. Sofka ed., *Methodology of museology and professional training*, ICOFOM Study Series 1, Stockholm, 1983, 24–35.

Gluzinski, Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

Gob, Andre & N. Druge, *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd, Clio, 2009.

Hanslok, Andreas, *Museologie und Archivwissenschaft in der DDR*, Marburg, Tectum Verlag, 2008.

Horta, M. de L., *Museum semiotics: a new approach to museum communication*, PhD thesis, Leicester, 1992.

Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Beograd, Prosveta, 1978.

Maroević, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta, 1993.

Mekdonald, Šenon (prir.), *Vodič kroz muzejske studije*, Beograd, Clio, 2014.

Mensch, Peter van, Museality at breakfast. The concept of museality in contemporary museological discourse, *Museologica Brunensia*, 4/ 2, 2015.

Менш, Питер ван, *Ка методологију музеологије*, Београд, Музеј науке и технике, 2016.

Popadić, Milan, From Study Subject To Knowledge: Museology As a Course at the Faculty of Philosophy in Belgrade, in: Nikola Krstović i Isidora Stanković (eds.), *Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, Sirogojno, Open air museum Old Village, 2016, 40–57.

Sofka, Vиноš, *My adventurous life with ICOFOM, museology, museologists and anti-museologists, giving special reference to ICOFOM Study Series*, 1995.

Sransky, Zbynek Z., Temelji opšte muzeologije, *Muzeologija* 8, Zagreb 1970, 37–74.

Štránský, Zbyněk Z., The department of museology, Faculty of Arts, Masaryk University of Brno and the questions of defining a profile of the museology curriculum, *Icofom Study Series*, no 22, 1993.

Šola, Tomislav, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.

Šola, Tomislav, *Prema totalnom muzeju*, Beograd, CMiH, 2011.

Vergo, Peter (ed.), *New museology*, London, Reaktion Books, 1989.

## SUMMARY

### „MUSEALITY“: THE ORIGIN AND HERITAGE OF AN IDEA

Milan Popadić

At the end of the seventh decade of the twentieth century, Czech museologist Zbynek Stransky introduced the idea and the notion of „museality“ (chez. *Muzealita*) in the theory of museology as a designation for that aspect of reality which is studied by museology. In other words, the subject of museology as a science would be museality, that is specially characteristic that is an element of present reality (the „element of present reality“ is also recognized as musealia, that is the object-holder of the museality). In that terms, property of museality is exactly why the status of some aspect of reality is protected against decay. The aim of this paper is to examine the origins and legacy of these ideas. On the one hand, some elements of which Stransky used in defining the museality can be recognized even in the texts of the Vienna school of art history from the beginning of the twentieth century, especially in the texts of Max Dvorak, who was Stransky's compatriot, and indirectly influenced the founders of the Czech museology school, Jan Jelinek and Jiri Nesputny. On the other hand, the impact of the concept presented by Stransky could be recognized in the development of museological ideas that have emerged since the eighties of the twentieth century, such as, for example, the concepts of „heritology“ and „theory of testimoniality“.

**Keywords:** museology, museality, Zbynek Stransky, museological theory, heritology, theory of testimoniality

Marija Ljubinković, apsolvent  
Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu,  
Katedra za opštu književnost i teoriju književnosti  
m.ljubinkovic@yahoo.com

Dr Nenad Ljubinković  
Institut za književnost i umetnost u Beogradu  
nenad.ljubinkovic@yahoo.com

## ŠTA ZNAČI POGODITI: TRADICIJA SVADBENIH OBIČAJA I NJIHOVE OBNOVE

**Sažetak:** Osnovna tema ovog rada jeste fenomen gađanja lukom kao deo svadbenog obreda i njegova specifična funkcionalnost. Sa jedne strane, ova tradicija ima dugu istoriju koja se može pratiti od samih začetaka usmene književnosti – od trenutka kada o tome peva Homer u drugom od svoja dva, na evropsku kulturnu i književnu tradiciju presudna, epa – Odiseji. Sa druge, isti običaj moguće je pronaći u obredima svojstvenim balkanskom području, a zabeleženim u velikom broju tradicionalnih pesama usmenog stvaralaštva. Na taj način, dovodeći u vezu tradicionalno, shvaćeno kao inicijalno u smislu usmene kulture uopšte, sa usmenim stvaralaštvom naše neposredne okoline kao savremenim, dokazaćemo važnost komparativne metode kao puta novih hermeneutičkih mogućnosti.

**Ključne reči:** Homer, identitet, antičko pesništvo, usmena kultura, svadbeni obred

Brojne dihotomije, a dakako i binarne opozicije, jesu u fokusu teorije književnosti u dobu poststrukturalizma. U vidu, pri tome, treba imati i da se poststrukturalizam neretko bavi odnosima takvih oprečnih pojmova poput spoljašnjeg i unutrašnjeg, centra i margine, pisane i usmene reči. Moglo bi se reći i da su tradicionalno i savremeno – pojmovi u osnovi teme Konferencije, jedna vrsta binarne opozicije kojoj se može pristupiti na različite načine, kako su učesnici i činili. Pristup koji smo mi izabrali za izradu ovog rada jeste onaj koji ide u smeru izvesnog pomirenja te opozicije – tačnije, onaj koji pronalazi nužno prisutne odjeke starih značenja u savremenom izrazu. Cilj je bio da se neki od najvažnijih motiva svadbenih običaja i njihove savremenosti raskoprene kroz sopstveno poreklo. Pri tome, prevashodno ćemo izneti tradicije balkanskih Slovena, u ovom slučaju shvaćene kao vid savremenosti, kako bi se njihovi koreni potom mogli uspešno uvideti u tradiciji antike.

U opisima ženidbe „sa preprekama“ u usmenoj tradiciji balkanskih naroda mogu se razlučiti dva suštinski različita, a naizgled jednaka tipa. Prvi i najčešći valjalo bi uslovno nazvati epskim, ili „muškim pismom“.<sup>1</sup> On opeva kako se do devojke dolazi ispunjenjem nekog junačkog zadatka: oslobađanjem devojke iz ropstva, izbavljanjem od sigurne smrti ubijanjem neke nemani, pobedom u junačkom nadmetanju, „junačkom otmicom“ ili preotimanjem tuđe neveste.<sup>2</sup> Drugi, neuporedivo ređi, tip epskih pesama o ženidbi čuva u epskoj formi sećanje na bit svadbenog obreda. Glasovita pesma „Ženidba Milića barjaktara“

<sup>1</sup> Nenad Ljubinković, *Naši daleki preci. Etnomitološke studije – traganja i promišljanja*, Srpska književna zadruga, Beograd, 2014, 165–171.

<sup>2</sup> Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, SANU, Beograd, 1984, 255–273.

(Vuk, III, 78), koju proučavaoci narodne književnosti nazivaju baladom, zapravo predstavlja slikovitu opomenu kako treba, odnosno kako ne valja, obaviti čin ženidbe. Milić izostavlja obredni čin proševine, a kada ugleda devojku, izgovara kobno poređenje njene lepote sa suncem (u lirskim narodnim pesmama to je zlosrećno samohvalisanje devojke kako je lepša od sunca).<sup>3</sup>

Od svog omiljenog pevača, Tešana Podrugovića, Vuk Karadžić je zapisao i osam pesama o ženidbi. Šest pesama opeva ženidbu junaka: Marka Kraljevića (Vuk, II, 55) Stojana Popovića (Vuk, II, 86), Todora Jakšića (Vuk, II, 98), Iva Golotrba, (Vuk, III, 18) Stojana Jankovića (Vuk, III, 21), i Ivana Rišnjanina (Vuk, III, 34). Dve, pak, opevaju ženidbe vladara: cara Dušana (Vuk, II, 28) i Đurđa Smederevca (Vuk, II, 78). Naime, nakon likvidacije jednog („Ženidba Dušanova“) ili dva „zatočnika“ budućeg tasta („Ženidba Đurđa Smederevca“), sledi preskakanje tri konja, a potom gađanje strelom jabuke koja je postavljena na koplje. U „Ženidbi Dušanovoj“ sledi i prepoznavanje prave vladareve neveste između tri naizgled jednake devojke. Simbolično uklanjanje devojčinog „čuvara“, obezbeđivanje „prevoza“ za buduće supružnike i devera preskakanjem tri konja jeste uvod u ispravan pristup svadbenom obredu i budućoj nevesti. Gađanje jabuke strelom (kasnije puškom u najskorijoj praksi u Srbiji) jeste krajnji ritualni ključ za započinjanje poslednjeg čina svadbenog rituala. U „Ženidbi Dušanovoj“ čin gađanja kroz prsten jabuke ima i naglašenu erotsku simboliku – „ništa pre braka, samo kroz burmu“ (narodno umovanje). Strela, kao i koplje, buzdovan, ili palica, štap u obrednim ophodima za buđenje prirode, obnovu plodnosti, jeste i personifikacija falusa koja simbolizira prodiranje, otvaranje, ali istovremeno i znak božanske moći. Nekada je bilo uobičajeno, a danas znatno ređe, da budući mladoženja ili neko od svatova treba da ustrelji jabuku postavljenu na koplje ili motku, kako bi svadbeni ritual bio pokrenut. Sama jabuka znamenje je života, plodnosti, zdravlja, svakojakog napretka, zaloga je ljubavi, vernosti, iskrenog prijateljstva. Čin proševine u nas se često naziva jabuka. Ona je i simbol večite obnove i mladosti. Jabuka svoje simboličko značenje pronalazi i u keltskim legendama gde je boravište mrtvih (Emain Avlach) ujedno i jabučnjak, a o simbolici u Bibliji i legendi koja prethodi Trojanskom ratu gotovo da je izlišno govoriti.

Tri stožera, tri međaša životnog ciklusa,<sup>4</sup> rođenje, svadba i smrt, doživljavali su se u arhaičnoj svesti predaka kao osobeno putovanje u kojima pojedinac teži da napreduje, da prelazi iz jedne dimenzije u drugu, iz jednog razvojnog stadija u drugi, viši. Najviši dosegnut stadij, starost, jednovremeno najavljuje povratak ishodištu i opetovanje kretanja u krugu. Na tom putu čoveka pomaže uspostavljena društvena zajednica, nastojeći da mu etape prelaza, odnosno inicijacije, učini što je moguće prihvatljivijim. Svadbeni obred predstavlja sažeto opetovanje životnog kruga. Zapčinje simboličnom smrću devojke i momka. Naglašenim opraštanjem od roditeljskog doma, ukućana, drugarica i drugova, budući supružnici prestaju da budu „nečija deca“, zatim iskoračuju iz svega što je do tada činilo njihovo okruženje i svakodnevicu. U inicijacijskom smislu, fiktivnom smrću napuštaju razdoblje osobene

<sup>3</sup> Mirjana Drndarski, Lepota kao kob ili tragično nadmetanje sa božanstvom, prir. Petar V. Arbutina, Nikola Vujčić, Jovo Vukelić, Maja Živković, Miloljub Albijanić, *Antički svet, evropska i srpska nauka*, Društvo za antičke studije Srbije, Službeni glasnik, Beograd, 2009, 124–128.

<sup>4</sup> Više u: Nenad Ljubinković, *Naši daleki preci. Etnomitološke studije – traganja i promišljanja*, Srpska književna zadruga, Beograd, 2014, 95–183.



bespolnosti, a takođe fiktivnim rođenjem, odnosno stupanjem u brak, preuzimaju na sebe simboličnu ulogu Adama i Eve, postaju potencijalni rodonačelnici vlastite porodice. Nimalo slučajno, etnolozi su na terenu svedočili i kako prilikom momačke večeri sinovljeve, majka u nekoj zabačenoj odaji kuće plače i nariče nad njegovim momačkim haljinama kao da joj je sin umro daleko od doma. U narodu postoji i uverenje kako neudate, odnosno neoženjeni nisu stupili u završnu fazu inicijacijskih koraka, pa se, u tom smislu, ne prihvataju ni kao ravnopravni članovi društvene zajednice. Ono što je, pri tome, ključno za svadbeni obred jesu dve stvari: kao prvo, to je obred usko povezan i sa samim pitanjem ličnog identiteta, a kao drugo, radi se o jedinom od tri tzv. međaša na životnom putu koji zapravo zavisi od nas – na rođenje i smrt ne možemo uticati.

Nimalo čudno, dela usmene tradicije balkanskih Slovena dolaze u žižu fokusa tumača u doba romantizma – nakon Herderove teorijske pripreme filološkog terena, a sa njima i sva ostala dela narodne književnosti Evrope. Upravo tada biće pokrenuto i čuveno *homersko pitanje*. Reč je, naime, o sumnji u verodostojnost samog autora teksta Homerovih epova – dela narodne književnosti u koju se Homer umnogome uklapa, nemaju isti tip autorstva kao što je to slučaj sa npr. autorskom lirikom. Sa druge strane, homersko pitanje jeste i pitanje o nekim od osnovnih odlika svih tekstova epske tradicije, s obzirom na to da su Homerovi epovi prototekst svih potonjih epova i definišu ga kao žanr.

Upravo u okviru homerskog teksta javlja se i prototip tradicije koju danas nazivamo svadbenim običajem. Naravno, treba imati u vidu da je proučavanje antike moguće prevashodno na osnovu sačuvanog teksta, kako je to učinjeno i u svrhe ovog istraživanja. Etnološka istraživanja u pravom smislu reči daleko su teže izvodiva jer podrazumevaju rad na obimnom, ali i razuđenom korpusu vaza, slika, skulptura i sličnih predmeta koji, opet, mogu da nas dovedu samo do praga nečega što bi sledilo puku spekulaciju. No, ukoliko homerskom tekstu pristupimo sa ovim saznanjem te ga koristimo kao izvor, sugestivnim treba shvatiti XIV pevanje *Ilijade*, u prevodu Miloša Đurića naslovljeno „Hera opčinjava Diva“. Značaj ovog pevanja vidan je kroz dva suštinska motiva koje sadrži: motiv hijerogamije i motiv *locus amoenus*. Hijerogamija je sveti brak sa poseledicama koje nadilaze čoveku poznatu materijalnu stvarnost, a *locus amoenus* predstavlja idealni pejzaž, mesto uživanja koji je kroz vreme postao i fiksiran književni termin čiji se nastanak nesumnjivo može dovesti u vezu sa Homerovim epovima. U pitanju je prikaz mesta omnisenzualnog užitka odnosno predela koji to omogućava. Samo XIV pevanje *Ilijade* značajno je jer prikazuje neraskidivu povezanost ova dva motiva – hijerogamija biva zaslužna za nastanak idealnog pejzaža:

„Nova pod njima trava iz sveštene izbijje zemlje,  
rosni proniknu lotos i šafran i mirisni zumbul  
gust i nežan i on od zemlje ih dizaše uvis.  
Oboje legoše tu i oblakom lepim i zlatnim  
pokriju sebe, a sjajna iz njega kapaše rosa“.<sup>5</sup>

Ono što treba imati u vidu jeste da će se ova dva motiva zajedno transponovati i u drugi Homerov ep, *Odiseju*. Od *Ilijade* ka *Odiseji* putem vodi tzv. zaokret ka pojedinačnom tj. ono što izbija u prvi plan radnje jeste individualna sudbina jednog heroja – Odiseja. Njegov

<sup>5</sup> Homer, *Ilijada*, XIV, st. 347–351, Matica Srpska, Novi Sad, 1972, 349.

boravak na Oigigiji, koja je opisana kao doista idilično mesto, kongenijalnim rečnikom Jelene Pilipović,<sup>6</sup> kao *protoidila osujećenog uživanja*, jeste mesto na kome Odisej nije srećan, a koje takođe mora i da napusti. Reč je o ontološkoj nepripadnosti Odiseja ovakvom prostoru – on niti može pripadati idealnom predelu (anahrona priča o biblijskom Raju ovde može, a ne mora biti učitana), niti može za ženu imati boginju – on je ontološki nesposoban za tu vrstu hijerogamije. Oigigija sama, predstavlja „eksteriorizaciju Kalipse. Ostrvo nije samo nimfino boravište, već njen organski deo i drugi način telesnog postojanja njenog bića“.<sup>7</sup> Pitanje Odisejevog dubokog nezadovoljstva naizgled je paradoksalno jer implicira da „sveobuhvatno uživanje ukida život stvarajući oskudicu vrednosti. Prolaznost, kojom je Penelopa prevashodno obeležena, jeste upravo ono za čime Odisej žudi: birajući između besmrtne ljubavnice i smrtne supruge, heroj bira između hipostaze dva načina bivstvovanja, idiličnog i stvarnosnog“.<sup>8</sup>

Penelopa, verovatno najpoznatija supruga svetske književnosti, deo je drugog Homerovog epa, *Odiseje*, a značajna u kontekstu ovog rada prevashodno kao ključni deo scene najpribližnije nečemu što možemo nazvati svadbenim obredom. Reč je o XXI pevanju koje je u prevodu Miloša Đurića nazvano „Postavljanje luka“. U okviru tog pevanja, Atena (koja je Odisejeva boginja zaštitnica što je značajno prevashodno u okviru razumevanja odnosa bogova i smrtnika koji je kod Grka bio veoma specifičan samom činjenicom da bogovi nisu stvoritelji sveta te ni njegovi svemogućí gospodari, a u odnosu sa smrtnicima formiraju se svojevrsni modaliteti poput principa *do ut des* odnosno „dajem da bi ti dao“) Penelopu navodi na misao da se pitanje njene preudaje razreši nadmetanjem u gađanju iz luka, i to Odisejevog. Nužno je ovde istaći više stvari. Prevashodno, junačko oružje jedan je od herojskih atributa nužnih u epskom stvaralaštvu – bio i ostao. Dok je u *Odiseji* to luk, u *Ilijadi* bio je prisutan Ahilejev štit čija ekfaza predstavlja okosnicu XVIII pevanja. Svet Ahilejevog štita mogao bi se u izvesnoj meri tumačiti i u odnosu na, ranije pominjani, pojam *locus amoenus* jer je reč o predstavi sveta izvan područja rata, odnosno o svetu koji je vrsta protoidile svakome za koga je rat jedina istina, a zapravo pseudoegzistencija. U srpskoj usmenoj tradiciji, sa druge strane, može se izdvojiti sablja sa očima vojvode Momčila, prisutna u pesmi „Ženidba kralja Vukašina“. Razumevanje oružja kao konstitutivnog elementa junakovog identiteta može se preneti i na ženu koja ima istu funkciju – ona, svim svojim karakternim osobinama, zapravo čini dodatak karakteru junaka. Ovakva objektivizacija ženskih likova književnosti predmet je proučavanja, a svakako i kritike, feminističkih pristupa literaturi. Pri tome, naravno, ne treba otići u radikalne krajnosti te odbaciti književna dela koja sadrže takav odnos prema ženskom, ali treba argumentovano teorijski problematizovati takve stavove. U tom smislu indikativan je tekst Rejmonda Vilijamsa „Analiza kulture“ koji se može pronaći u zborniku *Politika teorije*, izdatom u Zagrebu 2006. godine, a koji je priredio Dean Duda.

Sa druge strane, XXI pevanje *Odiseje* zanimljivo je i zbog specifičnosti samog nadmetanja – prosci treba da gađaju kroz dvanaest sekira:

„Ali ustajte, prosci, jer evo nadmetanja za me!

<sup>6</sup> Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Mali Nemo, Pančevo, 2005, 84–85.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

Ja ću veliki luk Odiseja divnoga metnut'  
 pa ko najlakše zapne tetivu rukama svojim  
 i kroz dvanest sekira svih ko izbaci strelu,  
 za toga voljna sam poći i ovu pustiti kuću  
 svojega muža, lepu veoma i prepunu blaga,  
 i nje ću, mislim, ja se i u snu ponekad setit'.<sup>9</sup>

Kako je ranije i navedeno, u pesmama koje opevaju svadbeni obred kod balkanskih Slovena, prisutno je gađanje kroz prsten koje ima istaknutu simboliku. U *Odiseji*, međutim, nije sasvim jasno šta je simbolika postavljanja dvanaest sekira, ali moglo bi se tumačiti tako da njihovim postavljanjem Penelopa kao da poručuje da obnova braka, gotovo hibristično izvedena oružjem njenog prvog muža, jeste poput smrti za nju – kao da je posećena, i to ne jednom već oštricama dvanaest sekira. Naravno, u pitanju je jedno od mogućih čitanja ovog mesta, a nikako ne njegovo konačno značenje. Sama ideja o mogućnosti postojanja krajnje istine teksta pohranjena je radom Žaka Deride i drugih sledbenika njegove teorije dekonstrukcije. Njoj ostajemo i dosledni. U okviru te teorije, takođe, tekst predstavlja privilegovanu instancu proučavanja. Upravo iz tog razloga, XXI pevanje kao prikaz dela (pred)svadbenog obreda mora biti shvaćeno isključivo kao čitanje i raščitavanje teksta. O etnologiji, običajima i ritualima helenskog sveta ne možemo govoriti sa jednakom sigurnošću jer se radi o izuzetno oskudnom materijalu koji je proučavacima sačuvan – ne toliko u smislu kvantiteta, već u izostanku ideje o istinskoj veličini same celine. Kako bi se onda o tome moglo argumentovano govoriti, nužno bi bilo uporedno proučavanje arheoloških, likovnih, historiografskih i književnih izvora što nije bio slučaj pri izradi ovog rada te se onda nužno i govori o omeđenosti na čitanje teksta.

Upravo, dakle, iz teksta XXI pevanja moguće je iščitati i zanimljive implikacije u vezi sa pitanjem identiteta. Sa jedne strane, to je pitanje koje se nužno provlači u kontekstu svadbenih obreda, s obzirom na to da je svadba obred inicijacije individue. Sa druge, pitanje identiteta jedno je od najrabljenijih u okviru savremene teorije, a neki od relevantnih tekstova koje preporučujemo pažnji jesu tekst Džonatana Kalera „Identitet, identifikacija i subjekat“ koji se može pronaći u okviru autorove knjige *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, kao i tekst Stjuarta Hola „Kome treba identitet?“ dostupan u 64. broju časopisa *Reč* iz 2001. godine.

No, u XXI pevanju *Odiseje*, pitanje identiteta se petostruko varira. Pre svega, reč je o samom Odiseju, dotad prurušenom, koji se otkriva svojim slugama Eumeneju i Filetiju. Ovo je ujedno i najjednostavnija fluktuacija identiteta XXI pevanja. Zatim, nužno treba pomenuti i nemogućnost prosaca da nategnu Odisejev luk koja ide iz nepoklapanja identiteta – luk je Odisejev, niko od prosaca nije mu ravan, odnosno, doslovno nije on. Zanimljivo je, takođe, primetiti usku povezanost oružja i žene koja se u okviru ovog mesta pojavljuje. U lirici antičkog sveta prelivanje diskursa rata i ljubavi bilo je veoma prisutno.

Dalje, kada se Odisej maši svog starog luka, Zevs šalje znamenje sa neba:

<sup>9</sup> Homer, *Odiseja*, XXI, st. 73–79, Matica srpska, Novi Sad, 1972, 349.

„Desnicom rukom povuče tetivu i ogleda i nju,  
lepo ona zabruji, po glasu podrobna lasti.  
Prosci se potom vrlo ozlovolje, svima se lica  
promene, i Div strašno zagrmi te znamenje dade,  
a Odisej patnik božanski radostan bude,  
što sin lukavca Krona s nebesa mu znamenje posla;  
brzo prihvati strelu što ležaše onde na stolu  
gola, a druge strele u tulu prostranom behu,  
što će ih uskoro ovde Ahejci okusit' prosci“.<sup>10</sup>

Semantika ovog znamenja dvostruka je. Reč je o božanskoj potvrđi onoga što Odisej sam potvrđuje činom natezanja svog junačkog oružja, a to je kako obnova obreda, tako i potvrda njegovog identiteta. Četvrta značajna identitetska inicijacija ovog pevanja odnosi se na Telemaha. Spoznaja doskorašnjeg prosjaka Odisejem, što nužno povlači spoznaju Odiseja kao njegovog oca, umnogome zapravo određuje identitet samog Telemaha. Veliki je uticaj predaka u gradnji sudbine antičkih junaka i junakinja, a kao samo neki primeri mogu se navesti Fedra (njena neumerenost u čežnji objašnjava se, između ostalog, požudom njene majke) ili široko rasprostranjena tradicija patronima, prisutna već u prvim stihovima *Ilijade*:

„Gnjevi mi, boginjo, pevaj, Ahileja, Peleju sina (...)“<sup>11</sup>

Sa druge strane, sličan postupak karakterističan je i za daleko savremenije pisce poput, recimo, Džojlsa, a konkretno u *Portretu umetnika u mladosti*. Stiven Dedalus nosi ime mitskog Dedala, ime čije parodiranje jeste katalizator čuvene epifanijske scene. Već pomenuto pitanje identiteta ovde se otvara u smislu: ko on jeste – Dedal(us) tj. Dedalov (sin), ali i kao pitanje: ko će on postati – Ikar. Naime, luciferovsko geslo *Non serviam* koje Stiven odlučuje da prigrlji, dvostruko je sugestivno. Sa jedne strane, reč je o opiranju tuđim zakonima i konvencijama i „letu iz sužanjstva u slobodu“<sup>12</sup> kakav je bio i Dedalov, no, sa druge strane, reč je i o letu Dedalovog sina, Ikara, čiji su ciljevi bili do uz samo Sunce, a dometi hridi. Poslednje, peto, variranje identiteta u XXI pevanju Homerove *Odiseje* odnosi se na Penelopu koja prestaje da bude, uslovno rečeno, slobodna žena koja može biti prošena već se obnavlja za nju određujuća uloga Odisejeve supruge.

Na taj način, petostruka fluktuacija identiteta različitih junaka u okviru XXI pevanja biva zaokružena u okviru našega promatranja. Pogoditi, dakle, ne znači puko pogadanje cilja već podrazumeva sve one promene individue koje nastaju na tom putu. Sam cilj nikada nije jedinstven niti konačan, barem to ne može biti za ljude savremene stvarnosti. Indikativna povezanost usmenih tradicija koje su vekovima, i čak milenijumima, udaljene progovara o brojnim mogućnostima komparativne analize teksta koja kao svoj ishod može imati zaključke koji prevazilaze domete književno-teorijske analize, već svedoče o tradiciji kulture i civilizacije. Kako navodi Petar Jevremović u svojoj knjizi *ΛΟΓΟΣ / ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ – Ka*

<sup>10</sup> Homer, *Odiseja*, XXI, st. 410–418, Matica srpska, Novi Sad, 1972, 433.

<sup>11</sup> Homer, *Ilijada*, I, st. 1, Matica srpska, Novi Sad, 1972, 51.

<sup>12</sup> Višnja Sepčić, Strukturni ritam Joyceova 'Portreta umjetnika u mladosti', *Književna smotra*, Zagreb, 1982, br. 45, 17.



*hermeneutici usmenog govora*, „gde je priča, tu je prepričavanje. Gde je ep, tu je tradicija. Gde je tradicija, tu je grupa. Grupa prisutna u svojoj posvećenosti sećanju i zaboravljanju“.<sup>13</sup> Sama tradicija, dakle, predstavlja sećanje i zaborav, egzistencijalno je zavisna od kolektiva, grupe, i u tom smislu predstavlja važan ekskurs u duboko individualističkoj savremenosti. Običaji, ukorenjeni u tradiciji, služe gradnji ne samo ličnog, već i identiteta kolektiva. Upravo zbog toga, smatramo da su ovakvi ekskursi važni – ekskursi u tekst koji prethodi konkretnoj savremenoj tradiciji. Jer na taj način, uronjenjem u antički tekst, možemo razotkriti sopstvenu savremenost, a to je ono što u bitnom omogućava proučavanje etnološke i ritualne tradicije danas.

### **Korišćena literatura:**

Drndarski, Mirjana, Lepota kao kob ili tragično nadmetanje sa božanstvom, u: Petar V. Arbutina, Nikola Vujčić, Jovo Vukelić, Maja Živković, Miloljub Albijanić (prir.), *Antički svet, evropska i srpska nauka*, Društvo za antičke studije Srbije, Beograd, Službeni glasnik, 2009.

Hall, Stuart, „Kome treba 'identitet'?", REČ, 2001, broj 64.

Homer, *Ilijada*, I, st. 1, Novi Sad, Matica srpska, 1972.

Homer, *Odiseja*, XXI, st. 410–418, Novi Sad, Matica srpska, 1972.

Jevremović, Petar, *ΛΟΓΟΣ / ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΟΣ – Ka hermeneutici usmenog govora*, Službeni glasnik, 2013.

Joyce, James, *A Portrait of an Artist as a Young Man*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2012.

Kaler, Džonatan, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, preveo Dragan Ilić, Beograd, Službeni glasnik, 2009.

Krstić, Branislav, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd, SANU, 1984.

Ljubinković, Nenad, *Naši daleki preci. Etnomitološke studije – traganja i promišljanja*, Beograd, Srpska književna zadruga, 2014.

Pilipović, Jelena, *Orfejev vek*, Pančevo, Mali Nemo, 2005.

Sepčić, Višnja, Strukturalni ritam Joyceova 'Portreta umjetnika u mladosti', u: *Književna smotra*, Zagreb, 1982, br. 45.

Vilijams, Rejmond, Analiza kulture, u: Dean Duda (prir.), *Politika teorije*, Zagreb, 2006.

<sup>13</sup> Petar Jevremović, *ΛΟΓΟΣ / ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΟΣ – Ka hermeneutici usmenog govora*, Službeni glasnik, 2013, 51.

## **SUMMARY**

### **MEANING OF THE SHOT: THE TRADITION OF WEDDING CUSTOMS AND THEIR RENEWAL**

**Marija Ljubinković, Nenad Ljubinković**

As the main topic of this paper was the phenomenon of shooting a bow as a part of the wedding ceremony and trying to understand its specific functionality, what we hope to have explained is that the traditional customs are mainly closely connected to one's identity, as well as the identity of a bigger group – village, country, even continent. Therefore, studying literature which depicts some of the traditional customs remains crucial to understanding the meaning behind the custom itself. While doing so, we have stayed concentrated exclusively to the text. The texts we refer to are epic folk songs belonging to the folklore tradition of Balkan Slavs on one hand, and Homer's two epics – *The Iliad* and *The Odyssey* on the other. Same or similar customs can be found both in ancient texts as well as in the rites peculiar for the Balkan region, recorded in a number of traditional songs of oral literature. Our end goal is to show that the identity, being one of the most inspirational concepts for contemporary literary theory, as well as being one of the main (more or less) hidden interests of the ancient literature, is probably the most fluctuant and therefore eternally contemporary one, having a number of possible implications perfect for deconstructing the concept itself.

**Keywords:** archery, Homer, traditional poetry, oral culture, the wedding ceremony

МА Стефана Манић  
 Универзитет у Београду  
 Филозофски факултет  
 Центар за музеологију и херитологију  
 stefana.manic@gmail.com

## ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА: ПРИМЕНА ДИГИТАЛНИХ ТЕХНОЛОГИЈА

**Сажетак:** Постмодерно схватање простора као друштвеног чиниоца једнаког времену намеће му дијалог и велики значај у глобализованом друштву, док дигитална ера даје нове могућности музеологији и заштити наслеђа. Пошто се немобилна баштина не може сместити у музеј, ограничена је у погледу представљања публици због недостатка медијаторске улоге музеја који има за циљ да контекстуализује виђено. Употреба нових технологија омогућила би јавним споменицима, архитектонским објектима и наслеђу очуваном *in situ* смештање у контекст изложбе па би посредничку улогу музеја у том случају играо сам град или неки његов део.

Овај рад ће представити три дигиталне технологије: 3Д ласерско скенирање које се користи за презервацију споменика, тачније за потпуно тачно мапирање његовог изгледа зарад евентуалних будућих рестаурација, *AR* технологије (*Augmented reality* – технологије проширене стварности) које се у свету све више користе за виртуелно реконструисање некадашњег изгледа споменика или просторних целина, као и технологија *QR* кодова (*Quick Response*) која пружа брзо повезивање са интернет садржајем за телефоне нове генерације, а која може играти велику улогу у промоцији и пружању информација о баштини. Како је брига о архитектонском и споменичком наслеђу у Србији у великој мери занемарена, нове технологије могу помоћи код многобројних проблема у бележењу оригиналног изгледа, рестаурацији, реконструкцији, као и представљању и упознавању публике са значењем и значајем непокретног културно-историјског наслеђа.

**Кључне речи:** непокретно културно наслеђе, 3Д ласерско скенирање, *AR* технологије, *QR* кодови

### Град – изложбени простор непокретног културног наслеђа

Постмодерно схватање простора као друштвеног чиниоца једнаког времену наметнуло му је нове улоге, значења и значај у глобализованом друштву. Град са својим историјским језгром постао је дијалектички простор са многим важним улогама у политичким, економским и културолошким питањима и процесима данашњице. Такође, нове музеолошке теорије сматрају да музејски предмети имају улогу друштвених субјеката активних у јавној сфери, док музеје виде као критичке институције које могу обликовати друштвену заједницу.

Како се савремене музејске теорије односе на сву баштину, покретну и непокретну, то се односи и на објекте који су лишени могућности смештања у музеј и који се чувају на тлу самог града. Архитектонски објекти, јавне скулптуре, историјска места и просторне целине поседују квалитет музеалности као и сви други музејски

предмети.<sup>1</sup> Зато Мамфорд (Lewis Mumford) историјски град назива најбољим органом памћења и трајним музејом, јер се у њему може наћи већа збирка предмета са културно-историјским предзнаком него било где другде. Захваљујући зградама, архивима, споменицима, натписним плочама, књигама, али и живим људима, град преноси комплексну културу са генерације на генерацију.<sup>2</sup>

Сваки град поседује елементе који чувају сећања на различите периоде његове историје и који су сведоци његове еволуције. Како су носиоци информација, споменици, архитектонски објекти и историјска места су документи распоређени у јединствене просторне констелације карактеристичне за сваки град понаособ, попут предмета изложених у музеју.<sup>3</sup> Поседујући особине преносника информација, они граду дају функцију комуникационог објекта. Иако на распоред музеалија града-музеја не може утицати воља кустоса, као што је то случај са уобичајеним музејским предметима, током времена и под утицајем људи задужених за обликовање урбаних простора стварају се карактеристични и непоновљиви „системи докумената“.<sup>4</sup>

Споменици културе у преношењу емотивно-покретачког доживљаја функционишу по истом принципу као и сви други музејски предмети. Путем заштите споменика спроводи се њихова музеализација, објекти се препознају, врши се одабир, уписивање у регистар (каталогизовање) и конзервација, али су они ипак лишени музејске презентације јер музеј има за циљ да музеалије анализира и доведе их у везу са публиком. Анализа споменика је неминовни део процеса заштите али комуникација са посматрачима недостаје ако нема посредничке улоге коју врши музеј или баштинска институција, јер, да би емотивно-покретачки доживљај био примљен на прави начин, потребно је средити и контекстуализовати презентовано. Управо то је главна функција музеја – да издвоји и изложи у оквиру одређеног концепта неки артефакт, да га реконтекстуализује „(...) јер је на музеју да преобрази неку ствар у слику, дакле да прави уметност“.<sup>5</sup> Овде се види потреба за смештањем непокретне културне баштине у музејске оквире.

Иако су у институцији музеолошки принципи најефикаснији, она није неопходна да би се музејски чин спровео у дело. Довољно је да се град или неки његов део заодену у музејско путем изложби на отвореном да би се потенцијал скривен у њима ослободио. Као концепт, могући пројекат, град-музеј би за циљ имао чување, презентовање и промовисање непокретног културног наслеђа, притом пратећи и испуњавајући захтеве, али и учествујући у проблемима савременог друштва. Иако симболичан по природи, он може играти посредничку улогу у тумачењу непокретне културне баштине, као што то чини институционални музеј са мобилним артефактима.<sup>6</sup> У овом тексту ћемо видети како нове технологије могу бити од помоћи при заштити споменика културе у урбаним срединама и како отварају могућност представљању непокретног културног наслеђа публици на прави начин. Нећемо текст оптеретити

<sup>1</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Zavod za informacijske studije, 1993, 139–152.

<sup>2</sup> Луис Мамфорд, *Град у историји*, Београд, Book & Marso, 2006, 596–597.

<sup>3</sup> Стефана Манић, *Град-музеј као систем докумената: пример Карађорђевог улице у Београду*, мастер рад бр. 111 на одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд, 2015, 3.

<sup>4</sup> Термин први користи Збињек Странски (Zbyněk Z. Stránský).

<sup>5</sup> Бернар Делош, *Виртуелни музеј*, Београд, Клио, 2006, 157.

<sup>6</sup> Стефана Манић, *op. cit.*, 16.



техничким детаљима већ позитивним и негативним аспектима употребе 3Д ласерског скенирања, проширене стварности и QR кодова.

## Презервација

Свеприсутност компјутерских софтвера створила је потребу за тродимензионалним дигиталним информацијама. Како је бележење облика, димензија и позиције објекта неопходан сегмент у процесима анализе, документовања, конзервације, рестаурације и виртуелизације објеката, раније технике фотографисања и израде одливака и репродукција, замењују се тродимензионалним дигиталним снимцима. Нове технологије поготово налазе примену при мерењу историјских и археолошких локалитета и објеката већих од неколико метара, непрактичних за ручно мерење, док је у случају скулптуре и мањих артефаката омогућено детаљно бележење површине, укључујући и недоступне контра-форме са великом прецизношћу која у комбинацији са 3Д штампом даје могућност израде потпуно тачног модела.

Ласерским скенером се тродимензионални подаци добијају стварањем стотина и хиљада координата које формирају просторни облак тачака скенираног објекта, који се применом различитих софтвера може прилагодити различитим потребама, истовремено мерећи и друге квалитете, попут боје и рефлексије.<sup>7</sup> Скенери се по принципу функционисања деле на триангулационе, Time-of-flight и Phase comparison. Све врсте триангулационих скенера раде на принципу мерења угла између камере, ласера и ласерских тачака или линија, стварајући тако 3Д координате. Дају податке велике прецизности и показали су се најефикаснијим за све мање предмете, археолошке налазе, статуе, архитектонске украсе, делове фасада или делова срушених објеката и друге мање артефакте који се могу поставити близу њега.<sup>8</sup>

За веће објекте попут фасада зграда и околине користе се друга два типа скенера сличних принципа функционисања. Time-of-flight метод подразумева израчунавање раздаљине између скенера и објекта путем мерења времена које је потребно да ласерски пулс пређе од емитера до објекта. Због великог домета и тачности одговарају снимању архитектонских објеката. Phase comparison скенери бележе разлике у сигналу између емитованих и повратних ласерских пулсева. Како сакупљају већи број података у минути, дају гушћи просторни облак, али зато врше већи притисак на компјутер у процесу обраде.

Скенери за снимање из ваздуха су засновани на принципу друга два типа и најчешће се користе за снимање археолошких локалитета и других већих површина. Однедавно је у употреби још једна метода, мобилно мапирање, која такође подразумева везу са ГНСС и комбиновање више врсти скенера и камера постављених на возило. Овакви системи се користе за мапирање урбаних простора и креирање модела градова. Употреба ове технике је код простора историјског наслеђа ограничена

<sup>7</sup> Jon Mills & David Andrews, *3D Laser Scanning for Heritage (second edition). Advice and guidance to users on laser scanning in archaeology and architecture*, Swindon, English Heritage, 2011, 4.

<sup>8</sup> David Andrews et al, *Measured and Drawn. Techniques and practise for the metric survey of historic buildings (second edition)*, Swindon, English Heritage, 2009, 18.

због немогућности приступа возилима, али је од огромног значаја за прављење 3Д модела историјских градова.<sup>9</sup>

У заштити наслеђа ласерско скенирање има више задатака који у основи имају стварање дигиталне архиве детаљних података велике тачности који се затим могу користити у различите сврхе. Бележење стања предмета, објекта или просторне целине је од огромне важности у случају када постоји ризик од пропадања или нестајања, јер је уз помоћ 3Д снимка могућа потпуно верна реконструкција а подаци могу помоћи у конструисању. Архива података омогућава и праћење стања и промена које настају под утицајем временских прилика, загађења или вандализма. Креирање дигиталног геометријског модела омогућава израду реплика или недостајућих делова за потребе рестаурације, или презентовања уз помоћ тродимензионалне штампе (Rapid prototyping). Овај поступак подразумева наношење финог праха и полимера у танким слојевима градећи потребну форму на основу 3Д координата и представља још једну велику предност ласерског скенирања. Дигитални тродимензионални модели се користе и за анимације и илустрације у музејима или на интернету, што наслеђе чини доступнијим и разумљивијим широј публици. Такође, може помоћи у откривању до тада непримећене одлике попут бразди од оруђа на артефакту и у интерпретацији археолошких налаза и њихових односа у простору, доприносећи на тај начин разумевању развоја локалитета и његовог значаја.

Међутим, да би ови задаци били успешно извршени, препоручљиво је користити више различитих техника. Фотографија је неопходна за пружање наративних података јер су 3Д снимци у потпуно другачијој форми и не дају реалну слику. Цртежи са лица места, постојеће мапирање и други начини мерења су неопходни за квалитетну интерпретацију и разумевање.<sup>10</sup> Наравно, постоје задаци који нису одговарајући за ласерско скенирање јер оно не пружа податке велике тачности за све објекте по ниској цени, па се често може сматрати непотребним и прескупим. Скенирање и процес обраде често захтевају доста времена за постизање жељених резултата. Још један негативан аспект је то што скенер не може снимати иза углова, кроз густу вегетацију и оштре ивице као и то што неке површине, попут мермера и позлате, стварају сметње због рефлексије.<sup>11</sup>

Ласерско скенирање је тренутно најподобније за мапирање дескриптивних површинских информација попут скулпторалних детаља, мрежа сводова, купола, тунела, камених површина, еродираних зидова и свих структура неправилних ивица које је тешко описати. Често се користи и за дводимензионалне цртеже у форми елевација, профила и планова, поготово ако су доступне додатне визуелне информације. У комбинацији са фотограметријом ласерско скенирање је одлична техника за мапирање оштећених фасада и камених површина као и скулптура у јавном простору.<sup>12</sup>

У Србији су споменици израђени у бронзи у великом ризику због високе цене ове легуре на црном тржишту, што се јасно показало након крађе скулптуре „Дечак“ са

<sup>9</sup> Jon Mills & David Andrews, op. cit., 8–9.

<sup>10</sup> Ibid., 5.

<sup>11</sup> Ibid., 7.

<sup>12</sup> David Andrews et al., op. cit., 18–20.

Чукур-чесме у Београду 2010. године. Реставрација је извршена на основу 3Д снимка, а након склапања фрагмената дефинисани су недостајући делови чији су прототипи израђени помоћу тродимензионалне штампе. Одступања од аутентичне форме, иначе неминовна приликом реконструкције на основу фотографије, избегнута су захваљујући новим технологијама.<sup>13</sup> Како је наслеђе у нашој земљи генерално, у опасности од пропадања, нове методе мерења, дигитализација просторних информација и 3Д штампа могу бити од огромног значаја. Документовање прецизних података има најзначајнију улогу у брзи о наслеђу и његовој заштити јер нам помаже да је разумемо, да се њоме служимо и да у њој уживамо.

## Реконструкција

У складу са убрзаним развојем, технологија помешане стварности (скраћено MR – *Mixed Reality*) се сада примењује у многим областима, па и у заштити наслеђа. MR обухвата виртуелну стварност (VR – *Virtual Reality*), проширену виртуелност (AV – *Augmented Virtuality*) и проширену стварност (AR – *Augmented Reality*) коју ћемо овде представити. AR подразумева спајање реалне и виртуелне слике и, за разлику од VR, посматрач није у потпуности обухваћен виртуелним светом. Виртуелна стварност захтева ношење дисплеј kacиге помоћу које је корисник смештен у виртуелни интерактивни тродимензионални свет што га потпуно одваја од реалног света, док је проширена виртуелност – виртуелни свет са убаченим реалним предметима. За разлику од тога, проширена стварност спаја виртуелне представе са оним што корисник посматра, дакле он не губи везу са стварним светом, већ су 3Д модели само придодати да допуне реално виђено.

Тренутно најчешће коришћен систем је тзв. мобилна или ручна проширена стварност и као лако доступна путем таблет рачунара и паметних телефона брзо се развија у свим пољима. Велика предност у односу на VR у погледу заштите наслеђа је лако разликовање реалних делова од виртуелних што омогућава њихово упоређивање, као и поређење пре и после реставрације, као и то што корисник остаје у реалном свету, што је чини погоднијим решењем за непокретно културно наслеђе очувано *in situ*.

Проширена стварност у служби непокретног културног наслеђа може бити одлично средство за реконструисање прошлости јер омогућава: представљање предмета на месту где је нађен, виртуелну реконструкцију недостајућих делова, нпр. фасадне скулптуре, фреске или мозаика, реконструкцију архитектонских објеката, или недостајућих елемената просторних културноисторијских целина чији се изглед из „златног периода“ може верно репродуковати. У градовима би биле занимљиве реконструкције изгледа једног простора из различитих периода јер би се тако могли представити сви слојеви његове прошлости. Такође и у случајевима где су антички

<sup>13</sup>Александра Ристановић, *Савремене технологије у заштити споменичког наслеђа, Употреба 3Д ласерског скенирања у заштити споменичког наслеђа на примеру реставрације скулптуре Дечак са Чукур чесме*, у: Нада Живковић (ур.), *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав*, Зборник радова са V конференције (2014), Београд, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2014, 149–160.

остаји испод улица данашњег града, нова црква саграђена на темељима старе или делови зграде замењени новима, јер би елементи иначе недоступни погледу могли бити презентовани. Још један интересантан аспект је интерактивност система у реалном времену. Корисник може „ухватити“ 3Д моделе и руковати се са њима, нпр. приближити дигиталну скулптуру са врха грађевине, увећати је или ставити наспрам неке друге.

Платформе које имају за циљ промоцију геолоцираног наслеђа и уметности уз помоћ проширене стварности реализовани су последњих година у европским градовима. Апликација Urban Augmented Reality у холандским градовима даје информације о објектима и представља град на три начина: како је некада изгледао, како је могао да изгледа (планови који нису реализовани) и како ће изгледати у будућности (незавршени или објекти у планирању).<sup>14</sup> У Паризу је апликација CultureClic врста водича са информацијама о културном наслеђу града, уметничким делима на отвореном и повезана је са француским музејима.<sup>15</sup>

У Србији је 2013. године започет пројекат TECHCOOLTOUR који уз помоћ проширене реалности промовише културноисторијско наслеђе као туристичку понуду. Кроз римску и византијску руту повезана су важна археолошка налазишта Србије, Италије, Словеније и Хрватске у пројекат који има за циљ откривање утицаја, размена и развоја између два царства и налажење нити која повезује ова места и регије. У Београду је 2013. постављена интерактивна табла са 3Д моделом Феликс Ромулијане. Царска палата је представљена како је некада изгледала, а информације о локалитету даје аватар у аутентичној одећи. Још једна табла је постављена испод Бранковог моста 2015. године која промовише Сирмиум. Постављањем телефона или таблета у правцу табле појављује се римски цар Констанције II који позива у посету овом граду. Цео пројекат је осмишљен и разрађен у Београду од стране наших стручњака и креативног тима LiveViewStudio и широм света је добио велике похвале као један од најбољих пројеката за промовисање културног наслеђа.<sup>16</sup>

Неки системи превазилазе реконструкције објеката и предмета и теже креирању симулације живота смештањем сцена са виртуелним ликовима у оригинално окружење, као што су ARCHEOGUIDE<sup>17</sup> и LIFEPLUS. LIFEPLUS систем, успешно тестиран 2003/4. у Помпеји, је портабилни електронски водич који пружа аутоматско и константно вођење уз персонализоване аудио-визуелне информације на отвореном или у затвореном простору. Састоји се из две апликације: AR водича и AR симулатора живота и обе користе мултимедијалне податке за креирање 3Д модела и анимација. Водич све време усмерава кретање, даје аудио-визуелне информације о историји и налазима и реконструкције зграда и фресака, док симулатор пружа наративни део приче реконструкцијом сцена из античког живота уз помоћ аватара смештених у оригинално окружење. Током шетње, аватар водич даје информације које корисника

<sup>14</sup> [http://en.nai.nl/museum/architecture\\_app/item/\\_pid/kolom2-1/\\_rp\\_kolom2-1\\_elementId/1\\_601695](http://en.nai.nl/museum/architecture_app/item/_pid/kolom2-1/_rp_kolom2-1_elementId/1_601695), приступљено: 02. 08. 2016.

<sup>15</sup> <http://www.culturecliv.fr/>, приступљено: 04. 08. 2016.

<sup>16</sup> <http://www.techcooltour.com/en/project/about>, приступљено: 02. 08. 2016.

<sup>17</sup> Vassilios Vlahakis, John Karigiannis et. al, *ARCHEOGUIDE: First results of an Augmented Reality, Mobile Computing System in Cultural Heritage Sites*, 2000. <http://ai2-s2pdfs.s3.amazonaws.com/9f62/0a68df639fda20482ed2f3435d62857de1aa.pdf>, приступљено: 03. 08. 2016.



могу занимати на основу профила креираног на почетку туре уз помоћ питања са понуђеним одговорима и бирања профила корисника: студент, археолог, туриста итд. Такође, водич се адаптира и додаје детаље на основу брзине ходања и временаведеног на местима које корисника интересују – што се више задржи на некој тачки добиће више додатних информација.<sup>18</sup>

Овакви водичи се могу користити и за персонализоване туре по градским историјским језгрима и организовања изложби на отвореном. Овим путем би проблем музејске презентације непокретног наслеђа и смештања у контекст изложбе могао бити лако решен. Реконструкција елемената града или његових целина у оригиналној околини даје реалну димензију и то се не може поредити са 3Д моделом виђеним на монитору или VR реконструкцији у затвореном простору који не дају реалистичну сензацију. Са AR системом корисник има комплетну визуелну информацију и потпуно интегрисану представу.

Такође, док доживљава несвакидашње сензације и призоре, корисник прима већи број релевантних информација, прилагођених његовом сензибилитету и образовању. На основу спроведених тестирања и остварених пројеката види се да публика одлично прихвата овакве системе<sup>19</sup>, па могу имати велику улогу у промоцији наслеђа и културног туризма. Проширена реалност и стручњацима може бити од велике помоћи јер даје другачију перспективу неког објекта или простора, те могућност упоређивања и смештања предмета у окружење у којем је нађен, што може бити од великог значаја при истраживању.

## Презентација

Проширена стварност, узимајући у обзир тренутну брзину развоја и популарност, има највише потенцијала у домену презентације културног наслеђа, али захтева извесна финансијска улагања. Технологија коју ћемо следећу представити је бесплатна и стога лако доступна институцијама са малим фондовима.

QR или Quick Response код је врста баркода са великим капацитетом складиштења података који се читава паметним телефонима. То је заправо хиперлинк који повезује физички свет са интернетом и у највећем броју случајева садржи веб-линк који интернет претраживач на телефону аутоматски отвара након скенирања. Због лаке употребе, доступности (камера сваког паметног телефона данас има уграђен скенер), брзог читавања и разноврсних могућности употребе, за кратко време ови кодови су достигли широку примену. Велика предност QR кодова су скоро никакви трошкови креирања и одржавања јер су софтвери углавном бесплатни и лако се користе. Могућности кодова у промоцији и презентовању наслеђа су ограничене само телефоном корисника и маштом оног ко их креира.

<sup>18</sup> Vassilios Vlahakis et. al., *Design and Application of an Augmented Reality System for continuous, context-sensitive guided tours of indoor and outdoor cultural sites and museums*, The 4th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage, Brighton, 2003, 7. [https://www.researchgate.net/publication/220955318\\_Design\\_and\\_Application\\_of\\_an\\_Augmented\\_Reality\\_System\\_for\\_continuous\\_context-sensitive\\_guided\\_tours\\_of\\_indoor\\_and\\_outdoor\\_cultural\\_sites\\_and\\_museums](https://www.researchgate.net/publication/220955318_Design_and_Application_of_an_Augmented_Reality_System_for_continuous_context-sensitive_guided_tours_of_indoor_and_outdoor_cultural_sites_and_museums), приступљено: 03. 08. 2016.

<sup>19</sup> Vassilios Vlahakis, John Karigiannis et. al., op. cit., 8.

Како су истраживања показала, врло мали проценат људи чита текстове у музејима. Велики капацитет за чување података кустосима омогућава да пренесу све информације везане за предмете и изложбе које сматрају битним и интересантним публици. Страна коју код отвара је много интерактивнија и може пружити више информација од штампаног папира, што код чини одличним додатком традиционалним легендама. Како кодови омогућавају остављање коментара на крају посете, стварају услове за отварање дијалога са публиком у виду форума, што би дало увид у мишљење корисника.<sup>20</sup>

Попут проширене стварности, кодови могу бити од великог значаја за презентовање непокретног културног наслеђа. Обележавање зграда и других споменика на тлу града на овај начин заинтриговало би млађу популацију и на тај начин едуковало о објектима поред којих свакодневно пролазе и узимају здраво за готово. Посетиоци и туристи би имали лакши приступ информацијама везаним за објекте који су им привукли пажњу и боље упознали историју и културу земље и града, а стручњацима и студентима олакшали и убрзали процес истраживања.

QR кодови такође омогућавају организовање изложби на отвореном. Обележавање споменика кодовима даје већи простор кустосу да истакне релевантне информације, па самим тим и могућност да их смести у одговарајуће контексте али и да корисник буде на лицу места упознат са концепцијом излагања. Реализација овакве врсте изложби подразумевала би шетњу посматрача-посетиоца до обухваћених објеката, са организованим превозом у случају великих раздаљина. Уместо мењања места излаганих објеката, при промени изложбе би се мењале само легенде са текстом и кодовима. Могу се користити две врсте легенди, основне (са основним подацима) и променљиве, које би их смештале у контекст тренутне изложбе. Тако би се активирале и преносиле на посматрача само одређене информације које ови документи носе, и то оне које би одговорни кустос истакао. QR кодови би садржали линкове преко којих би се могле добити додатне информације. Комбинација кодова са проширеном стварношћу има још већи потенцијал да идеју излагања непокретног тезауруса учини не само могућим већ и занимљивим решењем проблема презентовања у оквиру изложбе и институционалног тумачења предмета или објекта.

Наравно, кодови поседују и негативне аспекте. Због концепта на коме је заснован, овај садржај може примити само део публике који поседује паметни телефон. Пошто су се релативно недавно појавили у широј употреби, велики број људи и даље не зна како се кодови користе, па је препоручљиво поставити кратка упутства. Ту је и естетски проблем, већина људи их сматра ружним као и лош квалитет штампе, што може узроковати да код буде нечитљив, или кодови са веб странама које не раде. Превише радњи које морају извршити, превише текста и опција такође могу да збуне и одврате публику од даљег коришћења.<sup>21</sup>

Последњих година у Србији се покреће све више пројеката са употребом савремених технологија у промоцији културног наслеђа. У оквиру пројекта MUZZEUM 2012. године, испред зграда Народног музеја били су постављени панои са

<sup>20</sup> Сандра Медић и Наташа Павловић, *Mobile Technologies in Museum Exhibitions*, *Туризам* 18/4, Нови Сад, 2014, 170.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 170–171.

QR кодовима који су приказивали 20 уметничких дела у 2Д и 3Д формату уз звучни опис.<sup>22</sup> На манифестацији Ноћ музеја 2013. године у Народном музеју посетиоцима је представљена употреба кодова за приказивање података о предмету.<sup>23</sup>

### Закључна разматрања

Никада нисмо били ближе да осетимо живот неког ранијег периода, не само да га истражимо већ и да га што реалније представимо широј публици и сазнања учинимо доступнијим. Последњих деценија су пред музеологе постављени захтеви за иновацијама у презентовању експоната и информација, за увођењем публике у дијалог и интерактивнији однос са њом, и уопште пружање другачијег искуства од традиционалних изложби. Дигиталне технологије нуде различита решења.

Ипак, колико год имале предности, све нове технологије треба користити смишљено и са добрим разлогом, јер постоје и могући негативни аспекти коришћења. Потпуна дигитализација наслеђа је у овом стадијуму већ могућа, али је и опасна по саму институцију музеја, иако се и он мора развијати у складу са временом. Дигитализацију треба користити више у сврхе унутрашњих истраживања, а јавности давати само одређене информације, као што се то ради приликом изложбе. Музеји су, по дефиницији, објективне и неутралне институције са задатком да укажу на право стање ствари и да заступају научно и истинито мишљење.<sup>24</sup> Страх од губитка ауторитета и страх од де/реконтекстуализације је потпуно разумљив у времену када је доступност информација огромна, када сви могу да их тумаче на сопствен начин и када свачије мишљење „вреди“, а релевантност информација се рачуна на основу броја прегледа или „лајкова“ на интернету.

Уколико се одговорно користе, дигиталне технологије могу донети многе предности заштити наслеђа. Поред тога што отварају пут изложбама на отвореном, отварају могућност дијалога публике са стручњацима и међусобно. У Србији нове технологије могу имати позитиван утицај на побуђивање учествовања грађана путем интерактивних изложби које омогућавају другачији вид учења и примања знања. Промоција наслеђа доводи до успеха у културном туризму, док би општи исход промовисања наслеђа за резултат имао сакупљање фондова за рестаурацију и презервацију. То би можда, гледано на дуге стазе, донело дуго ишчекивани бољитак на пољу културе.

### Коришћена литература:

Andrews, David et al., *Measured and Drawn. Tehniques and practise for the metric survey of historic buildings (second edition)*, Swindon, English Heritage, 2009.

Делош, Бернар, *Виртуелни музеј*, Београд, Клио, 2006.

Мамфорд, Луис, *Град у историји*, Београд, Book & Marso, 2006.

<sup>22</sup><http://wwaw.nadlanu.com/pocetna/info/kultura/Virtuelni-muzej-na-Trgu-Republike.a-137867.297.html>, приступљено: 02. 08. 2016. <http://arhiva.24sata.rs/vesti/beograd/vest/virtuelni-muzej-srbije-na-trgu-republike/38048.phtml>, приступљено: 02. 08. 2016.

<sup>23</sup> <http://www.eternitas.rs/taxonomy/term/949>, приступљено: 03. 08. 2016.

<sup>24</sup> Франсоа Мерес, *Музеји и дигиталне технологије*, ИСОМ Србија 3, 2013, 44–45.

Манић, Стефана, *Град-музеј као систем докумената: пример Карађорђевог улице у Београду*, мастер рад бр. 111 на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд, 2015.

Maroević, Ivo, *Uvod u muzeologiju, Zagreb, Zavod za informacijske studije*, 1993.

Медић, Сандра и Павловић, Наташа, *Mobile Technologies in Museum Exhibitions, Туризам 18/4*, Нови Сад, 2014, 166–174.

Мерес, Франсоа, *Музеји и дигиталне технологије, ICOM Србија 3*, 2013, 42–46.

Mills, Jon, & David Andrews, *3D Laser Scanning for Heritage (second edition). Advice and guidance to users on laser scanning in archaeology and architecture*, Swindon, English Heritage, 2011.

Ристановић, Александра, *Савремене технологије у заштити споменичког наслеђа, Употреба 3Д ласерског скенирања у заштити споменичког наслеђа на примеру рестаурације скулптуре Дечак са Чукур чесме*, у: Нада Живковић (ур.), *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав*, Зборник радова са V конференције (2014), Београд, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2014, 149–160.

#### Електронски извори:

Vlahakis, Vassilios et al, *Design and Application of an Augmented Reality System for continuous, context-sensitive guided tours of indoor and outdoor cultural sites and museums*, The 4th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage, Brighton, 2003. [https://www.researchgate.net/publication/220955318\\_Design\\_and\\_Application\\_of\\_an\\_Augmented\\_Reality\\_System\\_for\\_continuous\\_context-sensitive\\_guided\\_tours\\_of\\_indoor\\_and\\_outdoor\\_cultural\\_sites\\_and\\_museums](https://www.researchgate.net/publication/220955318_Design_and_Application_of_an_Augmented_Reality_System_for_continuous_context-sensitive_guided_tours_of_indoor_and_outdoor_cultural_sites_and_museums), приступљено: 03. 08. 2016.

Vlahakis, Vassilios, John Karigiannis et. al, *ARCHEOGUIDE: First results of an Augmented Reality, Mobile Computing System in Cultural Heritage Sites*, 2000, <http://ai2-s2-pdfs.s3.amazonaws.com/9f62/0a68df639fda20482ed2f3435d62857de1aa.pdf>, приступљено: 03. 08. 2016.

Netherlands Architecture Institute, [http://en.nai.nl/museum/architecture\\_app/item/pid/kolom2-1/\\_rp\\_kolom2-1\\_elementId/1\\_601695](http://en.nai.nl/museum/architecture_app/item/pid/kolom2-1/_rp_kolom2-1_elementId/1_601695), приступљено: 02. 08. 2016.

Culture Click Augmented Culture, <http://www.cultureclik.fr/>, приступљено: 04. 08. 2016.

TECHCOOLTOUR Augmented Reality Mobile Application, <http://www.techcooltour.com/en/project/about>, приступљено: 02. 08. 2016.

Инфо портал „На длану“, <http://www.nadlanu.com/pocetna/info/kultura/Virtuelni-muzej-na-Trgu-Republike.a-137867.297.html>, приступљено: 02. 08. 2016.

Инфо портал „24 сата“, <http://arhiva.24sata.rs/vesti/beograd/vest/virtuelni-muzej-srbije-na-trgu-republike/38048.phtml>, приступљено: 02. 08. 2016.

ETERNITAS Музејски информациони систем Србије, <http://www.eternitas.rs/taxonomy/term/949>, приступљено: 03. 08. 2016.



## **SUMMARY**

### **PROTECTION OF IMMOVABLE HERITAGE: USAGE OF DIGITAL TECHNOLOGIES**

**Stefana Manić**

New museology theories consider museum objects as publicly active social subjects, while museums are seen as institutions of critique that can shape social community. As museal field encompass all movable and immovable heritage, this also applies to objects that are impossible to place in museum, and that are preserved in the urban environment. Architectural objects, public sculptures and historical places possesses museal quality just as any other museum objects. They form unique „systems of documents“, specific for every city. Without museum presentation in form of exhibition, immovable heritage objects cannot find proper reception in the audience. Newly developed digital technologies can be helpful in solving this problem because they give the opportunity for organising open-air exhibitions within the scope of the City-Museum concept.

As one of the most important aspects of monument's protection is mapping it's form, dimensions and position, 3D scanning is becoming more commonly used in this field. Together with data bases, digital scans allow reconstructions of artefacts, objects and their parts with 3D printing. Two other technologies represented here find their use in presentation of the objects. Augmented reality applications are used for virtual reconstruction of artefacts and objects and they make integral part of personalized guides – new experience in museum and site visiting – and an excellent solution for exhibiting immovable heritage in urban space. QR codes allows easier approach to larger amounts of information as well as the opportunity for opening discussion between institutions and audience via forums, which makes them a perfect addition to traditional museum labels, while their usage in marking of immobile heritage would relate it easily to viewers. Because of the many possibilities they offer, used in right way these technologies would have a lot to contribute in terms of presenting immovable cultural heritage to the audience and therefore the protection of cultural monuments in urban spaces.

**Keywords:** immovable cultural heritage, 3D laser scanning, AR technologies, QR codes

MA Ana Knežević  
knezevic.ana93@gmail.com

## MUZEJI U DOBA SAJBER KULTURE<sup>1</sup>

**Sažetak:** U radu se predstavlja nekoliko razmišljanja o odnosu muzeja i tehnologije na osnovu kojih su uobličeni koncepti imaginarnog, totalnog, virtuelnog i eko muzeja. Nakon toga, razmišlja se o tzv. sajber muzeju, njegovim sličnostima i/ili razlikama sa navedenim konceptima, o terminološkim nedoumicama i poziciji sajber muzeja u okviru savremene kulture. Na osnovu izvedenog poređenja, dolazi se do zaključka o trenutnom funkcionisanju sajber muzeja.

**Ključne reči:** sajber muzej, totalni muzej, virtuelni muzej, mediji, kultura

Prva ICOM-ova (The International Council of Museums) definicija muzeja iz 1946. godine glasila je: „Muzej je svaka javna ustanova koju čine zbirke umetničkog, tehničkog, naučnog, istorijskog ili arheološkog materijala”, dok je 2007. ICOM definisao muzej kao „nekomercijalnu, svaku javnu ustanovu u službi društva i njegovog razvoja, koja je otvorena javnosti i koja u svrhu proučavanja, obrazovanja i zadovoljstva nabavlja, čuva i istražuje, komunicira s publikom i izlaže materijalna svedočanstva o ljudima i njihovoj okolini”.<sup>2</sup>

O prirodi muzeja i *muzejskog* i njihovim definicijama takođe ima brojnih razmišljanja, ali ono što se u većini njih ne menja jeste to da je glavni zadatak muzeja da *skuplja, čuva i izlaže*. O muzeju, o njegovim ulogama, aspektima i funkcijama u doba sajber kulture,<sup>3</sup> odnosno o svim njegovim ulogama u sadejstvu sa tehnologijom pisali su mnogi autori. U ovom radu namera nije da se napravi pregled svih tih razmišljanja (jer je to danas, s obzirom na njihov kvantitet, gotovo nemoguće), već da se predstavi par najpoznatijih, a vremenski i prostorno udaljenih razmišljanja na tu temu. Zapravo, u ovom radu cilj je prikazati par „starijih” razmišljanja o odnosu muzeja i medija ili tehnologije, kako bi se ona uporedila sa savremenijim razmišljanjima teoretičara sajber kulture.

### 1. Malroovim tragom od imaginarnog do virtuelnog muzeja

Najčešće citiran koncept u celokupnoj literaturi koja se pomenutim problemom bavi jeste koncept *imaginarnog muzeja – muzeja bez zidova*. Malro (André Malraux) je vešto zapazio još 1953. godine važnost reprodukcije u intelektualizaciji umetnosti. Muzej bez zidova, po njemu, kreira se zahvaljujući posebnom uglu fotografisanja, osvetljenju, izabranom detalju

---

<sup>1</sup> Istraživanje za potrebe ovog rada nastalo je u okviru pisanja završnog master rada na temu *Istorija umetnosti kao disciplina u doba sajber kulture*, pod mentorstvom prof. dr Predraga Dragojevića (komisija: prof. dr Dragan Bulatović i prof. dr Milan Popadić) obranjenog na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 2016.

<sup>2</sup> Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015.

<sup>3</sup> U ovom radu pojam *sajber kultura* koristi se da označi vrstu medija i zbir proizvoda kulture koji nastaju na internetu. Više o definicijama sajber kulture u: David Bell, *An Introduction to Cybercultures*, Taylor and Francis e-Library (e-book), 2005.

umetničkog dela.<sup>4</sup> U njemu slika, freska, minijatura, vitraž, skulptura i bilo koji drugi medij izgledaju kao da su iz jedne iste „porodice”. Analizirajući pre svega medij fotografije i način na koji nam ona posredno prikazuje umetnička dela, Malro je zapazio i to da je istorija umetnosti, u poslednjih sto godina, *istorija onoga što se može fotografisati* (kurziv A.K.). Vremenom je nastao veliki korpus knjiga i razmišljanja o sličnim temama čiju bazu predstavlja Malroov koncept imaginarnog muzeja. Tako Bernar Deloš (Bernard Deloche) u *Virtuelnom muzeju* zapaža kako je muzej samo knjiga slika, a da je to odlučujuće Malroovo otkriće<sup>5</sup> kojim je on otvorio put brojnim novim zaključcima i istraživanjima. Šola, sa druge strane, inspirisan Malroovim otkrićem, ponavlja Makluanove (Marshall McLuhan) reči: ako je fotografija u boji stvorila muzej bez zidova, koliko je više napravilo električno osvetljenje stvarajući prostor bez zidova i dan bez noći?<sup>6</sup> Poučeni njihovim zaključcima, mi se danas možda možemo pitati: Ako je električno osvetljenje stvorilo prostor bez zidova i dan bez noći, šta nam donosi sajber kultura koja kreira vanvremensko vreme i prostor koji teče (engl. *timeless time* i *space of flows*)?<sup>7</sup>

Tomislav Šola, svestan da se revolucionarne promene događaju na makluanovskom području produžetaka čovekovih čula, dakle – u medijima, i da razvoj tehnologije daleko nadmašuje čovekovu sposobnost da je kreativno upotrebi, 1985. godine kreira koncept *totalnog muzeja*, koji polemiše sa konceptom Malroovog muzeja bez zidova. I sam istiće povezanost imaginarnog i totalnog muzeja govoreći da je imaginarni muzej celokupno iskustvo čovečanstva, idealni stepen razvoja muzeja, totalni muzej koji predstavlja potpunu memoriju i potpunu svest.<sup>8</sup> Posmatrajući civilizaciju kroz toflerovske (Alvin Toffler) talase (predindustrijski, industrijski i postindustrijski), Šola smatra da smo mi (tada) civilizacija trećeg talasa sklona audio-vizuelnoj komunikaciji koja je, po njemu, gušća, delotvornija, manje podložna pogrešnom tumačenju i zabunama, čitljivija i brža od pisane komunikacije, ali da se muzeji još uvek svojom klasičnom „story line” (engl. priča/narativ) ekspozicijom obraćaju uglavnom publici s navikama i očekivanjima ljudi drugog talasa. Uzevši sve to u obzir, Šola predlaže totalni muzej, muzej koji ništa ne zanemaruje, koji objedinjuje tradicionalna znanja i nove metodologije komunikacije.<sup>9</sup> Za razliku od tradicionalnog muzeja, muzeja drugog talasa, koji pati od opsednutosti predmetima, od neke vrste predmetnog fetišizma kojim se od prošlosti i zaborava *otima, usvaja i osvaja* (kurziv A.K.) zarad večnog života i sećanja, muzej trećeg talasa bi trebalo da bude oslobođen te

<sup>4</sup> André Malraux, *The Voices of Silence*, London, Paladin, 1974, 13.

<sup>5</sup> Bernar Deloš, *Virtuelni muzej*, Beograd, Clio, 2006, 17.

<sup>6</sup> Tomislav Šola, *Prema totalnom muzeju*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2011, 43.

<sup>7</sup> Kastels (Manuel Castells) konceptima *vanvremenskog vremena* i *prostora koji teče* referiše na poništenje prostora vremenom ili vremensko-prostornu kompresiju. Naše iskustvo prostora i distance je duboko posredovano vremenom (vreme putovanja stvara osećaj koliko su mesta blizu ili daleko), a slično je i sa komunikacijom: pismu iz SAD-a treba nekoliko dana da stigne, dok je mejlu dovoljan treptaj oka ili kursora. Kastels istiće da se upravo pojavom sajber prostora dešavaju pomenuti procesi koji utiču na našu percepciju. Više o tome u: D. Bell, *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*, London and New York, Routledge 2007.

<sup>8</sup> Tomislav Šola, op.cit, 47.

<sup>9</sup> Dragan Bulatović, Dobronamernost mnemozofije, u: *Prema totalnom muzeju*, Tomislav Šola, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2011, 10.

opsednutosti predmetima zahvaljujući novim medijima,<sup>10</sup> čime bi pokazao čin svog odrastanja i prepuštanja višestrukim mogućnostima.<sup>11</sup>

Šola poredi muzeje prvog i trećeg talasa na sledeći način: Prvi tehnološki greh, prvi ustupak posetiocima muzeja je zapravo veštačko osvetljenje, koje je muzej dovelo u situaciju da je potrebno još više tehnologije za njegovo funkcionisanje. Nakon što su se muzeji opremili svetlom, oni su otkrili svoju obavezu da sve više služe posetiocima, a upravo to podseća na muzeje prvog talasa (protomuzeje) u kojima bi plemeniti i moćni vlasnik zbirke pozvao prijatelja, upoznao ga sa svojim domom i ukućanima, pružio ležeran uvod u udobnom ambijentu i piće koje osvežava; zatim bi ga upoznao sa okolnostima i opštim mestima svog interesa i napokon odveo u zbirku.<sup>12</sup> Od tada se naravno sve izmenilo, ali mi se i danas bavimo pitanjima kako masovnoj publici pružiti pojedinačnu pažnju, kako joj dati pravo na dostojanstveni pojedinačni doživljaj i kako poštovati pojedinačne potrebe? Šola na to pitanje odgovara konceptom aktivnog rada sa publikom i aktivnim učešćem publike.

Nakon što „razbija” auru muzejskog predmeta i ukazuje na potrebu ukidanja njegove hiperrealističke (osvetljene) predstave, Šola zaključuje da su zbirno nazvane *informacione sposobnosti* novo bogatstvo muzeja, odnosno – da su one bogatstvo muzeja trećeg talasa. One podrazumevaju količinu, ali i kvalitet informacija. Rezultat bi trebalo da bude jasno usmerena i efikasna poruka, što bi za tadašnje muzeje bila nekadašnja odlika *excellence* (izuzetnost). Naravno, to što jedan muzej poseduje novu tehnologiju ne znači i da je svoj zadatak ispunio jer je „mnogo važnije uspostavljati razvoj softvera, nego raspolagati sofisticiranim izborom hardvera“.<sup>13</sup> Njegovo predviđanje je da se muzeji neće pretvoriti u svetilišta moderne tehnologije, već da će zadržati sopstveni stil prezentacije u kom će audio-vizuelni mediji igrati samo pomoćnu ulogu, ali ulogu koja ipak uvećava obrazovnu delotvornost izložbi.

Šolina predviđanja završavaju se konceptom ekomuzeja, kao *verovatnim oblikom preživljavanja*. Definicija ekomuzeja, po Šoli, je „institucionalizovani oblik kulturne akcije u zaštiti baštine”.<sup>14</sup> Eko-muzej briše granice između institucije i okoline, između kustosa i publike, između predmeta u muzeju i izvan, između pokretnog i nepokretnog predmeta, između informacije i predmeta. On se u dilemi između „imati” ili „biti” opredeljuje za poslednje.<sup>15</sup> On nije ukras društvene sredine, već njeno ogledalo. „Za razliku od memorije tradicionalnog muzeja, memorija ekomuzeja je kreativna i dinamična. Ujedinjena s mnemo-tehnologijom i novim medijima ta kreativnost će temeljno mijenjati mjesto muzeja u društvu“.<sup>16</sup>

### 1.1. Virtuelni muzej: muzej kao sučeljavanje metamorfoza

Deloš u svom *Virtuelnom muzeju* takođe polemizuje sa Malroovim konceptom imaginarnog muzeja. Jezik novih medija, prema Delošu, doprinosi zameni logike linarnog pisanja logikom uzajamnih odnosa i povezanosti zahvaljujući kojoj se ni tokom čitanja ne ulazi u knjigu kroz

<sup>10</sup> Kod Šole, termin *novi mediji* odnosi se pre svega na kompjutere i audio-vizuelna sredstva.

<sup>11</sup> Tomislav Šola, op. cit., 50.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Tomislav Šola, op. cit., 118.

<sup>14</sup> Ibid., 204.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.



uvod, već se počinje od sadržaja shvaćenog kao *home page* (engl. naslovna strana) i otvaraju se hipertekstualne veze.<sup>17</sup> Tako se umnožavanje fusnota ili primedbi, što se obično smatra znakom da autor nije dovoljno savladao materiju ili da preterano poštuje izvore, može shvatiti kao oruđe novog tipa veze čitaoca sa tekstom: tekst se čita kao geografska karta ili kao matrica.<sup>18</sup> Čini se da bi se isti princip mogao primeniti i na, kako Deloš kaže, tzv. umetnost ekspografije, umetnost izlaganja, čime bi „čitanje muzeja” bilo prilagođeno čoveku „četvrtog vala”, jer, po Šoli, klasična „story line” ekspozicija nije odgovarala ni čoveku trećeg talasa.

Virtuelno je za Deloša dekontekstualizacija ili manipulacija artefaktima, a muzej je medij. Virtuelni muzej bi se malo brinuo o vrednosti dela i statusu umetnika ili same institucije, ali bi davao prednost opažajnim iskustvima, interesovao bi se za delovanje doživljaja onoga ko posmatra i u potpunosti bi igrao svoju ulogu medija.<sup>19</sup> Kada je reč o pojmu *virtuelnog*, Deloš u potpunosti prati Delezov (Gilles Deleuze) koncept smatrajući virtuelno činom kojim se menja dimenzija bilo koje stvari nekakvim premeštanjem, kojim stvar proizvodi ekvivalente same sebe, ali različite. Tako je i svaki eksponat, po Delošu, čak i original, zapravo proizvod zamene: prostorom prezentacije i njenim instrumentima (okvir, letva, postolje itd) objektu se oduzima funkcija, on se pretvara u sliku i postaje objekt posmatranja. I upavo je tu sličnost s Malroovim konceptom imaginarnog muzeja, jer se u njemu realizuje proces odvajanja od funkcije umetničkog dela: muzej ne zna više ni za svetitelja, ni za Hrista, ni za predmet obožavanja, ni za maštu, dekor, posedovanje, već samo za slike stvari, različite od samih stvari i izvlači iz te specifične razlike razlog njihovog postojanja.<sup>20</sup> Muzej je zbog toga *sučeljavanje metamorfoza* (kurziv A. K), a Malro prvi autor koji je problematizovao okvir u kome se umetničko delo nalazi i time izgradio osnovu za dalja razmišljanja.<sup>21</sup> Ovako definisan, za Deloša *svaki je muzej imaginarni muzej* (kurziv A. K), uprkos materijalnosti svojih zbirki i svojih zgrada, jer je sam proces muzeja proces pokazivanja, proces izložbe.

„Izložiti ili predložiti kao sliku, ukratko pretvoriti bilo šta u sliku, eto šta upućuje na dve komplementarne funkcije s kojima smo se već sreli: istovremeno ograničiti i prikazati, ili izdvojiti da bi se pokazalo. U Delezovom smislu reči, koncept imaginarni muzej je zaista potpuni koncept, jer je složen i ima svoju istoriju”.<sup>22</sup>

Čini se da je pre Malroa okvir umetnosti i koncept imaginarnog muzeja problematizovao zapravo Marcel Dišan (Marchel Duchamp) svojim konceptom *ready made-a*, njegovog izvlačenja iz određenog konteksta i ubacivanja u kontekst umetnosti, odnosno izložbi, odnosno muzeja. Ili, možda postaje jasnije Preciozijevim rečima: „Muzeji i istorija umetnosti su oduvek stvarali virtuelnu realnost”.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Bernar Deloš, op. cit., 30.

<sup>18</sup> Ibid., 33.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid., 80.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., 97.

<sup>23</sup> Доналд Прециози, Збирке/музеји, Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, *Критички термини историје уметности*, Нови Сад, Светови, 2004, 490.

## 2. Virtuelni vs. paralelni muzej; virtuelni vs. sajber muzej: terminološka nedoumica

Dalje Deloš Malroovim tragom razmišlja o muzeju kao o igri dekontekstualizacije i rekontekstualizacije (metamorfoze) kojom se stvaraju eksponati, odnosno remek-dela i o muzejskim zamenama. Naime, zamene postoje odavno, u vidu fotografija ili livenih odlivaka koje su tu da ispune dvostruku ulogu očuvanja: čuvanje i pokazivanje (učenje), ali i rušenje muzejskog fetiša sakralizovane umetnosti zbog odsutstva materijalnog („originalnog”) objekta.<sup>24</sup> Analogne i analitičke zamene prave razliku između onoga što Deloš naziva paralelnim i virtuelnim muzejom. U paralelnom muzeju nalazile bi se samo analogne zamene koje su puke simulacije originala, dok virtuelni muzej, zahvaljujući analitičkim zamenama otkriva sklop originala i njemu svojstvenu logiku.<sup>25</sup> Takođe, Deloš napominje da ni sajber muzej ne bi trebalo mešati s virtuelnim muzejom, jer je sajber muzej za njega *samo zamena* (kurziv A. K) za tradicionalni, prašnjavi muzej, koji bi svakodnevno posećivali obrazovani, ali užurbani ljudi, uz doručak, koji bi bio neka vrsta robota sposobna da svojim klijentima ponudi novu verziju *fast food* kulture. Virtuelni muzej po njemu već postoji, samo nesumnjivo negde drugde i drugačije nego što se mislilo, jer se meša s problematskim poljem muzejskog.

Konfuzija oko upotrebe, značenja i definicije pojma virtuelnog muzeja i dalje je prisutna, i izgleda da neće ni nestati, jer se, kao i okruženje u kome se virtuelni muzej ostvaruje, svakodnevno menja. Uprkos Delezovom razjašnjenju pojma virtuelno, i Delošovom virtuelnom muzeju, i dalje se navode istorijati potencijalnih definicija virtuelnog muzeja u kojima bi ovaj pojam najpre označavao samo *vebsajt* (engl. *website*) fizičkog muzeja, zatim muzej konstruisan za virtuelni pejzaž koji funkcioniše više kao servis nego kao lokacija, zatim kopiju fizičkog muzeja i njegove arhitekture, dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih slika eksponata, zatim multimedijalne sajtove muzeja koji sadrže brojne informacije...<sup>26</sup> Danas i dalje nije jasno na šta se misli kada se kaže virtuelni muzej, ali je najproširenije razmišljanje o njemu kao o multimedijalnom sajtu, koji je kompleksniji, i koji autorefleksivno određenu informaciju predstavlja korisniku.<sup>27</sup> Takođe, i dalje se jednako koriste termini virtuelni muzej, sajber muzej, internet muzej, a u širem značenju i digitalni muzej. Svi oni zapravo nemaju jasnu definiciju, i koriste se slobodno, često referišući na isto značenje – na muzejsku misiju koja se ostvaruje u sajber prostoru.<sup>28</sup> Sajber muzej je ipak, čini se, adekvatniji termin od virtuelnog muzeja kojim bi se mogao označavati muzej koji se realizuje u tom „prostoru koji teče”.

## 3. Muzej 4.0 – personalizovani muzej

Iako je Šola ustanovio da zvanična definicija muzeja teško da ima svoju svrsishodnost od ulaska kompjutera u muzej, nedavne studije retko odustaju od ICOM-ove definicije muzeja,

<sup>24</sup> Bernar Deloš, op. cit, 55.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Elin Ivarsson, *Definition and prospects of the virtual museum*, Uppsala Universitet, 2009, 12.

<sup>27</sup> Elin Ivarsson, op. cit, 17.

<sup>28</sup> Termin sajber prostor koristi se da označi prostor interneta. Više o tome u: David Bell, *An Introduction to Cybercultures*, Taylor and Francis e-Library (e-book), 2005.

čak i kada govore o sajber prostoru. Tako npr. postavlja se pitanje da li je uopšte moguće izgraditi sajber muzej u kome bi svi principi fizičkog muzeja bili primenjeni. Sajber muzej, kao muzej na CD-u, DVD-u ili internetu pristupačniji je od fizičkog muzeja, fleksibilniji i dinamičniji (zbog multimedijalnog okruženja), može da priušti neograničen broj posetilaca (vremenski i geografski), a informacija je njegova glavna vrednost.<sup>29</sup> Kao i u Šolinom totalnom muzeju, *excellence* – izuzetnost sajber muzeja činila bi informacija i njen jasan prenos, s tim što bi se u sajber prostoru nekontrolisanog znanja kontrolisanom proizvodnjom morala garantovati njena autentičnost. Zapravo, autentični predmet u sajber muzeju zamenila bi autentična informacija.<sup>30</sup>

Kao nalog savremenosti, ali i nastavak muzejskog ugođaja posetiocu, pojavljuje se i potreba da se ta autentična informacija uobliči od strane profesionalaca u *višestruke narrative*, čime se povećava demokratski aspekt muzeja, ali i mogućnost izbora informacija koje korisnici žele da dobiju.<sup>31</sup> Personalizovani sajber muzeji su izgleda odgovor na Šolino pitanje o tome kako uopšte znati šta publika želi, i kako se posvetiti čoveku trećeg talasa, koji nije preživeo uklapanja u određene grupe i modele čoveka drugog talasa. Personalizovan sajber muzej bi bio „pаметan” i „znao” bi šta svaki posetilac želi. Zahvaljujući mogućnostima dinamičnog hiperteksta i dinamične arhitekture,<sup>32</sup> sajber muzej omogućio bi posetu koja se može odvijati na brojnim jezicima, za različita starosna doba, nivoe obrazovanja i poznavanja određene tematike, ili za najkonkretnijeg korisnika na osnovu analize i statistike njegovih pretraživanja i *web logova*.<sup>33</sup> S jedne strane, takva informacija podeljena u višestruke narrative omogućava multidimenzionalno čitanje,<sup>34</sup> brži dolazak do željenog saznanja i manje gubljenje vremena. Sa druge strane, postoji rizik od tzv. efekta mehura (engl. *bubble effect/filter bubble*) koji dovodi do zatvaranja kruga informacija koje se nude na osnovu korisničkih želja, kretanja na internetu, pretraga i sl. Takav muzej bio bi muzej po želji posetilaca/korisnika u potpunosti, ali pitanje je koliko bi bio efikasan u svojoj muzejskoj misiji, jer bi se sa druge strane ekrana pojavljivale samo informacije iz već stvorenog „korisničkog mehura”. U personalizovanom sajber muzeju, ili, kako ga neki nazivaju referišući na muzej pravljen za potrebe čoveka četvrtog vala – *Muzeju 4.0*,<sup>35</sup> na taj način bi bila ispunjena jedna od osnovnih muzejskih funkcija – funkcija izlaganja. Još je Šola komentarisao kako je muzej veštačkim osvetljenjem načinio prvi tehnološki greh i nakon njega obavezao sebe da sve više služi posetiocima, čak i na uštrb drugim muzejskim poslovima. U ovakvom muzeju, čini se da usluga ide još dalje, jer je zahvaljujući sposobnostima sajber okruženja moguće praviti u potpunosti lične, personalizovane muzeje.

<sup>29</sup> Elin Ivarsson, op. cit., 22.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Elin Ivarsson, op. cit., 37.

<sup>32</sup> Dinamični hipertekst adaptira se na osnovu znanja korisnika ili na osnovu njegovih godina, dok je dinamična arhitektura fluidna, i služi personalizovanju navigacije kroz sajber muzej. Više o tome u: Elin Ivarsson, *Definition and prospects of the virtual museum*, Uppsala Universitet, 2009.

<sup>33</sup> Elin Ivarsson, op. cit., 37.

<sup>34</sup> Pojam preuzet od Leva Manoviča (Lev Manovich). Multidimenzionalno čitanje (engl. *Multi-Scale Reading*) podrazumeva istraživanje na osnovu mnogobrojnih prostornih i vremenskih nivoa. Ono se razlikuje i od „pomnog čitanja” (engl. *close reading*) i od „udaljenog čitanja” (engl. *distant reading*) jer omogućava i jedno i drugo čitanje, njihovu kombinaciju ili izbor jednog ili više ponuđenih narativa. Više o tome na: <http://phototrails.net/>, pristupljeno: marta 2017.

<sup>35</sup> <http://museumplanner.org/future-of-interactivity/>, preuzeto: marta 2017.

Sakupljanje/kolekcioniranje takođe postoji i u sajber muzeju, kao i u fizičkom. Sakupljaju se informacije i izvorno digitalni podaci (engl. *digital born collection*) koje, pored profesionalaca, mogu poslati i korisnici i na taj način učestvovati u kreiranju zbirke.<sup>36</sup> I čuvanje, kao druga glavna i večna funkcija muzeja obavlja se u sajber muzeju. Tu treba brinuti o tome da svi formati budu čitljivi, da postane moguće stare formate čitati u novijim verzijama programa i sajber okruženja.<sup>37</sup> Muzej kao mesto za druženje, neobavezno učenje i duhovnu rekreaciju u sajber muzeju našao bi svoje ostvarenje u okviru prostora Web 2.0. čime on ispunjava istu namenu kao i fizički muzej – takozvani *edutainment* (engl. *educate and entertain*).<sup>38</sup>

Kvantitet radova i razmišljanja o tzv. virtuelnim muzejima je svakim danom sve veći i veći. U ovom radu nema prostora za čitav pregled njihovih pozicija i istorijata. Ono što se najčešće sreće u tim razmišljanjima jeste kako nam novi, sajber muzej nudi demokratizaciju i globalizaciju umetnosti/muzeja/znanja, aktuelnost, pristupačnost, neograničen prostor i vreme, multimedijalnost, slobodu, jednakost itd. Ono što je česta pojava u razmišljanjima o toj temi jeste neka vrsta revolucionarnosti koja se pripisuje muzejima u sajber prostoru. Hiperdeterministička vizija Maršala Makluana o uticaju medija na okruženje svedoči o „revolucionarnoj promeni” koja se desila upotrebom novih, odnosno najnovijih, digitalnih medija.

„Informatička revolucija pomerila je ne samo način obrade istraživačkih podataka, već je kroz svoje ontološko uporište pomerila istraživačke poglede preko granica prirodnog. Naime, bit je epohalna definicija jedinice prenosa u svakom saobraćaju, jednako naučnom koliko i u svakodnevnoj masovnoj komunikaciji. Ono što je nekada bilo u posedu maga, sada se nudi kao egzaktni podatak. Hteli ne hteli, informatička revolucija je otvorila novi metodološki arsenal”.<sup>39</sup>

#### 4. Integrirani muzej u sajber prostoru

Primena zvanične ICOM-ove definicije muzeja na sajber muzej i kreiranje tzv. personalizovanog muzeja postavlja pitanje o učinkovitosti, odnosno, o efikasnom prenosu poruke takvog muzeja. Naime, Gluzberg (Jorge Glusberg) je Mekluanovu podelu na vruće i hladne medije preneo na vruće i hladne muzeje. Po Mekluanovom termometru, Gluzberg smatra da vruć muzej koristi sredstva koja traže manje učešća publike, koja isključuju i time se prema posetiocu odnosi centrifugalno, dok hladan muzej traži veće učešće publike i prema njoj se odnosi centripetalno.<sup>40</sup> Prateći takav način razmišljanja, postavlja se pitanje da li bi zaista predloženi personalizovani, „pametni” muzej, koji na osnovu prethodnih pretraživanja

<sup>36</sup> Elin Ivarsson, op. cit.

<sup>37</sup> Ipak, izgleda da se takva vrsta čuvanja još uvek ne spovski u delo, jer je većini primera sajber muzeja navedenih u tekstu o kome govorim danas nemoguće pristupiti.

<sup>38</sup> Davno je Horacije (Quintus Horatius Flaccus) mislio o pesništvu kao nečemu što treba da podučiti i zabavi (*lat. prodesse et delectare*). Još jedna od sličnosti funkcija umetnosti i muzeja, koja se ponavlja kroz čitavo postojanje muzeja, samo na različite načine, i dovodi čak do novih kovanica, koje, opet, zapravo nose staro, već postojeće značenje.

<sup>39</sup> Dragan Bulatović, *Umetnost i muzealnost: istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2014, 26.

<sup>40</sup> Jorge Glusberg, *„hladni” i „vrući” muzeji, k muzeološkoj kritici s crtežima Luisa Benedita*, Zagreb, Muzejski dokumentacioni centar, 1983.



i logova „zna” šta posetilac/korisnik želi bio hladan (jer se tome teži) ili zapravo vruć muzej? To što je poseta prilagođena ili *user friendly*, što svojom strukturom i ponudom u potpunosti nudi ono što pretpostavlja da posetilac želi, ne garantuje, ali ni ne isključuje i njegovo aktivno učešće. U kreiranju takve vrste muzeja uvek postoji rizik da se poseta pretvori u puko kliktanje i „skrolovanje” (engl. *to scroll*) sadržaja prepunog informacija koje ne bi isprovocirale posetioca (na način na koji bi to muzej želeo). Da bi predlog personalizovanog muzeja bio uspešan i i dalje ispunjavao misiju prenosa muzejske poruke, ali i da bi održavao autentičnost informacije koju nudi, čini se da bi pametno rešenje bilo primena Gluzbergovog predloga integriranog muzeja u sajber prostoru. Gluzberg predlaže stvaranje kreativnih timova koji bi organizovali različite radionice, tribine, zatim timove arhitekata i teoretičara koji bi odlučivali o smeštanju izložbi ili nekih drugih muzejskih aktivnosti, zatim i integriranu kritiku koja je povezana s raznim aktivnostima i fazama razvoja muzeja. Integrirani personalizovani muzej bi, u skladu sa tim, održavali razni timovi neophodni za funkcionisanje muzeja u sajber prostoru – timovi programera, dizajnera, kustosa različitih obrazovanja, uz konsultaciju sa sociolozima, psiholozima i sajber teoretičarima koji imaju na umu na koji način se sajber sadržaji konzumiraju, i muzeolozi, koji bi svojim mišljenjem, ali i kritikom imali ulogu da održavaju nivo svesti i svesnosti o konstantnoj aktuelnosti koju muzej treba da održi kako bi dobro funkcionisao. Time ne bi dolazilo do korisničkog sveautorstva, a personalizovani muzej bi imao šansu da postane dobar, hladan muzej koji centripetalno „uvlači” posetioca u svoje sadržaje.<sup>41</sup> Sa druge strane, ni kod korisnika jedan klik (onaj korisničko-konzumentski) nije dovoljan. Pored njega potrebna su bar još dva: klik u glavi i klik u društvu.<sup>42</sup> Tako shvaćen troklik bio bi korisnički, kreativni i kulturni, a njihova kognitivna dimenzija bila bi savest, senzibilnost i svest,<sup>43</sup> što opet dovodi do toga da je na neki način neophodno (pre)obrazovati i pripremiti ljudska čula i svest na funkcionisanje muzeja u sajber prostoru.

## 5. Na Zapadu ništa novo?

„Nije li smelo pisati novo delo koje govori o virtuelnom, kada je tema toliko puta obrađivana, a sam termin izlizan do maksimalne entropije, da dolazi do konfuzije?”<sup>44</sup> pitao se Deloš u svojoj studiji *Virtuelni muzej*. Na sličan način kao što je on zaključio da virtuelni muzej neće doći, da je on već tu, skriven u značenju *muzejskog* (i time objasnio neadekvatnost upotrebe termina *virtuelni muzej* za muzej koji se dešava u prostoru interneta), i u ovom radu možemo zaključiti da u tzv. sajber muzeju nema revolucionarnijih novina od onih koje se pojavljuju u imaginarnom, totalnom ili eko muzeju. Delošovi i Šolini zaključci nastali na Malroovom tragu svedoče nam o razbijanju benjaminovske umetničke (a što da ne i – muzejske) aure,

<sup>41</sup> Napomena: Uprkos davnoj i stalnoj desakralizaciji muzejskog predmeta i umetnosti, ovakva i slična pitanja i dalje se postavljaju: „Da li „hladan” medij može zameniti doživljaj „licem u lice” sa umetničkim delom? Sudbina i smisao muzeja kao slike i medija (Deloš 2006), nepovratno su vezani za prethodno pitanje.” Citat preuzet iz: Ivana Čirić, Baština u „Microsoft” muzeju – Kako je internet preuzeo ulogu muzeja: prva velika seoba znanja, Aleksandra Pavičević, Danijel Sinani, *Etnološko-antropološke sveske 15*, Beograd 2011.

<sup>42</sup> Milan Popadić, Totalni muzej prema Tomislavu Šoli, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini – tematski zbornik, knjiga 1/tom 2*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju 2013, op. cit., 32.

<sup>43</sup> Milan Popadić, op. cit., 32.

<sup>44</sup> Bemar Deloš, op. cit., 56.

kao i o odvajanju od fetiša sakralizovane muzejske umetnosti, što muzej u sajber prostoru kao pojavu ne čini inovativnim. Inovacija se u njemu dešava na metodološkom planu – kao što je već rečeno, moguće je umetnost ekspografije predstaviti u višetrukim narativima, za različite ciljne grupe i moguće je dopreti do većeg broja ljudi, vremenski ili geografski. S obzirom na to da je, uprkos mogućnosti proširenog muzejskog polja delanja i dalje nejasno koliko je zapravo efikasna muzejska sajber poruka (kako zbog načina na koji se trenutno ta poruka s jedne strane ekrana kreira, tako i zbog načina na koji se, s druge strane ekrana, prima), kao budući zadaci ostaju obrazovanje i navikavanje ljudskih čula na novi informatički „metodološki arsenal”. I „stariji” i savremeniji autori koji pišu o značenju muzeja i muzejskog zaključuju da su osnovni muzejski zadaci skupljanje, čuvanje i izlaganje, a da je središte svakog muzeja čovek (posetilac, korisnik). U skladu sa tim, pri kreiranju i konzumiranju „novih” sajber muzeja ne treba gubiti iz vida navedena razmišljanja, jer se na taj način izbegava deifikacija ili mistifikacija i jednog i drugog procesa i otvara se mogućnost za stvaranje dobrog, „hladnog” i efikasnog sajber muzeja.

#### **Korišćena literatura:**

Bell, David, *An Introduction to Cybercultures*, Taylor and Francis e-Library (e-book), 2005.

Bell, David, *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*, London and New York, Routledge, 2007.

Bulatović, Dragan, Dobronamernost mnemozofije, u: Tomislav Šola, *Prema totalnom muzeju*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2011.

Bulatović, Dragan, *Umetnost i muzealnost: istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2014.

Ćirić, Ivana, Baština u „Microsoft“ muzeju – Kako je internet preuzeo ulogu muzeja: prva velika seoba znanja, Aleksandra Pavićević, Danijel Sinani, *Etnološko-antropološke sveske 15*, Beograd 2011, 55–64.

Deloš, Bernar, *Virtuelni muzej*, Beograd, Clio, 2006.

Glusberg, Jorge, *„Hladni” i „vrući” muzeji, k muzeološkoj kritici s crtežima Luisa Benedita*, Zagreb, Muzejski dokumentacioni centar, 1983.

Ivarsson, Elin, *Definition and prospects of the virtual museum*, Uppsala Universitet, 2009.

Malraux, André, *The Voices of Silence*, London, Paladin, 1974.

Popadić, Milan, Totalni muzej prema Tomislavu Šoli, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini – tematski zbornik, knjiga I/tom 2*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju 2013, 24–32.

Popadić, Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015.

Прециози, Доналд, Збирке/музеји, у: Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, *Критички термини историје уметности*, Нови Сад, Светови, 2004, 486–489.

Šola, Tomislav, *Prema totalnom muzeju*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2011.

#### **Електронски извори:**

<http://phototrails.net/>, pristupljeno: marta 2017.

<http://museumplanner.org/future-of-interactivity/>, pristupljeno: marta 2017.

## **SUMMARY**

### **MUSEUMS IN THE AGE OF CYBER CULTURE**

**Ana Knežević**

The relation between museum and technology or the so-called new media has often been the subject of numerous studies and discussions about museums. From Malraux's concept of the imaginary museum (which examines the relation between museum and photography and which results in the revolutionary insight that museum is no more than a book of pictures), to Delosh's demystification of the virtual museum and Šola's concept of the total museum and ecomuseum (the kinds of museum which do not neglect anything and which remove both borders between the curator and the audience and those between the object and the spectator) we come to the conclusion that the aura of the museum's object is completely destroyed – just as the object fetishism in general. Enlightened by those conclusions, we are able to take into consideration some new phenomena such as cyber museums, whose main distinguishing quality is exactly the lack of the aura of the object. In fact, taking into account the above mentioned considerations we begin to notice that the information had been recognized as the main value of museums long before the appearance of museums in cyberspace. According to that, cyber museums are represented not as a revolutionary phenomenon but as museums which offer the methodology of new media. The language of new media opens a door to a huge number of new possibilities both for the curators and for the audience. We come to the conclusion that in this moment it is necessary to invest in education of the senses of the people and the use of that language in order to make sending and receiving of a museum message stay efficient. We can also conclude that today cyber museum performs the same function as any museum before although it uses the other kind of logic – the logic of the language of new media.

**Keywords:** cyber museum, total museum, virtual museum, media, culture

Тамара Дакић  
Универзитет у Београду  
Факултет политичких наука  
Мастер студије културологије  
tamara.dakich@gmail.com

## БРЕТОНСКИ ЕТОС И САВРЕМЕНО ДОБА

**Сажетак:** У раду се разматра популарна репрезентација културне регије Бретање кроз упоредни приказ значајних историјских догађаја уграђених у колективно сјећање те анализом бретонског пејзажа као плодног имагинаријума. Из рашчлањивања симболизације бретонског етоса дефинишу се главне константе његовог трајања, од кључног значаја за будућност садашњег аутономашког покрета и сентимента отпора постојаног још од тренутка оприсућања унији са Француском Републиком. Додајући глобалну пролиферацију оживљене келтске културе, Бретања у токовима популарне културе заузима значајно мјесто. Кроз анализу просторне конфигурације, историјског развоја, фигура од етничког значаја, статуса регионалног језика и традиционализма, даје се симболички нацрт једине континенталне међу келтским земљама.

**Кључне ријечи:** Бретања, Келти, мит, пејзаж

*J'aime l'extraordinaire brutalité silencieuse des Bretons.*  
Olivier de Kersauson

Савремено романтичарско оживљавање келтске епохе јасно се наговјештава кроз глобалну пролиферацију неodruidских покрета, сајбер платформи, индустрију туризма, музичке амбијенталне фузије и књижевна и филмска остварења која нанова разигравају легендарне ликове. Покрет би се дијелом могао објаснити бијегом од униформности глобализације инспирисан мистериозном прошлошћу једног народа чије трајање на европском континенту је оставило безброј непротумачених артефаката. У констелацији широке грађе распрострањене од шкотских висоравни до рога Корнвола и од Конохта до Нанта, Бретања, као једина континентална келтска земља, сабира искуство острвских Келта и Рима. Бранећи своју независност, одбија постати дио француске краљевине, али ништа више није жељела постати ни енглеска континентална колонија, због чега пет стотина година чини бојно поље за сукоб двије силе – савезнике мањине или окупаторе већине. Од тада сеже слика о непокорности и слободарском духу бретонског човјека, ког подсјећање на трауматични тренутак ступања у унију са Француском потиче на револт и евоцирање романтизоване прошлости. У том приказу спајају се славни тренуци пређашњег бретонског војводства са маштањима о келтским прецима и њиховом мистичном животу. Како је упросторавање моћна мнемотичка техника, дух романтизма у Европи донио је заљубљеност у пејзаж од ког су келтске земље профитирале на рачун не само рељефне уникатности већ и историјског значаја. Потрага за прошлошћу учитаној у простор



основица је изградње бретонског идентитета, дијелом захваљујући броју и значају археолошких свједочанстава о неолитским цивилизацијама и нарочито њиховом богатом сакралном животу, а дијелом због доминантног руралног уређења које по природи активности гради снажну повезаност за средину. Промјена политичког и социјалног оквира створила је празнину између регионализма и централизма, односно крајње руралног друштва и индустријализације. Република се на више нивоа показала хегемону према бретонском етосу и тиме мијењала његову слику од самопорицања до ревивализације. Данас као најистуренији крак хексагона, Бретања тражи своје мјесто у неокелтском покрету, и што је још значајније, политичко-правну афирмацију основних елемената народности – језика и [реорганизацију] територије. Републикански академски митови пренаглашавају смањивање говорника бретонског и гало језика и своде њихов значај на локални декор, иако се, нарочито бретонски језик, од половине двадесетог вијека враћа у јавну сферу. Успјешна изградња и популаризација националних симбола и фигура доприноси самопоштовању изнутра и утврђује преговорачку позицију споља. Ипак, ваља нагласити како аутономашки бретонски покрет нема масовну сагласност нити озбиљност неких других европских покрајина, те се мање ради о жељи за сепаратизмом а више о афирмацији посебности. Стање бретонског друштва могуће је приказати кроз временске пресеке културне изградње простора и утврђивање значаја народне митологије у политичком контексту.

### Пејзаж и имагинарна Бретања

Значај пејзажа за Бретању ваља пратити од доба њених најславнијих становника чију културу можемо разумјети претежно само у претпоставкама; али обиљежја која су оставили на терену казују о ритуализованој симбиози с природом. У петом вијеку прије нове ере тенски Келти доносе свој језик и начин живота на полуострво, крајњи запад келтске конфедерације назван Армориканска [или у преводу приморска] земља, чији средишњи дио заузима територија данашње Бретање. Непрегледне шуме које су својевремено прекривале армориканско тле, дивље обале које су је обрубљивале, чиниле су опсежан простор за церемоније келтског култа.<sup>1</sup> Мистика старог свијета остаје овјековјечена у многобројним споменицима разасутим широм подручја чији су остаци и данас непротумачени. Мегалитски кругови у Карнаку засигурно су једно од најздивљујућих трагова људског стварања, а појединачни менхири и долмени нарочито су бројни уз сјеверне и западне обале. Све армориканске обале биле су главно сједиште светих церемонија. Одатле је мистични култ преношен у остале дијелове Галије, док су са свих страна долазили они који су жељели бити упућени у науку, чије подучавање је био резервисано само за друиде. Проучавајући археолошке остатке келтског доба, иако нам њихова намјена остаје нејасна, можемо закључити како је одређена конфигурација терена погодовала култу природе гајеног кроз ритуалне обреде, гдје се простор доживљава кроз духовно-естетско повезивање субјекта са објективном датом.

<sup>1</sup> Edouard Richer, *Précis de l'histoire de Bretagne*, Nantes, Mellinet-Melassis, 1821, 4.

Како напомињу модерни француски аутори, пејзаж се не налази само у објекту, али ни само у субјекту, већ у сложеној интеракцији та два појма. Пејзаж као естетска категорија не постоји у свим епохама, нити у свим друштвеним групама. У Европи, тачније, спомиње се тек у ренесанси. Или, обрнуто речено, грандиозна љепота дивље природе није била призната све до осамнаестог вијека. Сама ријеч пејзаж и естетско и морално узбуђење које он потиче су одвојене појаве, о којима већина култура нема свједочанства. Критеријуми вредновања се мијењају кроз епохе и рефлектују еволуцију сензибилитета према пејзажу.<sup>2</sup> Морфолошка грађа Бретање од њених праисторијских становника до наших дана одувијек је чинила основицу како духовног надахнућа тако и економског дјелања, о чему имамо археолошка, писана,<sup>3</sup> усмена<sup>4</sup> и модерна индустријска свједочанства. Сама физиономија бретонског тла разноврсна је до те мјере да готово чини Француску у малом. Простире се преко обала са ружичастим гранитом и зеленосмарагдним морем на сјеверу (Côte d'Émeraude), дивљих литица и пјешчаних дина у Морбијанском заливу на југу, а према унутрашњости преко бокажа који раздваја пространа житна поља, мочваре и терасне нагибе терена (talus); од највећег европског поља алги на западној армориканској обали, до југоисточних поља соли, увале и ушћа блиско спајају земљу и море. Овакво обиље пејзажних фигура богат је материјал на ком настаје производња мотива. Мотив може бити стварни фрагмент пејзажа или његова симболизација која погодује наративу и око које се организује глобална репрезентација.<sup>5</sup> Како пејзаж чине фигуре обликоване кроз ентитет простор-вријеме, оне носе естетски и наративни печат чије се варијације у интерпретирању мијењају у зависности од епохе. Тако су менхири и долмени не само предмет научних истраживања већ и средство за изградњу регионалног идентитета – келтства – као моћног покрета. У том смислу, пејзаж није само спољашњост, већ и репрезентације – менталне и културне – које посматрач пројектује.<sup>6</sup> Тријада која повезује пејзаж, геолошко поријекло и историјску оригиналност има велике и непресушне домете.

Поред споменика мегалитске цивилизације, можда најбољи примјер митологизације пејзажа у Бретањи је шума Броселијанда, данас припојена шуми Пемпон, рођена у средњовјековним приповијестима о подвизима витезова Округлог стола. Непрегледај број туристичких текстова упућујући на овај парк природе

<sup>2</sup> Augustin Berque, *Introduction: Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, 5–6.

<sup>3</sup> Легендарни краљ Конан Мериадок, који је у четвртм вијеку Бретањом владао као римски вазал и вјероватно био први бретонски краљ, обраћајући се краљу Тринованта, пише: „Conan d'Armorique à Dionote, conservateur des Bretons: *Je te mande salut, et t'expose que la terre de la petite Bretagne, où je règne, possède air serein, champs fruitiers, belles forêts, eaux et poissons, chasse plantureuse et terre convenable à labour.*“ (Barthélemy, 2004) „Конан од Арморика [краљу] Дионоту, чувару Бретонаца: *Поздрављам те и извештавам да мала Британија [Бретања], гдје владам, има чист ваздух, плодна поља, лијепе шуме, воде и рибе, обилан лов и земљу погодну за рад.*“

<sup>4</sup> Бретонске легенде пуне су прича о митолошким створењима кориганима који настајују густе шуме или дубине мора.

<sup>5</sup> Voisenat, Claudie, *Paysage au pluriel: Pour une approche ethnologique des paysages*, Les Editions de la MSH, 1995, 37.

<sup>6</sup> Laure Lèveque, *La perception du paysage culturel: des racines et des traces*, Ruiz del Árbol, María, Almudena Orejas Saco del Valle, *Landscapes as Cultural Heritage in the European Research* (29. 10. 2004), Madrid, 2005, 40.

употребљава увијек високо романтизоване изразе који наговјештавају визуализацију његове измаштане прошлости. Тако се пише о *чаролији Броселијанде* (enchantement de Brocéliande) као *правој шуми из романа* (la forêt originelle des romans), гдје расте *краљевски пујаник* (l'osmonde royale) назван у част легендарних принцепа, гдје избијају *опасни изданци стијена испод којих се скривају коригани* (périlleux affleurements des roches où s'abritent les korrigans).<sup>7</sup> Долина без повратка, Мерлинов гроб, језеро у Комперу чије воде чувају кристалну палату Вивијане, гдје је Ланселот зачаран провео своју младост, једина црква на свијету посвећена Гралу, камени врт монаха и гроб друида, својим називима и популарним репрезентацијама успјешно митологизују простор и вријеме, а индустрија туризма њима успјешно потхрањују потребу за авантуром и мистиком.

Парадоксално, упркос свом легендарном значају, велики дио стабала Броселијанде посјечен је ради потреба највеће фабрике у Бретањи, смјештене у срцу чаробне шуме. Жељезара Пемпон била је између седмнаестог и касног деветнаестог вијека највећи прерађивач метала и угља, али мистични дух окружења у ком је смјештена није заобишао чак ни индустријски локалитет - да би се дошло до фабрике потребно је прећи *Мост тајне* (Pont du Secret), који се пружа преко чувене ријеке Аф, на мјесту гдје су се Ланселот и прелијепа Гвиневра тајно заклели у љубав. Примјер једног од многобројних туристичких описа такође учитава романтизовану атмосферу, притом неизоставно алудирајући на живот древних становника Келта:

„Жељезаре Пемпона би готово могле бити свето мјесто. Биљке, вода и метал се овдје изнова укрштају како би нахранили нашу машту. Жељезаре Пемпона изграђене су 1633, али је област била насељена још у давним временима. Шума Броселијанда пружала је келтским ковачима неограничене залихе жељезне руде, воде и дрвне грађе које су покретале њихове жељезаре.“<sup>8</sup>

У проучавању друштвене репрезентације пејзажа разликују се три теоријска нивоа. Први подразумева усвајање свијести о пејзажу путем спољних медија (сликарства, књижевности, телевизије, фотографије, итд) и носи естетску конотацију; на другом нивоу се лично ствара свијест према пејзажу који је мјесто боравка, односно ради се о култури живљења, интеракцијама појединца с природом и појединца са другим појединцима; напоследку, трећи ниво је учитавање личног искуства у одређени пејзаж према ком он постаје препознатљив.<sup>9</sup> У случају Бретање, први ниво учествује изнутра, у латентном преносу свијести о околини са генерације на генерацију (нпр. изградња легенде која се базира на мотивима пејзажа) и споља, у популаризацији регије више као туристичког мјеста и мање као економског потенцијала. Али други ниво повезивања, за разлику од пасивног преноса у првом случају, изискује активност субјекта и везан је за животни циклус једне генерације. Квалитет и садржај повезивања

<sup>7</sup> Destination Brocéliande – Pays de l'Oust à Brocéliande. 2016. „La vallée de l'Aff“. Agence Durable. <http://www.broceliande-vacances.com/a-decouvrir/magies-et-legendes/sites-legendaires/vallee-de-l-aff>

<sup>8</sup> Travel France Online. „Forges de Paimpont in Foret de Brocéliande“. Diane de la Guillemie. <http://www.travelfranceonline.com/forges-de-paimpont-foret-de-broceliande/>

<sup>9</sup> Yves Luginbühl, Las representaciones del paisaje y sus evoluciones, *Paisaje y territorio*, 2008, 149.

по правилу зависи од политичких и социјалних услова, те се осцилације у културном учењавању пејзажа морају разумјети из тог угла.

### Брак хермиона и љиљана

У бретонској народној митологији двије фигуре нарочито надахњују стваралаштво савременог доба и његују регионални дух, а ријеч је о двама заштитницама истог имена: црквеној, Светој Ани (*Patrona Provinciae Britanniae*), и свјетовној, војвоткињи Ани од Бретање, потоњој француској краљици. Канонизацији Свете Ане претходила је дуга историја култа који је највјероватније укоријењен у келтском обожавању истоимене прамајке, а у сусрету са пасторално-идиличним искуством, потхрањен локалним свједочанствима, посебно у бившим келтским упориштима Арморик и Финистеру. Са свјетовне стране, Ана од Бретање носи амблемски значај за судбину регије, а њене умјетничке репрезентације су послужиле изградњи политичког мита чији симбол је постала.

Култ Свете Ане историјски је у вези са првим покрштавањем Арморика, у седмом и осмом вијеку, након што је до обала стигло хришћанство учено у Нанту и Рену у трећем и петом вијеку. Ана [или Дана] је била мајка келтских богова и прамајка људи,<sup>10</sup> те је њен култ након покрштавања глатко преточен у лик библијске Свете Ане која је постала заштитница регије<sup>11</sup> у деветнаестом вијеку, те званично канонизирана 1914. године. Данас се у готово свим бретонским црквама налази њена статуа, током цијеле године одржавају се поворке у њену част, а општина Ореј у морбијанском заливу (*Sainte-Anne-d'Auray*) је међу три најчувенија мјеста ходочашћа у цијелој Француској. Католичанство у Бретањи има дуго и снажно трајање.<sup>12</sup> Потиче од руралног поимања светости у ком се келтска паганска прошлост интегрисала у канон католичке цркве и постала дио народног идентитета.<sup>13</sup>

Ипак, далеко пресуднији утицај на историјски ток регије носи Ана од Бретање, заузимајући привилеговано мјесто касног средњег вијека. Данас се живо пише о њеном културном и политичком значају, а Бретонци је често називају „*notre bonne duchesse*“ („наша добра војвоткиња“) кад говоре о њеном милосрђу, чије се легенде протежу од заштите средњовјековних бретонских пјесника до изградње јединих бесплатних путева у Француској. Војвоткиња је кроз брачну везу направила највећи историјски искорак за Бретању: брак 1491. године са насљедником француске круне Шарлом VIII уједно је и брак Бретонског војводства са Француском који траје и данас. Суверенитет над бретонском земљом често је прелазео између енглеских, француских и бретонских

<sup>10</sup> Anne-Marie Lassalette-Carassou, *Sorciers, sorcières et néopaiens dans l'Amérique d'aujourd'hui*, Bordeaux: Presses Univ de Bordeaux, 2008, 203.

<sup>11</sup> André-Saturnin Morin, *Dissertation sur la légende Virgini pariturae, d'après laquelle les druides, plus de cent ans avant la naissance de Jésus-Christ, auraient rendu un culte à la Vierge Marie et lui auraient élevé une statue et consacré un sanctuaire sur l'emplacement actuel de la Cathédrale de Chartres*. Paris, E. Martinet, 1863, 41.

<sup>12</sup> Ипак, Бретања не одолијева снажном таласу дехристијанизације на ком сурфуге Француска од шездесетих година двадесетог вијека.

<sup>13</sup> Пластичан примјер је *Tro Breizh*, традиционално ходочашће које повезује градове седам светаца утемељитеља Бретање. Они су били келтски монаси који су из Британије пренијели католичанство у Арморик и основали прве бискупије.



владара, а потоњи су периодично стицали и губили краљевске титуле и постајали грофови или војводе. Ана од Бретање, својевремено најтраженија невјеста европских дворова, првобитно је била удата за Максимилијана I, надвојводу од Аустрије, који ће касније постати цар Светог римског царства. Али француска круна није трпила страног уљеза на територији на коју је полагала право,<sup>14</sup> те је под војном опсадом Рена тај брак раскинут, а Шарл VIII се жени војвоткињом и тиме припаја у своје краљевство Бретању, последњу неуједињену француску област. Тај догађај дубоко је утиснут у национално осјећање Бретонаца одакле потиче перцепција апсорбовања регионалне посебности у унитарну државу.<sup>15</sup> Најбољи симбол опстајања тихе побуне је догађај из недавне историје повезан са скулптуром подигнутом у част четири стотине двадесете годишњице уније на спољној фасади градске вијећнице Рена. Метафорично је приказивала Ану од Бретање на кољенима пред француским краљем, а бретонски регионалисти сматрали су овакву репрезентацију понижавајућом те је 1932. скулптура оштећена а затим и уклоњена.

Последња бретонска војвоткиња и двострука краљица Француске<sup>16</sup> и данас остаје централна политичка фигура подијељеног саживота бретонског и француског народа, и сталан је предмет занимања историографије, умјетности и индустрије популарне културе. Петстогодишњица од смрти Ане од Бретање обиљежавана 2014. година широм полуострва броји мноштво изложби, концерата, филмова, предавања и свечаних поворки, који недвосмислено доказују са којом пажњом бретонски културни кругови чувају успомену на тренутак уношења свог регионалног суверенитета у француску државност.<sup>17</sup>

### Језик и тле: два ступа нације

Упркос римској окупацији, гениј галских бардова био је сачуван на полуострву. Захваљујући језику ког су очували током више вијекова, Брити су својим пјесничким стваралаштвом стекли високу репутацију у цијелој Европи.<sup>18</sup> Писано наслијеђе средњовјековне Велике Британије и Мале Британије (Бретање) чини богат комплекс текстова (међу којима се Артуријански циклус издваја као најзначајнији), раздвајајући

<sup>14</sup> Anne Marie Joseph Trébuchet, *Anne de Bretagne, Reine de France*, Kila Montana, Kessinger Publishing, 2010, 19.

<sup>15</sup> Својевремено је у умјетности Француска била приказивана као зачарани врт (што је била традиција још од почетка четрнаестог вијека) кроз који трче бодљикава прасад (симбол Луја XII) и хермелини (симбол Ане од Бретање). (Le Fur, 2000: 29) Иначе, хермелиново крзно као грб војводске породице Монфор постало је симбол Бретање, тако да чини дио амблема највећих градова регије – Вана, Рена и Сан Назера. Хермелиново крзно је бретонском војводи исто што и љиљан француском краљу – симбол чистоте. То симболично приказује једна од верзија легенде по којој су хермелина кроз шуму гонили пси, који се, нашавши се пред мочваром пуном блата, препустио смрти радије него да окаља своје непријекорно бијело крзно. У Бретањи остаје позната изрека: „Kentoc'h mervel eget bezan saotret“ (брет.) / „Plutôt la mort que la souillure“ (фр.) / „Боље смрт него нечистота“, што је у ствари била девиза Ане од Бретање.

<sup>16</sup> Мисли се на први краљевски брак склопљен са Шарлом VIII, а други са његовим политичким наследином Лујем XII, војводом од Орлеана, од када је позната и као *Dame Union*.

<sup>17</sup> Савремени мит састоји се у вјеровању да је Бретања ступањем у Унију изгубила своју сувереност, чиме се занемарује историјска чињеница да и прије тог догађаја није уживала потпуну независност од француског двора.

<sup>18</sup> Edouard Richer, *Précis de l'histoire de Bretagne*, Nantes, Mellinet-Melassis, 1821, 4.

келтску традицију од француског каролиншког и римско-латинског наслијеђа<sup>19</sup>. Легенда о краљу Артуру као и прича о Тристану и Изолди повезују народе Велса, јужне Ирске, британског Корнвола и краљевства Бретање. Ипак, културна близина „мале Британије“ (односно Бретање) и југо-запада Велике Британије није допринијела стварању заједничке историје. Нарочито се кроз француско-енглески ривалитет показивала непремостива разлика двају области, које су од дванаестог вијека биле заједнички вазали династије Плантагенета.

Након одласка Римљана и под најездом ратоборних Англа, Јита и Саса, велики број становника Велике Британије између петог и седмог вијека масовно насељава армориканско полуострво и у спомен на отаџбину назива је *Britannia Minor*. Од тог тренутка настаје посебан [бретонски] језик, који по свом настанку припада британској грани острвских келтских језика, али чини основу маркирања настајућег етноса.<sup>20</sup> Међутим, бретонски језик (*brezhoneg*) није распрострањен преко цијеле армориканске земље и та чињеница често је занемарена у данашњој језичкој ревивализацији Бретање. Његова домовина је Ниска Бретања (*Basse-Bretagne*) односно западна половина полуострва (западно од града Вана), и историјски има тенденцију благог потискивања границе према западу. На истоку, у Високој Бретањи (*Haute-Bretagne*), која обухвата Нант и Рен, говорио се гало (*gallo*) који, као и француски, припада оилским језицима. Источни крај регије још од Цезарове окупације 56. године прије нове ере био је под утицајем снажне романизације и, парадоксално, два највећа бретонска града изворно су прави центри романске културе. Након инвазије варвара, Висока Бретања пада под власт Франака, и од тада ће се водити борба за превласт између бретонских и франачких владара.

Почетак кризе Након Револуције 1789. Република води снажну политику уједињавања на рачун свих облика регионализма, те се намеће стандардизовани језик Париза. Од тог тренутка јавна употреба бретонског ће доживјети неколико периода забрана.<sup>21</sup> Негативни утицај на морал бретонског народа и њихов однос према свом језику имала је послеријатна реторика која је често бретонски језик означавала као патоа, или, још горе, језик за ког се боре непријатељи Француске.<sup>22</sup> Колаборационизам бретонских милитаната са нацистима за вријеме Другог свјетског рата остаје једна од најспорнијих тема новије француске историје. Упркос тенденцијама да се тај екстремизам ублажи или скрајне, сарадња са окупатором на рачун Републике индикативан је доказ перцепције постојећег уставноправног поретка као француске хегемоније, у виду политичке, културне и језичке окупације.

<sup>19</sup> Средњевјековни француски пјесник Жан Бодел означио је ова три круга као најзначајнију средњовјековну грађу, при чему је нагласио да су бретонске приче „најнестварније и најзаводљивије“; а данас се по њиховим јунацима често дају имена становницима тог културног круга. (Alain Stéphan, *Tous les prénoms bretons*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 1996, 8)

<sup>20</sup> Уистину, бретонско војводство је званично користило латински, а од петнаестог вијека француски језик, док је бретонски био народни језик непознат остатку континента.

<sup>21</sup> Тек 1972. укинута је посљедња забрана јавне употребе бретонског језика, а у годинама између 1950. и 1970. популаризована је наводна наредба француске владе (чији оригинални спис никада није пронађен): „Il est interdit de cracher par terre et de parler breton.“ (Забрањено је плувати по земљи и говорити бретонски.)

<sup>22</sup> Diarmuid O'Neill, 2005. *Rebuilding the Celtic Languages: Reversing Language Shift in the Celtic Countries*. Talybont Ceredigion: Y Lolfa, 168.

Данас бретонски језик једини је преостали од келтских језика који нигдје не постоји као званични. Регионални савјет Бретање признаје бретонски и гало заједно са француским као језике регије Бретање.<sup>23</sup> Међутим, устав Републике Француске их као такве не препознаје. Посљедњих година учињени су кораци у том правцу, а бретонски и гало могуће је учити у нижим и вишим разредима школа, курсевима, присутан је у бројним медијима и културним догађајима. Иако је формалноправно дата једнакост двама језицима, кроз популаризацију бретонске традиције често се само бретонски језик представља као изворни, вјероватно због поистовјеђивања самог назива са именом етноса, док гало свакако подсјећа на романски утицај и мање се уклапа у поетизовану слику келтске земље (иако Нант и Рен, вјечити ривали за престоницу Бретање, заправо чине *Pays Gallo* или *гало земљу*). Келтски језик је један од стубова келтског идентитета, али галофони и франкофони Бретонци једнако припадају бретонском идентитету и дијеле заједничку културу са бритофонима. На исти начин се англофони Шкоти или низијски (lowlands) Шкоти идентификују са Шкотском као и гелски становници сјеверних висоравни (highlanders).

Паралелно са борбом за језичку аутономију, у Бретањи се одвија покрет за административну реорганизацију регије. Спор је настао 1956. када је депарتمان Атлантска Лоара одвојен од Бретање и припојен регији Лоара, иако је од 850. године био саставни дио Краљевине Бретање, а до 1790. чинио провинцију Бретање.<sup>24</sup> Историјски, језички и културни критеријуми остали су занемарени пред економским разлозима упркос непрестаним иницијативама локалних власти за враћање департамана, а послеријатна атмосфера француског политичког врха била је изразито ненаклоњена сваком виду регионализма. Носиоци покрета и данас имају веома живу активност, при чему се изјашњавање грађана обје јединице локалне самоуправе у више наврата показало немоћним пред одлукама централне власти.

Овакво административно стање доприноси осјећању туђинства у Републици које је имало своје снажније и слабије периоде, али се увијек заснивало на истој претпоставци да Бретонци припадај келтској раси, док Французи уопште немају расу. Националистички циљ збацивања Француза из Бретање и успостављање етнички чисте бретонске државе ни у једном историјском тренутку није имао консензус маса. Одсуство озбиљно изражене жеље за независношћу примарно се очитује кроз петовјековно трајање француске републике у Бретањи, високу централизацију француске владе и недостатак економских основа.

### Традиција, и шта с њом

Слиједећи трендове у сусједним острвским земљама, тиха ревивализација келтског наслијеђа дешава се у Бретањи од деветнаестог вијека, а други велики талас траје од средине двадесетог вијека до данас. Бретонска култура почиње се именовати у осамнаестом вијеку, али њено истицање увелико је зависило од политичких прилика у

<sup>23</sup> Le site de la région Bretagne. 2013. „An overview of the languages used in Brittany“. Direction de la relation aux citoyens, [http://www.bretagne.bzh/jcms/prod\\_192282/languages](http://www.bretagne.bzh/jcms/prod_192282/languages)

<sup>24</sup> Hervé Abalain, *Le français et les langues historiques de la France*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2007, 124.

Француској.<sup>25</sup> Како наводи бретонски социолог Ронан Ле Коадик, у деветнаестом вијеку Бретонци су били јасно идентификовани; али њихова посебност је за француско друштво била претјерана те су били виђени као варвари. Зато је у прве три деценије двадесетог вијека брисање идентитета ишло у правцу моралног признања и социјалне промоције, до тачка нестанка и безначајности.<sup>26</sup> Послије Првог свјетског рата у потрази за буржујством су заборављени народни језик и култура. Тек седамдесетих година се разочарање у грађански живот јавља истовремено са „иницијативом ситне буржоазије и средње интелектуалне класе које су тражиле да се разликују по оригиналности свог културног капитала“. Тако почиње симболички revival бретонског идентитета.

У неким елементима у току је [у Хобсбаумовом смислу] изумијевање традиције чији се материјал црпи из два извора: регионалног [бретонског] и општекелтског, или „посуђеног“ из традиција других келтских земаља. Из изворног хералдичког опуса у модерну употребу успјешно је враћен мотив хермелиновог крзна кроз заставу *Gwenn-ha-Du* (у преводу „црно и бијело“) двадесетих година. Испрва кориштена као симбол политичког сепаратизма и екстремног национализма, након шездесетих година постаје општеприхваћен симбол регије и данас је обавезан дио јавне сфере. Мање истински аутентичних симбола има далеко више. „Традиционални“ музички ансамбл *bagad*, ког данас има сваки бретонски град, сачињен од гајди директно је преузет из традиционалне шкотске музике<sup>27</sup> и појављује се тек од 1932. године. Прослављени кантаутор и бранилац бретонства, Жил Серва, 1970. компоује *La Blanche Hermine* („Бијели хермелин“) која емотивно ревидира феудалне ратове између Бретонског војводства и Француза, чиме убрзо постаје незванична химна Бретање. Популарне ноћне (*Fest-Noz*) и дневне (*Fest-Deiz*) забаве имају мало шта заједничког са старим народним зборовима, али њихов главни задатак – мобилизација маса регионалним патриотизмом и забавом – сасвим испуњава циљ. Цртани филмови, позоришне представе, књиге и фестивали враћају на сцену ликове из бретонских легенди. Могуће их је пронаћи не само у Броселијанди, већ и на другим мјестима: лука Дуарненез у новијој историји „откривена“ је као локалитет легендарног потопљеног града Ис, а град Лоријент се сваког љета претвара у велики сабор келтства (*Festival Interceltique de Lorient*).

Глобална популарност неокелтских друштва, неопаганских спиритуалних кругова, музичких праваца и књижевних остварења учинила је од Бретање прави расадник материјала, али неријетко на рачун историјске истовјетности. У проучавању тог тренда, антрополог Мајкл Дитлер означава келтицизам (*celticism*), келтствовање (*celtitude*) и келтства (*celticity*). Ради се о сличним феноменима које ваља разликовати по друштвеној групи, интензитету и начину манифестовања. Укратко, келтицизам је

<sup>25</sup> Антрополог Мајкл Дитлер у тексту „*Our Ancestors the Gauls*“: *Archeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe* детаљно објашњава осцилације у перцепцији Келта, посебно Верцингеторикса, као историјске фигуре са митолошким конотацијама у француском друштву кроз смјену државног руководства.

<sup>26</sup> Ronan Le Coadic, *L'identité bretonne, situation et perspectives*, F. Elégoët, *Bretagne, construire*, 2001, 4.

<sup>27</sup> О традиционалности гајди као шкотског инструмента, видјети: Hugh Trevor-Roper, *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*. in: Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.), *The Invention of Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 15–41.



свјесни покушај да се изграде етнизовани облици колективног сјећања и заједничког идентитета који имају територијалне границе и дубоко су усађени у политичке пројекте и културне манифесте.<sup>28</sup> Такав је бретонски регионализам остварен кроз покрет Црвених беретки. Готово потпуно неорганизован и спонтан феномен је келтство (*celticity*), које се заснива на духовној вези свијета и идеји келтског идентитета. Он не усваја есенцијалне појмове расе, крви или језика, и могућ је у свим етничким срединама. Коначно, келтствовање (*celtitude*) има „етно-носталгичну“ оријентацију и често је у дијаспори. Расељени Бретонци ће пригрлити све симболе који их подсјећају на домовину, били они истински традиционалног или скорије изумљеног поријекла. Дитлер напомиње да су потрага за наслијеђем, етно-носталгија и комерцијализација у спрези са новим могућностима медијатизације маса потенцијално деструктивна манипулација археологијом. Узрок у сва три случаја лежи у амбивалентној вези према глобализацији, а код келтствовања се ради о руралној слици предачке отаџбине замрзнуте у времену и измјештене из економске и социјалне стварности.<sup>29</sup>

### Закључак

Али, келтски богови су мртви и они се више не могу услишити. Тајна њихових сљедбеника остаће можда завијек непротумачена, али засигурно никада неће престати инспирисати генерације мотивисане слабијим или јачим социо-политичким потресима. Земља сељака, путника намјерника у потрази за измаштаним келтством, невјерних витезова затворених у Долину без повратка и Мерлин заробљен у дворцу од ваздуха, морају се сачувати од сервисирање тржишта ходочашћа и западања у пара-културу који им озбиљно пријете. О француском националном јединству данас теже је говорити него икад. Зато питање демаркације етничке посебности Бретонаца можда има јединствену историјску прилику за остваривање својих циљева, али је могуће само уз довољно политичке имагинације које неће предност дати ни милитаризму нити романтизованом популизму, већ стратешком организовању и темељној критици прошлости чији арбитар може бити само бретонски народ. Слика Бретонца који је помало сиров, близак природи и емотиван, остаје препознатљив хабитус дугог трајања. Повезаност са својом домовином одувјек је проналазио у пејзажу као исходишту духовне и економске активности, стога он мора остати централни мотив изградње идентитета. Како пјесник Ксавије Грал о бретонском језику каже: „On l'apprend mal dans les livres. Elle est le chant du vent, la plainte de la pluie, la semence du blé.“ „[Бретонски језик] слабо се учи из књига. Он је пјесма вјетра, ламент кише, сјеме пшенице.“<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Michael Dietler, *Celticism, Celtitude, and Celticity: the consumption of the past in the age of globalization*, Rieckhoff S., *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne* (16–17. 6. 2005), Leipzig, 2006, 239.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 244.

<sup>30</sup> Société archéologique du Finistère, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 130. Quimper, La Société, 2001.

**Коришћена литература:**

Abalain, Hervé, *Le français et les langues historiques de la France*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2007.

Barthélemy, Charles, *Histoire de la Bretagne ancienne et moderne*, Kindle Edition, 2004.

Berque, Augustin, Introduction: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994.

Dietler, Michael, Celticism, Celtitude, and Celticity: the consumption of the past in the age of globalization, Rieckhoff S., *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne* (16–17. 6. 2005), Leipzig, 2006, 237–248.

Dietler, Michael, “Our Ancestors the Gauls”: Archeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe. *American Anthropologist*, 1994, New Series, Vol. 96, No. 3, 584–605.

Lassalette-Carassou, Anne-Marie, *Sorciers, sorcières et néopaiens dans l'Amérique d'aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Univ de Bordeaux, 2008.

Le Coadic, Ronan, *L'identité bretonne, situation et perspectives*, F. Elégoët. Bretagne, construire., Tud ha Bro, 2001, 14–26.

Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, Paris, Guénégaud, 2000.

Léveque, Laure, La perception du paysage culturel: des racines et des traces, Ruiz del Árbol, María, Almudena Orejas Saco del Valle, *Landscapes as Cultural Heritage in the European Research* (29. 10. 2004), Madrid, 2005.

Luginbühl, Yves, Las representaciones del paisaje y sus evoluciones, *Paisaje y territorio*. 2008, 143–180.

Morin, André-Saturnin, *Dissertation sur la légende Virgini pariturae, d'après laquelle les druides, plus de cent ans avant la naissance de Jésus-Christ, auraient rendu un culte à la Vierge Marie et lui auraient élevé une statue et consacré un sanctuaire sur l'emplacement actuel de la Cathédrale de Chartres*, Paris, E. Martinet, 1863.

O'Neill, Diarmuid, *Rebuilding the Celtic Languages: Reversing Language Shift in the Celtic Countries*, Talybont Ceredigion, Y Lolfa, 2005.

Richer, Edouard, *Précis de l'histoire de Bretagne*, Nantes, Mellinet-Melassis, 1821.

Société archéologique du Finistère, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 130. Quimper, La Société, 2001.

Stéphan, Alain, *Tous les prénoms bretons*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 1996.

Trébuchet, Anne Marie Joseph, *Anne de Bretagne, Reine de France*, Kila Montana, Kessinger Publishing, 2010.

Trevor-Roper, Hugh, *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*. in: Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.), *The Invention of Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 15–41.

Voisenat, Claudie, *Paysage au pluriel: Pour une approche ethnologique des paysages*, Les Editions de la MSH, 1995.

**Електронски извори:**

Destination Brocéliande – Pays de l'Oust à Brocéliande. 2016. „La vallée de l'Aff“. Agence Durable, <http://www.broceliande-vacances.com/a-decouvrir/magies-et-legendes/sites-legendaires/vallee-de-l-aff>, приступљено: 27. 9. 2016.

Le site de la région Bretagne. 2013. „An overview of the languages used in Brittany“. Direction de la relation aux citoyens, [http://www.bretagne.bzh/jcms/prod\\_192282/languages](http://www.bretagne.bzh/jcms/prod_192282/languages), приступљено: 27. 9. 2016.

Travel France Online. „Forges de Paimpont in Foret de Brocéliande“. Diane de la Guillerme, <http://www.travelfranceonline.com/forges-de-paimpont-foret-de-broceliande/>, приступљено: 27. 9. 2016.

**SUMMARY**

**BRETON ETHOS IN CONTEMPORARY SOCIETY**

**Tamara Dakić**

The paper discusses the popular representation of the French region of Brittany through comparative overview of important historical events embedded in the collective memory and analysis of Breton landscape as universal imaginarium. The analysis of symbolization of Breton ethos defines the main elements of its vitality, which turns out to be of crucial importance for the future of the current movement for the autonomy. Located between English and French interests, the region has been but a battlefield for centuries, when finally in the XVI century the Kingdom of Brittany delivered its sovereignty with no return. Since then goes back the picture of disobedience and libertarian spirit of Breton man, while any reminder of the traumatic moment of entry into the union with French Republic encourages the revolt and romanticized evocation of the past. Also, as the only continental Celtic country, Brittany gathers Celtic and Roman heritage especially popularized in conjunction with romantization of landscape since XVIII century. Adding a contemporary global proliferation of revitalized Celtic cultures, Brittany takes a significant role in popular culture. Through the analysis of spatial configuration, historical development, historical figures of ethnic importance, languages and traditionalism, we offer a symbolic draft of the only remaining continental Celtic country.

**Keywords:** Brittany, Celts, myth, landscape

Dr Vladislava Gordić Petković  
 Univerzitet u Novom Sadu  
 Filozofski fakultet  
 Odsek za anglistiku  
 vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

## UMETNOST I ISTORIJA U ROMANU *ULTRAMARIN* MILETE PRODANOVIĆA

**Sažetak:** Proza Milete Prodanovića je ironično-sentimentalni vodič kroz našu savremenost u kom se beleže istorijski preokreti i etičke dileme druge polovine dvadesetog veka, a konceptualno se zasniva na motivima čuda i kazne – fenomen natprirodnog javlja se u delu ovog pisca i slikara, profesora na Likovnoj akademiji Univerziteta umetnosti u Beogradu, ciklično, u funkciji preispitivanja individualne i kolektivne krivice, kazne i ispaštanja, a granične pojave sa kojima se junaci suočavaju, bilo da su u pitanju vizije sa elementima nadrealnog ili imperativ ideološki zasnovane misije kojoj se podvrgavaju individualne sudbine, imaju i terapijski i smrtonosan učinak. U fokusu rada biće roman *Ultramarin*, svojevrsan izuzetak u Prodanovićevom opusu, putopis po predelima i modelima koji na bajkovit i nostalgican način sažima umetnički kreda Milete Prodanovića – u njemu se emotivne reminiscencije kontrastiraju sa ostrim potezima društvene kritike i lucidnim opažanjima umetnika koji nas vodi kroz ateljee, crkve i muzeje od Beograda, preko Kosova, Firence, Ravene, do Asizija, Areca i Vatikana. Ova dvodelna knjiga-projekt sastoji se od „romana bez slika“ i „romana bez reči“ nazvanog *Ultramarin encore*, u kom je autofikcijska povest posredovana isključivo vizuelnim sredstvima. Roman je obojen nastojanjem da se vidi i doživi svetla strana sveta koju Prodanoviću-junaku otac, „svetli Heraklit“, otkriva velikim putovanjem po Italiji, svojevrsnim *Bildungsreise*. Idealistička poruka o tradiciji, kulturi i erudiciji kao jedinom moćnom oružju protiv uništenja provejava kroz ceo roman.

**Ključne reči:** srpska proza, Mileta Prodanović, umetnost, istorija, pamćenje

Raznovrsna i uvek kadra da iznenadi čitaoca, proza Milete Prodanovića je angažovana na više načina: u njoj ima ironično-sentimentalnih i oporo-nostalgicnih reminiscencija na anomalije u društvu, kulturi, politici, pa i paklu privatnog života, koji je uvek prepun nehotičnih grešaka i dalekosežnih posledica; u njoj se razmatraju primeri revolucionarnih preokreta i intimnih etičkih dilema; u njoj ima kritike društva, satire, parabolčnosti, paradoksa i fantastike. U bogatom i pitoresknom opusu ovog pisca, koji obuhvata dvanaest romana, četiri esejističke knjige i tri knjige kratkih priča, očita je potreba da se iskušenja stvarnog pretoče u poetičku paradigmu, da se prepozna zakonomernost ljudske mudrosti i ljudskog slepila u kolopletu istorijskih događaja.

Prodanović neće pokleknuti pred izazovom da u rudokopima traganja po kolektivnom pamćenju sopstvena sećanja pretoči u prozno štivo, o čemu svedoči možda jedini njegov roman koji se može odrediti terminom „autofikcija“ – odnosno, najsažetije rečeno, fikcionalizovana autobiografija koja doživljeno transponuje tako što, i pored postupka umetničke prerade, naglašava autentičnost onoga što je doživljeno. Roman *Ultramarin* možemo da čitamo u više različitih kodova: kao svojevrsan hipertekst, kao ilustrirani, autobiografski esej u kom su mentalne slike sveta dopunjene činjeničnom snagom fotografije,



ali i kao roman-putopis u kome se ističu komponente intimno-spoznajnog i ekstrospektivno-otkrivalačkog; negde u tom žanrovskom preplitanju otkrivamo najveće bogatstvo knjige koja je istovremeno gorka i sentimentalna, intonirana kritički i kontemplativno, ali dosledno obogaćena snažnom crtom umetničkog izolacionizma, budući da suočava kolektivno pamćenje i rekonstrukciju uspomena, visoku kulturu i unižavajuću destruktivnost istorije. Važno je naglasiti da roman *Ultramarin* ima i svoj likovni dodatak, *Ultramarin encore*, skup ilustracija, kolaža i fotografija koji prati radnju Prodanovićeve intimističke proze, objašnjava je i dopunjava, no istovremeno može da bude potpuno samostalan katalog jedne biografije. Kao što je očevo atelje uporišna tačka ove proze, tako su i asocijativni nizovi vizuelnih iskustava nezaobilazan deo estetskog doživljaja ove naracije o ocu kao prosvetitelju i edukatoru. Otac prenosi poruku optimizma, posreduje estetski umetnički doživljaj ne kao naivnu egzaltaciju, već kao spas duha u svetu bezobzirnosti, nasilja i destrukcije. Poruka *Ultramarina* je u srpskoj književnosti gotovo nezabeležen primer optimizma, ponuda identifikacije sa idealizmom, dosledno odbijanje da tema bude smrt, pesimizam i mračna strana ljudske prirode, ne zato što se njihovo postojanje ignoriše, nego zato što postoji jaka svest da je svetlost uvek jača od tame.

*Ultramarin* je sećanje na oca, ali nema karakter spomenice ili memoarskog zapisa, budući da u sebi pribira reminiscencije na istorijske događaje koji su obeležili detinjstvo i odrastanje pripovedača, na istoriju raspada Jugoslavije koja je utisnula pečat na njegove zrele godine i samu završnicu očevog života. Roman otpočinje ulaskom u očevo atelje, koji je istovremeno prva stanica i najvažnija etapa putovanja kroz intimno sećanje i istoriju:

Skoro četrdeset godina očevo radno prostor služio je i kao azil za odlaganje predmeta što bi se, kao višak, kao raspar, pojavili prilikom selidbi. Otud, sedeći u fotelji koja je, eto, i sama bila osuđena na progonstvo iz stana, na fotelji čiji je pohabani mebl-štof otkrivao pozicije opruga, bio bih okružen istrgnutim fragmentima mojih različitih životnih ambijenata. Delikatni pokrov strugotine prekrivao je naslage papira, knjiga, kataloga, kese sa odevnim predmetima koje niko neće obući, odbačene letve za ramove, krhotine stakla, nabacane elemente neke odavno naslikane mrtve prirode, olovke, boje i alat, a jaje je i u tom haotičnom, prenatrpanom ambijentu, u središtu jednog sasvim privatnog Nojevog kovčega, kao i na Pjerovoj slici, bilo neka vrsta zaključka.<sup>1</sup>

*Ultramarin* je roman o svevidećoj i svevodećoj figuri oca, o umetnosti kao nadogradnji ljubavi, ali i o tehnologiji kao mogućnosti za ostvarenje snova. Mističnost i zagonetnost tehnologije, bilo da je reč o tehnikama slikanja, veštini pravljenja boja („Otac je ostajao veran starim tehnikama, nije napuštao temperu i često ju je kombinovao sa uljanim medijumom: otud bi se na polici štafelaja često našle ljuške jaja ili celo jaje koje će tek biti upotrebljeno kao vezivo“<sup>2</sup>) ili pak moćnim mašinama poput automobila i brodova (jedna od takvih mašina je prvi porodični automobil, „Ami 6 Break registarskih tablica BG □ 103-692“<sup>3</sup>, u kome porodica kreće na svoje prvo putovanje u Italiju), kod Prodanovića jeste odlučujući faktor spoznavanja sveta i važan deo individualnog intimnog pamćenja. Istovremeno, ta je tehnologija beskorisna i nepotrebna ukoliko ne postoji tradicija koja joj prethodi i pamćenje

<sup>1</sup> Mileta Prodanović, *Ultramarin*, Beograd, Stubovi kulture, 2010, 8.

<sup>2</sup> Ibid., 7.

<sup>3</sup> Ibid., 25.

kulturne baštine koje je pokreće, ukoliko ne postoje umetnost i istorija čijoj će gradnji doprineti, ukoliko ne postoji biografija koju će ona oblikovati svojim uticajem.

Figura oca, zaljubljenika u renesansnu umetnost, jeste mesto važnog uticaja, pozitivne snage koja oblikuje pripovedača: otac sina vodi kroz italijanske gradove, otkriva mu umetnike i umetnička dela Fra Anđelika, Đota, Pjera Dela Frančeske i drugih. Pored istorije slikarstva, važna je i tehnologija i simbolika boja. Ultramarin je u očevom slikarskom opusu nijansa od presudnog značaja, i važna simbolična poruka: o večnosti koja nadilazi sadašnjost, o otiskivanju na more kao odlasku u večnost, o optimizmu i erudiciji koji se baštine kao ključ za srećan, ispunjen život. Odnos prema ocu lišen je rivalstva i teskobe koji često prate odrastanje; otac nije neko ko ugrađuje u sina tradicionalne crte maskuliniteta (recimo, junak pominje da sa ocem nije išao na utakmice niti na pecanje), niti je neko ko uspostavlja muške ideale bliskosti, već je otac sinu udahnuo veru u umetnost, volju za sticanjem iskustva i saznavanjem, ohrabrio u njemu sposobnost da upije uticaje drugih kultura.

Pripovedač, koji je istovremeno i glavni junak, imaginarni glas i realno biće, sveznajući pripovedač i protagonista, onaj ko se seća i onaj ko posreduje objektivne činjenice, u ovoj autofikcijskoj prozi opisuje očev atelje kao početak svih pustolovina saznavanja, o čemu svedoči i metafora „jedan veliki Nojev kovčeg“.<sup>4</sup> Pripovedač zaposeda mesto „u kvrgavoj naslonjači naspram štafelaja“, kako bi posmatrao „primordijalni haos radionice“<sup>5</sup>; za ocem ostaju „vlažni potezi na platnima“, miris venecijanskog terpentina, ljuska jajeta koje je poslužilo da se sačine boje. Međutim, tu je i ono što pripovedač naziva „istrgnutim fragmentima (...) različitih životnih ambijenata“<sup>6</sup>: među ceduljicama, fotokopijama, pozivnicama, fasciklama, brošurama i prospektima pojavljuje se anzihtkarta, crno-bela razglednica na kojoj je brod „Liburnija“. U pitanju je podsećanje na prvo veliko putovanje na koje je autor kao dete pošao s porodicom, od Kopra do Ankone. Dečak je tada bio fasciniran podatkom da veliki brod sa dva dimnjaka ima i bazen, „prenosno more“, kako ga naziva, a dimenzije morskog plovila podsećaju ga na utrobu kita iz bajke o Pinokiju. Brodom koji u svojoj unutrašnjosti nosi automobile, kamione, ljude i njihov prtljag dečak se upućuje u zemlju čiji jezik ne zna, prvi put sa jugoslovenskim pasošem u ruci. Kada se ukrca na brod, uslediće i malo razočaranje, jer bazen na brodu je prazan, prolazi na palubama su uski, stepenice strme i malo je mesta uz ogradu odakle se pruža dobar pogled. „Ali između davnog putovanja i razglednice koju nekadašnji dečak drži u ruci, mnogo godina kasnije, u sve praznijem ateljeu na vrhu zadužbinskog zdanja, umeće se još jedna, sasvim drugačija slika: 'Liburnija' probija blokadu i donosi hranu i lekove opsednutom Dubrovniku“.<sup>7</sup> Individualno sećanje tako je izmenjeno detaljima iz novije istorije, idiličnoj dimenziji pamćenja dodata je ona traumatična, opredmećena je veza sećanja i skore istorije. Brod koji je, ukotvljen u luci, podsećao na Levijatana, na pučini deluje tek kao orahova ljuska, i plovi se preko „entropije plavetnila“. Bezmerje mora je, istovremeno, i bezmerje istorije koja je nesavladiva i neuhvatljiva sem ako se ne pretvori u ličnu, pojedinačnu priču.

No čini se da i autor i pripovedač odlučuju da ljudskoj volji, slobodnom etičkom izboru, daju primat koji će oslabiti imperativ pamćenja. Suštinu postojanja, po Prodanoviću,

<sup>4</sup> Ibid., 64.

<sup>5</sup> Ibid., 7.

<sup>6</sup> Ibid., 8.

<sup>7</sup> Ibid., 21.

čine „te skoro alhemijske transformacije materije“<sup>8</sup>: sve će nestati – „u kataklizmi ili preobilju, svejedno“<sup>9</sup> – ali opstaće nastojanje da se vidi i doživi svetla strana sveta koju Prodanoviću-junaku otac, „svetli Heraklit“, otkriva velikim putovanjem po Italiji, svojevrsnim *Bildungsreise*.<sup>10</sup> Ponešto utopijska poruka o tradiciji i kulturi, odnosno erudiciji kao jedinom moćnom oružju protiv uništenja, provejava kroz ceo roman.

I kad počnu ratovi devedesetih, otac i sin se bore da sačuvaju svetlu stranu sveta: „prećutno donosimo odluku da nastavimo da putujemo, makar se nikud ne pomerili sa mesta, makar ostali u središtu crne rupe. Pokušavamo da se iskrademo iz sve tesnije čaure u kojoj živimo, izmišljamo razloge, lažemo pred šalterima, smrzavamo se u redovima pred ambasadama, vadimo potvrde, pronalazimo veze, postoji li konzularni službenik koji se neće nasmejati kada u formularu za vizu, u rubrici *razlog putovanja*, pročita da je to želja da se još jednom vide Fra Anđelikove *Blagovesti* u Kortoni“.<sup>11</sup> Roman je posvećen putovanju kao procesu spasavanja te svetle strane sveta: „ostavljamo, za tren, na drugoj strani mora, tamu, nesreću, plave šlemove, obesne barone rata, zgarišta i silovališta, ispremeštane kosti u masovnim grobnicama, postajemo nekakav apendiks jedne velike, razuđene i zanemarene dvotomne knjige u plavim koricama, knjige Miloša Crnjanskog...“.<sup>12</sup>

*Ultramarin* je autobiografski pikarski roman, roman odrastanja i roman lutanja istovremeno, roman koji označava bitan poetički uzmak u odnosu na prethodna dela Milete Prodanovića, jer ovaj putopis po predelima i modelima, koji na bajkovit i nostalgičan način sažima umetnički kreda Milete Prodanovića, uključuje emotivne reminiscencije s namerom da se one kontrastiraju sa oštrim potezima društvene kritike i sa lucidnim opažanjima umetnika koji nas vodi kroz ateljee, crkve, muzeje, od Beograda, preko Kosova, Firence, Ravene, do Asizija, Areca, Vatikana. Ova dvodelna knjiga-projekat (sastoji se od „romana bez slika“ i „romana bez reči“ nazvanog *Ultramarin encore*, u kom je autofikcijska povest posredovana isključivo vizuelnim sredstvima) od čitaoca zahteva da postane piščev saputnik: ali ga ne vodi u predele snova, već u prošlost, stvarnost, ideologiju i politiku.

*Ultramarin* se nadovezuje i na one Prodanovićeve knjige koje su, bar prividno, poetički udaljene – nadovezuje se na ironični rimejk lirsko-refleksivne partizanske proze *Crvena marama, sva od svile* tako što demontira ideološke varke i razobličava vulgarno banalizovanje nacionalnih i socijalnih ideala. Kao i zbirka priča *Agneć*, *Ultramarin* ima svoju kontrolnu metaforu: osobenu plavu boju koju samo vešt umetnik može da sačuva na platnu; tranziciju, prelaz i putovanje kao sliku stanja duha. Poput putopisne knjige *Povorka čudesna*, *Ultramarin* je smesa autobiografije i istorije, samo što, za razliku od esejističkog *travelogue*-a koji spaja umetničko i bizarno u pokušaju da predstavi savremeni turizam, *Ultramarin* stapa umetnost i turizam da bi predstavio strahotnu bizarnost istorije, lakoću s kojom rat uništava lepotu, ali, sa druge strane, i neporecivu svemoć sećanja. Kao i roman *Kolekcija*, koji se bavi misterijom Sevsovog srebra, *Ultramarin* upozorava na opasnost od eksploatacije umetnosti u ime kratkoročnih političkih ciljeva jednako koliko upozorava i na zamke ideologizacije tradicije. Slično kao *Vrt u Veneciji*, *Ultramarin* je putovanje kroz vreme i smisao, ali dok je

<sup>8</sup> Ibid., 100.

<sup>9</sup> Ibid., 100.

<sup>10</sup> Ibid., 113.

<sup>11</sup> Ibid., 22.

<sup>12</sup> Ibid., 22.

*Vrt u Veneciji* združio Veneciju i Beograd u priči o dugoj istoriji propadanja, Umbrija i Toskana u *Ultramarinu* postaju hronotop kontinuiteta vrednosti nasuprot ljudskom životu u kom se smenjuju „opsesivna bezbrižnost“ Beograda osamdesetih godina prošlog veka i traumatično raspadanje bivše Jugoslavije. Za razliku od satirično-fantastične groteske *Eliša u zemlji svetih šarana*, roman *Ultramarin* odbija da bude ciničan prema političkim institucijama i makijavelizmu pojedinca, i za razliku od bulgakovljevske karnevalski humornog romana *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* u kom se dosledno satirizuju merkantilni mehanizmi manipulisanja željom za boljim životom „negde drugde“, roman bez slika i roman bez reči neće zaigrati na kartu političke basne.

Po Tvrtku Kulenoviću, *Ultramarin* je „knjiga o sastajanju sa velikim italijanskim slikarima, i o rastajanju sa ocem“.<sup>13</sup> Jasno je, međutim, da se ne mogu zaobići Mediteran i Italija kao Prodanovićev hronotop: Italija kao povlašćeni primer tekstualizacije prostora nešto je što se čuva i u srpskoj književnosti dvadeset i prvog veka. Priča o ocu kao priča o poniranju u sebe, u čarobni repozitorijum umetničke inspiracije, među srodnike koji su izabrani, važna je i kao pojedinačno iskustvo i kao kolektivni mit. Prodanović znalački spaja putovanje, umetnost i istoriju, ispisujući pohvalu visokoj kulturi, mogućnosti emancipacije i spasenja koje ona pruža.

#### **Korišćena literatura:**

- Kulenović, Tvrtko, *Odiseja Ultramarin*, *Sarajevske sveske*, 35/36, 2011, 443–449.  
Prodanović, Mileta, *Ultramarin*, Beograd, Stubovi kulture, 2010.

### **SUMMARY**

#### **ART AND HISTORY IN THE NOVEL *ULTRAMARINE* BY MILETA PRODANOVIĆ**

**Vladislava Gordić Petković**

Many novels written by Mileta Prodanović revolve around the motives of miracle and penance, using the historical change as an emblematic condition of either collective destiny or individual pursuit. Loaded with irony and grotesque, the fictional work by Mileta Prodanović reflects an array of either ruthless or reckless manners of the transitional age in Serbia, using a carefully carved style which recalls narrative strategies of anecdotes, newspaper sketches or oral discourse, and deliberately opting for the colloquial and almost jovial tone of an objective and aloof, yet bemused observer. On the other hand, Prodanović abundantly uses the fantastic and the supernatural to underline the grotesque element contained in the particular political moment or historical order. In his fiction, historical and political concerns and themes become engaged in the processes by which meanings are created and circulated. *Ultramarine* surprisingly strikes us being a highly intimate narrative which centers on the character of the father, a long lasting obsession of Serbian novel, which is in habit of treating father figures as lasting symbols of historical change, source of oppression or the participants in a turbulent and conflicting growing up. However, Prodanović uses personal memory to offer both an analysis of masculinity and identity, of maturation and political expressiveness. *Ultramarine* is an ironic and sentimental guide through our time in which its author shows how poetics and politics can be effectively combined. *Ultramarine* can be read as an illustrated autobiographical essay, or as a novel which is structured as a travelogue – this genre fluctuation being one of the greatest qualities of the

<sup>13</sup> Tvrtko Kulenović, *Odiseja Ultramarin*, *Sarajevske sveske*, 35/36, 2011, 443.



book which is at the same time bitter and nostalgic, critical and escapist and an ironic and sentimental guide through the second half of the twentieth century.

**Keywords:** Serbian fiction, Mileta Prodanović, art, history, memory

Андријана Даниловић МА  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Учитељски факултет у Ужицу  
 Катедра за методике  
 janadanilovicart@gmail.com

## РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ – МОЗАИК У УЛИЧНОЈ УМЕТНОСТИ

**Сажетак:** Брз и непредвидив развој уличне уметности током претходне две деценије и легитимитет који је стекла као значајан елемент ширег поља пост-музејских уметничких пракси, отворио је простор за истраживање концепцијски нових приступа визуелним уметностима. Нове уметничке праксе неретко, техником или мотивом, реферирају на традиционалне приступе уметности. Наизглед апсурдна корелација трајности и готово неуништивост које карактеришу традиционални мозаик и ефемерности, те принципа јефтине израде, опште доступности, нецензурисаности и материјалне безинтересности која одликују уличну уметност, остварује се у радовима неколико етаблираних уличних уметника. Тиме је неизбежно у питање доведено досадашње схватање природе мозаика као изузетно дуговечног, финансијски захтевног и продукцијски ограниченог уметничког медија. Претпоставка на којој се заснива теоријско разматрање овог проблема јесте да је имплементација мозаика у праксу уличне уметности суштински променила природу мозаика као уметничког медија, отварајући простор за повезивање традиционалне технике са савременим уметничким трендовима и новим уметничким медијима. Упоредном анализом приступа техници, теоријских начела и концепата репрезентативних примера традиционалних мозаика у јавном простору и мозаика који припадају корпусу уличне уметности, уочене су и експлициране теоријском методом промене у приступу. Индуктивно дедуктивном методом долази се до закључака који се односе на новонасталу позицију мозаика у савременој уметности. Аналогије између ова два приступа служе као аргументи да нова уметничка пракса мозаика у уличној уметности заиста представља логичан след технолошког и идејног развоја мозаика као технике и уметничког медија. Деконструкцијом уметничких и неуметничких параметара које дефинишу стари и нови приступ потврђује се да је инкорпорирање мозаика у уметничку праксу која је у својој основи економски безинтересна, деинституционализована и ван система „света уметности“, померило границе које су раније дефинисале поље мозаика.

**Кључне речи:** мозаик, улична уметност, традиционална уметност, пост-музејска пракса, савремена уметност

### Увод

Било да смо склони да почетак историје мозаика везујемо старији месопотамски принцип употребе облутака или глинених фрагмената<sup>1</sup> или за појаву тесере, од месопотамских претеча преко античких, и средњовековних мозаика, и све до савремених, могуће је успоставити и пратити нит која их повезује – мање или више детаљно обрађени фрагменти од различитих материјала сложени и обједињени

<sup>1</sup> Robert North – Status of Warka Excavation, *Orientalia*, Vol. 26, No. 3, 1957, 185–256.

везивним материјалом те распоређени по одређеном принципу, градећи токове, распоредом и односом фрагмената и фуга чине слику.

Вртоглавим развојем технологије и материјала, процес израде је од месопотамских, израђиваних од облутака чија је једна страна била заравњена и обојена, те учвршћена у глинене плочице којима су оплаћиване површине, еволуирао до безмало неограничених могућности које пружају вештачки материјали и алати за њихову обраду, те носиоци чија је тежина занемарљива и епоксидни лепкови који омогућавају тренутно везивање приликом технике директног убадања. Упркос друштвеним и историјским променама и смени епоха у историји уметности, од свог настанка па до данас, мозаик је изузев формалних задржао и неколико карактеристика које тек у савременом тренутку подлежу фундаменталном преиспитивању: изразито је трајан, захтеван за извођење и у сваком тренутку своје историје представљао је вид луксуза.

### **Мозаик и реферирање на традицију**

Кроз антику и средњи век, монументални мозаик, подни или зидни, појављивао се или у облику декорације или у облику фигуралних композиција у профаним и сакралним објектима, те у стилском и концептуалном смислу наставља доминантно да утиче на мозаичарске тенденције и током двадесетог века. Развој мозаика врло стидљиво и споро пратио је процес промена које су се, на много експлицитнији начин и са другачијим исходима, почев од апстрактног експресионизма дешавале у сликарству, а које се у случају мозаика огледају у приступима који представљачком и декоративном претпостављају интересовање за материјал као такав, његова својства и ефекте.

Пропагандна уметност тоталитарних режима „открива“ монументалност мозаика као пожељно и добродошло средство у креирању слике моћи државе и владара кроз јавну уметност. На тај начин се у извесном смислу оживљава запостављен и прогресивнијим уметничким тенденцијама скрајнут облик ликовног изражавања чврсто утемељен у традиционалном приступу техници, али у снажно идеолошки обојеној варијанти.

Другачији приступ мозаику може се препознати у радовима Антонија Гаудија (Antonio Gaudi), Фриденсрајха Хундертвасера (Friedensreich Hundertwasser) и Ники де Сен Фал (Niki de Saint-Phalle) из различитих раздобља двадесетог века, но иако они могу оставити утисак радикалног заокрета у односу изворни мозаик, суштински задржавају функцију декоративне оплате и не представљају корак ка прогресивнијем или савременијем промишљању самог мозаика.

Иако у технолошком смислу значајно унапређен, идејно ипак незнатно померен од својих корена, мозаик до пред сам крај двадесетог века остаје нераскидиво повезан са традиционалним институцијама – било институцијом наручиоца монументалног пројекта – у економском смилу или са институцијама културе, система и света уметности који омогућавају промоцију дела.

## Улична уметност и нови поглед на јавни простор

Један од токова промене у погледу разумевања мозаика као средства визуелног изражавања доноси преклапање ове древне ликовне дисциплине са једном другом, врло младом уметничком праксом.

Улична уметност настаје на темељима које су седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века поставили њујоршки цртачи графита,<sup>2</sup> али се тек преплитањем непосредности и самоиницијативности избора локација карактеристичних за графите са сликарским, скулпторским, керамичарским, перформерским итд. праксама, ствара оквир за широку уметничку праксу коју Николас Алден Ригл (Nicholass Alden Riggle) прецизније дефинише предусловима ефемерне или ограничене трајности, употребе јавног простора и објеката у њему као уметничког ресурса, дистанцираношћу од света уметности,<sup>3</sup> изузев критике у одређеним околностима при чему „таква критика мора водити рачуна да (уличну уметност) не подвргне принципима који важе за институционализовану уметност“.<sup>4</sup> Раних двехиљадитих, када интересовање јавности за уличну уметност расте, она почиње да представља све јаснију и снажнију опозицију сваком облику институционализоване уметности, традиционалне или савремене, инсистирајући на јасноћи и директности у комуникацији са публиком која више није била искључиво *пробрана*, заинтересована музејска или галеријска публика, већ публика постају сви корисници јавног простора. Овај вид уметничког деловања, осим што начелно представља свесну и намерну субверзију у односу на колекционарство и тржиште уметнинама, баштини и случајеве радикалних акција које о доследности таквим начелима сведоче.<sup>5</sup>

Иако уметност у јавном простору није нов концепт, улична уметност представља радикалан заокрет утолико што се у потпуности заснива на личној иницијативи – без помоћи или чак представљајући опозицију институцијама, док је дотадашња јавна, репрезентативна уметност чврсто везана за доминантне културне и идеолошке токове, институције културе и свет уметности. Све до појаве уличне уметности, уз ретке изузетке *site specific* радова, јавна уметност јавни простор третира као „изложбени простор на отвореном“, док сама улична уметност простор користи као основни уметнички ресурс који је дефинише и од кога зависи. Мартин Ирвин (Martin Irvine) уличну уметност смешта у простор преклапања „надлежности“ система који контролишу видљивост и присуство у јавном простору и културном простору, једног оличеног у закону, власти и власништву и другог – прихваћене естетике света уметности који успоставља критеријуме, градећи границу између уметности и неуметности.<sup>6</sup> „У оба режима, правила и ограничења одређују шта може и сме бити

<sup>2</sup> Tony Silver, *Style Wars* [документарни филм], 69 минута, 1983.

<sup>3</sup> Arthur Danto, *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, 1964, 571–584.

<sup>4</sup> Nicholass Alden Riggle, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:3 Summer, 2010, 243–257.

<sup>5</sup> Sarah Cascone, *Italian Street Artist Blu Destroys 20 Years of His Own Work to Protest Upcoming Exhibition*, <https://news.artnet.com/art-world/blu-destroys-bologna-street-art-448658>, приступљено: 20. 03. 2016.

<sup>6</sup> Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in: Barry Sandywell and Ian Heywood (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York, 2012, 235–278.



видљиво и виђено, ко има легитимитет да буде виђен и чувен и где, а ко ће бити означен као пука бука градског живота“.<sup>7</sup>

Како су (релативна) краткотрајност и везаност за конкретну локацију препознати као ограничавајући фактори у комуникацији са глобалном публиком, интернет и друштвене мреже постале су интегрални део ове уметничке праксе. Ма колико ограничене трајности – фотографисан и објављен онлајн – рад из корпуса уличне уметности стиже до публике и у физичком и у виртуелном свету без посредовања институција уметности.

Дела из корпуса уличне уметности у својој природи представљају субверзију у односу на свет уметности, инсистирањем на апсолутној антидискриминативности и општој доступности самим својим присуством у јавном простору, бивајући у економском смислу потпуно безвредна, не тражећи било какву врсту валидације или препознавања, таква бивајући потпуно неподложна колекционарској или музеолошкој делатности.<sup>8</sup> Тим, последњим наведеним својством, улична уметност негира потребу за музејем у традиционалном смислу, самим тим што се процесом архивирања и баштињења радова, сада у онлајн простору бави сама заједница, а не професионализовани појединац или институција. Иако се базира на описаним принципима мултикултуралности и транснационалности, супротстављеним масовним медијима конзумеризма, улична уметност не уклапа се чак ни у систем уметности у 21. веку каквим га види Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva),<sup>9</sup> јер не препознаје значај професионализованог појединца у систему уметности. Овим се улична уметност, негирајући потребу за системом и професионалним институцијама културе у традиционалном смислу, сврстава у пост-музејске уметничке праксе.

## Реконтекстуализација

Почетак употребе мозаика у уличној уметности обележили су радови уметника под псеудонимом Спејс Инвејдер (Space Invader), који мале мозаике оставља у јавном простору, користећи их као елементе концептуалног онлајн рада, мапе свемирске инвазије на планету Земљу,<sup>10</sup> покрећући низ уличних уметника на нова промишљања мозаика. Инвејдерови мозаици ослањају се на естетику осмобитних видео игара, стављајући у нови контекст не само мозаик већ и његов традиционални градивни елемент – тесеру. Не мењајући формалне карактеристике мозаика, он се, ослањајући се на функцију квадрата (који ће у мозаику постати наличје тесере) у контексту из кога црпи мотиве, те на општу препознатљивост изгледа осмобитних игара, тесеру реконтекстуализује ставивши је, доследно мотиву и концепту свог рада, у функцију пиксела. Осим тесере у новом контексту, из корена се мења и позиција мозаика као

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Изузетак представљају уметници који се свесно њима поигравају и намерно карикирају њихову улогу. Пример таквог деловања види се у активностима уметника или групе која делује под псеудонимом Бенкси (Banksy).

<sup>9</sup> Акиле Бонито Олива и Ђ. К. Арган, *Модерна Уметност 1770–1970–2000* (прев. Милена Марјановић), Београд, Клио, 2006.

<sup>10</sup> <http://www.space-invaders.com/world/ac>, приступљено: 12. 05. 2016.

материјално вредног дела (малтене) неограничене трајности. Инвејдер своје радове од 1998. самоиницијативно, без сарадње са интитуцијама или властима поставља у јавне просторе широм света. Сви радови су, дакле, доступни за посматрање сваком кориснику јавног простора, а многи се налазе у домаћају руке, незаштићени на било који начин и подожни даљим интервенцијама, уништењу или намерном уклањању. Како су у технолошком смислу у питању мозаички фрагменти на преносивим подлогама (мрежама) који се за кратко време снажним лепком аплицирају за подлогу; њихова трајност, у смислу могућности уклањања или уништења, у односу на традиционални мозаик је сасвим занемарљива. Такође, за разлику од традиционалног јавног мозаика који чак и ишчупан из контекста јавног простора „опстаје“ као самостално дело у галеријским или музејским условима, ови улични мозаици, без улице која представља њихов градивни елемент престају да имају било какву вредност или смисао, постајући тако потпуно бесмислени и безвредни како за тржиште уметнина тако и за колекционаре.



Слика 1. Спејс Инвејдер, мозаик у Манчестеру<sup>11</sup>

Приступајући мозаику из сасвим другачије позиције, Џим Бејкор (Jim Bachor) истражује могуће функције мозаика у оквиру ангажоване уличне уметности. У самој изведби, Бејкор се придржава врло традиционалних модела слагања, не експериментишући и не одступајући од уобичајеног, класичног приступа, материјала или технологије.<sup>12</sup> Ипак, исход његовог рада није слика од камена намењена излагању или оплемењивању простора, већ је управо заокрет у функцији коју он даје својим радовима оно што чини радикалан раскид са традицијом. Мали мозаици унапред изливени а онда и дорађивани на лицу места, некад потпуно дискретно, а некад уз праћени „перформансом“ оградајувања чуљевима саобраћајне синализације, служе као материјал којим уметник „крпи“ рупе на улицама и шеталиштима, трансформишући

<sup>11</sup> Ауторка фотографије: Кајла Борг (Kyla Borg). Преузето са <https://www.flickr.com/photos/49180634@N05/11321621083>. Овај и наредни прилози преузети су са интернета и користе се у складу са Creative Commons лиценцом.

<sup>12</sup> <http://www.bachor.com/pothole-installations-clg1y> ас, приступљено: 12. 10. 2016.

мозаик од луксуза до средства у ангажованој уметничкој акцији скретања пажње на проблем градске инфраструктуре.



Слика 2. Цим Бејкор, улични мозаик у Чикагу<sup>13</sup>

Немачки улични уметник Јан Форман (Jan Vormann), мозаик актуелизује мењајући приступ материјалу, али оно што Форманове радове чини врским примерима савремене уметности јесте концепт, који аутор назива Dispatchwork у који је мозаик као средство имплементиран. „Dispatchwork је игра за више играча, намењена дословно свим јавним просторима широм света. То је више од интервенције рукама једног уметника – стотине ентузијста широм света (у својим срединама) у сред бела дана интервенишу борећи се за своје легитимно право на јавни простор“.<sup>14</sup>

На крајње антиелистички начин, Форман трансформише коцепт ауторства, у односу на онај заступљен у мозаичарским радионицама у којима је „аутор“ искључиво аутор скице – идејог решења, а слагачи и остали учесници у настанку мозаика остају анонимни извођачи радова. Уступањем сопствене идеје глобалној популацији и обезбеђујући платформу на којој равноправно уз своје промовише и све интервенције „ентузијата широм света“, Форман сопственом ауторству претпоставља симболички чин интервенисања и идеју о борби за право на слободу уметничког изражавања у јавном простору, чиме информација да ли је сам Форман или неко други аутор конкретне интервенције постаје потпуно лишена значаја. У технолошком смислу, Форман тесере од камена или вештачких материјала замењује лево коцкама. Он, дакако, није ни први ни једини уметник који је лево искористио као уметнички материјал, али је један од ретких који елементе користи за извођење плочних радова, примењујући при том мозаичарски приступ употребе тродимензионалног објекта (лево-тесере) као елемента слике драстично мењајући њену функцију. Приступ који

<sup>13</sup> Аутор фотографије: Ерик Аликс Роџер (Eric Allix Roger). Преузето са <https://www.flickr.com/photos/reallyboring/26935691573s>

<sup>14</sup> <http://www.dispatchwork.info/mission/ac>, приступљено: 05. 10. 2016.



заговара Форман је доследан принципима уличне уметности утолико што је избор локације, пукотина и оштећених делова зидова интегрални део радова без којих лега конструкције којима их попуњава немају никаквог смисла или уметничке вредности.



Слика 3. Dispatchwork, Париз<sup>15</sup>

Сви наведени примери, на мање или више радикалан начин реконтекстуализују и актуелизују мозаик. Бејкор остаје доследан традиционалним материјалима, технологији и начину изведбе те се питање да ли је улични мозаик уопште мозаик, у формалном смислу у случају његових радова није вредно постављања. Са друге стране, Форман и Инвејдер остављају простор за полемику, и један и други одустајући од руком обрађене тесере. Инвејдерови пиксели су керамички и индустријски су резани. Употреба керамике не представља никакву иновацију, док се чињеница да су у питању готови елементи, може потегнути као аргумент за повлачење паралеле са индустријски произведеним декоративним мозаицима. Ипак, процес израде није од суштинског значаја (шта више – сам поступак слагања ни по чему се не разликује од традиционалног), већ је јасна уметничка *намера* оно што Инвејдерове радове непремостиво раздваја од индустријских декоративних мозаика. Ни наизглед најрадикалније одступање од камене тесере и фуге код Форманових интервенција не представља, заправо, превелико формално одступање од традиције. Одсуство простора између пластичних елемената условљен је системом везивања карактеристичним за саме елементе, чиме је везивни материјал, а самим тим и простор који он попуњава, постао непотребан. Стога, упркос необичности, формални легитимитет у односу на традиционални мозаик, код Форманових мозаика није угрожен – тесера, макар и пластична јесте градивни елемент његових радова, а ритам и ток као обележја мозаичарског ликовног изражавања у тек нешто мало ограниченом облику настављају да постоје.

<sup>15</sup> Аутор фотографије: Бруно Колине (Bruno Collinet). Преузето са [https://www.flickr.com/photos/colli\\_nox/15260779408](https://www.flickr.com/photos/colli_nox/15260779408)



## Закључак

„Наше време је старој техници слагања камених коцкица донекле повратило потамнели значај“,<sup>16</sup> констатује Живојин Турински закључујући поглавље о технологији израде мозаика. Иако се сама констатација не може тицати појава и феномена везаних за мозаик које добијају на значају неколико деценија касније, фраза „повратити потамнели значај“ сликовито илуструје промене кроз који је мозаик прошао преклапајући се са уличном уметношћу.

Много важнијим од дискусије о формалним и техничким аспектима мозаика Цима Бејкора, Спејс Инвејдера и Јана Формана је промена њихове позиције у односу на институције уметности, јавни простор, уметност као облик друштвеног деловања, тржиште и на крају крајева – функције самих радова. То заправо и јесте оно чиме се улични мозаик суштински репозиционира у односу на традиционални приступ и хвата прикључак са савременим уметничким тенденцијама, у односу на које је деловао безнадежно архаично. Елитистичка црта која је одликовала мозаик бива потпуно укинута и замењена идејама о економској безинтересности и ефемерности. Улични мозаик је обележен друштвено-политичким ангажманом, али за разлику од пређашњих, престаје да служи као репрезент доминантних идеолошких токова и постаје средство њиховог критичког сагледавања. Радови сва три поменута уметника за сопствену *видљивост*, за разлику од пређашњих мозаика у јавном простору, боре се без посредовања и валидације институција културе или теорије уметности. Документовање и објављивање интервенција на интернету уз присуство самих радова у јавном простору укинуло је потребу да се „по уметност“ одлази у галерију, чиме се структура људи који чине публику мозаика драстично проширила са оних који свесном намером одлазе да виде дело на за то одређеном месту, на све оне који на њега у физичком или виртуелном простору наиђу, намеравали то или не.

## Коришћена литература:

- Banksy, *Exit Through the Gift Shop*, [документарни филм], 87 минута, 2010.
- Danto, Arthur, *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, 1964, 571–584.
- Irvine, Martin, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in: Barry Sandywell and Ian Heywood (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York, 2012, 235–278.
- Madanipour, Ali, *Public and Private Spaces of the City*, London, Routledge, 2003.
- North, Robert – Status of Warka Excavation, *Orientalia*, Vol. 26, No. 3, 1957, 185–256.
- Олива, Акиле Бонито и Ђ. К. Арган, *Модерна Уметност 1770–1970–2000* (прев. Милена Марјановић), Београд, Клио, 2006.
- Riggle, Nicholass Alden, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:3 Summer, 2010, 243–257.

<sup>16</sup> Живојин Турински, *Сликарска технологија*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1990.

Турински, Живојин, *Сликарска технологија*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1990.

Cascone, Sarah, *Italian Street Artist Blu Destroys 20 Years of His Own Work to Protest Upcoming Exhibition*, <https://news.artnet.com/art-world/blu-destroys-bologna-street-art-448658>, ас.20.03.2016.

Шинер, Лари, *Откривање уметности: Културна историја* (прев. Наташа Ваван Прелица, Љиљана Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007.

#### **Видео издања:**

Silver, Tony, *Style Wars* [документарни филм], 69 минута, 1983.

#### **Електронски извори:**

Mcauliffe, Cameron, Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City, *Journal of Urban Affairs*, Volume 34, Number 2, 2012, 189–206, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x/full>, приступљено: 10.12.2015.

Krysa, Danielle, *Art For Your Ear*, episode No.70 with Jim Bachor, <http://www.Thejealouscurator.com/blog/2016/09/30/ancient-art-and-potholes/>, приступљено: 02.04.2017.

Robinson, David M., Mosaics from Olynthos, *American Journal of Archaeology*, vol. 36, no. 1, 1932, pp. 16–24. [www.jstor.org/stable/498265](http://www.jstor.org/stable/498265), приступљено: 15.02.2016.

Scheepers, Ilse, *Graffiti and Urban space*, Honors Thesis 2004, University of Sydney [www.graffiti.org/faq/scheepers\\_graf\\_urban\\_space.html](http://www.graffiti.org/faq/scheepers_graf_urban_space.html), приступљено: 29.11.2015.

Torcellini, Daniele, Mosaic? Post-Mosaic? Neo-Mosaic? Non-Mosaic?, <http://www.Mosaicartnow.com/2012/02/daniele-torcellini/>, приступљено: 15.02.2016.

<http://www.bachor.com/pothole-installations-clgly>, приступљено: 12.10.2016.

<http://www.dispatchwork.info/mission/>, приступљено: 05.10.2016.

<http://www.space-invaders.com/world/>, приступљено: 12.05.2016.

### **SUMMARY**

#### **RE-CONTEXTUALIZATION OF TRADITION – MOSAIC AND STREET ART**

**Andrijana Danilović**

The main emphasis of this paper is pointing out the sudden enhancement and stretching of the boundaries that used to define perception and understanding of mosaic as an artistic medium and practice before its overlap with street art. Re-established connection of mosaic with progressive, but also subversive tendencies in contemporary art has been elaborated through analysis of different approaches of three artists – Space Invader, Jim Bachor and Jan Vormann, based on their technique, modus operandi and the specific role of each of these artists' opuses in public space and by comparing them with traditional approaches to mosaic.

**Keywords:** mosaic, street art, traditional art, post-museum practice, contemporary art

Dr Milena Jokanović  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Seminar za muzeologiju i heritologiju  
gnjatovic.milena@gmail.com

## SAVREMENI UMETNIK: BAŠTINIK ILI KRITIČAR VLADAJUĆIH SISTEMA VREDNOSTI?<sup>1</sup>

**Sažetak:** Uvođenjem predmeta svakodnevice u umetnička dela još u moderno doba sa prvim kolažima i redi-mejd objektima, pa sve do savremenog doba i kreiranja svojevrsnih umetnikovih instalacija, kolekcija sačinjenih od robe, neretko odbačenih proizvoda, reprezenata konzumerističke kulture, vremenom se postavljaju pitanja o autentičnosti umetnosti u odnosu na *stvarnost*, vrednosti umetničkih dela, odnosno položaju umetnika kao kritičara vladajućih vrednosnih sistema. U radu će biti preispitivana vrednost predmeta, odnosno vrednost umetničkih dela koja inkorporiraju predmete široke potrošnje. Vrednost predmeta uvedenog u *Svet umetnosti* u savremenoj umetničkoj praksi biće dovedena u vezu sa vrednosti predmeta kao nosioca memorije i svedoka određene epohe, odnosno vrednosti u baštinskom kontekstu. Najzad, posmatranjem predmeta koji predstavljaju sastavni deo kolekcije – umetničkog dela, težiće se razumevanju zašto umetnik odbačene predmete, koje često nalazi na buvljim pijacama i đubrištima koristi kao osnovne elemente svojih dela. Umetnik, svestan značenja koja određene kolekcije predmeta nose, menja sisteme vrednosti u kolekcionarskoj paradigmi i odabiru predmeta koji će biti sakupljeni u prethodnim decenijama u odnosu na ranije vekove. Ovakav umetnikov stav konačno svedoči i o postojećim i mogućim promenama sistema vrednosti u savremenom stvaralaštvu.

**Ključne reči:** vrednost, predmet, Svet umetnosti, baštinjenje, instalacija

Savremena umetnost sve češće je otelovljena u instalacijama sačinjenim od različitih materijala i predmeta, svojevrsnih umetnikovih kolekcija, gde se umetnik postavlja kao čuvar, baštinik nekih zaboravljenih, odbačenih, a najčešće predmeta konzumerističke kulture. Već su veoma česta poređenja umetnika sa arhivarom, kolekcionarom i istoričarem modernog i savremenog doba, a takozvani enciklopedijski tip umetnika prepoznat je od strane mnogih teoretičara. Predmete iz svakodnevice umetnik polako uvodi u svoja dela počevši od Modernog doba i prvih kolaža, asamblaža, a zatim i Dada i nadrealističkih redi-mejd objekata. Vremenom ova trodimenzionalna umetnička dela prerastaju u čitave kolekcije, instalacije ili čak cele muzeje umetnika. Pitanja koja intrigiraju jesu šta ovaj kolekcionar novog doba želi da poruči svojim delom koje često imitira renesansne i barokne kabinete retkosti, kolekcije predmeta odabranih prema jasno određenim kriterijumima koje teže da predstave mikrokosmos svog kreatora. Kakav je onda Univerzum umetnika koji se izražava kroz mnoštvo plastičnih objekata, predmeta nađenih na đubrištu i šta njegov lični muzej želi da sačuva od zaborava? Dragan Papić sa svojim *Unutrašnjim muzejem* ili muzejem kiča koji čuva *Plastične devedesete*, Vladimir Perić sa svojim *Muzejem detinjstva* sačinjenim od

<sup>1</sup> Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja: *Tradicija i transformacija: Istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku*, evidencioni broj projekta: III 47019

igračaka, fotografija i najraznovrsnijih predmeta nastalih u nekadašnjoj Jugoslaviji, a najčešće pronađenih na buvljim pijacama, samo su neki od reprezenata ovakvog tipa umetnika u Srbiji. Kada govorimo o širem, zapadnoevropskom i severnoameričkom kontekstu, nasleđe ovog svojevrsnog *fleneur-a*, umetnika – lutalice modernog doba svakako možemo prepoznati još u delima Džozefa Kornela (Joseph Cornell), pa čak i Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i nekih predstavnika nadrealističkog pokreta, ali nesumnjivo ćemo videti sve do danas u delima Marka Diona (Mark Dion), Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski) ili Jana Fabra (Jan Fabre).

Razmišljajući o umetniku kao baštiniku određenih predmeta, nosilaca značenja i uspomena, koji od perioda Moderne do danas u Svet umetnosti uvodi predmete konzumerističke kulture, preispituje vrednost ovih predmeta, odnosno vrednost robe, čuva od zaborava ili se poigrava i sa samim značenjem institucije muzeja i koristi polje umetnosti kao prostor diskusije i kritike, nameće se i razmišljanje o tome šta su zapravo ti „zadati“ sistemi vrednosti koje umetnik kritikuje, koja je vrednost predmeta kada ih umetnik uvede u Svet umetnosti, od njih kreira delo, a koja je bila njihova vrednost pre toga? U ovom slučaju svakako ne možemo govoriti isključivo o problemu estetske vrednosti iako govorimo o umetnosti, niti o vrednosti svedočanstvenosti kao osnovnoj muzeološkoj vrednosti, već je zapravo polazište koje se nameće pre razgovor o vrednosti datih predmeta i njihovom „životu“ u različitim kontekstima.

### Opšti govor o vrednosti

Dejvid Greber (David Graeber), težeći da uspostavi antropološku teoriju u ovom kontekstu, uočio je tri polazišta, ili „smisla“ u opštem govoru o vrednosti. Prvo se odnosi na vrednost u „sociološkom smislu“, na ideje o bespogovornom dobru, o onome što se smatra korisnim ili poželjnim u ljudskom životu. Drugo polazište razmatra vrednost u „ekonomskom smislu“, stepen poželjnosti nekih predmeta, posebno merljiv onim što bi drugi dali da poseduju te predmete. Treće polazište se odnosi na vrednost u „lingvističkom smislu“, koja je začeta sa strukturalnom lingvistikom Ferdinan de Sosira (Ferdinan de Saussure) i mogla bi se najjednostavnije odrediti kao „značenjska razlika“ odnosno, razdvajanje predmeta u odnosu na njihovo značenje, pri čemu je značenje izjednačeno sa vrednošću.<sup>2</sup> Ova podela, kako Milan Popadić zaključuje, zapravo označava temeljnu filozofsku pretpostavku da je vrednost ono što nam je ugodno ili ono što želimo, te da kroz delovanje usmereno na određenu predmetnost, vrednosti formiraju kulturu, onako kako fizički zakoni definišu prirodu.<sup>3</sup>

Ako sada razmišljamo o kulturi kao (upravo suprotnoj prirodi), onome što se odnosi na celokupno društveno nasleđe neke grupe ljudi, to jest na naučene obrasce mišljenja, osećanja i delovanja neke grupe, zajednice ili društva, kao i na izraze tih obrazaca u materijalnim objektima (reč od latinskog *colere* – nastanjivati, uzgajati, štiti, poštovati); ako je kultura ono što definiše rod Homo, odnosno čoveka, onda je i gore pomenute materijalne objekte odnosno predmete koji su sastavni deo društva, nemoguće razdvojiti od čovekovog

<sup>2</sup> David Graeber, *Towards an Anthropological Theory of Value*, Palgrave Macmillan US, 2001.

<sup>3</sup> Milan Popadić, *Građenje pamćenja: prostorno-memorijski sistem muzeološke vrednosti. Slučaj muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, Beograd, doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2012.



života i toga kako se čovek ophodi prema njima. Upravo zato antropolozi, Igor Kopitof (Igor Kopytoff), a zatim i Ajrun Apaduraj (Arjun Appadurai) sugerišu neophodnost praćenja društvenog života predmeta kako bi i geneza njihove vrednosti bila ustanovljena. Igor Kopitof jasno objašnjava da za različite kulture i različite epohe različiti predmeti predstavljaju sliku aktuelnih sistema vrednosti, te sugeriše biografski metod i praćenje života predmeta kroz vreme kao metod kojim se mogu razumeti i društvene relacije. Oba autora posmatraju robu (commodity) kao predmete koji nisu „jedan tip stvari pre nego neki drugi, već jedna faza u životu neke stvari“ i prepoznaju je i u društvima pre konzumerističkog.

### ***Vrednost predmeta: ekonomski aspekt***

Pojam „robe“ kao proizvoda, odnosno predmeta koji je kreiran da bude prodat prvi koristi Marks. Ipak, tokom dvadesetog veka ekonomija je dala dominantni put za razmišljanje o vrednosnim odnosima u kapitalizmu. Naime, uvođenjem mašinskog, fabričkog sistema u proizvodnju, naglo se povećava produktivnost rada i ekonomičnost proizvodnje te mnogi sitni proizvođači propadaju ne mogavši da isprate tržišnu utakmicu sa krupnijim industrijskim preduzećima. Tako dolazi do raslojavanja stanovništva, te raspada feudalizma i nastanka i razvoja prvo manufakturnog, a zatim i industrijskog kapitalizma. Razmišljajući o tome čime je određena vrednost robe u industrijskom kapitalizmu i analizirajući podelu rada i specijalizacije, neminovnost razmene robe tj. tržište kao posledicu podele rada i nastanka novca kao opšteg sredstva za razmenu, teoretičari počinju da nude različite načine određivanja vrednosti predmeta, te prepoznaju sa jedne strane robu, a sa druge retkosti odnosno dobra koja predstavljaju prirodni monopol, unikate ili umetnička dela sa posebnom estetskom vrednosti.

Predstavnici klasične ekonomske škole tako na pitanje šta određuje vrednost robe traže odgovor u proizvodnji, odnosno na strani ponude, dok predstavnici marginalističke škole ovaj odgovor traže u potrošnji, odnosno na strani tražnje. Još novija, neoklasična ekonomska analiza naglašavaće da vrednost ekonomskih dobara na tržištu zavisi kako od troškova proizvodnje, tako i od subjektivne ocene pojedinca o njihovoj korisnosti. Sve ove postavke vremenom će se komplikovati uvođenjem različitih faktora poput sve masovnije proizvodnje, uspostavljanja monopola na tržištu, konkurencije i želje za uspostavljanjem standarda robne proizvodnje. Ipak i dalje je čovek taj koji određuje vrednost proizvedenim predmetima i taj koji neke predmete odbacuje smatrajući ih u jednom trenutku zastarelim, obezvređenim usled nekih novonastalih objekata, njihovih zamena. Tako se stvara i đubrište, piramide odbačenih predmeta koje prekrivaju predgrađa moderne Evrope i SAD kroz koja luta ono siromašnije stanovništvo, ali i umetnici koje predmeti na koje se sapliću često inspirišu, bude im uspomene ili ih provociraju na neke druge načine.<sup>4</sup>

### ***Vrednost predmeta: antropološki aspekt***

Vratimo se ipak sada prvo antropološkoj tački gledišta. Kako Igor Kopitof piše, za ekonomistu, roba jednostavno jeste. Naime, određene stvari i pravo na stvari su proizvedene,

<sup>4</sup> Dragana Gnjatović, *Osnovi mikroekonomije*, Megatrend univerzitet, Beograd, 2005.

postoje i mogu biti viđene kako kruže kroz ekonomski sistem i bivaju menjane za druge stvari, najčešće za novac. Ovo gledište, naravno, uokviruje zdravorazumsku definiciju robe: predmet sa upotrebnom vrednošću koji takođe ima i razmensku vrednost. Iz kulturne perspektive, ipak, proizvodnja robe je kako kulturni tako i kognitivni proces: dobra ne smeju biti samo proizvedena materijalno kao stvari, već i kulturno treba da budu obeležena kao određena vrsta stvari. Od svih stvari koje postoje dostupne u društvu, samo neke od njih smatraju se pogodnim za pravljenje robe. Takođe, isti predmet može biti tretiran kao roba u jednom trenutku, a ne u sledećem. Najzad, ista stvar može, u isto vreme, biti viđena kao roba od strane jedne osobe i kao nešto drugo od strane neke druge osobe. Ovakve promene i razlike u tome da li i kada je stvar roba otkrivaju moralnu ekonomiju koja stoji iza objektivne ekonomije vidljivih transakcija.

Upravo da bismo razumeli konstruisanje vrednosnih sistema, predmete možemo izučavati gore pomenutim biografskim metodom. Prilikom kreiranja biografije stvari, postavili bismo pitanja slična onima koja postavljamo o ljudima: šta su, sociološki, biografske mogućnosti usađene u „status“ predmeta i u vreme i kulturu i kako se ove mogućnosti realizuju? Odakle dolazi stvar i ko ju je napravio? Šta se do sada dešavalo sa tom stvari i šta ljudi smatraju da bi bila njena idealna karijera na dalje? Šta su prepoznate „godine“ ili periodi u „životu“ stvari i šta su kulturni markeri ovoga? Kako se upotreba stvari vremenom menja, šta se dešava kada ona dosegne kraj svoje korisnosti (funktionalnosti)? Ni jedna stvar nikada ne dostiže ultimativni kraj života kao roba, niti postaje potpuno jedinstvena. Biografije predmeta ukazuju na nesigurnost čoveka i težnju ka konstituisanju vrednosnog sistema.<sup>5</sup>

Pišući o biografskom pristupu kroz prizmu arheoloških, antropoloških i muzeoloških istraživanja, Marija Vasiljević će zaključiti da „metafore biografije zapravo pomažu da uvidimo isprepletanost, suživot i veze ljudi i stvari u vremenu (i da danas te odnose saznamo/pretpostavimo i saopštimo), jer će svaka biografija stvari biti vezana za biografije ljudi, i obratno. Biografiji stvari se može pristupiti u skladu sa fenomenima koje izučavamo. Tako antropolozi Kris Godsen (Chris Gosden) i Ivon Maršal (Yvonne Marshall) iz svog istraživačkog iskustva uočavaju da izvesni predmeti u toku svog života akumuliraju značenja – postaju vredni za pojedinca ili zajednicu zbog osobe ili događaja sa kojima su do tada bili povezani ili se povezuju. Tada sama biografija stvari postaje vrednost predmeta, na primer porodični predmeti koji se nasleđuju ili pak stvari koje uživaju izuzetno poštovanje jedne grupe ljudi. Ali, i Vasiljević postavlja pitanje, šta se dešava kada taj isti predmet stupi u muzej?<sup>6</sup>

### **Vrednost predmeta: muzeološki aspekt**

Muzejski predmet, odnosno predmet baštine je onaj objekat koji je izdvojen iz svoje realnosti da bi u novoj muzejskoj stvarnosti u koju je prenesen, bio dokument jednog vremena, običaja, kulture ili područja i svih sistema vrednosti koje društvo u datoj epohi zastupa.

<sup>5</sup> Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in: Ajrun Appadurai, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

<sup>6</sup> Marija Vasiljević, Biografija stvari, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini: tematski zbornik*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta / Kruševac, Narodni muzej, 2013, 325–334.

Uprkos novim medijima i eri tehničke reprodukcije i danas je predmet onaj oko kojeg se većina izložbi u muzejima koncentriše, to je izvor, nosilac i prenosnik informacija, te upravo uz pomoć njega muzejska izložba komunicira sa svojim posetiocima. Ovakav predmet, smešten u muzejski kontekst se u teoriji muzeologije često naziva *muzealijom*, odnosno predmetom čija je uloga promenjena u odnosu na primarnu; muzealija prenesena u muzejsku stvarnost biva rekontekstualizovana, odnosno ovaj predmet više nema svoju prvobitnu funkciju, već postaje nosilac značenja i informacija u muzejskoj stvarnosti. Osnovna svojstva koja predmet u muzeju ima jesu svojstva svedočanstvenosti, odnosno dokumentarnosti – svedočenja o određenoj pojavi, vremenu čiji je predmet reprezent.

Zbinek Stranski (Zbyněk Zbyslav Stránský) zaključuje da je muzealnost osnovna funkcija koja govori da je predmet, iz prošle realnosti, premešten u sadašnju, kako bi posvedočio i opisao prostornu, vremensku, kulturnu i društvenu realnost. Ipak, o kakvim se ovde kontekstima govori?

Razmišljajući o čovekovom odnosu prema predmetima, Piter van Menš (Peter van Mensch) iste deli u tri kategorije: predmete koji su u upotrebi, predmete u već gore pomenutom arheološkom kontekstu, kao i predmete u muzeološkom kontekstu. Dok je vrlo jasno da prvu kategoriju predstavljaju predmeti koji svoju namenu imaju u svakodnevnom životu i da ovde zapravo govorimo o primarnoj funkciji predmeta, dok je muzeološki kontekst upravo ona nova stvarnost predmeta koji izmešten iz „realnog“ sveta biva uveden u muzejske okvire, moramo se zapitati šta je tačno arheološki kontekst predmeta. Menš isti objašnjava kao privremeni ili stalni depozit odbačenih predmeta. Ovaj depozit može biti stabilan – ukoliko se radi o namernom pohranjivanju predmeta – gde autor navodi na primer jevrejsku kulturu pohranjivanja svetih spisa za koje se veruje da ne smeju biti uništeni. Takođe, prema ovakvoj klasifikaciji postoji i nestabilan depozit u kojem se nađu vremenom svi predmeti koji bivaju zamenjeni naprednijim, novijim objektima, poput različitih tehničkih uređaja i sličnog. Ako, vraćajući se opet na biografski pristup, priznamo predmetu „život“ u celosti, predmete u svim muzejima možemo posmatrati ne (samo) kao dokumente realnosti nastanka, umetnička dela ili lepe predmete već i kao artefakte, kako predlaže Marija Vasiljević. „Artefaktom bismo označili predmet čije značenje i upotrebe razmatramo da bismo govorili o ponašanju ljudi i sistemima vrednosti u društvu. Tako nam se stvar prikazuje kao slojevit dokument. Gledano s aspekta biografije stvari, predmet svedoči o primarnom kontekstu, kontekstu nastanka i upotrebe, ali i o drugim (sekundarnim) kontekstima – arheološkom (zašto se predmet troši, napušta, zašto se ponovo koristi) i muzeološkom (zašto je predmet selektovan, vredan, i za koga). Biografski pristup ukazuje da se život predmeta ne prekida ulaskom u muzej. Njegov muzejski život, od zapisa u knjizi ulaska do danas, takođe je deo njegove biografije, koja je stalno otvorena, jer predmetu nastavljamo da dodeljujemo funkcije i značenja. Umesto govora o *predmetu prošlosti*, govorimo o *predmetu sadašnjosti* čija se biografija i dalje piše. *Predmet prošlosti* je već identifikovan, klasifikovan, opisan; 'pripada' prošlosti koja je završena (*perfect past* kao savršeno odsustvo) nasuprot viđenju prošlosti koja je i odsutna (vremenski) i prisutna (kroz predmete) u našoj stvarnosti“.<sup>7</sup> Dakle, Vasiljević će, težeći integralnom posmatranju predmeta zaključiti da i predmetu u muzeju, muzealiji, ne treba da pristupamo samo kao predmetu iz prošlosti čija je osnovna vrednost

<sup>7</sup> Marija Vasiljević, op. cit., 330.

vrednost svedočanstvenosti, odnosno potencijala da bude dokument prošlog vremena, već pristupamo *prošlostima* predmeta. „U okviru naslućivanja te celine (sveobuhvatne biografije, o kojoj samo možemo da iznosimo pretpostavke), čije skice donose različiti modeli biografskog pristupa, teži se razumevanju i čuvanju dosadašnjih vrednovanja predmeta, pa čak i onih oprečnih, to jest razumevanju različitih prošlosti, sistema vrednosti, njihovog sapostojanja, preobražavanja i zaboravljanja (a oni su zapravo deo te celine)“.<sup>8</sup>

Ipak, šta se dešava u trenutku kada novo doba preispituje sve do tada uspostavljene postulate društva, kada već pominjana velika Industrijska revolucija i tehnološki progres donose potpuno drugačije načine života i samim tim i potpuno drugačiji odnos čoveka prema stvarima, prema institucijama koje svedoče o prošlosti – depozitima znanja, koje čuvaju i umetnička dela, te retkosti odnosno jedinstvene predmete i kada čovek počinje da preispituje svaki aspekt svog bivstvovanja?

### **Vreme prevrednovanja vrednosti**

Herman Broh (Hermann Broch) će 1979. godine, zaključiti „Apsolutnost koja se zahteva od svake vrednosti i od svakog vrednosnog sistema, projekcija je autonomnog Ja. U svaku vrednost i svaki vrednosni sistem projektuje se jedan subjekt, projektuje se, prikriveno ili otvoreno, jedan „bog“, i to je upravo bog važenja koji stvara vrednost.“ Glasnik novog doba, Fridrih Niče ipak objavljuje „smrt Boga“ i poziva čoveka na odvažno „prevrednovanje svih vrednosti“. Bilo da je Bog vezan za religiju ili za određeno ideološko načelo, u epohi kapitalizma kada jedina ideologija postaje novac, u duhu Ničeove objave „smrti Boga“ razumljiv je i zaključak Artoa da „više nema remekdela“ te da je vrednovanje besmisleno, jer kako da vrednosti zadrže verodostojnost u bezobličnom svetu? U pogledu stabilnosti vrednosnih sistema, Broh tako razlikuje dve vrste epoha. S jedne strane su razdoblja sa snažnom društvenom koherencijom, odnosno pre svega religiozne epohe, koje „nalaze u svojim institucijama sublimirani izraz duha svog vremena i sebe samih, asimilirajući u sebe podjednako i tako reći bez ikakvih kolizija i sva ona velika duhovna umetnička ostvarenja koja su nastala u njima i iz njih, kao njihov odraz, kao *ogledalo njihovog ogledala*“, nasuprot stoje „epohe raspada vrednosti“ za koje Broh drži da „gube taj unutrašnji uvid nad sopstvenim odrazima“. Ante Stamać će na ovom talasu zaključiti da je naše čitavo vreme jedno „antiaksiološko doba“.<sup>9</sup> Ovakva težnja ka preispitivanju i prevrednovanju svih vrednosti nije zaobišla ni umove umetnika koji, u haosu vrednosnih sistema, počinju polako da preispituju svoja načela, vrednovanje svojih dela, te autonomnost svog stvaralaštva u eri reproduktivnosti i tehnološkog razvoja.

Upravo u ovom trenutku kada se govori o potrebi za ponovnim definisanjem svih vrednosti usled potpunog haosa koje novo vreme i novi društveni okviri i odnosi nameću, te iste 1979. godine nalazeći svoje polazište u teoriji katastrofe, Mihael Tompson (Michael Thompson) uspostavlja takozvanu Teoriju smeća u kojoj pravi razliku u načinima na koje predmeti mogu biti sagledani. Ovaj autor čoveka i njegov odnos prema materijalnoj kulturi upravo stavlja u središte teorije. U savremenoj kulturi Tompson prepoznaje dve kategorije:

<sup>8</sup> Ibid., 333.

<sup>9</sup> Miodrag Radović, *Književna aksiologija*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987, 22, 23.



„prelazne“ i „trajne“ predmete. Kako autor diskutuje, predmeti iz kategorije prelaznih vremenom gube na svojoj vrednosti, odnosno na značaju za čoveka, te imaju ograničen životni vek. S druge strane, predmeti koji pripadaju kategoriji trajnih dobijaju sve veću vrednost vremenom i u idealnom slučaju, imaju beskonačan životni vek. Mnoge poznate predmete baštine, te predmete koji su pripadali kraljevima, kao i one izrađene uz pomoć posebne virtuoznosti, autor svrstava u kategoriju trajnih. U oba slučaja, isključivo način na koji se čovek odnosi prema stvarima, svrstava iste u jednu ili u drugu kategoriju. Naime, kada se radi o predmetima, postoji veza između našeg pogleda na svet i naših ponašanja u tom svetu, kako Tompson zaključuje. Ipak, za razliku od Kopitofa i Apaduraja koji ne definišu ni jedno središnje stanje, između ova dva suprotstavljena pola u kategorizaciji predmeta, prema Tompsonu, svet predmeta ne iscrpljuju samo oni prelazni i trajni, već u ovom svetu on uočava i predmete takozvane nulte, odnosno nepromenljive vrednosti koje naziva smećem i svrstava ih u treću kategoriju. Njegova hipoteza je da ova prikrivena kategorija smeća nastala upravo opadanjem vrednosti prelaznih objekata, te njihovim odbacivanjem i pravljenjem đubreta (koje je videli smo još ranije govoreći o subjektivnoj, ekonomskoj teoriji vrednosti upravo karakteristika modernog, industrijskog društva). U idealnom svetu, svi predmeti bi kada dostignu ovu nultu, bezvrednu tačku postali prašina i zauvek nestali, međutim, ono što se zapravo dešava jeste da ovi predmeti nastavljaju do postoje u takozvanom vanvremenskom i bezvrednosnom limbu (koji ponovo možemo prepoznati i kao oblik arheološkog konteksta predmeta u muzeološkoj teoriji) iz kojeg ih, nekada kasnije (ukoliko se isti zaista ne pretvori u prašinu) ne otkrije neki kreativni pojedinac i uspešno ne prevede u kategoriju trajnih predmeta. „Očaravajuća posledica ove hipoteze jeste da, ukoliko želimo da izučavamo društveno kontrolisanje vrednosti, moramo da izučavamo smeće“,<sup>10</sup> smelo zaključuje autor.

Sa aspekta ovako postavljene teorije zanimljivo je „kreativnog pojedinca“ poistovetiti sa gore pominjanim umetnikom, te pokrenuti niz pitanja o njegovim kritičkim i kroz dela ironizovanim pogledima na savremeno društvo i vladajuće sisteme vrednosti, zatim odnosima između umetnosti i stvarnosti, kao i preispitati vrednosti umetničkih dela ovih „kreativnih pojedinaca“ koji namerno biraju smeće, robu koja je trošena i odbačena, te istu „ugrađuju“ u svoja dela.<sup>11</sup>

Već doba modernosti nakon Industrijske revolucije svakako karakterišu dva pola: s jedne strane tu je uvažavanje težnje za novim, za napretkom i razvojem odnosno progresom, dok je sa druge strane prisutno i uvažavanje težnje za čuvanjem, istorizacijom, za kolektivnom memorijom, odnosno muzejem. Retkosti kako bi ih nazvao pomenuti ekonomista Dejvid Rikardo (David Ricardo), odnosno nekakvi apsoluti, jedinstveni predmeti kako bi ih prepoznao Kopitof, poput umetnina ili sačuvanih svedoka minulih epoha, odnosno oni predmeti koje Tompson vidi kao trajne, još uvek u tom trenutku bivaju zatvoreni u zasebne vrednosne sisteme, u svet muzeja, odnosno svet umetnosti u kojima vladaju određena načela i u kojima su svedočanstvenost određenog predmeta odnosno estetska vrednost određenog umetničkog dela i dalje osnovne vrednosti. Ipak, šta se dešava kada se, upravo

<sup>10</sup> Michael Thompson, *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford 1979. 10: „The delightful consequence of this hypothesis is that, in order to study the social control of value, we have to study rubbish“.

<sup>11</sup> Milena Jakanović, Savremena umetnička praksa kao estetika đubrišta, u: *Aktuelnost i budućnost estetike*, Estetičko društvo Srbije, 2015, 462.

tokom tog perioda modernosti polako počinju mešati ekonomsko tržište sa poljem umetnosti, kada veliki preduzetnici počinju da otvaraju muzeje, a umetnici počinju da uvode predmete materijalne kulture, odnosno da prenose predmete iz „stvarnosti“, robu, u bele kocke galerijskih prostora „proglašavajući“ ih umetničkim delima? Koje su dalje posledice ovih zbivanja koja svoje korene mogu naći u modernom, ali koja se sve do današnjeg, postmodernog doba razvijaju i zauzimaju domen sveta umetnosti i savremene nauke o umetnosti?

### **Doba modernog kapitalizma: Umetnost i roba**

Iako je roba je suštinski ekonomska kategorija, mnogi teoretičari sa razlogom tvrde da je već moderna, a svakako postmoderna umetnost fundamentalno i dvostruko obeležena robnim karakterom. S jedne strane ovo obeležavanje se proteže od umetničkog slikanja sveta robe do mnogo difuznijih formi značenja kojim se izražavaju efekti robnog karaktera. S druge strane, sam proizvodni sistem umetnosti u modernom periodu je postao robn. Ovo je izuzetno bitno jer je efekat toga implicitna kritika umetničkih dela u njihovom korenu, utoliko pre što je njihovo aktuelno stanje kao robe unutar sistema proizvodnje, unutar ekonomije, suprotstavljeno njihovom retoričkom stanju kao autonomnih, čistih i slobodnih dela.

I zaista, u novom vremenu velikog buma kapitalizma i umetnici, s jedne strane kritičari prebrzog progressa, depersonalizacije i industrijalizacije, čuvari tekovina prošlog doba i gradske lualice, a sa druge strane pobornici novog, potpuno opčinjeni mašinama i proizvodnjom, postavljaju mnoga pitanja o stvarnosti, te i svoju umetnost uvode u ovu novu realnost. Kao što primećuje Marks, roba je proizvod koji stvara jedna osoba a koristi je (ili konzumira) druga – ovde su ključni njihovi socijalni odnosi. Na tržištu, roba se razmenjuje ili za novac ili za drugu robu. Dakle, najneposredniji odnosi u koje ulazi roba su odnosi sa stvarima. On u odeljku o „robnom fetišizmu“ primećuje da kao posledica dvostruke prirode robe, kao proizvoda sa upotrebom i sa razmenschom vrednošću i odnosi među ljudima počinju da nalikuju odnosima među stvarima što ponovo nije daleko od polazišta koje nude antropolizi Kopitof i Apaduraj. Ipak Marks pa čak i Bodler su, svako na svoj način, istraživali slične fenomene. Sazrevanje kapitalističkog sistema u devetnaestom veku bilo je praćeno širenjem robe kao krajnje vidljivog dokaza da novi oblik života ulazi u igru, da su termini na kojima se zasniva društvena egzistencija više nego ikada ranije termini poput proizvodnje, distribucije, razmene i potrošnje robe. Strukturu ovog stanja je analizirao Marks, dok je Bodler pokušavao da shvati iskustva takve egzistencije. Baš kao što je Marks uviđao kako odnosi među ljudima, pod uticajem pridavanja robnog karaktera, poprimaju svojstva odnosa među stvarima, tako su i za Bodlera stvari dobile karakter, kao da se na primer luksuzne stvari iz izloga u prodavnicama novih bulevara podsmevaju nemogućnosti siromašnog prolaznika da ih kupi. Prema Benjaminu, „ti objekti nisu zainteresovani za tu osobu, oni sa njom ne saosećaju“, dok je za Bodlera upravo „saosećenje sa neorganskim stvarima“, odnosno, sa robom, kako je to Benjamin shvatao, jedan od glavnih „izvora nadahnuća“ (1970). Nešto novo što je tih godina stizalo u Pariz i postajalo glavna tema ekonomije i poezije, bila je roba. „Podstaknuta da izroni na površinu masivnim snagama koje su se oslobodile u industrijskim i političkim revolucijama u osamnaestom veku, pridavanje robnog

karaktera je razorilo zidove koji su kulturu razdvajali od politike. Tačnije, njome je istovremeno društveno učinjeno subjektivnim, a estetika je socijalizovana“.<sup>12</sup>

Na Benjaminove studije devetnaestog veka nadovezale su se njegove najradikalnije refleksije o savremenoj kulturi pridavanja robnog karaktera iz eseja „Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije“. Veliki deo njegovog radikalizma proizilazio je iz promene tačke gledišta – premeštanja pažnje sa simboličke dimenzije umetničke reprezentacije pridavanja robnog karaktera na stanje umetničkog dela *kao* robe. „Čak i ako dopustimo da je moderna umetnost strateškim povlačenjem sa terena robe bila sposobna da očuva meru istine u svom izraženom sadržaju, i dalje ostaje šteta učinjena na dubljem nivou. Iako se umetnost povukla iz partikularnosti sveta robe kao naslikani predmet, njeno sopstveno biće u svetu kao tobože duhovni proizvod („kreacija“) bilo je sve više potkopano pridavanjem robnog karaktera umetničkom objektu. Pridavanje robnog karaktera duhu nije bilo izuzetak ni u umetnosti“.<sup>13</sup> zaključio Pol Vud (Paul Wood) pišući o odnosu robe i umetnosti u doba modernosti.

### Stvarnost ili umetnost?

I zaista, dvadeseti vek, vek kada se i umetničko delo bori za opstanak u eri tehničke i tehnološke reprodukcije i kada isto gubi svoju auratičnost (Benjamin), ali i kada se u galerijama i muzejima ove aure dodeljuju predmetima uvedenim iz realnosti, njihovim refunkcionalizovanjem i „proglašavanjem“ predmeta masovne potrošnje umetničkim delima, mnogi teoretičari i istoričari umetnosti postavljaju pitanja pojma i vrednovanja umetničkog dela, odnosno ovakvih predmeta, te pitanja pozicije nauke o umetnosti u odnosu na druge discipline. U drugoj polovini dvadesetog veka i vremenu prelaska modernog u takozvano postmoderno doba, kako se danas sa određene vremenske distance ovi periodi prepoznaju, govori se o mnogim krajevima, pa i kraju umetnosti, kraju istorije umetnosti i kraju muzeja. Jan Bijalostocki (Białostocki) 1986. godine piše o tome kako je tradicionalni svet umetnosti obuzet raspadanjem. „Danas niko ne zna šta je definicija umetnosti. Umetnost je naime prodrta u stvarnost i nije više obeležje predmeta, nego je stav prema njemu ono što nam omogućava da neki predmet nazovemo umetničkim delom“.<sup>14</sup> Naime, 1964. godine filozof umetnosti, Artur Danto (Arthur Coleman Danto) odlazi na izložbu Endija Vorhola (Andy Warhol) (umetnika koji celokupnom svojom delatnosti dovodi u pitanje sisteme vrednosti i poziciju umetnika, te kreira čak i svoju Fabriku (Factory) u kojoj masovno, serijski proizvodi svoja dela kao što bi se proizvodila i roba u pravim fabrikama, kreira zvezde, odnosno superstarove u svojim filmovima, te zarađuje izuzetno visoke sume novca aktivno učestvujući sa svojim radovima u umetničkom tržištu) i susreće se po prvi put sa *Brilo kutijama* i drugim sličnim skulpturama, serijski proizvedenim kopijama originalnih kutija za namirnice, potpuno istih kao one koje bi se mogle naći u supermarketu preko puta ulice. U tom trenutku Danto postavlja ključno pitanje za umetnost i dalje tokove u istoriji umetnosti 20. i početka 21. veka, a to je upravo pitanje: koja je razlika između umetnosti i stvarnosti? Nastavljajući da razmišlja o sličnim problemima i *svetu umetnosti* kao zasebnom sistemu koji funkcioniše

<sup>12</sup> Pol Vud, *Roba*, u: Robert Nelson i Ričard Šif (pr.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, 469.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 571.

<sup>14</sup> Jan Białostocki, *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986, 40.

odvojeno od *stvarnosti*, Džordž Diki (George Dickie) ubrzo razvija takozvanu institucionalnu teoriju umetnosti prema kojoj je umetničko delo ono delo, odnosno onaj predmet koji nastaje u jasno uređenom sistemu, svetu umetnosti gde umetnici, kustosi i sama institucija muzeja odnosno umetničkog instituta i svi drugi, institucionalno određeni faktori, imaju jasnu ulogu u ovom svetu. Umetnik je taj koji predmetu daje status umetničkog dela nezavisno od likovnih i formalnih elemenata dela, estetske ili bilo koje druge vrednosti, objašnjava Diki preispitujući primer *Fontane* Marsela Dišana i čin imenovanja pisoara, potpisivanja istog, te uvođenja u ovaj *svet umetnosti*. Ipak, u svom kasnijem delu: *Preobražaj svakidašnjeg* Danto će otići korak dalje od ove institucionalne teorije ka takozvanoj, interpretativnoj teoriji umetnosti: „Čak ako i može objasniti zašto je delo poput Dišanove *Fontane* moglo biti uzdignuto od puke stvari do umetničkog dela, institucionalna teorija umetnosti ostavlja nerazjašnjenim zašto je pojedinačni pisoar trebao podneti tako impresivno unapređenje, dok su drugi pisoari, njemu u svakom pogledu slični, trebali ostati u ontološki obezvređenoj kategoriji. Ona nas još uvek ostavlja s inače nerazlučivim predmetima od kojih je jedan umetničko delo, a drugi nije“.<sup>15</sup>

Prema Vandi Božičević koja piše pogovor za pomenut tekst, dvadeseti vek Danto vidi kao razdoblje samoispitivanja na koje je likovna umetnost bila nagnana početkom tog veka kada je nestao bespredmetan tradicionalni ideal vrednosti stvarnosti koji je služio kao pokretač njenog unutrašnjeg razvoja. Nakon toga umetnost ulazi u takozvano postistorijsko razdoblje. Sedamdesetih godina ovog veka u umetničkom svetu zavlada je izvesna melanholija, osećaj da je umetnost potrošena, da je došla do kraja svog razvoja nakon čega može opstati samo kao ponavljanje prethodnih stilova, kao eklekticizam postmoderne koji više nije u stanju proizvesti ni jednu novu paradigmu. Umetničko delo, smatra Danto, nužno je uslovljeno načinom na koji se shvata umetnička aktivnost u doba njegovog nastanka, pa ga treba tumačiti u odnosu prema tim teorijskim i istorijskim odrednicama. Stoga, za razliku od robe, drugih predmeta proizvedenih sa određenom namenom, umetnički predmet se od stvarnosti razlikuje po pretpostavci da mora nastati namernom i svesnom aktivnošću nekog umetnika. Takođe, predmete koji predstavljaju sličan učinak prirodnih i mehaničkih procesa, ne možemo smatrati umetničkim delom. Zahtev da umetničko delo mora imati odgovarajuću uzročnu istoriju pretpostavlja da je stvaralac subjekt koji vlada pojmom umetnosti, koji zna šta stvara. Vrednovanje umetničkog dela, zaključuje Danto, funkcija je njegovog tumačenja.<sup>16</sup> Danas bismo mogli diskutovati i o ovom stavu. Ipak, neka to ostane predmet daljih istraživanja.

### Umetnik kao kolekcionar

Sva prethodno pominjana zbivanja dovode u pitanje ne samo položaj umetnika i umetnosti danas, već i položaj muzejske institucije danas, odabir šta se u okvirima ove institucije treba naći, a šta ne zadovoljava njene kriterijume, ko god bio taj koji kriterijume donosi. Marion Endt pišući o inspirisanosti kolekcioniranjem i upotrebi Wunderkammer-a u nadrealističkoj i savremenoj umetnosti (na primeru dela umetnika Marka Diona) u svojoj doktorskoj tezi,

<sup>15</sup> Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997, 8.

<sup>16</sup> Ibid., 302–315.



dotakla je neke od pitanja koja se tiču pozicije savremenih umetnika i kustosa u okviru muzejske institucije. Ona naglašava da, primenom paradigme kurioziteta kao predmeta koji za svog vlasnika ima posebnu vrednost i značenja na umetničke instalacije i izložbe, savremeni umetnici i kustosi zamenjuju istorijski i hronološki pristup znatno asocijativnijim i selektivnijim, preispitujući estetiku “bele kocke” i dominaciju koju su institucije još od prosvetiteljstva imale u celokupnom društvu kada je reč o uspostavljanju parametara za opšti ukus i istinu. Ovako posmatran koncept kurioziteta, kako je ona sagledala, omogućava razigran, eksperimentalni pristup kolekcioniranju, klasifikaciji i izlaganju, preispitujući epistemološke okvire institucija koje se postavljaju kao medijatori i proizvođači znanja.<sup>17</sup> Od ovog zaključka, a u duhu prethodne rasprave o vladavini konzumerizma i “opčinjenosti” robom u svim poljima društvene sfere, nameće se i sve češći zaključak da je samo polje umetnosti danas polje u kojem postoji prostor za slobodno izražavanje i kritiku. Zbog toga i umetnici sami, često nailazeći na neodobravanje institucija za njihovo stvaralaštvo otvaraju sami svoje muzeje, kolekcionirajući robu, “nevine” predmete<sup>18</sup> i predmete široke potrošnje, intervenišući na ovom inventaru i nudeći kritičku sliku sistema vrednosti u društvu.

*Umetnici su uvek bitne događaje u savremenoj istoriji uzimali kao subjekat njihove prakse, a ovo je možda još češći slučaj od pada Berlinskog zida 1989. Stanje umetnika kao istoričara dominiralo je u umetnosti poslednjih 30 godina. Neki umetnici preispituju istorijske dokumente ili pristupaju arhivskom istraživanju, koristeći instalaciju, film, video ili fotografiju da organizuju rezultate svojih istraživanja. Mnogi umetnici našli su svoju inspiraciju u istoriji koja nastaje, kraju Komunizma u Istočnoj Evropi, u ratovima i konfliktima, u migracijama ili u pogubnim efektima globalizacije.<sup>19</sup>*

Ovaj uvodni tekst trenutne postavke savremene umetnosti u Centru Žorž Pompidu u Parizu otvara izložbu koja svakako više nije jedinstvena i slična se može naći i u drugim evropskim muzejima i na bijenalima umetnosti. Teme umetnika kao arhivara, istoričara i kolekcionara otelovljene su u delima poput arhiva-instalacija Kristijana Boltanskog, kabineta čudesa Marka Diona ili različitih dela u starim ali i novijim medijima a inspirisanih nestankom, gubitkom, nostalgijom, zaboravom...

Zanimljivo je da su danas oni koji čuvaju izgubljena detinjstva, ujedinjaju mrtve nacije, pričaju priče kroz nevine predmete, te stvaraju unutrašnje muzeje upravo umetnici, svesni s jedne strane šta umetnost, muzej i kolekcija mogu da reprezentuju, ali i kakve su posledice prevelike proizvodnje, ubrzane tehnologizacije i svepristupne globalizacije.

### **Korišćena literatura:**

Appadurai, Ajrun, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

Biatostocki, Jan, *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1986.

<sup>17</sup> Marion Endt, *Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art*, PhD dissertation, University of Manchester, 2008, 24.

<sup>18</sup> Orhan Pamuk, *Muzej Nevinosti*, Geopoetika, Beograd 2008.

<sup>19</sup> Izložba: „Umetnik kao istoričar“, Centar Žorž Pompidu, Pariz, uvodni tekst.

Danto, C. Arthur, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997.

Endt, Marion, *Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art*, PhD dissertation, University of Manchester, 2008.

Graeber, David, *Towards an Antropological Theory of Value*, Palgrave Macmillan US, 2001.

Gnjatović, Dragana, *Osnovi makroekonomije*, Beograd, Megatrend univerzitet, 2005.

Jokanović, Milena, *Savremena umetnička praksa kao estetika đubrišta, Aktualnost i budućnost estetike*, Estetičko društvo Srbije, 2015.

Kopytoff, Igor, *The Cultural Biography of Things: Comoditization as Process*, in: Arjun Appadurai, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

Pamuk, Orhan, *Muzej Nevinosti*, Beograd, Geopoetika, 2008.

Popadić, Milan, *Građenje pamćenja: prostorno-memorijski sistem muzeološke vrednosti. Slučaj muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, Beograd, doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2012.

Radović, Miodrag, *Književna aksiologija*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1987.

Thompson, Michael, *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

Vasiljević, Marija, *Biografija stvari*, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini: tematski zbornik*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta / Kruševac, Narodni muzej, 2013, 325–334.

Vud, Pol, *Roba*, u: Robert Nelson i Ričard Šif (pr.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004.

## SUMMARY

### CONTEMPORARY ARTIST: HERITOLOGIST OR CRITIC OF THE ACTUAL VALUE SYSTEMS?

**Milena Jokanović**

Today's world abounds of artists who collect different mass produced objects and commodities and create works of art out of these particular collections. Artists become the ones who bring back to memory the forgotten and rejected objects - which they often find on valueless areas on the outskirts of the big industrial cities, on the flea markets - by introducing them to the art world and giving them new meanings. It is also many times said that in the contemporary, consumerist culture, the only field of the open critic is the field of art.

Still, in order to understand what are those value systems which artists criticize through different installations, and what is, if not the aesthetical, the value of the contemporary art works – collections of artists, it is important to understand the term *value* and to understand different points of view when it comes to the value of one object. Therefore, the first part of this paper discusses the term *value* and its meaning, while the next part tries to decipher the value of a produced object, commodity observed through the prism of economy. Understanding that the produced object is not always a commodity, but it can also be singularized or rejected, the biographical method of things is introduced in the third part of this paper. Therefore following biography of things, objects are observed and

valued in all their *lives* and different values are given to them on different occasions. As objects which end up in artists' collection – installation whiteness some period or somebody's memory, the artwork itself becomes a particular museum, while its parts have a special, documentary value. Therefore, the value of object in museological sense is also observed.

The Modern, post-industrial age brings new value-systems, so in one segment of this paper, it is discussed what the time of reevaluation of all values brings to the art world. Questions of the difference between the reality and art when it comes to imitating mass produced objects by artists or using every-day objects for the works of art creation are raised in the last part of this paper.

Finally, examining objects which are constitutive elements of a collection – art work, it is tended to understand why artists use objects which they often find on the flea markets and in the trash as the base for art works. When comparing last couple of decades to the previous centuries, we can conclude that artists are aware of the historical models of collecting and the meaning which particular collections of objects had, and they change value systems in this collecting paradigm and the choice of objects which will be preserved. This kind of the artists' attitude finally testifies also about the existing and potential changes of value systems in the contemporary art.

**Keywords:** value, Cabinet of Wonder, Art World, patrimonialisation, installation

Владимир Ранковић  
Филип Мисита  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за графички дизајн/Одсек за примењену и ликовну уметност  
vladimir.rankovic@kg.ac.rs

## САВРЕМЕНИ МЕДИЈСКИ ИДЕНТИТЕТ ГРАФИКЕ КАО УМЕТНИЧКЕ ДИСЦИПЛИНЕ – КАКО УМНОЖИТИ И КАКО УМНОЖЕНО ПРЕДСТАВИТИ

Све чешћа присутност на рецентним изложбама ексклузивно окренутим графичком стваралаштву предмета чија је појавност различита од графичког листа, глобално прихваћене традиционалне форме графике као уметничког дела, указује на то да медијски идентитет графике као уметничке дисциплине пролази кроз процес преиспитивања, као и на то да је подложен променама.

Медијски идентитет графике је, од краја XIV века, био одређен постојањем матрице са које је могао бити одштампан одређен број отисака. Производња матрице подразумевала је механички рад. Неколико деценија касније у медијски идентитет графике уткана је употреба хемијских средстава, и он остаје непромењен све до изума литографије као индустријског поступка штампе и њене употребе у оквирима уметничких пракси, од двадесетих година XIX века. Приближно у исто време уследило је преиспитивање улоге фотографије у контексту уметности и, следствено, употребе фотографских поступака у графици. У доба позног модернизма предмет полемика била је сито-штампа. Друга половина XX века време је *pro et contra* расправа које се тичу употребе компјутерских технологија. У XXI веку, у интерференцији са графичким техникама које су јој претходиле, већ бивају замагљене медијске границе увелико прихваћене форме називане *дигитална графика*. Данас се као техничка средства која редефинишу медијски идентитет графике као уметничке дисциплине перципирају компјутер и софтвер за обраду слике, који су, међутим, све чешће у функцији настајања форме која је препозната као *постдигитална графика*.

У мноштву нових могућности умножавања штампањем уметничке праксе показују да се проблем – *како умножити* – претворио у избор међу многобројним начинима. Једна од највидљивијих преокупација савремених уметника који стварају у пољу графике, јесте – *како умножено представити*.

**Кључне речи:** графика, медијски идентитет, умножавање, представљање

### Медијски идентитет графике као уметничке дисциплине – како умножити

Током последње деценије XX века, у оквирима стваралачких пракси графике као уметничке дисциплине, на рецентним изложбама, укључујући и оне ексклузивно окренуте графичком стваралаштву, постало је устаљено присуство предмета чија се појавност недвојбено разликује од графичког листа, глобално прихваћене, традиционалне форме графике као уметничког дела. Може се рећи да су ти предмети редефинисали медијски идентитет графике, превасходно укључујући у њега елементе који претходно нису били део тог прецизно утврђеног конструкта, али и искључујући одређене елементе који, бар извесно време, јесу били његов део.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион арт, 2011, 500.



Медијски идентитет графике је, од краја XIV века, био одређен постојањем матрице са које је могао бити одштампан одређен број отисака. Производња матрице подразумевала је механички рад. Неколико деценија касније у медијски идентитет графике уткана је употреба хемијских средстава, и, као такав, медијски идентитет дисциплине остао је непромењен све до изума литографије, као индустријског поступка штампе и њене употреба у оквирима уметничких пракси, од двадесетих година XIX века. Приближно у исто време уследило је преиспитивање везано за улогу и место фотографије у контексту уметности и, следствено, употребу фотографских поступака у графици. У доба позног модернизма предмет полемике била је сито-штампа. Друга половина XX века време је про ет цонтра расправа које се тичу употребе компјутерских технологија. У XXI веку, у интерференцији са графичким техникама које су јој претходиле, већ бивају замађене медијске границе увелико прихваћене форме која је, на говорном подручју енглеског језика прво названа „computer adjusted design“, а потом „computer generated design“, а српски и хрватски језик је од установљавања познају као „дигиталну графику“ или „рачуналну графику“.<sup>2</sup> Данас се као техничка средства која редефинишу медијски идентитет графике као уметничке дисциплине готово увек перципирају компјутер и софтвер за обраду слике. Они, међутим, све чешће бивају тек алати у функцији настајања форме која је препозната као постдигитална графика.<sup>3</sup>

### Постдигитална графика (студија случаја – CNC технологија и дубока штампа)

Постдигитална графика, сматрају Пол Катанезе (Paul Catanese) и Анђела Гери (Angela Geary), хибридна је форма коју, уз употребу компјутерских технологија, карактерише примена свих знања и искустава која се могу пронаћи у историји графике. Као парадигматичан пример постдигиталне графике Катанезе и Гери наводе употребу CNC (Computer Numerical Control) технологије за израду матрица за високу и дубоку штампу. Разматрани техничко-технолошки поступак подразумева употребу компјутера, софтвера за обраду слике и компјутерски контролисане CNC машине за добијање матрице са које је могуће одштампати одређен број отисака на начин идентичан ономе који је примењиван од XIV века. Ради се, дакле, о споју традиционалног, односно традиционалних графичких техника,<sup>4</sup> и технилошких поступака коју су у настајању, или, другим речима, оних поступака чија савременост јесте ствар садашњости и будућности.

<sup>2</sup> В. Владимир Ранковић, *Графика – традиција и нови медији*, у Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), *Музика и медији у визуелној уметности & Језик музике – музика и језик*, Зборник радова са научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност* (23–25. октобар 2015), Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2016, 80–81.

<sup>3</sup> В. Paul Catanese & A. Geary, *Post-digital printmaking – CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, London, A&C Black Publishers, 2012, 8–13.

<sup>4</sup> Овде је употребљена општеприхваћена синтагма „традиционалне графичке технике“ којом су означене технике високе и дубоке штампе развијене до краја XVIII века, иако се може рећи да придев „традиционални“ сам по себи не значи нешто посебно и да би се, разматрајући традицију графике и утицај нових медија на ту грану уметности, могло закључити да синтагма „традиционална графика“ сама по себи такође не значи нешто посебно, односно, да свака позиција традиционалне графике унутар корпуса графике као уметничке дисциплине може бити одбрањена или оспорена на основу контекста који могу сачињавати време, простор, намена графике или било који други елемент света уметности.

Мотиви коришћења споја CNC технологије и дубоке штампе, који на извештан начин у индустријском режиму рада постоји још од 1981. године, леже с једне стране у једноставности поступка добијања матрице и у великим могућностима за обликовање које пружају софтверски алати, као и, с друге стране, у самој дубокој штампи, односно њеним карактеристикама – у рељефности као квалитету отиска, могућностима извођења различитих специфичних ефеката и, најзад, у провереној трајности материјала, која, када се ради о дигиталној графици, још увек остаје непознаница.

Доступност CNC технологије – могућност услужног сечења и гравирања по релативно доступним ценама, омогућава широко експериментисање у постдигиталној малотиражној графици. Малотиражном графиком, у овом контексту, названа је продукција ауторских или уметничких графичких листова, односно радова насталих употребом графичких техника, а штампаних поступком мануелне штампе. Подразумевано је да ову врсту продукције штампаних ствари треба одвојити од аутоматизованих поступака специјализованих штампарија. Улога индустријске технике дубоке штампе, ротогравуре, јесте да она, аутоматизованим процесом и стандардизацијом поступака, омогући постизање великог тиража идентичних отисака на најбржи могући начин. Стандардизација се, када се о таквој врсти штампе ради, односи на системе помоћу којих се добијају различити очекивани резултати. Овакав приступ техници, разумљив у контексту индустријске производње, не оставља нарочито много простора за експериментисање, а самим тим ни за развој технике. Поредити индустријску са малотиражном графиком, може се рећи да се, спрам циља индустријске графике – да буде произведен што већи број довољно квалитетних отисака што мање цене – налази тежња малотиражне за продукцијом што квалитетнијих, оригиналних штампаних ствари, уз специфичности поступака умножавања које могу варирати у односу на специфичности слике коју треба умножити, и уз кључни циљ да производ штампе оствари статус уметничког дела или уметничког рада. Може се рећи да уметник, тражећи особена решења за специфичне потребе свог рада, проналази нове могућности штампе и тиме оправдава употребу ове или ма које друге графичке технике.

Поступак реализовања постдигиталне графике уз употребу CNC технологије и добијање отиска техником дубоке штампе, подразумева четири корака – израду предлошка, припрему за гравуру, гравирање и штампање.

У делу који се односи на реализовање матрице, односно на припрему за гравуру и гравирање, релативно је нов и постоји искључиво уз употребу компјутерских технологија. На основу предлошка који може бити скенирани цртеж или колаж, фотографија, дигитално направљена слика или 3D модел спроводи се припреми за гравље CNC ласерским гравером. У припреми за гравуру, предлогак је потребно прилагодити раду машине, имајући на уму будући поступак штампе. Дигитална слика припремљена за један пролаз гравуре мора бити у једној боји, а уобичајено се користе векторски фајлови, јер читајући векторску слику, машина постиже највећу могућу прецизност. CNC ласерски гравер гравира у две осе (x, y), помоћу једне осовине и једне главе која се креће по тој. Зрак који гравира доводи се, помоћу округлих огледалаца, из цеви, преко рама, осовине и главе, до радне површине на коју је постављен материјал за гравирање, и, редом ишчитавајући тачке које на цртежу, на белој позадини, запоседа

објекат, и те тачке гравира на плочу. Из овога се може закључити да је дубина гравуре током једног пролаза фиксна. С обзиром на то да поступак дубоке штампе подразумева утрљавање боје у гравирану плочу, а затим брисање боје са површине, у припреми за гравуру је неопходно свим површинама ширим од једног милиметра (што значи и линијама ширим од ове мере), доделити растер, односно текстуру. Тиме се на матрици добија мрежа спуштених и неспуштених (високих) микро-тачака, као у техници акватинте, којима је омогућено контролисано задржавање боје које дефинише површина.<sup>5</sup> По завршетку припреме за гравуру, потребно је одредити линије сечења. Обично се поставља црвена линија (треба је разликовати од боје којом је означен објекат за гравирање), која следи такозвани *hairline* стандард. Подешавање дубине и квалитета гравуре врши се непосредно пре гравирања, и засновано је на односу два параметра – брзини рада машине и снази зрака ласера. Различитом брзином и снагом подешава се прецизност гравуре, односно врши оптимизација сагоревања или топљења материјала. Топљење материјала је компонента која омогућава добијање различитих квалитета штампане површине. Већим топљењем појачава се брид – налик на бридове у техници суве игле, вишак материјала изнад нивоа плоче скупља боју око гравираних тачака и површина, чиме се појачава ефекат засићености боје на отиску или ефекат засићености растера. Треба напоменути да је могуће и гравирање поступком сечења ослабљеним зраком ласера, применљива понајвише на не превише сложен линаран цртеж, као и да се њоме знатно рационализује поступак скраћивањем времена гравирања, што умањује могућност топљења гравираних материјала. Најпогоднији материјал за гравирање CNC ласерским гравером у циљу добијања матрице за дубоку штампу јесте клирит, пре свега због своје тврдоће, али и због изузетно глатке површине плоче, што у процесу дубоке штампе омогућава лако скидање боје са негравираних површина, чиме је олакшано извођење чистих, белих површина на отиску.

Последњи корак у извођењу графике описаним поступком – штампање – спроводи се на начин истоветан штампању бакарне или цинкане матрице реализоване техником бакрописа или акватинте – „при штампању се штампарска боја утискује у удубљења“,<sup>6</sup>потом се „са површине плоче сувишна боја пажљиво обрише“, коначно „на плочу се ставља дебео овлажени папир и под високим притиском се у преси штампа, при чему се руб плоче на папиру оцртава као рељефна ивица“.<sup>7</sup>

Хибридноста постдигиталне графике, дакле, очитује се у појавности графичког листа, која у потпуности може одговарати карактеристикама графичког листа насталог између XV и XVIII века, и у неопходности употребе компјутерских технологија. Наведени случај указује на специфично и значајно присуство традиционалних техника, у

<sup>5</sup> Растер се изводи помоћу софтвера за векторско цртање и софтвера за обраду фотографија – испробана метода подразумева употребу софтвера из Adobe пакета: Adobe Illustrator и Adobe Photoshop. Растер је површинама најлакше додати у другом наведеном програму, опцијама *filter* → *noise* → *threshold*. Могућа је и векторизација растера у Илустратору, али се добија веома велики број објеката што резултира великим фајлом којим се не може лако руковати, а могуће је и грешка, такозвано „пуцање“ растера (које доводи до прекида у раду), због непотпуне компатибилности Илустратора са софтвером помоћу кога се машина пушта у рад – Corel Draw.

<sup>6</sup> Хејјо Клајн (Heijjo Klein), *Мали лексикон штампарства и графике*, Београд, Издавачки завод Југославија, 1979, 71.

<sup>7</sup> Ibid., 57.

овом случају графичких техника дубоке штампе развијених до краја XVIII века, у новим уметничким праксама, и то као конституената нових графичких техника.

Многобројне могућности, створене употребом нових материјала, међу којима су најкоришћенији ПММА (клирит или плексиглас), MDF (медианпан), PVC (поливинилхлорид) и други полимери укључујући и гуму, као и новим технологијама, које готово увек подразумевају употребу компјутера, редефинишу медијски идентитет графике укидајући логички неодрживу, барем у контексту савремених уметничких пракси, поделу на уметничке и неуметничке технике. Уметницима су на располагању сви начини умножавања штампањем, а све их је више и више, и то махом институционално прихваћених као „графичке технике“. То узрокује да примарни проблем који се налазио пред уметником-графичарем током највећег дела историје те уметничке дисциплине – *како умножити* – полако бива потиснут у други план или замењен само проналажењем правог избора који ће одговорити личним потребама и који ће задовољити сопствени уметнички кредо.

### Нови медијски идентитет графике – како умножено представити

Половином девете деценије XX века, пишући о графици, Јеша Денегри изнео је мишљење да:

„Савремени графичар (...) може да буде, на једној страни, марљиви трудбеник, скромни занатлија заљубљен у резбарење својих плоча и у отиске својих листова, често затворен у свој атеље, окружен разним алатима и пресамма, скоро као некакав модерни алхемичар који из средстава што му стоје на располагању извлачи на видело вредности за којима трага. Но сасвим супротно од њега, савремени графичар зна бити и тај који само даје пројекте и нацрте, који се широко користи медијумима репродукције попут сериграфије и фотографије, тај који 'диже руке' од сопственог посла што га препушта специјализованим техничарима да би постао нека врста продуцента умножених уметничких предмета“.<sup>8</sup>

Од великог значаја за разматрање графике у нас јесте чињеница да Денегри, анализирајући националне модерне и савремене уметничке праксе везане за графику „не помиње графички лист, већ *умножени уметнички предмет*“.<sup>9</sup> То, између осталог, кореспондира са његовим разматрањем феномена *мултипла*, публикованим готово две деценије раније. Денегри је, може се рећи, антиципирао будућност уметности графике, описавши као „једну нову перспективу“ форму која је, временом, у великој мери постала део корпуса графике као уметничке дисциплине, и наглашавајући да мултипли

<sup>8</sup> Јеша Денегри, *Графика 1950–1980*, у *Југословенска графика 1950–1980*, Београд, Музеј савремене уметности, 1985, 9–10.

<sup>9</sup> Владимир Ранковић, *Графика – традиција и нови медији*, у: Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), *Музика и медији у визуелној уметности & Језик музике – музика и језик*, Зборник радова са научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност* (23–25. октобар 2015), Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2016, 85.



нису „везани за искључиво дводимензионалну диспозицију површине“,<sup>10</sup> као и да „могу бити (...) тродимензионални просторни објекти реализовани у материјалима различитих метала, плексигласа, дрвета или пластичних маса“. <sup>11</sup> Указујући на разлику између мултипла и графике као уметничких форми, Денегри је изнео мишљење да „за разлику од уметничких плаката или класичних графичких техника, (мултипли) не настају поступком отискивања клишеа, односно претходно обрађене матрице“. Међутим, след догађаја је показао да ни графике више не настају искључиво поступком отискивања претходно обрађене матрице. Односно, ако би се, рецимо, дигитални запис третирао као матрица, поступак обраде матрице морао би да буде редефинисан, а то би оспорило Денегријеву тезу, па се стога, у контексту њене анализе, оваква тврдња мора одбацити. Управо сам Денегри, у саопштењу изреченом 2009. године разрешава дилему. Он каже:

„Данас, наиме, није – као што је можда донедавно било – сасвим извесно могуће утврдити шта све графика као уметничка дисциплина неоспорно јесте, докле сежу њене специфичне медијске границе, није посве једногласно поставити и заступати једну чврсту дефиницију савременог поимања ове уметничке категорије“. <sup>12</sup>

Потом наглашава једину константу у разматрању графике као уметничке праксе: „Графика (је) без изузетка уметност умножавања, мултипликације, другим речима уметност мултиоригинала, све остало у њеној природи може да буде подложно и подвргнуто преиспитивању појавних форми и продукцијских поступака ове уметничке дисциплине“. <sup>13</sup>

Савремена пракса потврђује да уметнички радови сложене појавности – објекти, односно уметнички предмети, који су у потпуности или делимично производи штампе, амбијентални радови, ефемерни радови, они чији су конституенти продукти умножавања штампањем, и који постоје у више примерака или имају потенцијал да постоје у више примерака – могу бити, и веома често јесу перципирани као графика.

Један од најзначајнијих примера на нашим просторима јесте уметнички докторски пројекат *Раслојавањем графичке слике до просторног ликовног објекта (штампани објекти на прозирној основи)* Драгана Момирова, професора на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду. У завршној анализи сопственог рада Момиров је истакао да „радови изведени као објекти (савијени плексигласи) померају могућности сагледавања слике из нових углова, дозвољавајући код саме поставке радова нова креативна решења“, <sup>14</sup> чиме је указао на сопствено вишеструко одступање од

<sup>10</sup> Јеша Денегри, Једна нова перспектива: мултипли – умножена дела, *Култура*, 1968, 2/3, 278.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Јеша Денегри, Графика у савременим цивилизацијским, културним и уметничким праксама, у: *Графика на ивици – графика и њена гранична подручја у 21. веку, међународни симпозијум (27–28. мај 2009)*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009, 23–24.

<sup>13</sup> Ibid., 24.

<sup>14</sup> Драган Момиров, *Раслојавањем графичке слике до просторног ликовног објекта – штампани објекти на прозирној основи* [докторски уметнички пројекат], Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, 2014, 37.

медијског идентитета графике који је постојао у доба у којем је подразумевана форма била графички лист и у којем је као нужност графике перципирано постојање претходно обрађене матрице.

Специфичан показатељ промене форме графике као уметничког дела, посебно узимајући у обзир контекст у којем је створен и у којем је приказан, јесте графика-објекат без назива Тијане Миљковић, настао током 2011. и 2012. године, када је ауторка била студент III и IV године основних академских студија Графички дизајн на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. То дело, димензија 200×100×2 cm, награђено је на XVI Бијеналу студентске графике Србије,<sup>15</sup> потврдивши тиме прихватљивост и прихваћеност тродимензионалних просторних објеката и њихово припадање корпусу графике као уметничке дисциплине.

### Закључак

Савремено доба, као ниједно до сада, доноси честе и интензивне „промене значења и импликација речи 'графика'“.<sup>16</sup> У мноштву нових могућности умножавања штампањем, уметничке праксе показују да решавање проблема *како умножити* излази из жиже интересовања уметника-графичара. Једна од највидљивијих преокупација савремених уметника који стварају у пољу графике, јесте – *како умножено представити*. Као резултат тога све чешће је присуство атипичних појавности графичких уметничких дела. Графика-објекат, која врло често мора да буде изложена у слободном простору, присутна у нашим галеријама од почетка последње деценије XX века, најзаступљенија је, али не и једина форма графике која одступа од вековима једине – графичког листа.

Међутим, савремена графика не задржава се на томе и следећи тезу да „графика (...) јесте уметност, и сходно томе, савремена графика јесте савремена уметност“,<sup>17</sup> уместо општег, а некада веома важног питања – *како умножити* – у којем су сажета некада кључне преокупације уметника-графичара – *како израдити матрицу* и *како одштампати*, поставља за ововременске уметничке праксе несумњиво важнија питања – *Зашто (баи ово) умножити?/Шта учинити са (баи овим) умноженим?/Где (у којој уметничкој институцији, или ван институција) учинити нешто са (баи овим) умноженим?*, не заустављајући се на њима.

<sup>15</sup> XVI Бијенале студентске графике Србије (12–31. мај 2012), Београд, Дом културе Студентски град, 2012.

<sup>16</sup> Вилијам М. Ајвинс Млађи (William M. Ivins Jr), *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953, 3.

<sup>17</sup> Ричард Нојс (Richard Noyce), Маргиналне области или креативни центар?, у *Графика на ивици – графика и њена гранична подручја у 21. веку, међународни симпозијум* (27–28. мај 2009), Београд, Галерија Графички колектив, 2009, 14.

### Коришћена литература:

Catanese, Paul & A. Geary, *Post-digital printmaking – CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, London, A&C Black Publishers, 2012.

Денегри, Јеша, *Графика 1950–1980*, у: *Југословенска графика 1950–1980*, Београд, Музеј савремене уметности, 1985, 9–15.

Денегри, Јеша, *Једна нова перспектива: мултипли – умножена дела*, *Култура*, 1968, 2/3, 276–280.

Денегри, Јеша, *Графика у савременим цивилизацијским, културним и уметничким праксама*, у: *Графика на ивици – графика и њена гранична подручја у 21. веку, међународни симпозијум (27–28. мај 2009)*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009, 23–28.

Ivins, William M. Jr, *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953.

Клајн, Хеијо, *Мали лексикон штампарства и графике*, Београд, Издавачки завод Југославија, 1979.

Момиров, Драган, *Раслојавањем графичке слике до просторног ликовног објекта – штампани објекти на прозирној основи* [докторски уметнички пројекат], Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, 2014.

Нојс, Ричард, *Маргиналне области или креативни центар?*, у: *Графика на ивици – графика и њена гранична подручја у 21. веку, међународни симпозијум (27–28. мај 2009)*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009, 9–22.

Ранковић, Владимир, *Графика – традиција и нови медији*, у Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), *Музика и медији у визуелној уметности & Језик музике – музика и језик*, Зборник радова са научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност (23–25. октобар 2015)*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2016, 79–87.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион арт, 2011.

*XVI Бијенале студентске графике Србије (12–31. мај 2012)*, Београд, Дом културе Студентски град, 2012.

### SUMMARY

#### CONTEMPORARY MEDIA IDENTITY OF PRINTMAKING AS AN ART PRACTICE – HOW TO MULTIPLY AND HOW TO PRESENT MULTIPLIED

Vladimir Ranković, Filip Misita

The presence of artworks different from a numbered print, globally accepted as a traditional form of print as artwork, at the recent exhibitions exclusively dedicated to the printmaking art production, testifies that the precise definition of printmaking as an art discipline can not be implemented easily and unquestionably, as well as being subject to review and subject of perpetual changes.

Media identity of printmaking, since the end of the Fourteenth Century, was determined by the existence of a matrix from which it could be printed a certain number of copies. Production of matrix included the mechanical work. Several decades later, the media identity of printmaking incorporated the use of chemical agents, and as such, media identity of the discipline remained unchanged until the invention of lithography, industrial printing process, and its use in art practices, from the twenties of the Nineteenth Century. Around the same time was followed by a dispute concerning the role and place of

photography in the context of art and, consequently, the use of photographic procedures in printmaking. In the era of late modernism subject of controversy was screen-printing. The second half of the Twentieth Century saw the *pro et contra* discussions concerning the use of computer technology. In the Twenty-First Century, interfering with printmaking techniques that have preceded it, the boundaries of form largely accepted as „computer adjusted design“, and later „computer generated design“, and in Serbian language „digital print“, has been already blurred. So, today, as the technical means redefining the media identity of printmaking as an art discipline, computers and software for image processing are perceived. However, they are increasingly common tool in the form recognized as post-digital print.

In the multitude of new possibilities for replication by printing, artistic practices show that the problem – *how to multiply* – gradually changed into a choice among many ways. One of the most visible concerns of contemporary artists working in the field of printmaking, is – *how to present multiplied*. However, contemporary printmaking do not withhold to this and the argument that „printmaking [...] is art, and contemporary printmaking is contemporary art, “rather than general, and very important questions of the past times – *How to multiply? / How to make a matrix? / How to print?*, sets for contemporary art practice undoubtedly more important – *Why to multiply (this)? / What to do with (this, being) multiplied? / Where (in which institution, or outside the institutions) to do something with (this, being) multiplied?*. And it goes on.

**Keywords:** printmaking, media identity, multiplying, presenting



Др Катја Пуповац  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Крагујевац  
 milosevickatja@yahoo.de

## ОРНАМЕНТИКА У МУЗИЦИ XVIII ВЕКА

**Сажетак:** Овај рад је посвећен основама орнаментисања у музици XVIII века и говори о значају украса и њиховој улози у музичком делу. Уметност орнаментације је била незаменљив део музичког израза. Њена улога је била веома важна, јер је чинила музички садржај течнијим, разноврснијим и допадљивијим. Предуслов вештине орнаментисања музичког дела био је интензивни рад на изучавању орнаментике и музичког стила уопште. Многи музички ауторитети XVIII века су стога видели потребу да у области орнаментисања дефинишу основна правила. Међутим, иако делимично регулисана правилима, уметност орнаментације у периоду XVIII века је карактерисао својеврсни облик импровизације, који се одликовао креативношћу и умереношћу, а огледао се у изразитој слободи извођача у орнаментисању музичког дела. Управо су ова симбиоза знања и способности импровизације, као и истанчана интуиција и префињен укус биле одлике најдаровитијих извођача. Циљ овог рада биће утврђивање неких основних принципа орнаментације, као и категоризација орнамената употребљаваних у периоду XVIII века.

**Кључне речи:** Орнаментација, интерпретација, импровизација, правила орнаментације, музички укус

### Увод

*Ко од нас није барем једном током изучавања музичког наслеђа XVIII века застао мучен непријатном сумњом да ли је интерпретација одређеног орнамената у складу са писаним и неписаним правилима, односно, да ли је стилски одговарајућа? У многим писаним изворима XVIII века налазимо упозорења да украси једно дело могу учинити, како бољим, тако и лошијим. Овај елемент интерпретације је чак и тада представљао велики изазов. Данас је тај изазов далеко већи, нарочито када се узме у обзир незанемарљива разлика у естетском изразу, вековима удаљених, епоха. Циљ овог рада јесте пружање јаснијег увида у праксу орнаментисања музичког дела током XVIII века, што за резултат може имати боље разумевање орнамената, не као додатка, већ као саставног дела музичког дела. Они су, попут китњастих линија рељефних орнамената у архитектури, били нераздвојиви део и музичког стила XVIII века. Њихова интерпретација захтевала је од извођача велико предзнање у свим областима науке о музици, али и труд на упознавању принципа орнаментисања анализом интерпретације признатих савременика.*

Орнаментисање музичког дела није било строга и непроменљива категорија. Сасвим супротно, био је то жив процес, подложен променама у односу на стил, школу и укус. Попут модних тенденција у одевању, и у музици је постојала склоност ка непрестаним променама. Правила орнаментисања музичког дела која су дефинисана од

стране великих музичких ауторитета XVIII века су од непроценљивог значаја и користи. Па ипак, извођач их се не сме слепо придржавати, већ је дужан да се у току изучавања музичког дела упозна са хармонским језиком, композиторским принципима и естетиком епохе, као и са техничким и акустичким могућностима инструмента. Све су то аспекти који могу дати јаснију слику и допринети бољем упознавању разноликости и богатства којима област орнаментике у музици обилује. Херман Келер (Hermann Keller, 1885–1967) има право када истиче да су нашој свакодневници орнаменти страни, те да се извођач налази у незавидној ситуацији када жели да податке из писаних извора XVIII века преточи у праксу. Задаци овог рада су базирани на систематизацији основних видова орнаментације карактеристичних за овај период. Такође, биће размотрена основна правила праксе орнаментације која су доступна у писаним изворима епохе.

### Улога украса у музичком изразу XVII и XVIII века

„Без њих и најбоље мелодије звуче празно и приглупо, а и најјаснији музички садржај се чини нејасним.“

Ф. Е. Бах, 1753.

Орнаменти, украси или манири чинили су саставни део музичког израза XVIII века. Било је незамисливо компоновати или изводити једно музичко дело без ових важних елемената. Сматрани су незаменљивим, те су многи композитори у више наврата истицали њихову неопходност. Јохан Георг Тромлиц (Johann George Tromlitz, 1725–1805) је писао да орнаменти, уколико се опрезно користе, могу мелодију учинити допадљивијом, разноврснијом и течнијом.<sup>1</sup> Данијел Готлоб Турк (Daniel Gottlob Türk, 1750–1813) је под орнаментима подразумевао украсе који се уводе на место одређених обичних тонова и значајно доприносе улепшавању мелодије.<sup>2</sup> Карл Филип Емануел Бах (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) орнаментима приписује вишеструки значај, истичући њихову конструктивну улогу у интерпретацији музичког дела јер повезују поједине тонове, оживљују их, дају им, тамо где је то потребно, посебан нагласак и тежину, чине их пријатнијим, помажу разумевање садржаја дела, било да се ради о жалосном, веселом или каквом другачијем садржају.<sup>3</sup> Можемо закључити да је уметности украшавања посвећивана посебна пажња, што је и разумљиво, ако се узму у обзир особине инструмената са диркама XVIII века, а међу њима најспецифичније – кратко трајање тона. У делима мирнијег карактера орнаменти су представљали незаменљиво средство које је мелодијски ток чинило повезанијим. Врло значајном је сматрана и особина украса да тоновима дају посебан нагласак, чиме је донекле надомештаван недостатак могућности динамичког нијансирања у оквиру једног тона.

<sup>1</sup> Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1791, X, §1, 237.

<sup>2</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, IV/§1, 235.

<sup>3</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994, II, I/§1, 51.

Уметност орнаментације је била и остала један вид импровизације, иако су многи композитори тежили њеној што прецизнијој нотацији. Изостанак ознаке за одређени украс није обавезно значио и изостанак његове интерпретације. Стога су извођачи неретко били у ситуацији да самостално доносе одлуке о избору и начину извођења одређеног орнамента. Фридрих Вилхелм Марпург (Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718–1795) је још тада поставио питање које је свакако актуелно и данас, а гласи: „Али, где се учи која нота треба да буде украшена, или на ком месту у мелодији треба увести овај или онај орнамент?“<sup>4</sup> Као користан савет за формирање доброг укуса у интерпретацији украса Марпург наводи да треба слушати особе које су познате по добром извођењу манира, као и да их треба слушати у извођењу већ познатих музичких дела. Упознавање стила на овај начин препоручује и К. Ф. Е. Бах. Као добар метод за „изоштравање укуса“ Бах такође наводи слушање интерпретације „добрих музичара“.<sup>5</sup> Уметност орнаментације била је, дакле, вештина која се учила. Иако је временом тенденција детаљног исписивања орнамената од стране композитора постајала све већа, извођење орнамената је и даље садржало елемент импровизације. Предуслов успешне интерпретације био је и остао интензиван рад на орнаментима. Способност да се у току извођења одабере орнамент који највише одговара карактеру и садржају музичког дела стицала се сталним извођачким покушајима. Јохан Матесон (Johann Mattheson, 1681–1764) је писао и сугерисао да уметност орнаментације не могу регулисати само правила, већ да још значајнију улогу имају „употреба, велика вежба и искуство“.<sup>6</sup> Резултат марљивог рада на упознавању уметности ове врсте била би таква интерпретација у којој би сваки орнамент звучао, не као додатак, већ као *саставни део* музичког садржаја. Дакле, орнаменти су представљали равноправан елемент једног музичког дела. Осим техничких предиспозиција, извођача је морало красити познавање карактера и садржаја дела, хармоније, техничких и акустичких могућности инструмента, као и акустичких особина просторије у коме се музичко дело изводило. Особине ове врсте неговане су код извођача већ у раном стадијуму учења. Турк саветује да са упознавањем уметности орнаментације треба почети још у трећој, па чак и у другој години учења свирања инструмента, односно чим ученик добро овлада читањем нотног текста.<sup>7</sup> Неговању укуса приступало се, дакле, врло рано, јер би у супротном круто свирање без орнамената нанело озбиљну штету укусу ученика. Напоследку, од извођача се у интерпретацији очекивао лични печат. Разноврсност украса и њихова примена уносили су у музичко дело час светло, час сенке, а њихова игра красила је интерпретацију само најдаровитијих извођача. К. Ф. Е. Бах скреће пажњу на извесну слободу, која искључује механичку интерпретацију: „Све те украсе треба изводити заокружено и уједначено, како би се стекао утисак да се чују само

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin, A. Haude & J. C. Spener, 1755, I, IX/§3, 44.

<sup>5</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994, II, I/§13, 56.

<sup>6</sup> Isolde Ahlgrim, *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente*, Graz-Austria, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 86ff.

<sup>7</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lehrende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, IV, I/§11, 240.

једноставни, неукрашени тонови [...] Треба свирати слободно из душе, а не као дресирана птица“.<sup>8</sup>

Описујући музику као „неисцрпно море промена“,<sup>9</sup> при чему сваког појединца одликује јединствен доживљај музичког садржаја, Марпург упозорава да је немогуће дефинисати правила која би одговарала свим могућим случајевима и комбинацијама. Као илустрацију разноврсности уметности украшавања наводи пример у коме би сваки од десет музичара истанчаног укуса једно исто музичко дело без исписаних орнамената извео на себи својствен начин. Интерпретација орнамената би се од извођења до извођења разликовала, како у квантитету орнамената, тако и у њиховом избору у односу на место у музичком делу. Добрим извођењем орнаментације сматрано је оно које је било резултат знања, искуства, али и личног доживљаја без којег би интерпретација била празна, непотпуна и незанимљива. Стога можемо рећи да Паул Бадуре-Скода (Paul Badura-Skoda, рођ. 1927) има право када тврди да је у интерпретацији орнамената, осим поштовања традиције, потребна и извесна индивидуална слобода. Управо је ова тежња ка личном печату спречавала униформисаност музичког израза јер „уколико би неки деспот наредио свим женама да носе исти накит, онда он не би више био доживљаван као накит, већ као униформа“.<sup>10</sup>

### **Општа подела орнамената са освртом на устаљене норме орнаментисања музичког дела**

Ако се осврнемо на поделу орнамената, видећемо да у XVIII веку постоји једна општа категоризација. Њом се орнаменти деле у две основне врсте:

1. фиксни (прописани) орнаменти и
2. слободни орнаменти.

Такозване фиксне орнаменте Турк сврстава у прву класу и објашњава их на следећи начин: „Они манири, који имају своја имена, нпр. трилер, групето итд., се називају фиксним. Припадају првој класи и обично су прописани од стране самих композитора“.<sup>11</sup> За разлику од слободних орнамената, фиксни орнаменти су детаљније назначени и краћег су трајања. Означавају се графичким симболима или помоћним нотицама. Сен-Ламбер (Saint-Lambert) о уметности извођења манира ове врсте пише: „Немогуће је у потпуности разумети како сви ови украси морају бити одсвирани, јер их је немогуће адекватно описати из разлога што се сваки пут изводе другачије. Због тога могу рећи само уопштено – украси никада не смеју променити ток и ритам једног дела. Зато би предударе и арпеђа у веселим требало ритмовима свирати брже него у споријим ставовима“.<sup>12</sup> Иако је интерпретација ових орнамената представљала жив

<sup>8</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994, III/§7, 119.

<sup>9</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin, A. Haude & J. C. Spener, 1755, I, IX/§3, 44.

<sup>10</sup> Paul Badura-Skoda, *Bach Interpretation*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, 245.

<sup>11</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, IV, I/§5, 237.

<sup>12</sup> Jean-Claude Veilhan, *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris, Alphonse Leduc & Cie Editions Musicales, 1977, 33.



процес, подложен променама у односу на стил или укус, у литератури XVIII века се могу наћи нека општа правила којима је такво извођење регулисано. Бројни рукописи у себи садрже драгоцене информације на који начин један орнамент треба да буде изведен. Осим покушаја да се писаном речи објасни начин интерпретације, стари мајстори XVIII века су користили и карактеристичне табеле орнамената, које су садржале запис и илустрацију њихове интерпретације у виду нотних примера. Као најзначајнији међу фиксним орнаментима издвојили су се они представљени у табели која следи.

Табела 1. Фиксни орнаменти

Табела фиксних орнамената					
Ознаке	Назив орнамената				
	српски	италијански	немачки	енглески	француски
	предудар	accento, appoggiatura	Vorschlag, accent	appoggiatura, forefall/backfall	appoggiature, port de voix, chute
	трилер	grosso, tremoletto	Triller, trillo, tremulus	trill, shake	trille, tremblement, cadence
	мордент	mordente	Mordent, mordant, semitremulus	mordent, beat	pincé, pincement
	групето	gruppetto	Doppelschlag	turn	double, double cadence sans tremblement
	арпеђо	arpeggio	Arpeggio, Zergliederung, Brechung	arpeggio, battery	harpègement, arpégé
	постудар, суфикс, заудар	/	Nachschlag	acute, sigh, springer, spinger	accent, note de passage
	двострук (сложен) предудар	appoggaitura doppia	Anschlag, Doppelvorschlag	double appoggiatura	port de voix double
	ачакатура, скупни удар	acciaccatura	Zusammenschlag	acciaccatura, crushed appoggiatura	pincé étouffé
	/	/	/	/	tierce coulée
	двострук, трострук предудар; шлајфер	superjectio	Schleifer	slide	coulé, coulade

Под слободним орнаментима је, пак, подразумеван један вид импровизације, односно варирање мелодијског материјала од стране извођача. Овај начин украшавања представљао је прави изазов јер су извођачи по својој слободној вољи могли мењати

основни мелодијски костур, па тим иновацијама показати свој таленат и укус. Турк их назива и случајним манирима, јер највећим делом зависе од воље свирача.<sup>13</sup> Већина композитора је нотирала своја дела по принципу основне мелодијске конструкције, имајући поверења у извођаче и њихову способност да изведу мелодијски течну и стилски задовољавајућу импровизацију у смислу орнаментисања основног мелодијског костура. За разлику од Италије, где је слободним орнаментима придаван велики значај – те су представљали веома битан елемент интерпретације музичког дела – на територији Француске и Немачке композитори су често практиковали детаљно записивање тих орнамената.

Пракса орнаментисања једног музичког дела у слободном стилу је најчешће подразумевала најпре извођење једноставне, неукрашене, па тек онда украшене верзије. Интерпретација одређеног садржаја у виду *вариране репризе* је у XVIII веку била широм распрострањена. Јохан Јоахим Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) о овој пракси пише: „Извођач мора увек пазити да измене врши тек пошто је одслушана једноставна мелодија. У супротном слушалац неће знати да ли је реч о изменама (орнаментима)“.<sup>14</sup> У ту сврху најчешће је коришћен такозвани *Double*. Тежња композитора да сачувају квалитет својих дела и спрече његово нарушавање од стране мање талентованих извођача утицала је на нужност праксе записивања украшених варијанти, како у виду *Double*, тако и у облику нотног записа украшене варијанте једног од гласова. Два заговорника праксе детаљног записивања орнамената били су Франсоа Купрен (François Couperin, 1688–1733) у Француској и Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) у Немачкој. Интересантан пример исписивања орнамената у делима Ј. С. Баха можемо наћи у сарабанди из Енглеске свите бр. 2 (a-moll) након које следи украшена верзија деонице десне руке под називом *Les agréments de la tête Sarabande* (украси исте сарабанде).

Пример 1. Слободни орнаменти у Сарабанди a-moll Ј. С. Баха<sup>15</sup>

т.1

Сарабанда

Верзија са орнаментима

The image displays two staves of musical notation for the Sarabande in A minor by J.S. Bach. The top staff is labeled 'Сарабанда' (Sarabande) and the bottom staff is labeled 'Верзија са орнаментима' (Version with ornaments). Both staves are in 3/4 time and A minor. The ornamented version includes various decorative flourishes such as mordents, grace notes, and trills, which are indicated by specific symbols above the notes. The notation is presented in a clear, legible format with standard musical symbols.

<sup>13</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, IV, 1/§5, 237.

<sup>14</sup> Ibid., XIII, §9, 120.

<sup>15</sup> Пример преузет из: Johann Sebastian Bach, *Свита бр. 2* (BWV 807), Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 13.2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1865, 25.

Слободни орнаменти су настајали као производ импровизације и били су одраз талента и маште извођача. Па ипак, у пракси орнаментисања су постојали карактеристични обрасци по ком један одређен мотив може бити украшен. Тако је извођач био у могућности да на основу карактеристика мотива одабере одговарајући образац, односно врсту слободног орнаmenta. У литератури XVIII века се може наћи на категоризацију ове врсте орнаmenta. У свом делу *Versuch einer gründlichen Violinschule* Леополд Моцарт (Leopold Mozart, 1719–1787) посвећује једно цело поглавље слободним орнаментима, при чему најчешће употребљаване објашњава и илуструје нотним примерима. Као најважније у овој категорији издвајају се следеће врсте:

### 1. *Gropo*

Овај облик украса састојао се из групе брзих нота које су извођене у циљу повезивања мелодијског тока, и то између тонова мале међусобне удаљености. Порекло назива највероватније потиче од француске и енглеске речи *Grape* (грожђе), мада се у литератури могу наћи и паралеле са италијанском речи *Gropo* (чвор). Како Леополд Моцарт наводи, овај украс се користио само када извођач свира сам и то за украшавање пасажа који се непосредно понавља.<sup>16</sup>

#### Пример 2. Гропо<sup>17</sup>

Без украса



Са украсом *Gropo* у узлазном покрету



### 2. *Cirkel, Halbcirkel*

По својим карактеристикама ове фигуре се не разликују много од већ поменутог *grona*. Назив су добиле по томе што, како Моцарт каже, „ноте који их сачињавају имају облик круга“.<sup>18</sup> *Halbcirkel* (нем.: полуциркел) или *Circolo mezzo* у највећој мери подсећа на *Gropo* и састоји се од четири тона, док је *Cirkel* сложенија фигура, сачињена од осам тонова.

<sup>16</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2009, XI/§18, 247.

<sup>17</sup> Пример преузет из: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2009, XI/§18, 247.

<sup>18</sup> Ibid., XI/§19, 247.

Пример 3. Циркел<sup>19</sup>

Без украса



Циркел



3. Tirata

Јохан Матесон о тирати пише као о једној од омиљених фигура слободне орнаментације. Овај украс се манифестовао у виду низа нота произвољно уведених између два тона на већој удаљености са циљем њиховог што бољег повезивања.

Пример 4.

Нека правила слободне орнаментације

Тирата<sup>20</sup>

Без украса



Са једном спором  
силазном тиратом



Иако се током XVIII века јавила тенденција што детаљнијег исписивања слободних орнамената у нотни текст, они су и даље будили машту извођача, остајући симболом њихове слободе у живом процесу интерпретације једног музичког остварења. Један од битних параметара добре интерпретације орнамената, али и целокупног музичког садржаја, била је и *умереност украшавања једног музичког дела*. Претрпаност орнаментима је тумачена као велики пропуст интерпретације, што је за последицу имало нарушавање јасноће музичког садржаја. Насупрот томе, одговарајућа мера, односно интерпретација орнамената у прикладној количини, била је одраз доброг укуса извођача. Осим што истиче важност улоге украса у произношењу музичког садржаја, К. Ф. Е. Бах упозорава на могућу штету која може настати приликом лошег избора украса или, пак, њиховог лошег извођења на неприкладним местима или у превеликом броју: „Нужно је, међутим, да се не претера ни са коришћењем украса. Треба их посматрати као украсе којима се може претрпати и најбоља грађевина или

<sup>19</sup> Пример преузет из: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Bärenreiter-Verlag, Kar Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2009, XI/§19, 248.

<sup>20</sup> Пример преузет из: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2009, XI/§20, 249–250.



као зачин који може покварити и најбоље јело. Многе ноте које нису значајне не треба украшавати, као ни оне које су довољно бриљантне, јер украси служе истицању појединих нота у односу на друге. У противном, чинимо грешку попут говорника који посебно наглашава сваку реч, па му говор постаје једноличан, а стога и неразумљив“.<sup>21</sup> Естетика епохе диктирала је праксу да једна мелодија треба да буде изведена *отмено, чисто и лепо*, јер „само тако може дирнути у срце, што јесте коначан, али и најтежи циљ у музици“.<sup>22</sup>

У којој мери ће неко музичко дело бити украшено зависило је умногоме и од карактера самог дела. Турк препоручује штедљивију употребу украса у делима озбиљнијег израза, нарочито у оним који музичким језиком осликавају тугу, бол или сету.<sup>23</sup> Па ипак, због техничких и динамичких недостатака инструмента који су се огледали у тону кратког трајања и изостанку могућности динамичког нијансирања у оквиру једног тона, извођач се морао чувати и оскудности у интерпретацији орнамената, нарочито у делима мирнијег карактера. К. Ф. Е. Бах истиче да клавирицима није лако певно свирати *Adagio*, упозоравајући да оскудна орнаментација може водити ка „плиткој и припростој“<sup>24</sup> интерпретацији. Извођач је такође морао водити рачуна да исте манире не користи пречесто, без обзира колико они лепо и одговарајући били. Смисао овог правила је почивао на томе да најбоље и најбогатије орнаменте треба чувати за финални део музичког дела. На тај начин је извођач био у стању да непрестано држи пажњу слушаоца, нарочито у дужим композицијама.

Одлика добре интерпретације орнамената одликовала се стабилним темпом, који је морао бити сачуван и код најразуђенијих украса. То свакако није лишавало уметника агогичких слобода на одређеним тоновима, нарочито ако се има у виду да оне могу знатно допринети снажнијем изразу, као и општем утиску о музичком делу. Орнаменти су морали одавати утисак лакоће и неусиљености, па макар извођачу и причињавали проблеме.

Особина од изузетне важности за успешно орнаментисање у слободном стилу била је, осим изграђеног укуса, добре моћи процене, вештине у интерпретацији и стабилности у темпу, добро познавање хармоније. Без предзнања у области хармоније овакав вид интерпретације био је готово неизводљив. Па ипак, поменуто правило је представљало једно од најчешће кршених и занемариваних. Јохан Георг Тромлиц у свом делу *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* критикује чак и неке *велике инструменталисте*: „Без познавања хармоније њихови слободни украси су били пуни грешака и никада нису стајали у одговарајућем ставу, па чак ни на правом

<sup>21</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994, II, I/§9, 54.

<sup>22</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004, XIII, §9, 120.

<sup>23</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, IV, I/§7, 238.

<sup>24</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994, III/§7, 119.

месту. Ономе коме потребно знање недостаје би било боље да свира онако како тамо стоји“.<sup>25</sup>

Наведена правила су представљала само покушај да се у најкраћим цртама дефинишу најважније норме орнаментисања у слободном стилу као основа, односно полазна тачка сваког извођача. Свакако, иако веома корисна, она не могу пружити одговоре на сва питања са којима се један извођач може сусрести у процесу изучавања музичког дела. Управо то интерпретацију орнамената чини још изазовнијом, јер буди све наше креативне снаге и ставља их у спрегу са знањем, искуством и талентом.

## Закључак

Манири, орнаменти, колоратуре – сви ови изрази у основи представљају исто – музичке украсе. У периоду XVIII века они су посматрани, не као додаци, већ као саставни део музичког садржаја, а њихов значај истицали су многи музички ауторитети. Украси су повезивали музички садржај, давали тоновима посебан нагласак и тежину и будили позорност слушалаца. Међутим, опасност у интерпретацији орнамената лежи је у чињеници да они музичко дело могу учинити, како бољим, тако и лошијим. У фокусу овог рада јесте увид у врсте орнамената и њихове специфичности. Анализом и систематизацијом предочена је основна подела орнамената катактеристична за период XVIII века. Проблем украшавања музичког дела сагледан је и из естетског аспекта, с обзиром на то да је интерпретација и орнаментација дела била незамислива без предзнања из области хармоније, композиторских принципа и естетике епохе. Употребом компаративне методе, анализирани су аутентични писани извори XVIII века, чиме је пружен јаснији увид у музички стил и естетику овог периода.

## Коришћена литература:

Ahlgrimm, Isolde, *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente*, Graz (Austria), Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 2004.

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1994.

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Оглед о правој умјетности свирања клавира*, превод: Ловренчић Сања, Загреб, Глодић Вељко, 2004.

Badura-Skoda, Paul, *Bach Interpretation*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990.

Couperin, François, *Second Troisième Livre de pièces de Clavecin*, Paris, chez l'auteur, 1722. [http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_Clavecin,\\_Book\\_3\\_%28Couperin,\\_Fran% C3%A7ois%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_Clavecin,_Book_3_%28Couperin,_Fran% C3%A7ois%29), приступљено: 01. 03. 2013.

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber, 1963.

<sup>25</sup> Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, Adam Fridrich Böhme, 1791, XIV/§2, 332.

Heinichen, Johann David, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728. [http://imslp.org/wiki/Der\\_General-](http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_%28Heinichen,_Johann_David%29)

[Bass\\_in\\_der\\_Composition\\_%28Heinichen,\\_Johann\\_David%29](http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_%28Heinichen,_Johann_David%29), приступљено: 01.03.2013.

Keller, Hermann, *Die Klavierwerke Bachs*, Frankfurt, C.F.Peters, 1950.

Klotz, Hans, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1984.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin, A. Haude & J. C. Spener, 1755. [http://imslp.org/wiki/Anleitung\\_zum\\_Clavierspielen\\_%28Marpurg,\\_Friedrich\\_Wilhelm%29](http://imslp.org/wiki/Anleitung_zum_Clavierspielen_%28Marpurg,_Friedrich_Wilhelm%29), приступљено: 23. 07. 2012.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin, A. Haude & J. C. Spener, 1760. [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP112154-PMLP229066-marpourg\\_principes\\_du\\_clavecin.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP112154-PMLP229066-marpourg_principes_du_clavecin.pdf), приступљено: 14. 03. 2011.

Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2009.

Перичић, Властимир, *Вишејезични речник музичких термина*, Београд, Српска академија наука и уметности / Завод за уџбенике / Универзитет уметности, 2008.

Пешић, Урош, *Леополд Моцарт – наш савременик*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1999.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004.

#### **Електронски извори:**

Saint-Lambert, Michel de - *Les principes du clavecin*, Amsterdam, Estienne Roger, 1702. [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint\\_Lambert.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf), приступљено: 07. 02. 2012.

Tromlitz, Johann Georg, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1791. [http://imslp.org/wiki/Ausführlicher\\_und\\_gründlicher\\_Unterricht\\_die\\_Flöte\\_zu\\_spielen\\_%28Tromlitz,\\_Johann\\_George%29](http://imslp.org/wiki/Ausführlicher_und_gründlicher_Unterricht_die_Flöte_zu_spielen_%28Tromlitz,_Johann_George%29), приступљено: 14. 05. 2012.

Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende mit critischen Anmerkungen*, Leipzig & Halle, Schwickert; Hemmerde und Schwetschte, 1789. [http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP71917-PMLP144200-Trk-Klavierschule1\\_IntroThru2ndKapitel.pdf](http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP71917-PMLP144200-Trk-Klavierschule1_IntroThru2ndKapitel.pdf), приступљено: 07.02.2012.

Veilhan, Jean-Claude, *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris, Alphonse Leduc & Cie Editions Musicales, 1977.

**SUMMARY**

**ORNAMENTATION IN THE MUSIC OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY**

**Katja Pupovac**

This work is dedicated to basis of ornamentation in the music of 18th century and it also shows the importance of ornaments and their great role in a musical piece. The art of ornamentation was an irreplaceable part of a musical expression. Its role was very important, because it made the musical content more fluent, more diverse and more appealing. Precondition for ornamentation skills in a musical piece was an intensive work on the research of ornaments, as well as on musical styles in general. Therefore, many musical authorities of 18th century saw the need that main and basic rules in the field of ornamentation should be defined. Although, partially regulated by some rules, the art of ornamentation was also framed by kind of improvisation during 18th century. Such improvisation was creative and moderate and it was the reflection of freedom of an artist who performed and ornamented a musical piece. This symbiosis of knowledge and capability of improvisation, as well as fine intuition and sophisticated taste, were the marks of the most gifted performers. The establishment of the basic rules of ornamentation, as well as the categorization of ornaments during 18th century is also going to be the aim of this project.

**Keywords:** Ornamentation, interpretation, improvisation, rules of ornamentation, musical taste



Спец. Александра Ивковић  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за музичку теорију и педагогију  
ivkovic.aleksandra83@gmail.com

## МОГУЋНОСТИ ИНТЕГРАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ И САВРЕМЕНИХ АНАЛИТИЧКИХ МОДЕЛА У АНАЛИЗИ ПРВЕ ТЕМЕ КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР ОП. 54 РОБЕРТА ШУМАНА

**Сажетак:** Анализа у „традиционалном“ виду подразумева хармонску и формалну/структурну анализу. Посебан аналитички изазов се састоји у покушају изналажења аналитичких модела који се сматрају адекватним у одређеном стилском контексту, а чија примена омогућава да се аналитички прикажу композициони поступци и прошире сазнања о самом делу које је предмет анализе. У раду ћемо понудити компаративну анализу прве теме првог става *Концерта за клавир и оркестар* Оп. 54 Роберта Шумана (Robert Schumann). Традиционална хармонска и структурна анализа ове мелодије биће проширена у смеру структуралистичког модела Хајнриха Шенкера (Heinrich Schenker), психолошког приступа Леонарда Мејера (Meyer) и семантичке теорије топика Кофија Агавуа (Kofi Agawu). Значајно је напоменути да није циљ да се компарацијом самих аналитичких модела установе њихове сличности или, пре, разлике у приступима поменутих аналитичара, или да се фаворизује одређен аналитички модел, већ да се укаже на она сазнања која се стичу применом савремених модела у односу на традиционалне видове анализе, као и могућности њихове међусобне интеграције.

**Кључне речи:** традиционална анализа, шенкеријанска анализа, импликационо-реализациони модел, теорија топика

Анализа дела тоналне музике најчешће подразумева традиционалне приступе: анализу форме и хармонску анализу. Изучава се још и контрапункт у делима која су полифона са имитативним наступима теме и сличним транспарентним начинима испољавања полифоније. Чињеница је да ове анализе већином не искључују једна другу, те тако ми када говоримо о форми дела морамо да узмемо у обзир и (конструктивну) улогу хармоније, а слична је ситуација и када се разматрају контрапунктске технике. Анализу, с друге стране, прате коментари или тумачење хармонских односа, начина модулације, утврђивање формалног модела и сл, који су најчешће дескриптивне природе и сами по себи не говоре много о делу као јединственом музичком догађају, а анализе неретко личе једна на другу. Анализа најчешће подразумева чин сегментације композиције на делове, али не и њихово поновно састављање у интегралну целину или њихову интерпретацију.

Неретко изостају и стилска анализа и утврђивање индивидуалних композиторских стилских карактеристика, стваралачких стратегија. Стога се посебан аналитички изазов састоји у покушају изналажења аналитичких модела који се сматрају адекватним у одређеном стилском контексту, а чија примена омогућава да се

аналитички прикажу композициони поступци и прошире сазнања о самом делу које је предмет анализе. У раду ћемо понудити илустрацију више могућих аналитичких модела, од оних традиционалних до прогресивних (савремених), са циљем да се укаже на предности и недостатке ових појединачних анализа, али и на могућности њихове интеграције. Предмет анализе је кратак сегмент из првог става *Концерта за клавир и оркестар* Роберта Шумана и то прва тема овог става.

Формална и хармонска анализа дела тоналне музике, како се данас најчешће интерпретирају на настави (у педагошке сврхе) или им се приступа у анализи, не одступају много од теорије и педагошке и аналитичке праксе XIX века. Два су главна начина на основу којих се приступало музичким делима у XIX веку. Један се тицао форме, а други је сагледавао њен хармонски, мелодијски или ритмички садржај.<sup>1</sup> Анализа форме се састојала од њеног прилагођавања неком постојећем формалном 'прототипу', односно постојали су покушаји „укалупљивања“ форме у неке већ постојеће, познате моделе, тзв. уџбеничке форме.<sup>2</sup> Ово виђење формалних модела као *нормативних* форми је наилазило на критике. Критика их је називала педагошким фикцијама, а анализа је изгледала као уклапање или неуклапање у традиционалне моделе.<sup>3</sup> Критика је била везана и за наглашавање тематских релација код формалних модела, као када се за експозицију сонатног облика каже да се састоји од прве теме, моста, друге теме и завршне групе, те су тако тематске релације постале важније од тоналних односа.<sup>4</sup> Како наводи Розен, „незгодне стране овог описа сонатног облика – који се, на жалост, још увек предаје у већини музичких школа и музичких курсева – не лежи у његовој нетачности него у томе што је он представљен у облику рецепта (за јело које се више не може приредити)“.<sup>5</sup>

За разлику од анализе форме, под анализом садржаја се у XIX веку, као и данас, подразумевала хармонска анализа, штавише хармонија се сматрала најзначајнијим аспектом садржаја. Иако је хармонско „шифрирање“ акорада средство којим се бележе аналитички избори, тумачење акордског склопа или хармонске функције у датом

<sup>1</sup> Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1987, 9.

<sup>2</sup> Ови формални 'прототипи' су смишљени око 1840-их, углавном од стране немачког аналитичара и естетичара А. Б. Маркса (А. В. Марх). Међутим, Маркс је веровао да форма композиције мора потицати од експресивног садржаја, односно он је описивао форму као „екстернализацију садржаја“ и стога закључио да „има онолико форми колико има уметничких дела“. Он је такође признао да форме имају тенденцију да буду „историјски наталожене“, тако да настају традиције форми. Маркс је саставио модел „сонатне форме“, термин који је сам исковао. Касније је тај модел узиман ван контекста; људи су почели да га користе као аналитичко средство игноришући Марксову ширу концепцију о природи музичке форме (*Ibid.*, 12–13).

<sup>3</sup> Према Розену (Charles Rosen) „соната“ није дефинитиван музички облик попут менуета, *da capo* арије или француске увертуре: она је, попут фуге, пре један начин писања, осећање за пропорцију, правило и структуру него одређен модел“. Розен, такође, наводи да су сонате у XVIII веку схватане као калупи којих су се композитори обично придржавали, а који су касније „несрећно“ схваћени као правила. Charles Rosen, *Klasični stil* (prev. Branka Lalić), Beograd, Nolit, 1979.

<sup>4</sup> Николас Кук се позива на Розена када пише о увиду у приступу сонатном облику. Према Розену, след (низ) тема и тоналитета сам по себи није важан за формални модел, колико је важна основна концепција одсека по којој они могу бити консонантни или дисонантни, слично начину на који су тонови консонантни или дисонантни у строгом контрапункту. Одсек у другом тоналитету је дисонантан и захтева формално разрешење. Стога је у репризи сонатног облика можда и значајније да се друга тема јави у основном тоналитету (у односу на доминантни у експозицији), него што ће се јавити прва тема поново у основном тоналитету. Nikolai Kuk, *op. cit.*, 13.

<sup>5</sup> Charles Rosen, *op. cit.*, 31.

контексту, с обзиром на акорде који претходе или му непосредно следе, хармонска анализа захтева и редукцију. Редукција подразумева издвајање, разликовање хармонских, акордских тонова од ванакордских. Међутим, с обзиром на чињеницу да функција одређеног акорда (не само тона, већ и читавог акорда) не мора бити само хармонска, већ може бити и контрапунтска (нпр. пролазна), отвара нам се могућност да одређени низ акорада посматрамо као линеарне прогресије а не структурне низове појединачних акорада који имају једнаку важност. Стога, можемо издвојити акорде који исцртавају кључна места, можемо успоставити хијерархију између акорада, и што је још важније, аналитички то приказати, о чему ће касније бити речи.

С обзиром на то да је предложени аналитички узорак којим ћемо се у даљем тексту бавити, најпре из аспекта традиционалне анализе, кратак, односно, у питању је само један сегмент форме, нећемо се шире и детаљније бавити питањем формалних модела, јер оно захтева преглед целине става.<sup>6</sup> Наведени сегмент из првог става *Концерта за клавир и оркестар* Роберта Шумана има функцију прве теме сонатног облика, који наступа после кратког увода. Његова структура је периодична (видети пример 1). Обе реченице периода су једнаке дужине са микроструктуром 2+2+4. Једну реченицу изводи оркестар, а другу солиста и однос каденци је, из литературе најпознатији: прва реченица завршава полукаденцом на D у а молу, а друга савршеном аутентичном каденцом. Из наведене анализе можемо само да закључимо да је структура јасна, једноставна, прегледна, да је однос реченица као и каденци, избалансиран.

Пример 1. (прва тема *Концерта за клавир и оркестар* Роберта Шумана, тт. 4–19)

Allegro affetuoso.  $\text{♩} = 84$

Tutti.

Solo.

Harmonic analysis for Tutti:

t D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> D t s VII<sub>n</sub><sup>7</sup> k<sup>3</sup> D ° II<sub>n</sub><sup>2</sup> D<sup>3</sup> s D<sub>s</sub><sup>3</sup> s<sup>6</sup> II<sup>o</sup> VII<sub>n</sub><sup>7</sup> k<sup>3</sup> D

(d: ° II<sup>2</sup> D<sup>3</sup> t)

Harmonic analysis for Solo:

t D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> D t s VII<sub>n</sub><sup>7</sup> III ° VII ss<sup>2</sup> D<sub>s</sub><sup>3</sup> -  $\frac{3}{2}$  s D<sub>s</sub><sup>3</sup> s<sup>6</sup> II<sup>o</sup> VII<sub>n</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> t

(C: T<sup>6</sup> D)(ds<sup>2</sup> D<sup>3</sup> -  $\frac{3}{2}$  t D<sup>3</sup> t<sup>6</sup>)

Међутим, на овај начин се не прави разлика између анализе неког ранокласицистичког дела или дела раног романтизма, као што је ово. Мишљења смо да формална анализа треба да потражи 'нове путеве' у смеру музичке семантике и теорије топика. Наиме,

<sup>6</sup> Занимљив је и статус ове теме у даљем току, с обзиром на то да се може говорити и о елементима монотематизма код Шумана, али то превазилази оквире овог рада, који има за циљ да илуструје различите аналитичке моделе а не да се бави наративним стратегијама у делу.

топоси драме и лирике представљају доминантна значења, како у класицизму, тако и у романтизму. Осим њих, широк је спектар могућности и немали број различитих топика које се могу јавити у делу<sup>7</sup> у његовој наративној диспозицији. Управо њихово сагледавање и сагледавање односа које успостављају, садејстава, као и увиђање (структурне) функције коју носе у делу, омогућава појашњење стилских одлика дела. Стога, није занемарљива чињеница да је прва тема првог става концерта *лирска* (са елементима осећајности), посебно ако се узме у обзир да је у високом класицизму на месту прве теме најчешће био заступљен топос драме. С друге стране, дуализам драма-лирика, који се у високом класицизму налазио између прве и друге теме, у експозицији првог става овог Шумановог концерта је директно сапостављен између увода и прве теме, а прва и друга тема су лирске (приближније: осећајност-лирика). Овај поступак води до опште лиризације жанрова у романтизму.<sup>8</sup>

Приметићемо и да формална анализа, иако говори о односима које делови форме успостављају у делу, она открива нека својства дела, док друга занемарује. Стога је неопходно да анализу прати коментар који ће ове „недостатке“ да премости и да укаже на закључке до којих је аналитичар, на основу свог искуства, дошао. Наиме, чињеница је да концерт 'отвара' солиста у уводу, без пратње оркестра, што говори о антропоцентричности и наглашеној субјективности и индивидуалности у романтизму. Даље, као што је већ поменуто, прву реченицу периода у првој теми доноси оркестар, а другу солиста. За разлику од класицизма, где експозицију излаже оркестар, па 'понавља' солиста, у теми о којој је реч је постигнуто више јединство, међузависност и дијалог између оркестра и солисте: прва реченица периода се излаже у оркестру, а другу солиста *не понавља* (иако је очигледан висок степен сличности), већ она чини други део јединствене целине – периода. На тај начин су њихове улоге и третман солисте у односу на оркестар, изједначене.

Анализа садржаја, наравно, подразумева анализу хармонског плана. Поменут је већ однос каденци, где прва реченица завршава полукаденцом на доминанти, а друга савршеном аутентичном. У прва два такта теме (тт. 4–5 у партитури) смењују се тонична и доминантна функција, а затим и субдоминантна функција (са задржицом у дисканту) која води у каденцирајући процес, а онда и избегнуту каденцу тако што се након D у 7. такту јавља иступање у субдоминантну област преко As2 Ds5 s (може да се тумачи и као хроматска модулација у де мол). У другој реченици се на овом месту јавља, најпре иступање у област OZ ступња (Це дур), а затим и поменута област субдоминанте. Иступање у субдоминантну област је значајно експресивно средство романтизма (на супрот превласти доминантних односа у класицизму). С друге стране, можемо да приметимо и наглашену линеарност у басу и осталим гласовима. Више пута се јавља тоника, најпре у основном положају, затим као секстакорд, а онда и као каденцирајући квартсекстакорд, што обезбеђује континуитет с обзиром на то није у питању стабилно звучање док се у дисканту јавља тон тонике („а“). Међутим, треба

<sup>7</sup> За лексикон топика класицизма и листу топика заступљених у романтизму погледати у: Agawu Kofi, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, Oxford University Press, 2008.

<sup>8</sup> Чињеница је да тек целовитији приказ овог става може довести до неких значајнијих закључака, али он ће ипак овом приликом изостати јер превазилази оквире овог рада.



познавати Шуманов стил да би се знало да хроматика која се јавља у мелодији у т. 4 (тт. 7–8, покрет h-b-a) није фигуративне природе и да представља снажно експресивно седство које 'припрема' скок у кулминациони тон, тим пре што се хроматика јавља наниже, ближе тоници где су „силе гравитације“ снажније. Скок у кулминациони тон се, поново не случајно, јавља над хармонијом Ds која се код Шумана користи у моментима преокрета и промене дискурса.

Овим смо се дотакли питања мелодије. Разматрања мелодијске линије могу наћи упориште у аналитичком моделу Леонарда Мејера (Leonard B. Meyer). Он је у књизи *Explaining music*<sup>9</sup> развио и образложио теоријску основу психолошког приступа анализи која се заснива на разоткривању имплективних равни мелодије. Домет Мејеровог приказа је ограничен на тоналну музику. Да би се објаснила мелодија коју слушалац прати без свесног труда, с обзиром на то да су мелодије „сређени обрасци“, како Мејер тврди, аналитичар мора да открије и истакне моделе у мелодији, те да установи како сваки од образаца може бити настављен да би достигао стабилност релативног завршетка. Већ на самом мелодијском почетку налази се основа имплективних закључака.<sup>10</sup> Значајно је и да ли се на почетку мелодије јавља основни тон, терца или квинта (већином) тоничне функције. Даље, у мелодији треба, методом редукције, издвојити фигуративне тонове од тонова који имају структурну вредност.

Приметићемо да у графикону који следи (видети пример 2) постоји више линијских система који нису заступљени код Мејера, али смо мишљења да је на овај начин могуће указати на одређена својства Шумановог мелодијског стила. Наиме, у првом линијском систему се налази лествични низ који је заступљен у мелодији, те постаје очигледно да Шуман користи читав „простор“ обухваћен наведеним амбитусом на почетку, све тонове тог низа. У другом реду су наведени тонови редом којим се јављају у делу. У трећем систему је мелодија у свом основном облику (онако како је дата у партитури). У два последња реда изложени су симболи које Мејер користи у својим анализама. У питању су ознаке „gap“ и „full“. У четвртом и петом линијском систему указано је на могућност издвајања две латентне линије покрета, од којих је горња, свакако, редукциона. Значајно је истаћи да се у основи мелодијског покрета у Шумановим лирским мелодијама налази разлагање тоничног трозвука (погледати ред бр. 4) након којег следи скок у кулминациони тон, а затим и поступно „попуњавање“ простора обухваћеног овим скоком. Уколико се и у доњем гласу двогласа (ред бр. 5) јавља скок, и он је „попуњен“ поступним покретом. На овај начин се, између осталог, реализује конзистентан ред у Шумановим мелодијама. Предложеном анализом постиже се реконструкција механизма који управљају процесима у Шумановој мелодијској контури, те стога и евентуална предвидљивост мелодијског покрета.

<sup>9</sup> Leonard B. Meyer, *Explaining music, Essays and Exploration*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1973.

<sup>10</sup> Више о Мејеровом приступу погледати у: Александра Ивковић, „Константе мелодијског стила Роберта Шумана“, у: В. Каначки и С. Пајић (ур.), Зборник радова са Петог међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност, III, *Музика и неизрециво. Историја уметности – методи и методологија и њихова примена*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2011, 95–104.

Пример 2. (мелодијска анализа по узору на Леонарда Мејера)

Међутим, с обзиром на то да је анализа мелодијска, изостаје увид у хармонски ток и однос мелодије и хармоније, али и у фактуру и остале елементе музичког израза. Стога аналитичари најчешће прибегавају шенкеријанској анализи с обзиром на то да обједињује различите области: неки је виде као теорију тоналитета, неки као теорију вођења гласова, затим као теорију структуралних нивоа, органске повезаности или као теорију музичке структуре. Она, управо, обједињује ове различите области, највише контрапункт и хармонију.<sup>11</sup> Иако овај концепт заслужује шире појашњење и ближе одређење, с обзиром на то да је Хајнрих Шенкер начинио значајан искорак у односу на традиционалну анализу, оно ће због обима рада изостати.

Значајно је овом приликом нагласити да је Шенкер формулисао нове законе у структури дела. Дефинисао је фундаменталну структуру, али и редефинисао традиционалне појмове као што је мелодија, хармонија и сл. У анализи се разликују различити нивои структуре: „површински“ – који је најближи партитури, затим средњи и дубински, односно „позадински“ ниво. Он је осмислио и нове термине за поступке које препознаје у делу иако су најчешће у питању неологизми, али и симболе којима се они бележе у графикону. Нпр. дужина нотног врата означава хијерархију између тонова те се тако тонови са дужим нотним вратом се налазе у дубљим нивоима структуре и сл. Користи и друге симболе који се користе и у традиционалној анализи, али *не* на традиционалан начин: половине нота означавају фундаменталну структуру, а не тонско трајање, осмина ноте је скретница и сл.

Шенкеров аналитички модел је у послератној Америци наишао на велико интересовање. Шенкеријанска анализа (не Шенкерова), о којој ће даље бити речи, укључује Шенкеров сопствени аналитички модел и систем бележења, али се, заправо, више односи на *примену* његових идеја у послератној Америци од стране његових ученика и истомишљеника. Међу њима је Феликс Салцер (Felix Salzer) који је у књизи

<sup>11</sup> Шенкерова (Heinrich Schenker) најзначајнија књига *Free composition* је настала након његових књига о хармонији и контрапункту.

*Structural Hearing*,<sup>12</sup> међу бројним другим, изложио и анализу прве теме Шумановог Концерта за клавир и оркестар (Видети пример 3).

Пример 3. (шенкеријанска анализа Феликса Салцера)

The image displays three levels of Schenkerian analysis (a, b, and c) of a musical passage. Each level consists of a treble and bass staff. Level (a) shows the surface texture with complex textures and 'IN' markings. Level (b) shows the middle structure with simplified textures and 'IN' markings. Level (c) shows the deep structure with a simple I-IV-V-I chord progression and 'IN' markings. Roman numerals I, IV DF, and V I are used to denote chord functions.

Салцер је, за разлику од Шенкерових графикона, најпре (Пример 3а) изложио „површину“ (предњи план), затим средњи (3b), и дубинску структуру (3c) – техником редукције. У дубинској структури (3c) се осим фундаменталне структуре (која се у основи састоји само од линеаризације I-V-I акорда), заступљена је и S (IV) функција, управо да би *истакао* субдоминантну област о којој је било речи код хармонске анализе. У деоници горњег гласа се стога и јавља скретница (ознака IN) у тон „d<sup>2</sup>“ (због

<sup>12</sup> Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York, Charles Boni, 1952.

субдоминантне функције), након које се даље наставља низ наниже у D (V) и тонику. У средишњем нивоу структуре (пример 3b) долази до изражаја управо субдоминантна област (означена витичастом заградом), где Салцер уочава раслојавање фактуре на линеарне прогресије наниже и навише (означене луком) и укрштање гласова (укрштене вертикалне линије). На површини (пример 3a) се уочава више детаља. Значајно је да прва два такта тумачи као пролонгацију тоничне хармоније што је, такође, означио витичастом заградом испод линијског система. Иако Шенкер не користи ову заграду у својим графиконима, чини се згодним јер се обележавају области одређене хармонске функције, што није могуће означити традиционалном хармонском анализом, као ни вођење гласова или мелодијске прогресије, што овај вид анализе омогућава. Приметићемо и да кулминациони тон тумачи као суперпозицију унутрашњег гласа зато је тон „а“, кулминациони тон, у средњем нивоу структуре „враћен“ у унутрашњи глас. Шенкеријанском анализом се може обележити и период као прекид између 3 2 || 3 2 1.<sup>13</sup> А посебно је значајна ова анализа јер се могу обележити везе (мелодијске или хармонске) на удаљености и то хијерархијски.

Међутим, у овој анализи недостаје иступање у област OZ ступња (Це дур) о којем је било речи. Занемарују се и друга, појединачна звучача, као што је Н који тумачи једноставно као пролазни, фигуративни акорд. Међутим, чињеница је да иако одступа од традиционалног модела, ова врста анализе га не негира – он се налази у њеној основи. Мелодијској анализи попут Мејерове недостаје ритмичка и хармонска „димензија“, док традиционалне анализе, с друге стране, поседују своја „ограничења“. Традиционална или „конвенционална“ анализа, како је назива Шенкер, и савремена или „прогресивна“ како је назива Николас Кук се, стога, морају прожимати. Постоје и бројне друге могућности проширења традиционалних модела изван музичке теорије саме: у смеру интердисциплинарности, теорија интертекстуалности, у смеру изналажења значења у музици, херменеутике и сл. Могућности су вишеструке. Оне не морају да буду међусобно искључиве, напротив, свака осликава појединачне аспекте дела, а њихова интеграција води свеукупном разумевању дела.

### Коришћена литература:

Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1987.

Ивковић, Александра, Константе мелодијског стила Роберта Шумана, у: В. Каначки и С. Пајић (ур.), Зборник радова са Петог међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, III, *Музика и неизрециво. Историја уметности – методи и методологија и њихова примена*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2011, 95–104.

Kofi, Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, Oxford University Press, 2008.

Meyer, Leonard B., *Explaining music, Essays and Exploration*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1973.

<sup>13</sup> У овом примеру је приказана само друга реченица периода.



Rozen, Čarls, *Klasični stil* (prev. Branka Lalić), Beograd, Nolit, 1979.

Salzer, Felix, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York, Charles Boni, 1952.

Schenker, Heinrich, *Der freie Satz*, Wien, Universal Edition, 1935. (превод на енглески језик: *Free composition* (prev. Ernst Oster), New York–London, Longman, 1979.)

### **SUMMARY**

#### **THE POSSIBILITIES OF INTEGRATION OF TRADITIONAL AND MODERN ANALYTICAL MODELS IN THE ANALYSIS OF THE FIRST THEME OF THE *PIANO CONCERTO* y 54 BY ROBERT SCHUMANN**

**Aleksandra Ivković**

The analysis in the „traditional“ form refers to a harmonic and formal / structural analysis. A special analytical challenge is to try to find those analytical models that are considered appropriate in a particular stylistic context, the application of which makes it possible to analytically show the compositional procedures and expand better knowledge about the work that is the subject of analysis. The paper will offer a comparative analysis of the first theme of the first movement of the *Concerto for Piano and Orchestra* Op. 54 by Robert Schumann. The traditional harmonic and structural analysis of this melody will be expanded in the direction of the structuralist model of Heinrich Schenker, the psychological approach of Leonard Meyer and the semantic theory of topics by Kofi Agawu. It is noteworthy that the intention is not to employ the analytical models themselves so as to establish their similarities, or rather, the differences in the approaches of the mentioned analysts, or to favor a certain analytical model, but to draw attention to those findings obtained by using modern models compared to the traditional forms of analysis, as well as the possibilities of their mutual integration.

**Keywords:** traditional analysis, Schenkerian analysis, implication-realization model, topics theory

Др Саша Божидаревић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности  
Музички одсек  
sasabozidarevic@gmail.com

## МОКРАЊЧЕВО НАСЛЕЂЕ У ДЕЛИМА КОМПОЗИТОРА РУКОВЕТНЕ ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА – ОД РЕАФИРМАЦИЈЕ ДО НЕГАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ МОДЕЛА СТРОФЕ

**Сажетак:** У руковетима и сродним формама друге половине XX века примењују се Мокрањчеви уметнички постулати у свим сегментима композиционе обраде народног напева. Мокрањчево наслеђе присутно је у делима композитора ове епохе у различитом обиму, у зависности од њихових стилских опредељења и уметничких интенција. Овом приликом, за потребе истраживања која су спроведена, биће размотрена до сада недовољно расветљена питања формалног устројства поетско-музичке строфе (мелострофе) у руковетима Стевана Мокрањаца и утицај на потоње формалне еквиваленте у композицијама његових наследника. Циљ овог рада је да се у композицијама руковетне провенијенције, помоћу стандардног структурно-формалног метода музичке анализе инкорпорираних у системе и моделе *Теорије цитатности*,<sup>1</sup> укаже на поступке рада са 'Мокрањчевим' моделом строфе (од афирмације до деструкције).

**Кључне речи:** руковети, Стеван Мокрањац, музичка анализа, српска музика, теорија цитатности

### I 'Мокрањчев' модел строфе – принципи обликовања

У поступку препознавања елемената Мокрањчевог стила у делима његових наследника, полази се од целовите јединичне музичке структуре – мелострофе.<sup>2</sup> Примарну улогу мелострофе у обликовању и формалном устројству песама у руковетима истичу и други истраживачи који су се бавили сродном проблематиком. Аница Сабо посебно указује на важност и неопходност целовите студије која би аналитички расветлила формалне аспекте појединачних песама руковети, а која..., „необходно, као полазну основу мора имати мелостих, односно мелострофу“.<sup>3</sup> Морамо истаћи, међутим, да истраживања у овом раду нису примарно усмерена на сложене поступке формалне организације појединачних песама, већ ка дефинисању модела строфе који је настао у процесу Мокрањчеве обраде народног напева. Као

<sup>1</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.

<sup>2</sup> Упор. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 117.

<sup>3</sup> Аница Сабо, Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањаца. Прилог проучавању музичке синтаксе, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 132.

полазиште у категоризацији формалних типова и варијанти 'новонастале' строфе послужиће већ позната теоријска знања. „Упоредбом његових фолклорних записа са музичким цитатима из руковети, открива се да је Мокрањац приступио разноврсним поступцима композиционе обраде фолклорног материјала. Од оних који се могу именовати као незнатни, у којима се одриче украсних тонова (мордената, трилера и сл.), све до оних који у већој мери трансформишу народни напев“.<sup>4</sup> Композициона обрада сопствених етномузиколошких записа реализује се „на неколико засебних планова: промена текста песама, метричке измене, мелодијско-ритмичка трансформација напева, измена облика песме и посебна сенчења смисла према различитим хармонским и фактурним решењима“.<sup>5</sup> Треба истаћи, међутим, да разноврсне интервенције у мело-ритмичку структуру народног напева Мокрањац обавља у припремној (предпартитурној) фази рада са музичким материјалом, док се у партитури 'избрушени' (стилизовани) музички цитат појављује у првој строфи. Достигнути ниво трансформације напева потврђује се у наредним строфама, готово без изузетка, у свим песмама његових руковети. Наведени Мокрањчеви композициони поступци проузроковали су и промену физиономије изворног (фолклорног) модела строфе. То значи да се између изворне (фолклорне) строфе и модела који Мокрањац примењује у руковети не може ставити знак једнакости. Са истом поузданошћу може се констатовати и непостојање унифицираног модела 'Мокрањчеве' строфе. Већ је истакнуто да је Мокрањац приступао разноврсним прерадама музичких материјала које је обрађивао и да су оне биле различитог обима и интензитета. Степен ових промена генерисао је и типове и варијанте новонасталих строфа.

У првом типу, именованом од стране аутора овог рада, као '*стилизована фолклорна строфа*' доследно се поштује изворни формални модел народног напева, али се дозвољавају мање корекције мелодијског садржаја (незнатне интервалске промене и изостављање украсних тонова), као и ритмичког и понекад текстуалног садржаја. Ове промене, настале приликом композиционе обраде, не угрожавају идентитет народног напева и мелострофе као његовог основног конструктивног субјекта (*Девета руковет – Пољем се њија а+а<sub>1</sub>= 4+4*).

Други, развијенији тип Мокрањчевог модела строфе, представља сложенију формалну конструкцију у односу на претходно елаборирану. Он настаје проширењем и модификацијом преузетих фолклорних образаца, па се стога овај тип може дефинисати као *структурно-формално проширена мелострофа*. Формална 'изобличења' захватају обе димензије музичког тока (хоризонталну и вертикалну), па се тако могу издвојити две варијанте овог типа строфе.

<sup>4</sup> Саша Божидаревић, Уметничка обрада народног напева у Руковетима Стевана Мокрањца, Часопис за културу *Мокрањац*, 18, 2016, 12–19.

<sup>5</sup> Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 26.

а) *Хоризонтално (спољашње) проширена строфа*

Настаје променом (углавном) финалних мелодијско-ритмичких образаца народног напева у завршним строфама појединих песама (*Вишњицица род родила из Пете руковети*), у циљу постизања вишег степена јединства макроформалне конструкције руковети. По мишљењу Милоја Николића, мењање крајева строфа у појединим песмама настаје ...“из потребе повезивања песама у целину вишег реда“.<sup>6</sup>

б) *Вертикално (унутрашње) проширена строфа*

Најчешће настаје применом разноврсних поступака имитације или њених елемената, попут примене канона у III строфи песама *Цанум насред село* из *Осме руковети* и *Биљана платно белеше* из *Десете руковети*.<sup>7</sup>

## II Реафирмисани модел 'Мокрањчеве' строфе

Поновно интересовање за Мокрањчеве руковети у првој деценији након завршетка Другог светског рата, условљено у највећој мери друштвено-историјским и културним контекстом (период социјалистичког реализма), доводи до реafirмације стваралачких принципа овог великана српске хорске музике. Прва генерација послератних српских композитора: Боривоје Симић, Душан Трбојевић, Властимир Перичић, Радосав Анђелковић и др. компонују руковети по угледу на Мокрањчеве, још за време студија композиције као део обавезног студијског програма. Преузимајући Мокрањчева начела у раду са народним напевом и његовим формалним уобличењем, композитори ове генерације реafirмишу и 'Мокрањчев' модел строфе. Један од главних стваралачких принципа у раду са фолклорним материјалима је поштовање неповредивости музичке структуре и форме фолклорног цитата представљеног у почетној мелострофи. Фолклорни цитат се у неизмењеном (нетрансформисаном) облику пласира у свим формалним конституентима, аналогно начину примењеном у Мокрањчевим руковетима. Евентуална промена изворног мелоритмичког или формалног обрасца одвија се у припремној фази, пре представљања у партитури уметничке обраде.

Реafirмисани, незнатно унапређен 'Мокрањчев' модел строфе у делима композитора прве поратне декаде може се сагледати и у контексту интертекстуалности, на основу постулата које је у својој *Теорији цитатности* представила Дубравка Ораић Толић.<sup>8</sup> Цитатни контакт двају текстова (подтекста – старијег и властитог – млађег) одвија се на принципу *слободне цитатне имитације*<sup>9</sup> помоћу *унутрашњих шифрованих цитатних сигнала* и *шифрованих цитата*. Дешифровање цитатних порука не представља већи проблем, услед примене сродних структурно-формалних образаца и стилских поступака у грађењу модела строфе.

<sup>6</sup> Милоје Николић, *op. cit.*, 122.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Дубравка Ораић Толић, *op. cit.*

<sup>9</sup> У овом типу цитатности конекција властитог текста и подтекста реализује се на начелу преузимања суштинских значења: структурних, семантичких и организационих, цитатног у цитираном тексту. У начелу, у властитом тексту имитирају се најважнији (идентификациони) сегменти текстуалног и музичког дискурса подтекста. Cf.: Дубравка Ораић Толић, *op. cit.*, 40.



Блискост овог цитатног односа приказана је у оквиру модела *категоријалног цитатног троугла*.<sup>10</sup>

Табела 1. Категоријални цитатни троугао – типови цитата у оквиру модела слободне цитатне имитације

С т е в а н М о к р а њ а ц						
Цитирани текстови	II, X – руковет	-----	1. II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – руковет 2. VIII, XII – руковет	I, III, IX, <i>Приморски напјев</i>	II, III, V, VIII, IX, X, XI, XIII – руковет	1. II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – руковет 2. X, XV – руковет
Аутори цит. текстова	Никола Сударевић	Љубомир Бошњак-овић	Радосав Анђелковић	Боривоје Симић	Душан Трбојевић	Властимир Перичић
Цитатни Текст	<i>Подринке</i>	<i>Први сплет</i>	1. <i>Прва руковет</i> 2. <i>Друга руковет</i>	<i>Друга руковет</i>	<i>Прва Руковет</i>	1. <i>Прва руковет</i> 2. <i>Друга руковет</i>
Цитати по цитатним сигнаlima	<i>Шифровани са експлицитним кодом</i>					
Цитати по опсегу подударанја	<i>Непотпуни</i>					
Цитати по функцији	<i>Референцијални примарно оријентисани на подтекст</i>					

### III Редифинисани (унапређени) 'Мокрањчев' модел строфе

Промењени однос према Мокрањчевом наслеђу исказује се посебно у делима двоје српских композитора: Љубице Марић (*Три народне*, компонована 1946.) и Александра Обрадовића (*Мала хорска свита* из 1948. године), чија су дела настала у првој поратној декади. У њима је приметна тежња ка тражењу иновативнијих решења у обради и формалном уобличењу народног напева, што се неминовно рефлектује и на модел строфе. Мокрањчева достигнућа у датом случају искоришћена су као замајак у реализацији сопствених уметничких креација.

<sup>10</sup> Категоријални цитатни троугао је један од два примарна модела цитатне комуникације у *Теорији цитатности* Дубравке Ораић Толић. Састављен је од властитог текста, цитатног интекста и туђег подтекста или прототекста и служи као поуздано изходште у типологији цитата. „Из те перспективе цитати се могу дијелити на четири главна начина: 1) по цитатним сигнаlima којима текст упућује на постојање цитата; 2) по опсегу подударанја између цитата и подтекста; по врсти подтекста из којег су преузети цитати и 4) по семантичкој функцији цитата у склопу текста“. Ibid., 16.

У циклусу обраде народних песама *Три народне* поступцима уланчавања суседних формалних ентитета (строфа) и атипичним (за фолклорну праксу) радом са текстом Љубица Марић редефинише модел 'Мокрањчеве' строфе, који поприма нове обресе и физиономију. Ова композициона средства која примењује композиторка не угрожавају базичну позицију народног напева, али му делимично редефинишу улогу (посебно у сфери текста) и презначују његов основни смисао. Садржај једне текстуалне строфе сачињене од два мелостиха искоришћен је за изградњу четири музичке строфе. Почетна строфа своју физиономију (мелодијско-ритмичку и формалну) у потпуности задржава у трећој строфи, док се у парним (другој и четвртој) одвија орнаментално варирање, што доводи до стварања новог модела формалне организације – *варирано-строфичног са репетитивним обележјем* и са јаким ослонцем на строфичну форму. Такође, поступком уланчавања дестабилизују се стабилне граничне линије суседних строфа, па се променом њихових функција мења и целокупан формални доживљај песме.

Пример 1. Љубица Марић: *Три народне* – *Звезда се нишну*

*Moderato*

The first system of the musical score consists of three staves: Soprano (С), Alto (А), and Bass (Б). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics for the Soprano part are: 'Звезда се нишну, вај'. The music features a melody in the Soprano part with dynamics *mf* and *p*. The Alto and Bass parts provide harmonic support with sustained notes.

The second system of the musical score continues the melody. The lyrics for the Soprano part are: 'бе-ло ка-ра-ђу-зле, зве-зда се ни-шну'. The lyrics for the Alto part are: 'зда се ни-шну'. The music continues with a melodic line in the Soprano part and harmonic support in the Alto and Bass parts. The dynamics remain consistent with the first system.

Уланчавање у формални простор претходне строфе.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature is D major (two sharps). The lyrics are: "То не-је зве-зда, вај, бе-". The score includes melodic lines with slurs and ties, and a bass line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The lyrics are written below the notes, with some words like "То", "не-је", "зве-", "зда", "вај", and "бе-" appearing above or below the notes.

Измештен у сферу интертекстуалности, овај однос који се исказује на релацији између 'Мокрањчевог' модела строфе и његове унапређене варијанте у композицији *Три народне*, реализује се на принципу *цитатног дијалога*. У њему се посредством цитата (схваћених као неутрална зона), преузетих из подтекста, одвија слободни дијалог на принципу поштовања семантичких уређења властитог текста и подтекста, сопствених и традиционалних културних вредности.<sup>11</sup> У жељи за достизањем виших стандарда формалне организације и постизањем приснијег музичко-текстуалног односа, Љубица Марић користи иновативнија музичко-композициона средства, која стари (традиционални) смисао и значења репрезентују на другачији, нов начин. Посматрано из перспективе модела *категоријалног цитатног четвороугла*,<sup>12</sup> између подтекста и властитог текста реализују се следећи цитатни односи:

- а) *Семантичка страница* – приближна заступљеност (равноправност) значења властитог текста и подтекста, али са евидентним новим позиционирањем модела строфе у односу на свој узор (промена концепта граница, измењен принцип рада са текстуалним одељцима и сл.) Из наведеног разлога, смер семантичке детерминације од подтекста ка властитом тексту донекле добија неправилну путању.
- б) *Синтактички организациони систем* старијег (Мокрањчевог) текста и његови делови не преносе се дословно у властити текст, већ се користе као модел који се у њему организационо преуређује. На тај начин се мења синтакса цитатне композиције и дестабилизује традиционални вертикални систем цитатне комуникације
- в) *Прагматичка страница* – прелазни облик између статичне и динамичке прагматике са двоструким усмерењем ка примаоцу, али и пошљаоцу цитатних порука
- г) *Културна функција* – У односу на 'Мокрањчев' модел строфе у композицији *Три народне* Љубице Марић одвија се унапређење композиционе технике и приступа се

<sup>11</sup> Ibid., 40.

<sup>12</sup> Категоријални цитатни четвороугао, један је од два методолошка модела (*пored категоријалног цитатног троугла*) представљен у *Теорији цитатности* Дубравке Ораић Толић. Састоји се из четири категоријалне странице: семантичке, синтактичке, прагматичке и културне функције. Ibid., 33.



храбријем преобликовању општеважећих културних канона, те отварају многобројне могућности (за будуће ауторе) у формалном уобличавању и конципирању модела строфе. На тај начин композиторка, у већој мери од других стваралаца ове епохе, себи обезбеђује доминантно место у културном систему коме припада.

#### IV Процеси разградње 'Мокрањчевог' модела строфе – условне строфе и звучне слике

Значајнији отклони од стваралачких принципа Стевана Мокрањца, евидентни посебно у стваралаштву Душана Радића (*Гунгулице* из 1953. године),<sup>13</sup> али и Радомира Петровића (*Свадбарске шаљивке* настале 1964. године) и Мирјане Живковић (*Женске песме* компоноване 1978. године) у којима се мења однос текста и музичког цитата, резултирали су, између осталог, формирањем новог модела строфе (условне строфе – одсека) или њених поетско-музичких супституата (звучних слика). Формирање *условних строфа* (одсека) најчешће настаје, као у песми *Ко је нама на седељке* из *Гунгулица* Душана Радића, као последица опште полифонизације текстуално-музичких материјала (употреба специфичне врсте двоструког канонског наслојавања, прилагођеног особеностима фолклорне теме). У свеприсутном имитационом излагању, најзначајнији 'сукоб' се одвија на текстуалном плану, где се сукобљавају његови садржинско-формални делови. Наглашена примена полифоних средстава, у овом случају, није имала као последицу распад модела строфе, јер је то избегнуто умирењем имитационих активности у каденци.

Пример 2. Душан Радић: *Гунгулице* – *Ко је нама на седељке* (седми одсек)

двоструко канонско наслојавање

<sup>13</sup> Однос Душана Радића, тачније отклон према Мокрањцу и традицији његових руковети подробније анализира Весна Микић. Видети, Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam, Dušan Radić, ili kako u isti mah biti i neoklasičar i enfant terrible?*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2003, 129.



Потреба за новим формалним моделом, у коме је дозвољена већа слобода композиционе прераде музичких материјала (од оне која је присутна у традиционалном моделу строфе) и у којима се задовољава тежња композитора ка што ефикаснијој психологизацији текстуалног садржаја, доводи до стварања звучних слика (Радомир Петровић – *Свадбарске шаљивке*). Потреба за приснијим односом текста и музике уочава се и у композицији *Женске песме* Мирјане Живковић, где се унутрашњи дезинтеграциони процеси традиционалног модела строфе могу оправдати управо захтевима музичке драматизације. У песми *Два цвијета (Прво гледање)* из овог циклуса изложена су два различита текстуално-саржинска предлошка (додуше са заједничком темом), који са припадајућом музичком пратњом формирају 'самосталне' фактурне слојеве. Ови, хоризонтално усмерени, слојеви дезинтегришу унутрашњи модел строфе, те се о њеним граничним линијама може говорити само засебно, у оквиру сваког појединачног слоја.

Пример 3. Мирјана Живковић – Два цвијета (Прво гледање)

II

*poco dim*

*f*

Du - ša mu ra - ja ne vid'la, ne vid'la,

mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da

da je crn mu - će - ran, Pak da

*f*

što je mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da

mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da

du - ša mu ra - ja ne vid' - la

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi' mo - ji'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

### V Поступци деструкције 'Мокрањчевог' (традиционалног) модела строфе

Врхунац авангардно-модернистичких тежњи у процесу субвертовања и деструкције Мокрањчевих стилских начела у раду са народним напевом најочигледнији је у композицији Акила Коција, Из *Старих записа Стевана Ст. Мокрањца 1876. године*. У овом делу, насталом 1973. године, преузети музички материјал из оригиналног Мокрањчевог записа тек је повод за успостављање даљих асоцијативних веза са фолклором. Коци своју 'руковет' састављену од две песме гради на принципу потпуно слободног третмана текста и музике у коме су хијерархијски изједначени сви материјали који се уметнички обрађују: мелодијски, говорни, звучни, метро-ритмички и др. Самостално излагање парцијалних (текстуалних, музичких и текстуално-



музичких) целина у музичком току у три хорске групе, у одсуству било каквог чвршћег 'мензуралног' (мерног) система: тактних црта или бар неких алтернативних средстава у временском праћењу музичких збивања (на пример, временских ознака у секундама), утиче на губитак формалне целовитости. Један од ретких опипљивих параметара формалног разграничења је појава дистинктивних (графичких и звучних) фактурних типова. Ако се у овом алеаторичком звучном контексту уопште може говорити о неком облику формалног организовања, то су онда далеке асоцијативне варијанте 'Мокрањчевог' модела строфе које се могу детерминисати као *звучно-графичке слике*. Препознају се искључиво захваљујући присуству делова изворног текста у потпуно различитом контексту и са дијаметрално измењеном функцијом у односу на ону присутну у фолклору.<sup>14</sup>

Пример 4. Акил Коци: *Из старих записа Стевана Ст. Мокрањца 1876. године – Посејала баба тикве*

The image displays two musical notations for the song 'Посејала баба тикве'. The upper notation consists of three staves, each with a wavy line representing the melody and the lyrics 'F. Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve,'. The lower notation is a more detailed score with four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. Vertical lines with asterisks above them mark specific points in the melody. The lyrics 'Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve' are written below the staves.

<sup>14</sup> О овој композицији опширније је писао аутор овог рада у теоријско-аналитичкој студији *Цитатна полемика у српској хорској музици инспирисаној фолклором*. Упор, Саша Божидаревић, *Цитатна полемика у српској хорској музици инспирисаној фолклором*, Часопис за књижевност, језик, уметност и културу *Наслеђе*, 33, 2016, 267–276.

Parlando

PARLANDO

PARLANDO

PARLANDO

Пођемо ли од неоспорне, и у овом раду потврђене, чињенице о 'коришћену' Мокрањчевог модела строфе од стране Акила Коција само као изговора за стварање сопственог, долазимо и до суштине цитатних односа који се успостављају на релацији ова два музичка текста. Интертекстуалност се у овом случају реализује далеком асоцијативном конекцијом подтекста и властитог текста, па се између њих одвија цитатни контакт у оквиру *цитатне полемике*.<sup>15</sup> Полемичком негацијом готово свих видова традиционалне обраде поетско-музичких материјала фолклорне провенијенције у потпуности се разграђује 'Мокрањчев' (традиционални) модел строфе. То одређује и односе у оквиру свих страница категоријалног цитатног четвороугла.

*Семантичка детерминација* се креће у супротном смеру, од властитог текста ка подтексту. Потпуно редефинисање изворног семантичког смисла цитираних текстова, све до њихове негације, указује на све веће присуство постулата отуђења од познатог смисла у властитом тексту. Из перспективе *синтактичке странице*, једном врстом полемичке побуне према цитатно вредним текстовима (у овом случају Мокрањчевом), афирмишу се вредности хоризонталног модела (равноправних текстова) цитатне комуникације. Сагледано из угла *прагматичке странице*, Акил Коци истиче своје 'првенство' у односу на адресате и поткопава њихово рецептивно искуство. Разлог томе је примарна оријентисаност његове композиције (текста) на сопствени смисао (динамичка прагматика). Комуникација на релацији између пошиљаоца и примаоца поруке је отежана и одвија се *шифрованим сигнаlima сложених кодова*, насталим као последица нестандардне уметничке обраде поетско-музичких материјала, која доводи до потпуне деструкције 'Мокрањчевог' модела строфе. Од примаоца поруке, овом приликом, очекује се виши ниво знања од оног који би се могао означити као просечан. Функција ових текстова (композиција) у оквиру припадајућег *културног система* исказује се доминантном тежњом аутора за презентацијом начела и елемената сопственог уметничког израза, који подразумева и специфичан однос према народном напеву, укључујући и његове формално-интегративне делове (мелострофе).

<sup>15</sup> У Теорији цитатности Дубравке Ораић Толић цитатна полемика је дефинисана као интертекстуални модел комуникације у коме „...властити текст преко леђа цитата потпуно негира и руши смисао подтекста да би себе устолочио на његово мјесто, своју културу на мјесто туђе културе”. Према: Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 40.



## Закључак

Откривањем Мокрањчевих трагова у хорским композицијама руковетне порвенијенције друге половине XX века, применом нових методолошких концепција (*Теорије цитатности*), потврђују се већ познати афирмативни ставови ранијих истраживача о његовом неоспорном утицају на сва потоња остварења композитора националног стила. Проучавање 'Мокрањчевог' модела строфе као парадигме за све касније моделе резултовало је стварањем класификационог система у коме су препознати и дефинисани разноврсни типови и варијанте строфа и њихових формалних супституата. На тај начин, ова теоријско-аналитичка студија не само да је додатно указала на неоспорно присуство елемената Мокрањчевог стила у делима његових наследника, већ представља нови допринос расветљавању комплексних проблема структурно-формалне организације у хорским композицијама инспирисаним фолклором.

## Коришћена литаратура:

Божидаревић, Саша, Уметничка обрада народног напева у Руковетима Стевана Мокрањца, *Часопис за културу Мокрањац*, 18, 2016, 12–19.

Божидаревић, Саша, Цитатна полемика у српској хорској музици инспирисаној фолклором, *Часопис за књижевност, језик, уметност и културу Наслеђе*, 33, 2016, 267–276.

Маринковић, Соња, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 19 – 32.

Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, Dušan Radić, ili kako u isti mah biti i neoklasičar i enfant terrible?, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2003.

Николић, Милоје, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 115–130.

Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Сабо, Аница, Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца. Прилог проучавању музичке синтаксе, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 131 – 156.

## SUMMARY

### MOKRANJAC'S HERITAGE IN THE WORKS OF COMPOSERS OF HANDFUL PROVENANCE IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY – FROM REAFFIRMATION TO THE NEGATION OF THE TRADITIONAL MODEL OF STANZAS

Saša Božidarević

In the handfals and related forms of the second half of the twentieth century Mokranjac's artistic principles were applied in all aspects of the compositional process of popular song. Mokranjac's heritage is present in the works of composers of this epoch in varying degrees, depending on their style preferences and artistic intentions. On this occasion, for the purposes of research that have been conducted, so far insufficiently clarified questions of the formal structure of poetic and music stanzas (melody-stanza) have been considered in Handfals of Stevan Mokranjac and the impact on the latter formal equivalents in the composition of his successors. Discovering traces of Mokranjac in choral compositions of handfal provenance in the second half of the twentieth century, using new methodological concepts (*citation theory*), the already known affirmative attitudes by previous researches of his undeniable influence on all the subsequent realization of the composers of the national style are confirmed. The study of 'Mokranjac' model of stanzas as a paradigm for all subsequent models, resulted in the creation of a classification system in which are identified and defined differing types and variants of stanzas and their formal supstitutes. Thus, this theoretical and analytical study not only further highlighted the undeniable presence of Mokranjac's element of style in the works of his successors, but also represents a new contribution to bringing light in the complex problem of formal organization in choral compositions inspired by folklore.

**Keywords:** handfals, Stevan Mokranjac, music analysis, Serbian music, citation theory

Александар Дамњановић  
Школа за музику и плес Erik Satie  
Le Blanc-Mesnil (Француска)  
damnianovitch.com@wanadoo.fr

## РЕКРЕИРАЊЕ/ИНТЕРПРЕТИРАЊЕ/РЕЦИКЛИРАЊЕ СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ БАШТИНЕ У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ

**Сажетак:** У овом раду излажем и интроспективно анализирам, сагледавам, тумачим властити композиторски рад, свесно прихватајући у компоновању методе прерађивања. Циљ овог рада јесте у томе да кроз наведене примере у властитом стваралаштву докажем да композиторске интерпретације, рекреирања и рециклирања средњовековне музике не умањују оригиналност савременом музичком изразу и делу.

**Кључне речи:** рекреирање, интерпретација, рециклирање, средњовековна музика, исон, *Рождество, Вода и вино*

Библијска традиција и дарвинизам се слажу макар у једном закључку – да човек није стваралац света. Он заправо и нема способност стварања. За обе школе човек је врхунац и завршни ступањ процеса стварања света. Као такав он учествује у чину стварања тако што преображава, тумачи и прерађује смисао онога што га окружује. Тако библијска традиција приписује прачовеку Адаму задатак да именује предмете и жива бића који су створени Божанском вољом. Но и та – на први поглед скромна улога рекреирања, интерпретације и рециклирања, то јест преображавања, тумачења и прерађивања првобитне сировине - није занемарљива. Она је до те мере племенита да испуњава живот целог човечанства већ десетинама хиљада година. Скоро све што видимо око себе је резултат тог процеса „осмишљавања“ своје околине. Ни савремено људско делање не оповргава ову констатацију; од савремене уметности до нуклеарне физике – све је само резултат непрестаног прерађивања првобитне сировине. Међу прерађивачима уметничке и интелектуалне области можда је највећа разлика само између оних који су тога свесни (или се чак и позивају на тај поступак) и оних који су убеђени да стварно измишљају нешто ново. Игор Стравински, руски композитор 20. века, је сасвим оштроумно изјавио да *једино Бог ствара, док ми само прерађујемо отпатке*.<sup>1</sup>

Када се ради о „уметности као простору памћења“, у чију тематику улази овај текст, неопходно је напоменути још један елемент који раздваја прерађиваче уметничке твари. То је елемент старости првобитне сировине: велика је разлика између савременог прерађивача који је изабрао да преради нешто што потиче из скоријих времена, и онога који бира да то учини са нечим што је старо више хиљада година. И управо тај избор места на које ћемо поставити нашу почетну тачку, избор раскршћа на

<sup>1</sup> Igor Stravinsky & Robert Craft, *Memories and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1959, 234.

које ћемо одлучити да се вратимо да бисмо са њега кренули неким новим путем – открива смисао нашег делања.

Као композитор спадам у особе које не само да свесно прихватају чињеницу да прерађују већ постојеће сировине, већ се чак и позивам на тај поступак. Полазна тачка мог уметничког стваралаштва се налази у средњовековној музици, са једне стране из разлога својствених српској историји, а са друге стране из разлога одређеног начина схватања тока историје музике. Веза са својственошћу српске историје је она која нас упућује на чињеницу да се развој српске уметничке музике и других интелектуалних активности везаних за писану реч зауставио, или макар видно успорио, почетком 15. века, непосредно после Косовске битке, и наставио тек средином 19. века, у јек ослобађања Србије од турске власти. Тако данашњи српски уметник може да одлучи да ли жели да се надовеже на културну историју Србије од тренутка када је она почела да се буди, средином 19. века, под утицајем западноевропске, то јест хабсбуршке културе, или да постави постоље свог уметничког делања на тренутак када се изворна српска култура прекинула – почетком 15. века. Иста је дилема са схватањем развоја музичке историје: „прерађивач“ музике може да постави себи полазну тачку од неког недавно минулог историјског тренутка (на пример почетка 20. века), или да ту полазну станицу замисли у неко давно време, у средњи век, или још давније. Мој избор средњег века као полазишта сједињује обе наведене проблематике. Са историјске стране ми је изгледало аутентичније кренути са средњовековне полазне тачке за коју претпостављамо да је била много својственија српској баштини, него кренути од 19. века, када је она бегала од стране јој отоманске „културе“, да би се окренула ништа мање странијој хабсбуршкој култури. Са музичке стране мој избор и надахнуће које се ослања на средњовековну баштину, што се може објаснити превлашћу тадашње вокалне музике над инструменталном, као и минимализмом и скромношћу употребљених изражајних музичких средстава. Оба елемента су својствени српском црквеном појању. Други елемент има такође своју улогу и у схватању развоја светске историје музике: наиме, после неумереног обиља употребљених уметничких средстава – од огромних симфонијских оркестара до електроакустике и експлозије децибела – избор неке врсте уметничке „аскезе“ и „минимализма“ је сасвим природан. Отуда, своје лично композиторско делање сврставам у рекреирање, интерпретирање, рециклирање традиције у савременој уметности. Оно се огледа у неким већ оствареним делима, као што је циклус божићних песама под насловом *Рождество* и оркестарско дело *Вода и вино*, у садашњим радовима као што је осмоставачна симфонија *Осмоглас*, или пак неким будућим пројектима. Радови које помињем се не задовољавају понављањем истоветног уметничког узора, већ теже постепеном приближавању средњовековног и савременог музичког израза.

### **Рождество**

Циклус композиција *Рождество*, чини седам кратких комада за дечји (или женски) хор а cappella. Прва песма циклуса (датира из 1997. године) под насловом *Christmas Carol*, награђена је 1998. године на Међународном такмичењу композитора ARTAMA у Чешкој. Осталих шест песама је настало у пролеће 1999. године, по наруџбини



Француског Министарства за културу, чинећи све скупа циклус под насловом *Рождество (Nativité)*. Циклус је први пут извео и снимио на CD дечји хор (Maîtrise de Bretagne) из Рена (Rennes) 2001. године. Прва песма, *Christmas Carol* (Кондак *Дјева днес*), била је представљена београдској публици на фестивалу „Хорови међу фрескама“ у интерпретацији хора Стеван Мокрањац под управом Јелене Јеж. Београдска премијера целог циклуса била је 19. фебруара 2003. године, у оквиру „Ауторске вечери Александра Дамњановића“, у интерпретацији хора Collegium Musicum под управом Даринке Матић Маровић. У *Рождеству* има утицаја византијске музике, српског народног певања „на глас“, западноевропске средњовековне музике и руског строчног вишегласја. Утицај византијске музике се највише запажа у употреби исона,<sup>2</sup> дубоког звука који током целе химне држе углавном дубоки гласови, а изнад кога се развија мелизматична мелодија у вишим гласовима. Та мелизматична мелодија се одликује између осталог интервалом прекомерне секунде, типичним за оријенталну музику, посебно за шести глас византијског и српског Осмогласника. Исон и интервали прекомерне секунде се могу јасно чути у Кондаку, првом комаду из *Рождества*. На кратко начинићу дигресију и посветити пажњу духовном значењу исона, тим пре што се овде управо ради о молитвеној теми. Исон, звук који више певача пева заједно и истогласно, је резултат концентрације више особа на једну мисао, на једну идеју, у овом случају на један звучни догађај. Као такав он је супротан расејању, распршености. Довољно је бити у групи особа које заједнички певају један исти тон да би се осетио очаравајући утисак ове упечатљиве звучне ситуације. Тај утисак се може описати као „моћно смирење“. Утисак моћи долази од осећаја органске, физичке припадности једном јединственом организму, огромном телу сачињеном од свих тела која у овој звучној ситуацији учествују. Та припадност није само симболична, већ је и физичка реалност: звук је резултат вибрација које се могу измерити, изразити у херцима, те се подударност (склад, хармонија) истих вибрација у различитим телима осећа као склад, хармонија међу њима. Утисак смирења долази од чињенице да су све енергије присутних особа уједињене у један исти ток, као различите притоке које се све уливају у исти канал. Та концентрација на један звук позната је у многим источним и далекоисточним културама, како у духовној тако у световној музици. Примери разних колективних и индивидуалних ситуација овог типа би могли бити бројни.<sup>3</sup> Сви они показују да уједињење више различитих звучних енергија у јединствен звук упућује на концентрацију, на сабрање. Отуда није чудно што се једнозвучје препоручује у молитвеном певању: оно не само да одговара

<sup>2</sup> Исон („брујање“ на српском језику) је звук који више певача пева заједно (одакле и латински израз *unisono* – једногласно, истогласно), најчешће у дубоком регистру, и који служи као „подлога“ на којој се развија мелодија богослужбене химне. Познато је симболично тумачење које упоређује исон са златном позадином на фрескама и иконама. Постоје и друга тумачења смисла и значаја исона, теолошке или акустичке природе.

<sup>3</sup> Интересантно је навести да су неки европски модерни композитори засновали своју стваралачку филозофију на некој врсти једногласности, тачније речено на усресређењу на једну ноту: међу њима је свакако најупечатљивији Ђаћинто Шелси (Giacinto Scelsi) који је надахнуће тражио у будистичкој музичкој култури. Наведимо – и то не само као анегдоту – случај Игора Стравинског, композитора познатог по бујној и „експлозивној“ оркестрацији, који је почињао компоновање тако што је понављао једну исту ноту на клавиру ... до те мере да га је околина у шали називала „клавирштимер“.

молитвеном стању него чак и више од тога – оно одговара начину живота верних.<sup>4</sup> Осим у појању молитвених химни утисак о коме говоримо се може срести и током слушања богослужбених текстова који се читају (то јест певају) на једној ноти (читање псалама – псалодија, јектенија за време литургије). Та „монотоност“ – у дословном смислу те речи – такође делује смирујуће на слушаоца. Али мелодије богослужбених химни су чиста супротност исону. Наиме, да би се неки музички догађај могао назвати мелодијом он мора подразумевати смењивање најмање три различита тона (два тона представљају само интервал, који се може комбиновати само на два начина). Што је број различитих тонова већи то је број могућих мелодија већи. Када се мелодијским одликама додају још и различита трајања (ритам), број мелодија у оквиру једне музичке скале („глас“ у византијској, «modus» у западноевропској традицији) се слободно може сматрати бескрајим. Оне су дословно безбројне.<sup>5</sup> Тако је мелодија по својој природи синоним за разноликост, супротна концентрацији коју доноси један јединствен тон, синоним распршености, расејања, деконцентрације, нестабилности. Како онда треба схватити чињеницу да су богослужбени текстови певани (и то понекад са врло развијеним, мелизматичним, украшеним мелодијама) а не једноставно рецитовани „монотонно“? Одговор на ово питање је управо постојање исона и његова природа. Присуство исона, као чиниоца стабилности и концентрације, се може схватити неопходним ради успостављања равнотеже у богослужбеном појању : тамо где разноликост мелодија прети да одвуче пажњу слушаоца (верника) на музички елемент, исон га враћа у молитвено стање.

Други примери утицаја византијске традиције се осећају на колебању између велике и мале секунде (то јест између дура и мола), типичног за трећи глас византијског и српског Осмогласника. Даље, у *Рождеству* су одсутни правилни (дводелни или троделни) тактови, типични за западноевропску музику. Уместо њих наилазимо на мноштво мешовитих тактова (који су својствени балканској духовној и световној музици). Овај поступак није ту ради неке усиљене жеље да пратим традиционалне узоре, већ да би музика следила флексибилан ток изговора црквенословенског језика – што је такође једна од одлика православног појања. У *Рождеству* нема типичне западноевропске полифоније која чини да се литургијски текст не може разумети, већ текст изговарају сви певачи истовремено – такође сходно православној традицији. Као што се може приметити, компоњујући *Рождество* поставио сам себи велики број ограничења, што може да делује изненађујуће у доба када се „уметничка слобода“ слави, хвали и истиче као неприкосновено правило, као једна од најважнијих тековина „демократије“. Узор ми нису били модерно доба ни западноевропска култура и његова такозвана „уметничка слобода“, већ православно предање, на пример иконописање, у коме се монах-иконописац строго придржава праисконских, давно устаљених правила. Одговарајући иконоборцима који заступају

<sup>4</sup> Многобројни су примери у библијској литератури у којима се инсистира на Божијој једнообразности, „људи се труде и брину за много ... а само је једно потребно“ (Јеванђеље по Луци 10, 40–41), док је многоликост синоним за Ђавола „... легион ми је име, јер нас је много“ (Јеванђеље по Марку 5, 9)

<sup>5</sup> Два тона се могу комбиновати само на два начина, три тона на 6 начина, четири тона на 24 начина, али се већ шест тонова могу комбиновати на 720 начина, и то само под условом да се ниједан од њих не изостави или понови, у ком случају је број комбинација још већи.

идеју да се Бог не може и не сме сликати, јер Га нико никада није видео, јер Он превазилази све способности људских чула (што је сасвим тачно ако се ослањамо на старозаветно јудејско предање), византијски и други хришћански богослови одговарају да је својим отелотворењем у Исуса Христа, у људском лику и са људским телом, Бог дао могућност да буде представљен управо у том и таквом људском обличју. Исти је случај и са Богородицом и са свецима. Велики иконобранитељ Свети Јован Дамаскин каже: *Не клањам се твари, него Творцу твари, који је постао твар мене ради, и који се настанио у твари да би спасао мене.*<sup>6</sup>

О способности иконе да преобрази твар у нетварно Павел Флоренски пише : *...злато, варварска, масивна и површина твар оживљује на дрхтавој светлости свеће (...) и на тај начин нам даје предосећај, предсказање неке друге светлости, светлости ванземаљске природе, оне која испуњава небески простор.*<sup>7</sup> Одговарајући на провокативно питање *Икона, уметнички предмет или предмет култа?*, Данијел Русо одговара: *Икона није предмет, ни уметнички, ни култни.*<sup>8</sup> Икона чини *невидљиво видљивим*,<sup>9</sup> и као таква она не само да није предмет, него чак није ни симбол нечијег присуства. Она је присуство онога који је на њој представљен, Исус Христ, Богородица или светац. Да није тако не би постојале чудотворне иконе, које исцељују, лече, васкрсавају, роне сузе. Изнад сваког времена, изнад сваке власти, световне или духовне, икона се уздиже вером народа који се узда у њу. *Видео са својим очима у бившем Совјетском Савезу икону Богородице Владимирске која је „боравила“ у Третјаковској Галерији, и која је – упркос чињеници да је била ишчупана из свог природног окружења, Успенског храма у Москви – била место молитве, место на коме су се људи клањали и молили се пред њом, пошто су претходно платили улазницу за музеј!*<sup>10</sup> Напоменимо да то строго придржавање канонима никада никога није спречило да буде „оригиналан“: упркос поштовању тих праисконских правила не постоје две иконе које су идентичне. Трећи комад из *Рождества, Царије днес* најбоље представља горе наведене одлике.

Утицај српског народног певања „на глас“, типичног за многе области где живе Срби, посебно за Шумадију, се осећа скоро у свим песмама *Рождества*. Пети комад из *Рождества, И ви гори и холми* – посебно његове завршне реченице – најбоље илуструје тај утицај. Напоменули смо да се у *Рождеству* осим српске традиције може срести и утицај западноевропске музике средњег века, која такође пролази кроз филтер својственог рециклирања. Ради се о појму консонанце, који се као такав рађа у Западној Европи око десетог века. Појам консонанце је везан за интересовање које тадашња Европа показује према музичкој теорији античке Грчке. Та теорија, почев од

<sup>6</sup> Свети Јован Дамаскин, PG, 94, col. 1245, AC.

<sup>7</sup> Pavel Florensky, *Icone*, Paris, Téqui, 1999, 25.

<sup>8</sup> Daniel Rousseau, Grégoire Aslanoff, Boris Bobrinskoy, Bertrand Davezac, Philippe Sers, *L'icône, objet d'art ou objet de culte*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, 21.

<sup>9</sup> Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, Les éditions du Cerf, 1980, 123.

<sup>10</sup> Daniel Rousseau, Grégoire Aslanoff, Boris Bobrinskoy, Bertrand Davezac, Philippe Sers, op. cit., 21.

Питагоре,<sup>11</sup> доводи у везу математичке пропорције, чија правилност проузрокује складне хармоније. Западноевропско хришћанство даје једну нову одежду овој теорији и отелотворује је у оквиру своје музичке праксе. Тако су савршене математичке пропорције и складне хармоније сматране као овоземаљски одјек лепоте која влада на небесима, а сама музика коју људи компоњују одјек химни које анђели непрестано певају у бескрајној васељени. Како правилне и једноставне математичке пропорције проузрокују акустички складне хармоније (консонанце, пријатне људском уху), тако неке неправилније и компликованије пропорције проузрокују акустички несклад (дисонанце, непријатније за људски слух). Напоменимо да ова врста теоријских размишљања уопште није својствена источним, православним хришћанима, и да им је у то време појам консонанце и дисонанце био непознат. Једна од најсавршенијих консонанци је квинта, интервал који можемо чути у бројним композицијама средњовековне западноевропске музике. Тај интервал је присутан у скоро свим комадима у *Рождеству*, али је најистакнутији у шестом комаду *Рождества, Марија днес*. Насупрот западноевропској традицији руско строчно вишегласје, настало у 16 – 17. веку, не прави разлику између консонанце и дисонанце: гласови полазе заједно од изворне византијске мелодије, слободно се одвајају од ње, рачвају се, враћају се ка њој, укрштају се проузрокујући пролазна дисонантна сазвучја. Слично слободно кретање, које не обраћа пажњу на повремене дисонанце, се може уочити у бројним комадима у *Рождеству*, нарочито у последњој песми, *Богу в Троици*.

Узак амбитус гласова и мали интервали се могу срести у свим горенаведеним областима, у византијској музици, у српском певању „на глас“, у руском строчном вишегласју, па и у западноевропској средњовековној полифонији. Вокалне акробације, вокализе и високи тонови су се појавили тек неколико векова касније, почев од 17. века, са настанком и развојем опере. Упркос бројним поређењима и наведеним сличностима између *Рождества* и свих осталих традиција, не може се рећи да *Рождеству* недостају ни оригиналност, ни модернизам. Рекреирање, интерпретирање и рециклирање свих наведених традиција му није сметало да сачува своју посебност. Као што сам претходно напоменуо, приступ наведеним традицијама је био интуитивне природе, јер су све оне већ биле саставни део мог композиторског рада, део моје личне уметничке баштине. Интроспективна музичка анализа, коју сам управо спровео, појавила се тек накнадно.

### **Вода и вино и Осмоглас**

Различит је био приступ симфонијском делу *Вода и вино* и његовом наставку – симфонији *Осмоглас*. Са разноврсних извора неколико различитих култура у *Рождеству* прешао сам на искључиво српску музичку баштину, и то на један њен врло

<sup>11</sup> Легенда каже да је Питагора пролазећи улицом чуо одзвањање чекића и наковња у оближњој ковачници и запазио однос између једноставних математичких пропорција и складних музичких интервала. Он је тај однос проверио путем једножичног музичког инструмента, такозваног МОНОКОРДА, који је сам направио. Уз помоћ тог инструмента Питагора је показао да математички однос 1:2 даје акустички складну октаву, однос 2:3 даје квинту, однос 3:4 кварту ... док квинта и кварта надовезане једна на другу дају октаву итд.



узак сегмент – на први глас Осмогласника. Треба истаћи да је осмогласник скуп од осам врста мелодија које се певају за време богослужења. Мелодије првог гласа се певају током целе седмице, следеће се седмице прелази на други глас, и после завршеног осмонедељног циклуса почиње се поново са првим гласом. Начело Осмогласника је исто код свих православних народа, али се ипак мелодије мање или више разликују од једног до другог народа. У *Води и вину* сам се служио српском традицијом коју је српски народ вековима преносио са колена на колена, а Стеван Мокрањац забележио крајем 19. века.

Сваки од осам гласова Осмогласника има – осим музичке – и своју теолошку, молитвену вредност, која се назива ЕТОС. *„Етос мелодије је расположење (у виду психичког стања) које мелос неке песме тежи (треба) да пренесе слушаоцима. Може лако да се примети да различите мелодије изазивају различита осећања и расположења слушаоца, у складу са значењем (сислом) текста, и на тај начин код истог слушаоца произведе одговарајући „етос“ – стање душе и осећања које највише одговарају осећању морала, по својој дубини и карактеру (осећања). Две мелодије се често разликују међу собом по много чему, а најчешће по етосу, дакле врсти душевног стања које оне производе или подстичу. Постоје три врсте етоса : 1) дијасталтички – који изражава све узвишено и достојно хвале, који бодри дух и окрепљује га; 2) систалтички – који изражава осећања скрушености, кајања и бола, али и љубави и умиљења; 3) исихастички – који се налази између претходна два, а изражава осећања мира, сигурности и стишавања страсти.*<sup>12</sup>

Овакав приступ утицају музике на душевно стање слушаоца подсећа на тезе које налазимо код Платона, у старогрчком тумачењу различитих музичких модуса. Православна традиција – како смо напоменули – није узела у обзир питагорејска разматрања о односу између математике, акустике, музике и теологије и није разликовала појмове консонанце и дисонанце, али је ипак наследила од старогрчке традиције поделу на модусе (гласове), и дала им нови смисао, сходан хришћанском богословском учењу. Дур и мол, који су се у уметничкој музици искристалисали крајем Ренесансе – почетком Барока, произилазе из тог приступа: на врло поједностављен начин би се могло рећи да дур изражава осећања усхићености, радости, полета, док мол изражава осећања скрушености, меланхолије, па чак и туге и бола. Разноврстност психичких стања која производе или подстичу осам гласова Осмогласника је наравно шири, већи и богатији.

У композицији *Вода и вино* служио сам се првим гласом Осмогласника, који по мишљењу теолога (Владимир Јовановић у свом тексту наводи речи монаха Оца Емилијана) изражава исихастички етос (смиреност, узвишеност и озбиљност). Назив композиције потиче од фреске „Свадба у Кани“ из манастира Каленић, чија смирена

<sup>12</sup> По рукопису „Етос гласова у византијском појању“ Владимира Јовановића (1956–2016), српског композитора који је посветио бројне године свог, нажалост прерано прекинутог, живота превођењу и препевавању изворних византијских мелодија на црквенословенски језик. Владимир Јовановић је, такође, својевремено водио певнице у црквама Александра Невског и Св. Петра и Павла у Београду. Писац ових редова дугује захвалност Владимиру Јовановићу, без чијег се поменутог текста сигурно не би усудио да почне компоновање осмоставачне симфоније *Осмоглас*.

атмосфера подсећа на претходно наведене одлике првог гласа (а чије нежне боје, узгред буди речено, подсећају на „Свету Тројицу“ Андреја Рубљова). Интересантно је напоменути да Владимир Јовановић помиње у свом тексту античку Грчку и Плутарха, који овај глас поистовећују са дорском лествицом, коју *карактеришу етос узвишености, достојанствености и (унутрашњег) поштовања*. У композицији *Вода и вино* служио сам се неким карактеристичним музичким одликама мелодија првог гласа, али сам такође обратио пажњу на његов теолошки смисао, тражећи остварење атмосфере смирености коју му богослови приписују. Са чисто музичке стране печат првог гласа Осмогласника на *Воду и вино* је очигледан:

- Песме првог гласа се завршавају са врло карактеристичним лако пропознатљивим другим ступњем, то јест мелодијским покретом велике секунде: цела композиција *Вода и вино* је управо заснована на непрестаном звучању исона велике секунде;
- Мелодије у *Води и вину* прате скоро корак по корак обресе мелодија првог гласа Осмогласника оним редом којим се они јављају у Осмогласнику: колебање између велике и мале секунде (а и аs), појављивање прекомерне кварте уведене путем чисте квинте (с и h), појављивање мале септима (es). То дословно значи да сам развој структуре композиције условио физиономијом првог гласа Осмогласника.

Као што сам напоменуо *Вода и вино* је први став будуће осмоставачне симфоније *Осмоглас*. Сви ставови ће се заснивати на теолошком тумачењу гласова:

- Први глас је исихастички (молитвен и смирен) са малом примесом дијасталтичког (усхићености и крепкости);
- Други је систалтички (мио и страдалан);<sup>13</sup>
- Трећи је дијасталтички (мужествен и подстрекачки);<sup>14</sup>
- Четврти је такође дијасталтички (али весело и победан);
- Пети је систалтички (тужан и страдалан);
- Шести је такође систалтички (али племенит и узвишен);
- Седми је исихастички (смирен и одлучан);
- Осми је такође исихастички (али озарен и ослобођен свих терета).

Као што можемо запазити у претходно описаним одликама, овде се не ради о музичкој већ о теолошкој терминологији. Овакво тумачење се позива, по неким теолозима, на низ ступњева којима се подвижник пење уз лествицу која води до савршенства, и ослања се на *Лествицу*, славно дело Светог Јована Лествичника, игумана манастира Свете Катарине на Синају (крај 6.– почетак 7. века), надахнуто визијом старозаветног патријарха Јакова који у сну види лествицу која повезује небо и земљу, и анђеле који се по њој пењу и силазе.<sup>15</sup>

*Осмоглас*, симфонијско дело, ослања се на музичке елементе српског Осмогласника, али сам при компоновању тражио надахнуће нарочито у његовом теолошком значењу. На тај начин тежим да се приближим учењу које овоземаљску

<sup>13</sup> По старогрчком предању овим гласом (такозваним лидијским) је Орфеј у Хаду смиривао дивље животиње.

<sup>14</sup> Овај глас, такозвани фригијски у старогрчкој традицији, се упоређује код православних теолога са великом војском која је „достојно организована и спремна за битку“. Наравно, теолошко тумачење се односи на духовну војску и на битку против себе самог и својих слабости.

<sup>15</sup> Прва књига Мојсијева, 28, 12

музику сматра одјеком небеских песама, и да се тако дистанцирам од њених световних и забављачких одлика. Њена звучна твар је иста, али је дух различит. Прерађујући стару твар уметник има способност да створи нов дух. Из тог разлога су, рецимо, ставови у *Осмогласу* углавом медитативни, и не желе да се ослоне на уобичајену симфонијску логику по којој се препоручује наизменичност брзих, веселих и играчких ставова са онима који су спори, маланхолични и медитативни. Иако је дело намењено концертној сали а не цркви, *Осмоглас*, намера је да носи у себи тај молитвени ЕТОС.

### Будуће стваралаштво

Будућа истраживања у компоновању упућују на личну жељу да се испоштује византијска, православна химнографска форма. Из тог разлога прилежно радим на проучавању српске средњовековне уметности, на упознавању средњовековне православне химнографије (на пример: оне која се налази у зборнику „Србљак“), са намером да своје ново, савремено дело обучем у рухо инспирисано традицијом. Сви ови приступи уметничкој твари имају своју историјску и духовну подлогу. Моје „Вјерују“ се заснива на убеђењу да српска православна култура има да каже још много ствари које се заснивају на њеној личној баштини, пре него што, евентуално, потражи одговоре за своја питања у култури других народа и цивилизација. Не сматрам да је тражење надахнућа у страним културама штетно, под условом да се на тај начин трага за оним што може да допринесе изградњи сопственог идентитета. Насупрот томе, примити туђу декаденцију, туђи духовни и уметнички суноврат као своју баштину је најгори вид духовног ропства. Тражити надахнуће у страним културама када се ради о томе да се на тај начин потпомогне уздизање културе свог народа може већ бити дискутабилно. Примити туђе поноре и празнине као своје, присвојити туђи нихилизам и туђе духовне болести је равно духовном самоуништењу. Када се ради о овој теми присетим се заједљивог и разарајућег хумора српског композитора, музиколога и публицисте Драгутина Гостушког, поводом српских „авангардиста“, а према његовом мишљењу: *Има нечег гротескног у томе да аутор прве српске романтичне опере може још увек попити кафу са колегом који своју музику прави у електронском лабораторију.*<sup>16</sup> Та тема није непозната нашем тлу, па ју је један српски уметник својевремено обрадио у једном од својих дела – Данило Киш, у „Причи о мајстору и ученику“ (једној од приповедака у његовој последњој књизи „Енциклопедија мртвих“) говори о неталентованом, неуком и при том још и вулгарном младићу који намерава да напише текст о теми којој се ни велики мајстори не би усудили да приђу. У ту сврху он долази у везу са „Мајстором“ који не успева да одоли *таштом задовољству да тај понор покуша испунити смислом.* Данило Киш закључује *да је опасно нагињати се над туђом празнином.*<sup>17</sup> Без улажења у полемику да ли је оно што нас окружује у духовном и уметничком смислу празнина или не, једно је сигурно: оно није плод наше историје и нашег развоја. Из тог разлога није потребно надовезивати се на њега са слепим

<sup>16</sup> Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, Београд, 1977, 116.

<sup>17</sup> Данило Киш, *Енциклопедија мртвих*, Београд, Просвета, 1985, 92.

поверењем. Зато властити композиторски рад не сматрам само музичким питањем. Желим да путем њега покренем и размишљање о грађењу сопственог идентитета, тамо где се он стварно налази, на ступњу развоја који је његов. Србији је то неопходније данас него икад, јер је окружена опасностима које мање-више свесно нарушавају њену жељу да сачува свој идентитет. Те опасности су тим пре веће што нису, као некад, плод територијалне окупације, него једног много перфиднијег утицаја – који се одвија путем идеја које покушавају да завладају светом. Нама није потребан „глобалистички“ поглед на свет, јер је он синоним губитка идентитета, болести која снажно уздрмава западноевропску цивилизацију данас, и прети њеном опстанку. Али нам не треба ни интровертно затварање у себе и у неке вековне традиционалне вредности, као што то проповедају неке радикалне доктрине данашњих непријатеља горенаведене западноевропске цивилизације, јер оне више не налазе природан пут до модерног човека. Први – изгубљени у својој самоуверености и својој доречености, други – у својој фрустрацији проузрокованој својом недореченошћу, проповедају сваки своју доктрину, слепи и глуви на речи свог саговорника. Српска култура има срећу да не припада у потпуности ни једном ни другом од ових погледа на свет, и не би требало ни у ком случају да присвоји оно што је страно њеној историји и њеном духу. Требало би да тражи сопствени пут, враћајући се, ако то је потребно, и на раскршће на коме је, силом прилика, била принуђена да узме пут који јој није одговарао. Своју историју треба прихватити онаквом каква она јесте, са свим елементима који њу чине (укључујући и оне за које бисмо најрадије волели да нису постојали), одредити циљ до кога желимо да стигнемо и направити одреднице путева помоћу којих до тог циља можемо да дођемо. За мене као композитора у том случају рекреирање/интерпретирање/рециклирање традиције у савременој уметности има дугорочно значење и смисао.

### Коришћена литература:

- Гостушки, Драгутин, *Уметност у недостатку доказа*, Београд, 1977.
- Evodkimov, Paul, *L'art de l'icône, Théologie de la Beauté*, Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 1972.
- Јовановић, Владимир, *Етос гласова у византијском појању*, (рукопис)
- Киш, Данило, *Енциклопедија мртвих*, Београд, Просвета, 1985.
- Quenot, Michel, *Icône, fenêtre sur l'Absolu*, Paris, Ed. du Cerf, 1987.
- Medvedkova, Olga, *Les icônes en Russie*, Paris, Ed. Découvertes – Gallimard, 2010.
- Ouspensky, Leonide, *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, Les éditions du Cerf, 1980.
- Popova, Olga, Smirnova, Engelina, Cortesi, Paolo, *Les icônes*, Paris, Ed. Solar, 2002.
- Rousseau, Daniel, Aslanoff, Grégoire, Bobrinskoy, Boris, Davezac, Bertrand, Sers, Philippe, *L'icône, objet d'art ou objet de culte*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001.
- Свети Јован Дамаскин*, PG, 94, col. 1245, AC.
- Свето писмо Старога завета*, (превео Ђуро Даничић), Београд, Британско и инострано библијско друштво, 1903.
- Stravinsky, Igor & Robert Craft, *Memories and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1959. Florensky, Pavel, *Icône*, Téqui, Paris, 1999.



Флоренски, Павел, *Обрнута перспектива*, Београд, Логос, 2013.  
*Harmonie divine, icônes et musique de l'ancienne Russie*, Paris, Ed. Op. 111, 1998.

### **SUMMARY**

#### **THE RECREATION/INTERPRETATION/RECYCLING OF SERBIAN MEDIÆVAL TRADITION IN CONTEMPORARY MUSIC**

**Aleksandar Damjanović**

In this paper I am presenting and introspectively analyzing, contemplating, interpreting my own work as a composer, all the while accepting the composition methods of redoing. The aim of this paper is to prove, through given examples from my own work, that composer's interpretations, re-creations and recycling of the medieval music do not reduce the originality of the contemporary musical expression and creation.

**Keywords:** re-creations, interpretations, recycling, the medieval music, *Рождество, Вода и вино*

Др Јелена Арнаутовић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности  
Музички одсек  
jelena\_arnautovic@yahoo.com

## ТРАДИЦИЈСКА И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛУ ГУЧА

**Сажетак:** О култури и културном идентитету неке заједнице доста говори њена музичка традиција (шта се уопште сматра музичком традицијом и које су њене карактеристике), однос према њој, значења која јој се приписују и контекст у којем се представља. С друге стране, популарна култура може бити 'савремена', 'новија' култура која неки сегмент традицијске културе модификује, па и потискује, али може временом постати и део саме традицијске културе. Комплексна проблематика односа између популарне и традицијске културе сагледана је на примеру музичког фестивала *Гуча (Драгачевски сабор трубача)*. Овај фестивал је покренут шездесетих година прошлог века из потребе за очувањем једног специфичног дела традицијске фолклорне културе – трубачке фолклорне музике. Традицијско/фолклорно језгро фестивалског програма очувано је у основи до данас, али су утицаји популарне културе временом модификовали карактер и садржај фестивала. Тако се, након почетне фазе Сабора, може пратити преобликовање традицијске културе у неофолк културу (седамдесете и осамдесете године), а затим и естрадизација Сабора (деведесете године). Савремена етапа фестивала *Гуча* обележена је хибридниим културним и музичким појавама, условљеним не само интензивним продором популарне културе већ и комерцијализацијом и интернационализацијом ове манифестације.

**Кључне речи:** култура, традиционално, популарно, фестивал, Гуча

Традицијска култура, схваћена је као скуп одређених веровања, вредности, симбола, правила који се преноси усменим путем и одржава и оправдава позивањем на прошлост. Она није непроменљиви, пасивни сегмент неке друштвене заједнице јер свака нова генерација активних прималаца бира и изнова вреднује и тумачи традицијске садржаје.<sup>1</sup> Другим речима, традицијска култура не само да се одржава и прослеђује наредним генерацијама у истом облику већ се у току тог процеса и неизбежно мења. У времену у којем живимо није необично ни да се традицијска култура и, њој наводно опозитна, популарна култура, приближавају једна другој, преплићу, надопуњују и мешају.<sup>2</sup> Иако се популарна култура углавном перципира као 'савремена', 'новија' култура која потискује и угрожава традицијску културу, неки њени

<sup>1</sup> Slobodan Naumović, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d., 2009, 26–30.

<sup>2</sup> У постмодерном, постиндустријском, масмедјјском, дигитализованом, високо-технолошком, глобализованом, либерално-капиталистичком друштву карактеристични су интензивни и плодносни сусрети, релације, комуникације, размене, и мешања култура. Томе је нарочито допринела појава интернета, која је омогућила глобално умрежавање и спајање удаљеног и непознатог.

садржаји временом и сами постају део традиције, као што и традиционални садржаји постају део популарне културе. Нови контекст, у којем су границе између популарне и традицијске културе релативизоване, захтева и нове теоријске приступе и вредносне критеријуме у изучавању културних пракси и дела. Сходно томе, традицијска и популарна култура се у овом раду не посматрају као строго одељене, затворене, целине, већ као динамични, живи организми који су у непрекидном дијалогу.

Сложене и променљиве релације између традицијске и популарне културе могу се сагледати на примеру музичких дела и пракси. Музичка традиција, као део традицијске културе, представља скуп и континуирани процес преношења музичких садржаја који се сматрају симболима одређене заједнице. О култури и колективним идентитетима неке заједнице доста сазнајемо управо посматрањем музичке традиције, и то не само њених карактеристика већ и значења која јој се приписују и контекста у којем се користи. У ширем смислу, музичку традицију чине сва музичка дела и праксе, композитори и музички извођачи који се у датом тренутку сматрају симболом и знаком неке националне или етничке заједнице.<sup>3</sup> Музичку традицију у ужем смислу чине дела и праксе традиционалне фолклорне музике која је заснована на утврђеним обрасцима и правилима и чврсто везана за националну или етничку заједницу у којој је настала. С друге стране, популарна музика представља тржишно-оријентисан производ музичке индустрије, чији је основни вредносни критеријум пријемчивост за што масовнију и разноврснију публику.

Границе између популарне и традиционалне фолклорне музике данас су прилично замагљене и релативизоване, а бројна музичка дела и праксе су хибридног карактера у смислу да се тешко могу сврстати у категорију традицијске или популарне културе.<sup>4</sup> На примеру историјата *Драгачевског сабора трубача*, данас познатијег као *Гуча*, биће показано на који начин је уплив популарне културе временом модификовао традицијско/фолклорно језгро програма и довео до естрадизације и комерцијализације фестивала.

### Традицијско/фолклорно језгро фестивалског програма

*Драгачевски сабор трубача* покренут је 14.10.1961. године у варошици Гуча, са циљем да допринесе очувању и ревитализацији фолклорне културе драгачевског краја. Прво издање имало је обележја и карактер типичних сеоских сабора тога доба – манифестација је одржана у порти цркве, на верски празник (Покров Пресвете

<sup>3</sup> На пример, формулација 'српска музика' указује на колективни музички идентитет који означава целу институцију музичке уметности у Србији и обухвата музичке, историјске, друштвене, економске, идеолошке и друге димензије које формирају ту музичко-културалну 'личност' у смислу институције. – Mirjana Veselinović-Hofman, *The Culture of Musical Identities*, Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović-Mladenović, *Identities: the World of Music in Relation to Itself*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2012, 15.

<sup>4</sup> Cf.: Јелена Арнаутовић, Редеофинисање концепта музичког жанра у постмодерној медијској култури: прожимање уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7. април 2012), Бања Лука, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, 2013, 583–593.

Богородице) и у време одржавања сеоског вашара.<sup>5</sup> Циљна група публике били су старији житељи села и мањих вароши из Драгачева и Западне Србије, а према оквирној процени окупило се око 10.000 људи.

Програм првих издања *Драгачевског сабора* у основи је сачуван до данас и, узевши у обзир да је заснован на (музичкој) традицијској култури, може се означити као традицијско (фолклорно) језгро фестивала. Централни и најважнији сегмент чини такмичење трубачких фолклорних оркестара из Драгачева, којима су се касније прикључили и трубачки ансамбли из других делова Србије. Такмичење се одвија у неколико категорија (најбољи оркестар, најбољи солиста – 'Прва труба', најизворније музицирање, итд.), а победнике бира жири у чијем су саставу од самог почетка истакнути етномузиколози. Најпрестижније звање за учесника такмичења у Гучи је 'мајстор драгачевске трубе' (уведено 1991. године). Добијају га трубачи који су на финалном такмичењу три пута освојили неку од награда. Мајстору трубе додељује се 'Мајсторско писмо', пригодна саборска значка и награда, а име добитника уписује се на мермерној плочи Дома културе у Гучи.

Традицијско језгро *Драгачевског сабора* чине и ревијални музички део (наступи трубачких ансамбала и фолкорних група) и разноврсни пратећи програми: реконструкција традиционалне драгачевске свадбе, саборске спортске игре (момачко надметање у традиционалним сеоским спортовима), изложба и продаја народних рукотворина. За вечерње сате карактеристично је 'народно весеље' – певање, игра, славље уз музику трубачких оркестара – у којем учествују и мушкарци и жене свих старосних доби и социјалних слојева. До данашњих дана очувана је и церемонија отварања сабора, коју чине подизање државне заставе уз војничке покличе, пуцање 'саборске прангије', свирање химне сабора (народне песме *Са Овчара и Каблара*), дефиле трубача у народним ношњама.

*Драгачевски сабор трубача* је, према мишљењу Милоша Тимотијевића, од самог почетка био важно средство идентификације за одређени део српског становништва. Наиме, Сабор је замишљен као својеврсна демонстрација српског народног и ратничког духа, уз величање српског идентитета конструисаног око троугла труба – село – српски ратник. Слављењем сељака и сеоских обичаја у Западној Србији стварана је слика „јакe, активне мушке заједнице са села, којом доминирају мушкарци ратници“. У надахнутим извештајима новинара „снажни, весели и крепки људи из Драгачева, приказивани су као национални идеал мушкарца“, а Сабор као једино преостало извориште народне-сеоске традиције.<sup>6</sup> На тај начин, Сабор је

<sup>5</sup> Сабори су „у српској традиционалној култури били прилике у којима су се промовисале нове социјалне улоге појединаца и ре-конституисале уже и шире друштвене заједнице, скупови који су имали културну и економску димензију, али изнад свега (ре)интегришућу функцију“. Након Другог светског рата широм Југославије покрећу приредбе ослоњене се на традицију саборовања, „с препознатљивим општим оквиром друштвеног окупљања на отвореном простору на празник (религијски или државни), док програми представљају сценске адаптације музичко-фолклорних текстова“. – Данка Лајић-Михајловић, Мирјана Закић, *Драгачевски сабор трубача у Гучи: место умрежавања музичких култура, Зборник матице српске за друштвене науке* (139), 2012, 224.

<sup>6</sup> Miloš Timotijević, *Karneval u Guči: Sabor trubača 1961–2004*, Čačak, Legenda, Narodni muzej, 2005, 156–162. Никола Стојић је забележио шта је први *Драгачевски сабор трубача* значио за становнике тога краја: „Тога дана, по први пут после Другог светског рата, ношена је масовно српска народна ношња, извађена из старих шкриња и сандука. Носили су је и стари и млади – с поносом“. – Ibid., 162. Сличан је



функционисао и као успостављање везе са оним делом српске историје и традиције који је југословенски режим потиснуо након Другог светског рата.<sup>7</sup>

### Преобликовање традицијске културе у неофолк културу и естрадизација Сабора

*Драгачевски сабор трубача* веома брзо је превазишао свој локални карактер, привукавши пажњу музичара и публике из других делова Србије, па и осталих југословенских република. Већ 1963. постаје републичка манифестација, а на такмичењу први пут учествују и оркестри из североисточне и југоисточне Србије. Пето издање Сабора било је изузетно успешно и посећено, наговештавајући да може постати највећа народна манифестација у земљи, а јубиларно десето издање је, према процени новинара, посетило више од 200.000 људи. Са приливом публике расте и интересовање медија, а фестивал се све више професионализује и популаризује.<sup>8</sup>

Последица ових промена било је преобликовање традицијске културе током седамдесетих и осамдесетих година. То се, рецимо, уочава у постављању трубачких фолклорних оркестара на позорницу, на дистанци од публике, то јест колектива. Такође, репертоар који су оркестри изводили обликован је према правилима организатора, такмичарском карактеру фестивала, актуелној политичкој идеологији и укусима све масовније публике.<sup>9</sup> Уводе се нови програмски садржаји, карактеристични за манифестације елитне/високе културе (промоције књига, изложбе уметничких радова самоуких сеоских сликара и вајара). Отвара се луна-парк и постављају шатре и тезге на којима се продавала разноврсна роба, те ова манифестација све више добија карактер вашара.

Конечно, мења се и начин на који посетиоци уживају у музици, нарочито приликом наступа трубачких оркестара у не-такмичарским деловима програма. Док би трубачи свирали, гости би под шатрама неумерено јели и пили, повремено подижући руке увис и певајући. Веселили су се као у кафанама, на новијим свадбама и испраћајима у војску. Жене би играле на столовима а мушкарци засипали новцем играчице и трубаче, демонстрирајући тако своју куповну моћ.<sup>10</sup> Овакав начин уживања

---

и опис Драгољуба Јовашевића у часопису *Драгачевски трубач* 1969. године. „Сваког учесника сабора у Драгачеву обузима потресно патриотско осећање. [...] Драгачево у та два саборска дана постаје огроман храм у коме се обилно приносе жртве култу чувања нашег народног музичког стваралаштва и успомени на храбре српске ратнике – ослободиоце“. – Ibid., 166, 167.

<sup>7</sup> Интересантно је поменути да је шездесетих година прошлог века у СФРЈ за организовање великих јавних свечаности била неопходна политичка подршка, те се проблем појавио када су Сабору 1965. године упућене критике да је 'превише српски'. Да би ова манифестација могла опстати, наредних година уведени су политички подобни програми, попут обележавања годишњица из традиције револуционарног и партизанског покрета, изложби посвећених партизанима, редовних гостовања фолклорних ансамбала из других делова Југославије и програма под називом *Друзе Тито ми ти се кунемо*. – Ibid., 163–166.

<sup>8</sup> Cf.: Miloš Timotijević, op.cit., 23, 165; Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић, Сусрети музичких култура на Поноћном концерту Драгачевског сабора трубача у Гучи, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7. април 2012), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2013, 203, 204.

<sup>9</sup> Данка Лајић-Михајловић, Мирјана Закић, Драгачевски сабор трубача у Гучи: место умрежавања музичких култура, op.cit., 66.

<sup>10</sup> Miloš Timotijević, op.cit., 292, 293.

у музици карактеристичан је за неофолк културу и новокомпоновану народну музику, специфични хибридни жанр настао мешањем популарне и фолклорне музике, који је седамдесетих и осамдесетих година доживљавао експанзију у Србији.<sup>11</sup>

Утицај неофолк културе на карактер и садржај фестивалског програма у Гучи интензиван је током последње деценије XX века. Како уочава Тимотијевић, у новом политичком контексту Сабор као промоција српског идентитета и традиције више није потенцијално субверзиван већ сасвим прихватљив и пожељан. Истовремено, „сужавање могућности за путовања и потреба за забавом“, условили су повећано интересовање домаће публике за долазак у Гучу. У томе су високи државни функционери уочили добру прилику за политички маркетинг и врбовање бирача, те *Гуча* деведесетих година постаје позорница на којој дефилују политичари из свих тадашњих партија. То је потом привукло и бројне естрадне личности, што је сабору донело статус престижног и 'тренд' места. Највећу сензацију изазвала је звезда новокомпоноване народне музике Лепа Брена, која је 1993. године у Гучу слетела хеликоптером. „Након овог догађаја појављивање људи из света индустрије масовне културе, било је на неки начин и обавеза“.<sup>12</sup>

У Гучи је деведесетих година први пут забележен и масовнији долазак младих. Током претходних деценија млађе генерације нису се идентификовале са трубачком музиком јер је она схватана као „део укуса старијих генерација које не хватају корак са модерним временом“. „Трубачи су остали део традиционалне културе села западне Србије и Цигана (Рома) из Јужне Србије, и као такви нису имали довољно препознатљивости код свих друштвених слојева у Србији“.<sup>13</sup> Међутим, крајем XX века то се мења пре свега зато што трубачки фолклорни оркестри из Србије постају популарни међу младима широм света, као део *world music* тренда. Сматра се да су томе знатно допринели филмови Емира Кустурице у којима Роми играју главне улоге, а ромски трубачи изводе музику коју је компоновао Горан Бреговић (*Дом за вешање* [1989], *Arizona dream* [1993], *Underground* [1995]). Са 'изласком' трубачке музике 'у свет' посредством филмске и популарне културе као и са доласком младих у Гучу, нужно се мења и карактер саме манифестације. Млада публика је центар саборских дешавања изместила на улице Гуче и донела вид забаве карактеристичан за рок или турбо-фолк концерте. „Оно што се тренутно одиграва на улицама у Гучи је мешавина класичних образаца масовних хепенинга везаних за рокенрол и екстазе карактеристичне за турбо-фолк, све заједно уклопљених у модернизовану музичку народну традицију српских и ромских трубачких оркестара, што је потпуно страни и непознато старијим генерацијама.“<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cf.: Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio-Beogradu u SFRJ*, Beograd, RTS, 2012.

<sup>12</sup> Miloš Timotijević, op.cit., 206–209.

<sup>13</sup> Ibid., 314. Филмови у којима су ангажовани фолклорни трубачки оркестри снимани су и пре деведесетих (*Трубе Драгачева* [1961], *Боксери иду у рај* [1967], *Кад будем мртав и бео* [1967], *Ужичка република* [1974], *Сок од шљива* [1981], *Лагер Ниш* [1987], итд.). Иако су неки од ових филмова били веома гледани, музика трубачких оркестара је у њима углавном представљена као 'назадна', и стога још увек није могла постати део „пожељног музичког укуса младих генерација“. – Ibid., 175, 313–316.

<sup>14</sup> Ibid., 296.

## Гуча у доба глобализације: хибридна култура и комерцијализација

С почетком XXI века на *Драгачевском сабору* карактеристичан је све флексибилнији однос према музичкој традицији. Утицај популарне културе на традиционалну фолклорну музику испољио се у два вида: било као извођење неке мелодије из популарне музике у 'фолклорном руху', или као интерпретирање традиционалне мелодије проткано елементима неког популарног жанра. Познато је да је Бобан Марковић, називан и амбасадором *Гуче*, био први трубач који је у такмичарском делу фестивала извео неку популарну мелодију (конкретно тему из серије *Отписани*), и тиме прекршио дугогодишње пропозиције такмичења. Упркос упозорењима жирија да ће бити дисквалификован, Марковић не само да је учествовао на такмичењу већ је и победио.

Тиме је отворен пут и другим учесницима такмичења који су тежили ка флексибилнијем односу према традицијској култури. На пример, како указују Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић, на 50. издању Фестивала 2010. године такмичари су на нов начин третирали пропозицију такмичења да сваки оркестар изводи мелодију песме и игре из краја из којег долази.<sup>15</sup> Уместо да свирају традиционалне сеоске песме и игре, неки од њих су извели музику новијег, градског порекла (кафанске и староградске песме) или чак обраде мелодија популарне музике, док су традиционални ромски чочек обогатили елементима цеза и турске, бугарске или македонске музике. Поменуте ауторке из тога читају различите односе такмичара према традицији. На пример, неки наступи су одали непознавање или непоштовање традиције јер су се песма и игра којом су се представили, стилски веома разликовале. С друге стране, извођачи бирају неке новије песме и игре јер сматрају да и оне заслужују поштовање садашњих генерација, као и очување за будућност.<sup>16</sup> Може се извести закључак да учесници такмичења у Гучи одабрану новију музику третирају и као кандидата који потенцијално може временом бити сврстан у традицијску културу. Један од упечатљивих примера презначења статуса популарне културе у традицијску су Бреговићеве песме *Калашњиков*, *Месечина*, *Бурђевдан*. С друге стране, оно што је већ стекло статус традицијске културе, интерпретирају на нов начин, па га тиме и мењају.

Још интензивнији продор популарног уочава се у ревијалним деловима фестивала. У првој деценији XXI века, програм *Гуча* чине и концерти познатих извођача новокомпоноване народне музике (Мирослав Илић, Драган Којић-Кеба) или 'етно' музике (*Балканика*, Горан Бреговић). Поред тога, занимљиво је анализирати разноврсне начине на који популарна и фолклорна музика дијалогизирају у оквиру

<sup>15</sup> У трубачкој фолклорној музичкој пракси у Србији разликују се следећи 'трубачки дијалекти': српски у Западној Србији, ромски на југоистоку, и специфични мозаик српског, влашког и ромског фолклора на (северо) истоку (настао као последица заједничког музицирања српских, ромских и влашких музичара). Чочек се усталио као симбол ромске музичко-играчке традиције, и опозиција колу као симболу српске игре. Првобитно су пропозиције такмичења у Гучи налагала су извођење две обавезне композиције (*Са Овчара и Каблара*, *Бледи месец загрлио звезду Даницу*), два народна кола и један марш по избору. Како се повећавао број такмичара, смањивао се обим репертоара, те се 1993. године усталила одредба да сваки оркестар изводи само мелодију песме и игре из краја из којег долази. – Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић, Драгачевски сабор трубача у Гучи: место умрежавања музичких култура, *op.cit.*, 228, 229.

<sup>16</sup> *Ibid.*

*Поноћног концерта*.<sup>17</sup> Извођачи су слободни у одабиру музике којом ће се представити на *Поноћном концерту*, те се у жељи да импресионирају публику и 'надсвирају' противника у дуелу, често опредељују за мелодије из популарне музике. Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић су то показале на примеру наступа Дејана Петровића и Елвиса Ајдановића на *Поноћном концерту* 2006. године. Петровић је, према њиховом мишљењу, својим наступом демонстрирао да може да „спаја неспојиво“ јер је извео традиционална фолклорна кола, песме које припадају новијој фолклорној традицији (кафанске песме *Да ти играм чочек, чичо, чичо* и *Гледај мајко како знаш*), али и рефрен америчке кантри песме *О, Сузана (Oh Susana, do not cry for me)*. Извођењем песме *Акверијус (Aquarius)* из америчког филмског мјузикла *Коса*, оркестар Дејана Петровића проширио је своју циљну групу, будући да је привукао пажњу љубитеља рок музике, као и бројних иностраних посетилаца којима је ова нумера позната. Највеће одушевљење публике изазвало је извођење навијачке химне *Дај гол* рок групе *Розе позе*. Чланови Петровићевог оркестра изазвали су ефекат изненађења и остварили „успешан интеркултурни дијалог са публиком“, која је живо реаговала покретима и паљењем 'навијачких' бакљи. Ауторке су запазиле дијалоге популарне и традиционалне фолклорне музике и у наступу оркестра Елвиса Ајдановића. У извођењу *Чочека среће*, једног од традиционалних ромских чочека, Ајдановић је соло импорвизацију „на фону убрзане румбе“, прожео елементима цеза.<sup>18</sup>

Преплитање традицијске и популарне културе може се пратити и у начину на који публика конзумира фестивалске програме. Посебност фестивала *Гуча* је у томе да га након 2001. године посећују све генерације и припадници свих културних модела. Старије, локално становништво се окупља из навике и због програма у којима је очувана традиционална фолклорна култура, људи средњих година долазе ради весеља под шатрама и вашарске понуде, а млади људи хрле у Гучу да би искусили незаборавну забаву на улицама и *Поноћном концерту*. Фестивал посећују млади који слушају турбо-фолк и новокомпоновану музику, али и љубитељи других врста музике. Ту су и жене у народним ношњама, разголићене лепотице које играју на кафанском столу, али и девојке 'урбаног' имица које у весељу уживају на начин типичан за мушкарце.<sup>19</sup>

Може се поставити теза да је интензивни продор популарне културе у програме *Драгачевског сабора трубача* у XXI веку тесно повезан са приливом младе публике,

<sup>17</sup> *Поноћни концерт* уведен је у програм фестивала *Гуча* 2001. године. Чине наступи домаћих трубачких фолклорних оркестара, груписаних у 'ривалске парове' (по два оркестра из различитих делова Србије). Сваки 'ривалски пар' се 'надсвирава', што целом догађају даје такмичарски карактер и чини га веома атрактивним за публику. – Cf.: Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић, *Сусрети музичких култура на Поноћном концерту Драгачевског сабора трубача у Гучи*, op.cit., 204.

<sup>18</sup> Ibid., 207–210.

<sup>19</sup> Приликом истраживања родних идентитета на фестивалу *Гуча* идентификовала сам три основна модела репрезентације жене у фестивалским програмима и у медијским написима о овој манифестацији: патријархална жена са села, промискуитетна жена – играчица чија је функција да забави мушкарца ('спонзоруша'), и модерна, самостална, успешна ('европска') жена, једнака са мушкарцем. – Cf.: Arnautović, Jelena, *Medijska reprezentacija žene na Dragačevskom festivalu trubača u Guči*, u: Jelena Arnautović, Vojna Nešić (ur.), *Simpozijum Žene u muzici (WIMIS)*, Zbornik radova sa naučnog skupa (2–4. Decembar 2011), Udruženje „Žene u muzici“, 2015, 179–188.



нарочито младе иностране публике, као и са комерцијализацијом фестивала.<sup>20</sup> Велики број репортажа о *Гучи* у домаћој и иностраној штампи испуњавају описи Фестивала као места 'аутентичног' хаоса и лудила, луде забаве, необузданог хедонизма и 'магијског' дејства трубе. Иностранци посетиоци и новинари перципирају *Гучу* као симбол 'дивљег', 'егзотичног' страственог и неодољивог Балкана, те као 'унутрашњу другост' Европе. Ову представу прихватили су и организатори фестивала и домаћи новинари, јер су схватили да функционише као одлична реклама.

Традицијска култура на *Драгачевском сабору* данас више нема значење потврде и глорификације српског идентитета већ се третира као комерцијални производ и мамац за туристе. Тако фестивал *Гуча* представља пример парадокса који почива у основи процеса глобализације. Као што уочава Јост Смирс (Joost Smiers), глобализација истовремено доводи до хетерогенизације и хомогенизације културе. Идеја хибридности култура у не-западним земљама најчешће је сведена на прилагођавање локалне културе стандардима културних индустрија из западних земаља, те се као резултат добија нека врста 'запаковане масовне забаве' намењене туризму. Другим речима, прокламована хибридизација културе у реалности углавном подразумева утицај масовне западњачке културе на 'локалне' културе, које се потом тако измењене продају на глобалном тржишту као аутентични локални производи.<sup>21</sup>

## Закључак

Из осврта на историјат фестивала *Гуча* може се закључити да је ова манифестација почела да привлачи масовнију пажњу публике и медија од тренутка када је традицијска фолклорна култура ступила у дијалог са популарном културом. То је седамдесетих и осамдесетих година резултирало упливом неофолк културе, а деведесетих су даље модификације традицијске културе условљене утицајима турбо-фолк, *world music* и рок културе. Некадашњи локални, фолклорни сабор је у XXI веку трансформисан у међународни *open-air*, *world music* фестивал и највећу туристичку манифестацију у Србији. Стога и не чуди што је првобитни назив манифестације потиснут у корист атрактивнијег, и за масовну, међународну публику прихватљивијег назива – *Гуча*.

## Коришћена литература:

Arnautović, Jelena, *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio-Beogradu и SFRJ*, Beograd, RTS, 2012.

Арнаутовић, Јелена, Редифинисање концепта музичког жанра у постмодерној медијској култури: прожимање уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић:*

<sup>20</sup> На сајтовима и брошурама Фестивала тврди се да од 2000. године *Гучу* годишње посећује готово пола милиона људи, од чега су знатан број чинили странци (највећим делом из региона, али и из удаљених земаља попут Америке, Јапана итд). Иако су странци и раније долазили у *Гучу*, то је било спорадично у поређењу са новијом историјом фестивала. Важно је приметити и да је 2010. године на *Драгачевском сабору* први пут одржано међународно такмичење трубачких оркестара.

<sup>21</sup> Јост Смирс, *Уметност под притиском: промоција културне разноликости у доба глобализације*, превела Наташа Ваван, Нови Сад, Светови, 2004, 164, 171, 181–184.

етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација, Зборник радова са научног скупа (6–7. април 2012), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2013, 583–593.

Arnautović, Jelena, Medijska reprezentacija žene na Dragačevskom festivalu trubača u Guči, u: Jelena Arnautović i Vojna Nešić (ur.), *Simpozijum Žene u muzici (WIMIS)*, Zbornik radova sa naučnog skupa (2–4. Decembar 2011), Udruženje „Žene u muzici“, 2015, 179–188.

Лајић Михајловић, Данка и Мирјана Закић, Драгачевски сабор трубача у Гучи: место умрежавања музичких култура, *Зборник матице српске за друштвене науке* (139), 2012, 223–226.

Лајић Михајловић, Данка и Мирјана Закић, Сусрети музичких култура на Поноћном концерту Драгачевског сабора трубача у Гучи, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7. април 2012), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2013, 203–213.

Naumović, Slobodan, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d., 2009.

Смирс, Јост, *Уметност под притиском: промоција културне разноликости у доба глобализације*, превела Наташа Ваван, Нови Сад, Светови, 2004.

Timotijević, Miloš, *Karneval u Guči: Sabor trubača 1961–2004*, Čačak, Legenda, Narodni muzej, 2005.

Veselinović Hofman, Mirjana, The Culture of Musical Identities, u: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović Hofman i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Identities: the World of Music in Relation to Itself*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2012, 11–22.

## SUMMARY

### TRADITIONAL AND POPULAR CULTURE AT THE FESTIVAL GUČA

Jelena Arnautović

The characteristics of culture and culture identity of some community can be seen by observing its music tradition (what is perceived as music tradition and which aspects it possess), as well as an attitude toward that tradition, meanings that are ascribed to it, and context in which it is presented. On the other hand, popular culture is, in some way, a 'contemporary', 'new' culture which modifies or even suppress some segments of traditional culture, but it can also eventually become a part of traditional culture itself. The polarity 'traditional' – 'popular' has gradually lost its clear borders (among other things, traditional has become popular and vice versa), and hence this problematic demands new theoretical approaches nowadays. A complex problematic of the relationship between popular and traditional culture is perceived at the example of music festival *Guča (Dragačevo Trumpeters Assembly)*, held in a small town Guča in the Western part of Serbia. The *Guča* was launched in the sixties, from the need for preservation of a specific part of traditional folk culture – wind brass folk music, characteristic for some parts of Serbia. A traditional folk nucleus of the *Guča* has been preserved in its essence until today, but the influences of popular culture have been gradually modified character and content of the festival. Therefore, traditional culture has been

transformed into neo-folk culture during the seventies and eighties, while in the nineties the Festival's programmes became under strong influence of Serbian 'estrada'. The structure of the audience has been changed, too. While in the sixties the *Guča* had strongly local character and was appealing only for older inhabitants of villages, in the next 3 decades it became more and more interesting for different kinds of people from all over Yugoslavia. Finally, in the 21<sup>st</sup> century the *Guča* has gained a wide international popularity and become one of the favourite tourist destination for young people. Dialogues between traditional and popular culture have been intensified and resulted not only in diverse hybrid cultural and musical phenomena, but also in commercialisation and internationalization of the *Guča*.

**Keywords:** culture, traditional, popular, festival, *Guča*

Др ум. Весна Дамљановић  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Музичка академија  
Катедра за соло пјевање и флауту  
vesnadjokic@gmail.com

## АНАЛИЗА КЛАВИРСКОГ СЛОГА У ДРУГОЈ „КОСОВСКОЈ“ СИМФОНИЈИ РЕЦА МУЛИЋА

**Сажетак:** Као извјесна теоријска надоградња утисака са црногорског премијерног извођења Мулићевог дјела, Друге симфоније „Косовске“ (Подгорица, 16. децембар 2013. године, Црногорски симфонијски оркестар, диригент: Радован Паповић, солиста: Весна Ђокић – клавира), овај рад има за циљ да подстакне шири интерес и симпатије ка наведеном дјелу, путем пијанистичко-истраживачког поступка у виду анализе клавирске дионице, што конкретно подразумијева анализу Мулићевог третмана клавира као солистичког, односно као облигатног инструмента. Поред тога, у фокусу пажње биће карактеристике великог извођачког апарата који захтијева дјело, усмјеравајући се на дијалоге фолклорне мелодике између клавира и оркестра (*tutti*), и клавира и других солистичких инструмената. Такође, разматраће се остварење цијелог дјела као слободног музичког облика названог „симфонија“, дакле, указаће се на Мулићев слободни, романтичарски третман жанра. На крају, подијелићу нека од својих пијанистичких запажања и искустава са црногорске премијере, и на тај начин промовисати успио покушај извођења Друге симфоније „Косовске“ Реца Мулића.

**Кључне речи:** Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, историја и теорија извођаштва, интерпретативна анализа, традиција

Као допуна новим, музиколошким, тенденцијама расвјетљавања биографских чињеница и доприноса на пољу композиторског опуса Реца Мулића (1923–1982), посебно када је у питању његово најзначајније дјело – *Друга симфонија „Косовска“*, овај рад ће се бавити анализом клавирске дионице управо овог његовог дјела, са намјером да се приближи Мулићев пијанистички стил и употреба клавира као солистичког, односно облигатног, инструмента. Поред овога, рад ће се употпунити и нотним примјерима у виду скенираних исјечака из клавиурског извода *Симфоније*, а у циљу приказа карактеристика нотног текста.

*Друга симфонија „Косовска“* Реца Мулића је оркестарско дјело са значајном и специфичном солистичком дионицом клавира, настало 1972. године. Најскорија музиколошка истраживања представила су проблематику жанра, форме, тематизма и инспирације фолклором у *Симфонији*, припремивши тиме тло за сљедеће, у овом случају, пијанистичко-истраживачке поставке. Наиме, ово троставачно дјело, иако првобитно замишљено као клавиурски концерт,<sup>1</sup> материјализовано је као симфонија, што свједочи у прилог Мулићевог слободног третмана жанра, о чему је писала музиколошкиња Соња Маринковић, дајући му и перспективу симфонизираниог

<sup>1</sup> Соња Маринковић, Однос Реце Мулића према традицији у композицији *Друга симфонија „Косовска“*, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 58.



клавирског концерта.<sup>2</sup> Према току музике и третману клавира у првом ставу *Симфоније* може се пратити Мулићев такав, концертантни, приступ дјелу, међутим, дуге симфонијске епизоде у другом ставу, које подсјећају на позноромантичарске европске тенденције, преобразиће форму у готово чисто симфонијску, да би се та „борба за надмоћ“ синтетисала и помирила у кратком колу, врцавом ронду трећег става.

Као најзначајнија поставка ове кратке студије истиче се клавирски слог, дакле, композиторски поступци којима је аутор уобличио солистичку, клавирску дионицу у дјелу. Приликом прегледа клавирског извода уз слушање *Симфоније*, јасно је да се у Мулићевом клавирском слогу ријетко наилази на традиционални звук и употребу клавира, тиме и на традиционалне композиторске технике. Може се рећи да је аутор прибјегавао колористичком третману инструмента, фолклорном звуку, њиме често опонашајући неки други инструмент или тембр групе инструмената. У коментару уз снимак *Косовске симфоније*<sup>3</sup>, Акил Коци је указао на управо такав третман инструмента, истичући ћифтелију као звук који је Мулић у клавиру тражио (опонашао). Такав третман клавира изражен је највише у првом ставу, најприје у материјалу увода (примјери бр. 1, 2, 3).

Примјер 1. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, 4. такт



Примјер 2. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, такт 18–19



<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Снимљеног у сарадњи Радио-телевизије Приштина и Радио-телевизије Љубљана, са оркестром РТВ Љубљана, солистом Ацијем Бертонцелом и диригентом био Самом Хубадом, објављеног на плочи у издању РТВ Београд и Удружења естрадних уметника Косова из Приштине.

Примјер 3. Реџо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, такт 22



Наиме, овакви, двоструки, репетирани, ланчано повезани кратки и дуги предударни (примјер бр. 1), осим што нису баш честа појава у клавирским партитурама, представљају и нотну, и звучну материјализацију трзања (ћифтелије). Они касније из трзачког прелазе у тембр звона. У примјерима бр. 2 и бр. 3 представљена је варијанта претходног композиторског поступка, а то уз помоћ брзог груписања нотног текста у циљу ефекта, дакле, звучно призивање ћифтелије – инструмента који је дио и црногорског,<sup>4</sup> и албанског фолклора.<sup>5</sup>

Клавир као солистички инструмент доминантан је још при излагању прве теме (од 32. такта) и виртуозног развојног дијела (од 114. такта). У оквиру прве теме, музички материјал се излаже у дијалозима клавира и оркестра. Пијанистичка, сонорна и структурална особеност клавирске дионице у овом дијелу је флуидни шеснаестински покрет, изграђен од мотивског језгра од 4 шеснаестине са специфичном артикулацијом – двије ноте под луком, двије кратке. Када се на овај начин артикулисано и ритмизовано шеснаестинском покрету дода почетна теза (од 52. такта, примјер бр. 4), осим што се у материјалу препознаје слободна варијација материјала из уводног дијела, уочљив је звук и атмосфера фолклорног, играчког карактера.

Примјер 4. Реџо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, такт 52



Послије оркестарског, симфонијског, уводног одсјека развојног дијела, клавир тек у централном одсјеку развојног дијела (од 114. такта) успоставља концертантни принцип, виртуозно подвлаћећи драматику оркестра, посебно дионицу дрвених дувачких инструмената (примјер бр. 5). Након много понављања материјала узлазним

<sup>4</sup> Слободан Јерков, *Кратак историјат музичког фолклора у Црној Гори*, Подгорица, Матица црногорска, 2016.

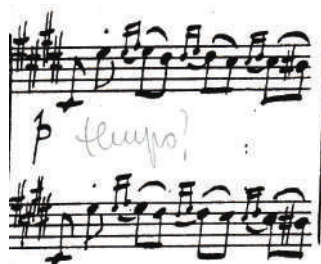
<sup>5</sup> Интересантна је студија Сава Оровића, *Сличности фолклора код Арбанаса и Црногораца*, линк за преузимање је у прилогу коришћене литературе.

секвенцама, уз обиље хроматике која појачава драматургију музичког тока, централни одсјек развојног дијела кулминира у клавиру хроматски и доноси меланхолични соло (примјер бр. 6), оријентални смирај којег до краја одсјека преузима и спроводи оркестар. Да се у развојном дијелу водила права борба за доминацијом симфонијског, односно концертантног принципа, свједоче завршни одсјек развојног дијела и прелаз за репризу који одмах слиједи. Наиме, док се завршни одсјек развојног дијела третира потпуно симфонијски, дакле, у потпуности га преузима оркестар, клавир се у концертантном, солистичком стилу враћа у прелазу за репризу, поигравајући се и удвајајући тематски материјал са флаутама.

Примјер 5. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, такт 114–116



Примјер 6. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, први став, такт 137



У репризи, осим што је Мулић дао обрнуту репризу и што колорит обогаћује инсистирајући на дрвеним дувачким инструментима, у клавиру се не доносе измјене ни допуне у излагању тематског материјала, тиме ни у тембровском, артикулационом или ком друго клавирском сегменту. Изузетак у том смислу представља кратка кода (276–294 такт) гдје се клавир употребио облигатно, густим и енергичним тремолима подржавајући величанствену оркестарску боју.

Посебно треба истаћи да Мулић поред клавира, концертантно третира и друге инструменте. Што се тиче првог става симфоније, таквом (концертантном) третману подлегли су у највећој мјери дрвени дувачки инструменти. Међутим, посебно интересантни су одсјечи у којима је солистичка улога подијељена на клавир и још један инструмент (дрвени дувачки, вибрафон, ксилофон), при чему је оркестар или изостављен, или је у другом плану. Такав примјер се сријеће одмах у уводу, гдје клавир камерно кокетира у солистичким епизодама са флаутом (од 23. такта), вибрафоном (од 16. и 137. такта, па од 225. такта), енглеским рогом (фрагментарно од 144. такта), обоом (од 146. такта), флаутом пиколо (од 196. такта). Занимљиво је и то да Мулић, иако је јасно да му клавир није први медијум композиторског изражавања, и

фактурално и регистарски маестрално комбинује боју клавира са другим солистичким инструментима, увијек понуди ванредно звучно рјешење и то је уочљиво, између осталих, и у претходно наведеним примјерима. Такође, неријетко, у свим ставовима, клавир има улогу пратећег, облигатног инструмента, потпуно надјачаног оркестром, подржавајући, тј. утапајући се у оркестарске боје.

Клавирска дионица у првом ставу обилује кратким и дугим предударима постављеним ударачки – у виду ефекта, и мелодијски – у циљу брзог украшавања мелодијске линије. Пажњу скрећу различито ритмизоване, мелодијске тонске групе, затим акордска арпеђа (у камерном солима са флаутом; у репризи и са другим инструментима), октавна убрзања у прелазима, специфично артикулационо изложен херојски материјал теме – двије ноте под луком, двије кратке – са специфичним, енергичним акцентима на дугим нотама, као и карактеристични пасажии у квартном, секвентном кретању када се подржава симфонијска разрада у развојном дијелу. Интересантни су клавирски прелази унутар првог става, поготово након неке веће клавирске паузе у којој доминира оркестар и то из разлога што назначеним (композиторовим) убрзањима и (претпостављеним) енергичним музичким покретом „буде“ из оркестарских одсјека који су, углавном, тримији, што због великог оркестарског звука, што због композиторских усмјерења оркестру да свирају спорије – *meno mosso*. Како је наведено, са аспекта клавирског слога, реприза не доноси неке новитете, изузимајући коду у којој клавир тремолом подржава узлазни, тријумфални, оркестарски раст у коди.

Иако први став *Симфоније* траје приближно половини укупног трајања дјела (око 15 минута), у њему нису исцрпљене све специфичности клавирског слога. Наиме, у другом ставу се потврђује присуство раније споменутог камерног кокетирања клавира и још једног солистички третираног инструмента, при чему је оркестар изостављен. Таква једна епизода јавља се већ на самом почетку другог става (од 9. такта), прво у комбинацији клавир и пиколо, одмах затим клавир и флаута. Још један примјер маестралног звучног рјешења представља епизода сола секције лимених дувачких инструмената (од 39. такта) која је подржана клавиром и оркестром. Иако улога клавира овдје није солистичка, и поред звучног дијапазона оркестра и лимених инструмената соло, она је, одабиром добре фактуре и регистра, звучно веома истакнута. Поред тога што у другом ставу преовладава симфонијски принцип, у којем се препознају позноромантичарски утицаји, он ипак задржава атмосферу и звук фолклорног. Истичу се мелизматична виолинска сола, као и јединствени клавирски, такође мелизматични, соло, пред самим крајем овог вариационог облика пјесме.

Трећи став Мулићеве *Друге симфоније „Косовске“* отвара клавир соло уводом (такт 1–9), на врло занимљив начин, полиритмично супротстављајући двије фолклорне клавирске линије – линију лијеве руке која је представљена кружним, репетативним кретањем осминске триоле, и линију десне руке, ритмизовану на специфичан фолклорни начин (ритмика подсећа на ритмику црногорских поскочица), призивајући на кратко у њој, уз помоћ кратких и дугих предудара, звук ћифтелије (примјер бр. 7). Овакав клавирски увод изњедриће прву, оркестарску, фолклорну, тему финала – ронда, за којом слиједи њено понављање уз клавир.



Примјер 7. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, трећи став, такт 1–3



Послије кратког оркестарског прелаза, друга тема (од 43. такта) је повјерена клавиру којег подржавају флауте пиколо. Овдје се, можда по први пут, сријеће употреба класичног клавиранског слога (примјер бр. 8) израженог уз помоћ полуротације са латентним двогласом – темом у доњем и остинатом у горњем гласу. Интересантно је и то да су линије у клавиру идентичне, смјештене у високом регистру, како би се стопиле и ујединиле са високим регистром пикола. После кратког оркестарског смираја слиједи трећа тема ронда (од 63. такта) која се фугирано спроводи кроз различите оркестарске секције, како би се, на крају, јавила у клавиру соло (од 139. такта). Изграђена од материјала увода и прве теме, она одише фолклорним, играчким карактером. На самом крају ове, скраћене, форме ронда, још једном се јавља прва тема, прво у оркестру, затим и у клавиру са оркестром, одакле дијељењем материјала и динамички узлазном линијом кулминира и на величанствен начин окончава финале ове занимљиве симфонијско-концертантне форме.

Примјер 8. Рецо Мулић, Друга симфонија „Косовска“, трећи став, такт 41–42



Овим се исцрпљују све специфичности клавиранског слога у Мулићевој *Другој симфонији „Косовској“*. Поступком анализе клавиранске дионице, Мулићевог клавиранског композиторског стила, не може се посвједочити да је Мулић присталица традиционалног третмана инструмента, дакле, у његовом клавиранском слогу ријетко се наилази на традиционалне пијанистичке композиторске технике. Овакав приступ клавиранском слогу може се тумачити као слободан, романтичарски, па чак и иноваторски. Наиме, како је већ наведено, клавир је, по свим својим улогама у *Симфонији* прилично искоришћен – предочена је тројна улога клавира (као солистичког, камерног и облигатног инструмента). Може се, према третману клавира,

пратити смјена концертантног и симфонијског стила у *Симфонији*, и то највише у првом, наобимнијем, ставу, које траје приближно половини укупног трајања дјела.

Поред приказа клавирског слога, важно је указати и на специфичности клавирског соноритета у *Симфонији*. Како је раније наведено, у оквиру коментара на издање РТВ Љубљане који су штампани уз снимак Мулићеве *Друге „Косовске“ симфоније*, композитор Акил Коци је указао на податак да је Мулић у клавиру призивао и цитирао звук жичаног инструмента – ђифтелије. Осим што се ријетко сријећу типично пијанистичке форме и звучни утисци, и слушаоцу и извођачу се врло вјешто „подмећу“ алузије соноритета различитих инструмената. Овакви поступци нису случајни, наиме, Мулић врло вјешто и колористички употребљује клавир, стапајући га са бојама инструмената са којима излаже музички материјал, а то је посебно уочљиво у камерним епизодама, када је оркестар по страни. Дакле, Мулић пажљиво бира клавирску фактуру, регистар и музички материјал, зависно од улоге коју ће намијенити клавиру – да ли ће клавир бити допуна другом соло инструменту, или обрнуто. То је посебно упечатљиво приликом клавирског „опонашања“ дрвених дувачких инструмената и њихових регистара, посебно када клавир наступи са истим материјалом одмах након епизоде дрвених дувачких инструмената.

У прилог специфичности клавирског звука сигурно доприносе честе промјене темпа у дјелу наведене ознакама у тексту, поготово изражене убрзањима када наступи клавир, толико да се стиче утисак новог звука, нове музичке енергије, новог музичког тока и полета, у односу на ознаке *meno mosso*, које припадају оркестарским дионицама. Такође, није на одмет примијетити да композитор наглашено користи дискант, нешто мање средњи регистар клавира, док се дубоки користи искључиво у неком (опет карактеристичном) „пасажирању“ у оквиру цијеле клавијатуре у континуитету.

За сам крај ове кратке студије, а како сам у сажетку обећала, подијелићу дио запажања и искустава са Мулићевом *Другом симфонијом*. Посебну „посластицу“ у мојој каријери представља искуство учешћа у црногорској премијери Мулићеве *Друге „Косовске“ симфоније*. Најприје треба похвалити труд и напор Музичког центра Црне Горе да организује вече какво је било уприличено у славу аутора, затим, да окупи музичаре и одговори захтјевима велике форме и великог извођачког апарата који, поред стандардног, подразумејева састав: двије флауте и пиколо, енглески рог, А и Бе кларинети, контрафагот, четири хорне, три трубе, три тромбона и туба, тимпани, чинела, ксилофон и вибрафон. Поред ових, организационих и техничких захтјева, којима се веома професионално одговорило, треба афирмисати неподијељени ангажман, труд и жељу тако великог ансамбла да успије у покушају изношења дјела на најбољи могући начин. Посебно бих истакла професионализам и посвећеност црногорског диригента и миљеника црногорске публике, *маестра Радована Паповића*, који се огледао најприје у афирмацији моје жеље као солисте да нас двоје „простудирамо“ како цјелокупну партитуру, тако и клавирску дионицу посебно, како бисмо што спремнији и синхронизованији дочекали пун оркестарски састав, са којим смо, у само четири пробна термина, успјели да исправимо нотне грешке у оркестарским партима и клавирској дионици у рукопису, и успјешно, може се рећи и младалачки енергично, „изнесемо“ ово обимно дјело. Имала сам срећну околност да се клавирска дионица Мулићеве *Друге „Косовске“ симфоније* налази у мом посједу

оптималан временски период, па иако је имала своје недостатке (те што је у рукопису и без ревидиране оркестарске дионице), захваљујући и аудио снимку РТВ Љубљане, успјела сам да склопим мозаик и да се посветим свим појединостима дјела. Ове, материјалне, недостатке спомињем из разлога што једна таква партитура, каква је Мулићева *Друга симфонија „Косовска“*, у најмању руку заслужује да буде штампана, али и да постане стандардни дио оркестарских репертоара, макар у региону. Одговорно тврдим да нити један слушалац (био он музички образован или не) неће остати равнодушан пред гигантским звуком какав производи велики извођачки апарат, какав Мулић у овом дјелу захтијева. Љепота фолклорне мелодике, брижљиво распоређене по свим оркестарским секцијама, као и по солистички третираним инструментима, и групама инструмената, међу којима се истиче клавир, је дио музичког наслеђа цијелог региона, те је блиска, позната и примамљива сваком уху. За мене, права је посланица била уронити у благо овакве музике, а финализација припреме са оркестром је једно потпуно ново откриће. У том смислу, посебно бих нагласила искуство камерних епизода, посебно са флаутом и виолином, којима, иако су, како већ рекох, камерне, модерира диригент. Музиколошкиња, *Соња Маринковић*, оставила је лијепо и афирмативно свједочанство о овом догађају у виду критике<sup>6</sup> за црногорске медије, што нам је, могу слободно рећи у име свих учесника, на част и радовање. За крај овог излагања, треба искористити и овакву прилику да се пошаље апел свим културним институцијама (па и Факултету уметности Универзитета у Приштини), посебно са територије Црне Горе, Косова и Метохије, али и региона, за издавањем необјављених дјела Мулића како би његова музика живјела на концертним сценама и наново се оживљавала међу нама – извођачима, гладнима оваквих свирачких изазова.

### Коришћена литература:

Јерков, Слободан, *Кратак историјат музичког фолклора у Црној Гори*, Подгорица, Матица црногорска бр. 5, 2016, 179–199.

Маринковић, Соња, *Стваралаштво Реце Мулића и наша традиција заборављана*, у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација (тематски зборник)*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 83–97.

Маринковић, Соња, *Однос Реце Мулића према традицији у композицији Друга симфонија „Косовска“*, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 57–67.

### Аудио и видео издања:

Мулић, Рецо, *II симфонија „Косовска“*, Нототека РТВ, 1155М

<sup>6</sup> Извор је доступан у списку коришћене литературе.

Мулић, Рецо, *Друга симфонија (косовска)*, аудио снимак РТБ-а доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=pNG63wrkhE4>

Мулић, Рецо, *Друга симфонија „Косовска“*, видео снимак РТЦГа, приватна архива

#### Електронски извори:

Ефендић, Надир, *Нехмија Парагуша биографија*, доступно на: [http://old.barikada.com/vremeplov/kao\\_nekad\\_u\\_8/2008-03-14\\_nexhmija\\_pagarusha.php](http://old.barikada.com/vremeplov/kao_nekad_u_8/2008-03-14_nexhmija_pagarusha.php)

Хоцић, Зувдија, *Завичају дугујем све што сам и као писац и као човјек постигао* (II дио), доступано на: <http://www.fokuspress.com/top-story/1576-zuvdija-hodzic-ii-dio-zavicaju-dugujem-sve-sto-sam-i-kao-pisac-i-kao-čovjek-postigao>

Илир из Приштине, *Прича о Аџу-Реџу Мулићу*, доступно на: <http://www.gusinje-plav.com/2011pages/redzomulic.html>

Коци, Акил, Елементи шиптарског фолклора у дјелима наших композитора. Зборник, *Раџ XIV Конгреса Савеза фолклориста Југославије (у Призрену 1967)*, Београд 1974, доступно на: [http://www.rastko.rs/rastko-al/umetnost/akoci-muzika\\_1.php](http://www.rastko.rs/rastko-al/umetnost/akoci-muzika_1.php)

Маринковић, Соња, Концерт Црногорских симфоничара: *Необичан жар истинског изазова*, Побједа (21. 12. 2013), Рубрика Култура, доступно на: [http://www.pobjeda.me/2013/12/21/koncert-crnogorskih-simfonicara-u-cnp-u-neobican-zar-istinskogizazova/#.Uui\\_etLAnUI](http://www.pobjeda.me/2013/12/21/koncert-crnogorskih-simfonicara-u-cnp-u-neobican-zar-istinskogizazova/#.Uui_etLAnUI). Оровић, Саво, *Сличност фолклора код Арбанаса и Црногораца*. Текст доступан на: [https://www.rastko.rs/rastko-al/folklor/sorovic-folklor\\_1.php](https://www.rastko.rs/rastko-al/folklor/sorovic-folklor_1.php)

### SUMMARY

#### ANALYSIS OF PIANO PART IN THE SYMPHONY NO 2 „KOSOVSKA“ BY REDŽO MULIĆ

Vesna Damljanović

As a certain theoretical extension of my impressions from the Montenegrin premiere of Redžo Mulić's (Rexho Mulliq) most important work, *The Symphony No. 2 „Kosovska“* (Podgorica, 16 December, 2013, Montenegrin Symphony Orchestra, conductor: Radovan Papović, soloist: Vesna Đokić – piano), this paper is aimed at sparking wider interest and sympathy for the mentioned work, through pianistic research approach in the form of an analysis of the piano part, which concretely implies analysis of Mulić's treatment of piano as both solo and obligatory instrument. Furthermore, attention will be paid to the characteristics of a large orchestra required by the work, with the emphasis on the folklore melody dialogues between piano and orchestra (tutti), as well as between piano and the other solo instruments. In addition, the paper will discuss the realisation of the entire work as a free musical form called “symphony”, therefore, the paper will concentrate on Mulić's free romantic treatment of the genre. In the end, I will share some of my pianistic observations and experiences from the Montenegrin premiere, in order to promote a successful attempt of Mulić's *Second Kosovo Symphony* performance.

**Keywords:** Redžo Mulić, *Symphony No. 2 „Kosovska“*, performance history and theory, analysis of interpretation, tradition





**КУЛТУРНО И УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ  
КОСОВА И МЕТОХИЈЕ**



Др Бранка Гугољ  
 Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
 Факултет уметности  
 Ликовни одсек  
 b.gugolj@gmail.com

Данијела Тешић-Радовановић  
 Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
 Филозофски факултет  
 Катедра за историју уметности  
 d.tesic@yahoo.com

## САВРЕМЕНОСТ ПРИСТУПА ОЧУВАЊУ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА У ДЕЛАТНОСТИ АРХИТЕКТЕ ЂУРЂА БОШКОВИЋА

**Сажетак:** Деловањем Ђурђа Бошковића на очувању споменика српске средњовековне архитектуре у првој половини двадесетог века увелико је измењен методолошки приступ у овој области хуманистичког деловања. Основу је чинило темељно научно истраживање које је претходило или се одвијало истовремено са конзерваторско рестаураторским радовима, пажљиво проверавање сваког податка и изузетан опрез при раду који је требало да омогући да се на споменику сачувају сви суштински важни трагови његове прошлости. Рад на истраживању и заштити Бошковић је започео крајем треће деценије двадесетог века када је ангажован на обнови манастира Каленића. У наредној деценији уследили су обимни истраживачки и конзерваторско-рестаураторски радови на Пећкој патријаршији и Бањској. Одвијали су се у време када у држави није постојала организована служба заштите.

У раду се анализирају радови изведени на Пећкој патријаршији током 1931. и 1932. године. Разлоге примењеног метода у коме је предност дата конзервацији над рестаурацијом изнео је Бошковић у више наврата, а о оправданости примењеног поступка свој суд су дале и генерације архитеката и конзерватора.

**Кључне речи:** заштита градитељског наслеђа, Ђурђе Бошковић, Пећка патријаршија

*Традиција је оно што носимо у нама самима. То је оно живо што смо наследили од прошлих генерација, а што је способно да се и даље оплођује, расте и метаморфозира под новим условима.<sup>1</sup>*

Бошковићево занимање за архитектуру Пећке патријаршије може се пратити од краја треће деценије двадесетог века када је након алармантних вести о њеном пропадању прегледао и утврдио стање у коме се налази.<sup>2</sup> По повратку са путовања објавио је кратке информације о ономе што је видео и забележио, упозоравајући на неопходност предузимања радова на њеној заштити.<sup>3</sup> Недуго потом, као члан *Комисије за чување и одржавање историјско-уметничких споменика* при Светом Архијерејском Синоду,

<sup>1</sup> Милош Јевтић, Ђурђе Бошковић, *Прочитавања прошлости: разговори са Ђурђем Бошковићем*, Београд, Археолошки институт, 2004, 71.

<sup>2</sup> Ђурђе Бошковић, Реч—две о Пећској патријаршији, *Старинар*, 5, 1930, 210–211.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 210–211; Ђурђе Бошковић, Шта треба учинити да се спасе од пропадања Пећска патријаршија, *Време*, 10/1930, 2935 (26. фебруар), 1; Ђурђе Бошковић, Уништавање се продужује..., *Време*, 10/1930, 2937 (28. фебруар), 1.

Ђурђе Бошковић је ангажован да изради технички елаборат, по коме је касније, под његовим непосредним надзором и уз сагласност осталих чланова комисије изведено „осигуравање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи“.<sup>4</sup> Како би се овај задатак на најбољи начин решио било је неопходно да се пронађу, изнесу „на видело“, и конзервирају сви трагови, који показују како је овај споменик некада изгледао и кроз које фазе је током времена прошао.

Истраживачки радови, као уосталом и конзерваторски, одвијали су се од 18. јуна до 6. децембра 1931. године и од 2. јула до 14. децембра 1932. године. У извештају о обављеним пословима током прве сезоне радова у Пећкој патријаршији 1931. године, наводи се да је поред радова који се тичу обнове, обављено и копање земље за дренарање и испитивање темеља и старих зидова.<sup>5</sup> У истој кампањи откривени су делови грађевине идентификовани као оригинални делови нартекса чији је ктитор архиепископ Данило II.<sup>6</sup> Радови обављени током 1932. године такође су пропраћени Бошковићевим извештајем.<sup>7</sup>

Непосредно по завршеним радовима у Пећкој патријаршији у дневним новинама објављен је Бошковићев чланак: „Овако огољена, црква је сама почела да нам прича своју историју. Многобројне преправке, које су током векова у многоме измениле њезин првобитни изглед, постале су сасвим разумљиве. Сада је тек било могуће одредити у главном седам периода зидања. Но оно што је за средњевековну археологију од необичне важности, оно што се до сада није уопште знало, то је чињеница, која је са апсолутном сигурношћу утврђена, да је предњи део средњег, најстаријега храма, старији од простора под кубетом и од олтара, то јест старији од оних делова које је подигао архиепископ Арсеније (1233–63)... Међутим откопавањем се исто тако могло утврдити и то да је јужна црква, посвећена Св. Богородици, подигнута тридесетих година четрнаестог века, озидана на темељима старије грађевине. Најинтересантнији је међутим у грађевинском погледу Данилов нартекс... Како је средином шеснаестог века у велико президан; како су му фасаде биле сакривене потпорним зидом и дебелим слојем малтера, то се до пре две године држало као сигурно да је сав из доба Патријарха Макарија Соколовића,... Када је пак потпорни зид порушен, када је обивен малтер са фасада, откривени су његови оригинални делови, ...“<sup>8</sup>

Даља проучавања, заснована на данашњем изгледу грађевине који је настао након истраживачко-конзерваторских радова Ђурђа Бошковића 1931. и 1932. године,

<sup>4</sup> Ђурђе Бошковић, Осигуравање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи, *Старинар*, 8–9, 1933–1934, 91–165. белешка 3.

<sup>5</sup> Ђурђе Бошковић, Рад на ресторисању, конзервирању и проучавању средњевековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 40, 1931, 258.

<sup>6</sup> Ђурђе Бошковић, Пећска патријаршија, *Политика*, 28/1931, 8447 (15.IX), 4; Ђурђе Бошковић, Осигуравање пећске патријаршије, *Српски књижевни гласник*, 6, 1931, 439; Ђурђе Бошковић, Рад на ресторисању, конзервирању и проучавању средњевековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 40, 1932, 259; Ђурђе Бошковић, Белешке са путовања, *Старинар*, 7, 1932, 110; Ђурђе Бошковић, Архитектонски извештаји: 1. Осигуравање Пећке патријаршије, *Гласник Скопског Научног Друштва*, 11, 1932, 212–215.

<sup>7</sup> Ђурђе Бошковић, Рад на проучавању, конзервирању и рестаурисању средњевековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 41, 1932, 251.

<sup>8</sup> Ђурђе Бошковић, Пећска Патријаршија је коначно осигурана, *Политика*, 30/1933, 8855 (3.I), 8.



употпуњена његовим чланцима, била су усмерена на реконструкцију првобитног изгледа припрате из времена архиепископа Данила II, као и нартекса обновљеног у доба патријарха Макарија. Наиме, пре поменутих радова сматрало се да је првобитни нартекс из XIV века потпуно срушен, јер се његови делови нису видели пошто је цела грађевина била омалтерисана и окречена.<sup>9</sup> Сачувани делови припрате уклопљени су у новију грађевину тако да је било могуће добити представу о општем изгледу првобитне припрате, као и припрате обновљене у доба патријарха Макарија.<sup>10</sup>

Пећка патријаршија са веома комплексним проблемима конструктивног санирања и најнужнијим интервенцијама, са тежњом да се валоризују сви њени очувани облици уз минималне допуне, како је Бошковић забележио много касније,<sup>11</sup> непрестано је мучила конзерватора током радова на обнови овог споменика, о чему је оставио више писаних трагова. Сложеност проблема покушао је да објасни на примеру Даниловог нартекса и цркве Св. Апостола.<sup>12</sup> Некада порушени нартекс обновљен је у доба патријарха Макарија Соколовића. Тада су президани сводови, зазидане све аркаде, а преко њих изведен нови живопис. Обновљање првобитне припрате захтевало би да се поруше сви сводови, као и да се отворе сви зазидани отвори, чиме би био уништен живопис из Макаријевог доба. Помисао о скидању и преношењу поменутих фресака била је у недостатку апсолутно сигурних стручњака и великих материјалних средстава апсолутно неизводљива.<sup>13</sup> Сличан проблем јавио се и при конзерваторским радовима на цркви Св. Апостола. Наиме, фасаду од сиге покривала су два слоја бојеног лепа, а питање је који од њих би требало обновити.<sup>14</sup> Из поменутих разлога Бошковић је закључио да ништа не треба да се дира, односно да све треба само осигурати, па саопштава: *„не може се дакле уопште ни говорити о некој обнови овог споменика. Још мање се сме тежити решењима која ће бити „лепа“ у баналном смислу ове речи. Цео рад упућен је само на једно: искрено испољити све особине које су грађевину карактерисале при њеном стварању, да би нам се кроз истину открила њена права лепота“*.<sup>15</sup> У извештају о истраживачко-конзерваторским радовима обављеним у Пећкој патријаршији 1932. године Бошковић је записао: *„за време рада преовладала је идеја чисте конзервације над рестаурацијом, тако да су само најскрупuloзније испитани и осигурани они делови који већ постоје, док су реконструисани само они чији је првобитни облик апсолутни познат, а њихова рестаурација показала се неопходном“*.<sup>16</sup> Нешто више података о методологији заштите и конкретної примени на црквама Пећке патријаршије Бошковић је оставио у чланку, који се односи на *„обезбеђивања споменика прошлости код нас“*, објављеном 1933. године. Рад у патријаршији био је разноврстан, а у појединим случајевима ограничен само на консолидацију: препокривање цркве оловом; везивање испрепуцаних зидова и сводова

<sup>9</sup> Марица Шупут, Архитектура пећке припрате, ЗЛУМС 13, Нови Сад, 1977, 47.

<sup>10</sup> Ibid., 46–49.

<sup>11</sup> Ђурђе Бошковић, Прва сопствена искуства, проблеми, перспективе, у: Радомир Станић (ур.), *Сећања конзерватора*, Београд, Друштво конзерватора Србије – РЗЗСК, 1982, 25.

<sup>12</sup> Ђурђе Бошковић, Осигуравање пећске патријаршије, *Српски књижевни гласник*, 6, 1931, 441–442.

<sup>13</sup> Ibid., 441.

<sup>14</sup> Ibid., 441.

<sup>15</sup> Ibid., 442.

<sup>16</sup> Ђурђе Бошковић, Рад на проучавању, конзервирању и рестаурисању средњовековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 41, 1932, 252.

армирано бетонским серклажима; пломбирање оштећених зидова; фуговање; осигуравање пронађених остатака живописа на фасадама оперважавањем продуженим малтером; преливање бетоном ископаних старих темеља; дренажање. Поједини делови су „ресторисани“: иконостаси, односно олтарске преграде, у црквама Св. Димитрија и Св. Богородице; такође и западна фасада нартекса – с тим што је рестаурација изведена једино у главним архитектонским линијама, док су детаљи само наглашени у главним потезима. Потпуна реконструкција западне фасаде нартекса, која би захтевала отварање зазиданих аркада и није била могућа, јер се са унутрашње стране ових познијих зидова налазе фреске из XVI века. Аркаде су остале зазидане, али је спољна страна познијих зидова обрађена тако да не квари архитектонско јединство целе грађевине. Рад је у целини изведен по *историјској методи*, са поштовањем свих битних промена које су временом на грађевини извршене. Сам ток рада забележен је на бројним фотографијама и детаљним цртежима.<sup>17</sup> Најобимнији, а свакако најзначајнији за касније, па тако и данашње проучаваоце архитектуре Пећке патријаршије је елаборат, публикован по завршетку истраживачко-конзерваторских радова, у коме је објашњен њихов ток и метод.<sup>18</sup>

О разлозима који су утицали на конзерваторски метод примењен у раду на пећким црквама Бошковић извештава у коментару који се односи на откриће оригиналних делова Даниловог нартекса. *„Поставила се тада дилема: реконструисати? – то јест вратити грађевини првобитан изглед, или само конзервирати онако како је пронађено све? Оба принципа су од увек у теорији имала како своје жучне присталице, тако и огорчене противнике. Принцип комплетне ресторације заступали су нарочито у прошлом веку, у периоду романтизма уметници и црква. Принцип интегралног одржавања свега оног што на једном споменику постоји, без тенденције да се овоме врати првобитни изглед, заступа нарочито данашња наука. Од особите су важности закључци који су у овоме погледу донети на интернационалним конгресима за испитивање и одржавање уметничких споменика у Риму (1930 г.) и Атини (1931 г.). После дуге дискусије оба конгреса стала су на гледиште да је немогуће поставити неке апсолутно детерминисане принципе, јер сваки објекат сам по себи, поставља редовно нов проблем, који се увек мора самостално решити. Такав је случај био и са Патријаршијом. Реконструкција, у колико је ове било, ограничена је само на оне делове грађевине који би и иначе због своје трошности и морали да се президају, док је њихов првобитни изглед потпуно јасан. Све остало пак, сачувано је онако како је нађено. Нарочита је пак пажња обрађена да се у потпуности очувају они пронађени трагови, који говоре како је црква некада морала изгледати“*.<sup>19</sup>

Управо на конференцији у Атини 1931. године, формулисан је однос према наслеђу и испољено опште неслагање са реконструкцијом као методом заштите. У

<sup>17</sup> Ђурђе Бошковић, Споменици прошлости и њихово обезбеђивање III: Рад на њиховом осигуравању у нашој земљи, *Српски књижевни гласник*, 7, 1933, 542.

<sup>18</sup> Ђурђе Бошковић, Осигуравање и рестаурација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи, *Старинар*, 8–9, 1934, 91–165.

<sup>19</sup> Ђ. Бошковић, Пећска Патријаршија је коначно осигурана, *Политика*, 30/1933, 8855 (3.1), 8.

једној од десет закључних тачака конференције истакнуто је да се у случају када се рестаурација покаже као неопходна, препоручује респектовање свих фаза стилова.<sup>20</sup>

Најшира јавност била је у више новинских репортажа обавештавана о радовима у Пећкој патријаршији током њиховог извођења.<sup>21</sup> У новинарском напису из 1931. године забележено је: „Млади архитекта Ђурђе Бошковић прави је фанатик. Једино га свештеници тешко схватају, јер су испод разумевања целог подухвата. Читава борба између њега и братије. Сви мисле да он руши, а он у ствари зида, јер реконструираше оно што је било, оно што је у ствари оригинално, и што није дозиђивано у току времена, по прохтевима ћудљивих игумана. ... Одјекује чекић, чују се потмули ударци, као да се прекопавају запуштене гробнице. Цео један зид се руши, који је некада додат неспретно“.<sup>22</sup>

Први суд о конзерваторско-рестаураторским радовима које је Ђурђе Бошковић извео у Пећкој патријаршији дао је непосредно по њиховом завршетку Франце Месеснел. По њему Бошковић је са највећом пажњом: „очистио, оправрио и осигурао маскираним конструкцијама зграду црква патријаршије. У главном он се је придржавао истакнутих рестаураторских принципа и сачувао је све оно, што је по његовом мишљењу првобитно, а дапри том није срушио или уништио ни један млађи додат од значаја..... Учињен је значајан корак напред и престиж научне конзервације порастао је. Надамо се, да ће у свим будућим значајним случајевима настојање стручњака победити примитивно схватање локалних фактора, који су због незнања већ упропатили многе старине“.<sup>23</sup>

Суд о Бошковићевом конзерваторском захвату на пећким црквама неколико деценија касније дала је Анка Стојаковић – професор Архитектонског факултета у Београду. Подстакнут искуством у раду на Каленићу, обнови Пећке патријаршије, Ђурђе Бошковић је приступио са више уздржаности, одредивши се у току рада за „идеју чисте конзервације над реконструкцијом“. Ипак као и код Каленића и овде је коначна одлука о врсти и степену заштите, као и начину њеног извођења произлазила из рада на споменику, у току којих је аутор мотрио на све откриване податке, самеравао њихово међусобно значење и међусобне односе, тражио њихове вредности у односу на целину, да би закључке о њиховом заштитном потезу донео тек на основу свестране, теоријске стручно-научне анализе.<sup>24</sup> Мишљење о конзерваторско-рестаураторском раду Ђурђа Бошковића на Пећкој патријаршији дао је и архитекта конзерватор Бранислав Вуловић: „На њеним грађевинама су примењене рестаураторске интервенције само тамо где су постојали сигурни и потврђени

<sup>20</sup> Светислав Вученовић, *Урбана и архитектонска конзервација*: том 1: свет – Европа, Београд, 2004, 45.

<sup>21</sup> Ђ. Константиновић, У Пећи је основан пододбор „Друштва пријатеља старина“, *Време*, 20. фебруар 1930, 4; Радови на поправци Пећке патријаршије – Архитекта г. Ђурђе Бошковић на послу, *Време*, 26. децембар 1930, 5; М. Р. Велики радови на спасавању Пећке патријаршије. Комисија је јуче примила припремне радове, *Време*, 15. август 1931, 4; Р. Младеновић, Кад фреске шетају, *Време*, 26. август 1931, 3; Открића у Пећкој патријаршији. Пронађена је првобитна приправа архиепископа Данила из прве половине 14. века, која је сматрана за чудо лепоте, *Политика*, 1. октобар 1931, 7.

<sup>22</sup> Р. Младеновић, Кад фреске шетају, *Време*, Београд 26. август 1931, 3.

<sup>23</sup> Франце Месеснел, Ђ. Бошковић, Осигурање и рестаурација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи, *Гласник Скопског Научног Друштва*, 13, 1934, 234–235.

<sup>24</sup> Анка Стојаковић, Обнова споменика архитектуре у Србији између два рата, *Рашка баштина* 2, 1980, 264–265.

подаци. Напротив, Данилов нартекс са звоником и јужни трем остали су са својим конзерваторски поштованим траговима, који се управо делимично називу. Овде се аутор радова оглађује од дубиозних и несигурних решења уз пуно поштовање млађих градитељских интервенција из XVI века, као и одговарајућег зидног сликарства. У целини рестаураторски метод примењен на гробним црквама патријарха у Пећи следи као други за себе специфичан пример правилног рестаураторског поступка.<sup>25</sup> Слободан Ненадовић и сам архитекта – конзерватор, изрекао је мишљење о радовима Ђурђа Бошковића на Пећкој патријаршији. По њему они су имали више конзерваторски, а мање рестаураторски карактер. Представљају један од најбољих примера код нас изведених радова, при којима је поштован целокупан живот и развој споменика, што је путем радова истакнуто на споменику. Рестаурација је у овом случају коришћена у најмањем обиму, само толико да се споменик очисти од нестилских додатака, са којима му је архитектура била нагрђена, а не да се додавањем нових елемената допуњавају уништени делови. По питању степена научног приступа у конзервацији и рестаурацији оцењује да је урађен на највишем нивоу.<sup>26</sup>

Војислав Кораћ, историчар архитектуре и професор на Филозофском факултету у Београду, у репрезентативној монографији о Пећкој патријаршији подсетио је на значај научних открића до којих се дошло конзерваторским радовима Ђурђа Бошковића 1931. и 1932. године.<sup>27</sup> У уводном делу књиге М. Чанак-Медић о архитектури пећких цркава истакнуто је да најважнију етапу у њиховом проучавању представљају „замашна и темељна“ истраживања Ђурђа Бошковића обављена 1931. и 1932. године, као и да су се сва потоња проучавања пећких цркава заснивала на резултатима тадашњих Бошковићевих истраживања, иако она нису у целини објављена, већ само делимично представљена на црквама када су конзерваторски обрађиване.<sup>28</sup> Након Другог светског рата организована служба заштите споменика културе наставила је у континуитету да посвећује пажњу манастирском комплексу Пећке патријаршије,<sup>29</sup> а 2006. године Пећка патријаршија је стављена на UNESCO-ву Листу светске баштине у опасности.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Бранислав Вуловић, Проблем рестаурације манастира Дренче, *Зборник за ликовне уметности Матице Српске*, 14, Нови Сад 1978, 230.

<sup>26</sup> Slobodan M. Nenadović, *Zaštita graditeljskog nasleđa*, Beograd, Arhitektonski fakultet, 1980, 133.

<sup>27</sup> Војислав Ј. Ђурић, Сима Ђирковић, Војислав Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд – Приштина 1990, 338.

<sup>28</sup> Милка Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века. 2, Цркве у Рашкој*, Београд, РЗЗСК, 1995, 7.

<sup>29</sup> Milka Čanak-Medić, Prilog proučavanju crkve sv. Apostola u Peći, *Зборник заштите споменика културе*, 15, 1964, 166, белешка 1; Ranko Findrik, O projektu za uređenje manastirskog kompleksa Pečke patrijaršije – istraživanja, ideje, radovi, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 24, 1974, 44–57; Војислав Ј. Ђурић, Сима Ђирковић, Војислав Кораћ, *н.д.*, 339; *Пећка патријаршија*, Чуvari баштине: 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, 1998, 87–89; Марија Јовин, Синиша Темерински, Архитектонски радови у манастиру Пећка патријаршија у 2002. години и могућност даљег рада на заштити комплекса, *Гласник Друштва конзерватора Србије*, 28, 2004, 44–47; Марија Јовин, *Пећка патријаршија: истраживања и резултати 2006*, Београд, 2006.

<sup>30</sup> [http://www.spomenici.heritage.gov.rs/cir/nkd/pregled/pecka\\_pat](http://www.spomenici.heritage.gov.rs/cir/nkd/pregled/pecka_pat), приступљено: 11.02.2016; <http://whc.unesco.org/en/list/724>, приступљено 15.03.2016.



**Коришћена литература:**

- Бошковић, Ђурђе, Реч—две о Пећској патријаршији, *Старинар*, 5, 1930, 210–211.
- Бошковић, Ђурђе, Рад на ресторисању, конзервирању и проучавању средњовековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 40, 1932, 255–261.
- Бошковић, Ђурђе, Осигуравање пећске патријаршије, *Српски књижевни гласник*, 6, 1931, 439.
- Бошковић, Ђурђе, Белешке са путовања, *Старинар*, 7, 1932, 88–129.
- Бошковић, Ђурђе, Архитектонски извештаји: 1. Осигуравање Пећке патријаршије, *Гласник Скопског Научног Друштва*, 11, 1932, 212–215.
- Бошковић, Ђурђе, Рад на проучавању, конзервирању и рестаурисању средњовековних споменика, *Годишњак Српске Краљевске Академије*, 41, 1932, 248–256.
- Бошковић, Ђурђе, Споменици прошлости и њихово обезбеђивање III: Рад на њиховом осигуравању у нашој земљи, *Српски књижевни гласник*, 7, 1933, 533–534.
- Бошковић, Ђурђе, Осигуравање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи, *Старинар*, 8–9, 1933–1934, 91–165.
- Бошковић, Ђурђе, Прва сопствена искуства, проблеми, перспективе, у: Радомир Станић (ур.), *Сећања конзерватора*, Београд, Друштво конзерватора Србије – РЗСК, 1982, 15–27.
- Вуловић, Бранислав, Проблем рестаурације манастира Дренче, *Зборник за ликовне уметности Матице Српске*, 14, Нови Сад 1978, 213–234.
- Вученовић, Светислав, *Урбана и архитектонска конзервација*: том 1: Свет – Европа, Београд, Друштво конзерватора Србије, 2004.
- Ђурић, Војислав Ј. Сима Ћирковић, Војислав Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд – Приштина 1990.
- Јевтић, Милош Ђурђе Бошковић, *Прочитавања прошлости: разговори са Ђурђем Бошковићем*, Београд, Археолошко и институт, 2004.
- Јовин, Марија Синиша Темерински, Архитектонски радови у манастиру Пећка патријаршија у 2002. години и могућност даљег рада на заштити комплекса, *Гласник Друштва конзерватора Србије*, 28, 2004, 44–47.
- Јовин, Марија, *Пећка патријаршија: истраживања и резултати 2006*, Београд, РЗСК, 2007.
- Месеснел, Франце, Ђ. Бошковић, Осигурање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи, *Гласник Скопског Научног Друштва*, 13, 1934, 232–235.
- Nenadović, Slobodan M., *Zaštita graditeljskog nasleđa*, Beograd, Arhitektonski fakultet, 1980.
- Стојаковић, Анка, Обнова споменика архитектуре у Србији између два рата, *Рашка баштина* 2, 1980, 259–266.
- Findrik, Ranko, О пројекту за уређење manastirskog kompleksa Pečke patrijaršije – istraživanja, ideje, radovi, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 24, 1974, 43–57.
- Чанак-Медић, Милка, *Архитектура прве половине XIII века. 2, Цркве у Рашкој*, РЗСК, Београд 1995.

Ћанак-Medić, Milka, Prilog proučavanju crkve sv. Apostola u Peći, *Зборник заштите споменика културе*, 15, 1964, 165–182.

Пећка патријаршија, Чувари баштине: 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, 1998, 87–89.

Шупут, Марица, Архитектура пећке припрате, *ЗЛУМС* 13, Нови Сад, 1977, 45–69.

#### Архивски извори:

Радови на поправци Пећске патријаршије – Архитекта г. Ђурђе Бошковић на послу, *Време*, 26. децембар 1930, 5;

Открића у Пећској патријаршији. Пронађена је првобитна припрата архиепископа Данила из прве половине 14. века, која је сматрана за чудо лепоте, *Политика*, 1. октобар 1931, 7.

Бошковић, Ђурђе, Шта треба учинити да се спасе од пропадања Пећска патријаршија, *Време*, 10/1930, 2935 (26. фебруар), 1;

Бошковић, Ђурђе, Уништавање се продужује., *Време*, 10/1930, 2937 (28. фебруар), 1.

Бошковић, Ђурђе, Пећска патријаршија, *Политика*, 28/1931, 8447 (15.IX), 4.

Бошковић, Ђурђе, Пећска Патријаршија је коначно осигурана, *Политика*, 30/1933, 8855 (3.I), 8.

Константиновић, Ђ. У Пећи је основан подбор „Друштва пријатеља старина“, *Време*, 20. фебруар 1930, 4;

М. Р, Велики радови на спасавању Пећске патријаршије. Комисија је јуче примила припремне радове, *Време*, 15. август 1931, 4;

Младеновић, Р. Кад фреске шетају, *Време*, 26. август 1931, 3;

#### Електронски извори:

[http://www.spomenicimeritage.gov.rs/cir/nkd/pregled/pecka\\_pat](http://www.spomenicimeritage.gov.rs/cir/nkd/pregled/pecka_pat), приступљено: 11. 02. 2016.

<http://whc.unesco.org/en/list/724>, приступљено 15. 03. 2016.

**SUMMARY**

**ARCHITECT ĐURĐE BOŠKOVIĆ'S ACTIVITIES ON PRESERVING THE  
KOSOVO & METOHIJA CULTURAL HERITAGE**

**Branka Gugolj, Danijela Tešić-Radovanović**

The Đurđe Bošković's activities on preserving the monuments of the Serbian mediaeval architecture in the first half of the 20th century substantially changed the methodological approach in this field of humanistic work. The very basis of the activities consisted of thorough scientific investigations that had either preceded or were conducted simultaneously with the conservation and restoration works. Each and every data was checked meticulously and caution taken while performing any activity that was supposed to help save the essential traces of the monument's past. Bošković started to his research and protection work in the late 1930s when he was engaged on the Kalenić Monastery restoration. More extensive works on the Patriarchy of Peć and Banjska followed in the next decade. And the works were being conducted at the time when there was no protection services established in the country.

This paper studies the works conducted on the Patriarchy of Peć in 1931 and 1932. The reasons for the implemented method, where conservation was made a priority, Bošković explained on several occasions, whereas the justification for the implemented procedure we find in the views given by generations of architects and conservators.

**Key words:** built heritage protection, Đurđe Bošković, Patriarchy of Peć

Андрија Кадић МА  
Средња трговачка школа  
Београд  
andrijald@gmail.com

## ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ И НА ИНТЕРНЕТУ

**Сажетак:** У раду се анализирају различити концепти у приступу настави историје у Србији и проблем интерпретирања баштине Косова и Метохије у настави историје. Разматрају се различити проблеми у обради историјских тема и културне баштине Косова и Метохије на основу уџбеника историје различитих аутора за основне школе и средње школе, кроз обраду наставне јединице *Османско царство у XV и XVI веку*. На овом примеру и на основу искустава из праксе, разматра се улога историјских извора у наставном процесу. Фокус је на проблему културног идентитета и предавању политички осетљивих тема, где се као главна препрека у схватању комплексних историјских феномена указују идеолошка обојеност и пристрасност аутора уџбеника, компетентност наставника у наставном процесу, затим проблеми интерпретације и ширења знања о баштини на интернету, пре свега немогућност да се преиспита концепт нације и сагледа као релативно млад у историјском следу.

**Кључне речи:** баштина, образовање, историја, нација, интерпретација

### ***Велика историја и Ученик у центру учења – концепти у приступу настави историје***

У настави историје у Великој Британији у последњих пола века издвојила су се два приступа – концепт *велике традиције* (историје) и концепт *ученик у центру учења*.<sup>1</sup> Концепт *велике историје* предност даје временском и просторном организовању наставних јединица у којима је нагласак на чињеничном знању организованом око дискурса националне политичке историје, док концепт *ученика у центру учења* даје приоритет вештинама које ученици треба да стекну кроз обраду историјских тема, при чему је у наставним јединицама акценат на различитим знањима, а национална политичка историја представља само један сегмент.<sup>2</sup>

Данашњи наставни програм и уџбеници историје у Републици Србији за основно и средњошколско образовање представљају пример доминације концепта велике историје.<sup>3</sup> Ипак, насупрот структури наставних јединица у програму и приступу у уџбеницима, у наставном програму Републике Србије се истиче и да: „1/3 представљају активне и интерактивне (кооперативне) методе наставе/учења (...) 2/3 нарација ... посебно место у настави историје имају питања ... повезаност са другим предметима“.<sup>4</sup> Ови наводи указују на тежњу да се методолошки креће према концепту

<sup>1</sup> Chris Husbands, Alison Kitson & Anna Pendry, *Understanding History Teaching: teaching and learning about the past in secondary schools*, McGraw-Hill, Open University Press, 2003, 7–12.

<sup>2</sup> Ibid., 7–12.

<sup>3</sup> Наставни програми за за основно и средњошколско образовање на сајту <http://www.zuov.gov.rs>.

<sup>4</sup> Наставни програм за седми разред основног образовања и васпитања – историја, Завод за унапређивање образовања и васпитања Републике Србије, 2014, 107.



ученика у центру учења.<sup>5</sup> За разлику од концепта велике историје где је нагласак на дидактичној активној улози наставника и високом нивоу интерпретације историјског знања везаног за уџбеник, при чему је ученик пасиван; у концепту ученика у центру учења наглашавају се конструктивистички модели учења где ученик у настави стиче вештине кроз које би изграђивао своје критичко мишљење о историјским знањима, а наставник је у улози управљача тим вештинама.<sup>6</sup>

Ако у оба приказана концепта у приступу настави историје имамо *аспект педагогије* и *аспект садржаја знања* које се презентује, *аспект сврхе учења историје у школи* би представљао трећи и нимало неважан део.<sup>7</sup> У концепту велике историје сврха учења историје је дефинисана кроз садржај знања. Ако погледамо било који садржај уџбеника у Републици Србији, видимо да је садржај знања организован хронолошки око дискурса политичке историје српског народа, то јест простора које он насељава. Овакав оквир високе политике и њему одговарајућа структура знања о прошлости *сврху учења историје* везује за изграђивање савремене заједничке националне политичке културе.<sup>8</sup>

У наставку рада анализира се наставна тема *Српски народ под османском влашћу (XVI–XVIII век)* из програма за 3. разред гимназије друштвено-језичког смера и општег типа. У оквиру ове теме, изабрана је наставна јединица *Османско царство у XV и XVI веку* као ужа студија случаја. На том примеру биће проблематизовано питање односа према баштини на територији Косова и Метохије (КиМ у наставку) и њеног интерпретирања у настави. Крећући се између поменутих концепата велике историје и ученика у центру учења, разматра се начин на који је ова тема приказана у уџбенику, као и у медијима и на интернету, као важним изворима информисања младих. Најзад, нуди се модел усмерен ка ученику и презентује методолошки приступ аутора којим се надомешћују недостаци и мане доступних наставних средстава и тежи томе да се ученик оспособи за критичку анализу медијских интерпретација баштине.

### **Баштина као мост између прошлости и садашњег искуства ученика**

Употреба историјских извора кључна је за концепт ученик у центру учења, јер доприноси развоју критичког мишљења, приказује комплексност историје ван наратива уџбеника и омогућава доживљај историје као личног путовања кроз време.<sup>9</sup> Историјски извори као првенствено текстуални артефакти уз друге материјалне трагове минулих епоха чине сведочанства, предмете „који документују реалност у којој су настали, у којој су живели и с којом су ушли у садашњост“.<sup>10</sup>

Један од основних циљева наставног програма, да се „развије свест о важности неговања културно-историјске баштине“<sup>11</sup> код ученика, тражи од наставника да укаже

<sup>5</sup> Chris Husbands, Alison Kitson & Anna Pendry, op. cit., 10–12.

<sup>6</sup> Ibid., 8, 10, 12.

<sup>7</sup> Ibid., 11.

<sup>8</sup> Ibid., 13.

<sup>9</sup> Susan H. Veccia, *Uncovering our history: teaching with primary sources*, Chicago, American Library Association, 2004, v–viii.

<sup>10</sup> Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015, 72.

на смисао учења историје и на значај материјалних сведочанстава и њиховог очувања за садашњост и будућност. У исто време, очекује се од наставника да наставни програм допуни „садржајима из локалне прошлости, чиме би се код ученика постигла јаснија слика о томе шта од историјске и културне баштине њиховог краја потиче из овог периода“.<sup>12</sup> Дакле, образовне установе и настава историје су један од механизма представљања сведочанства прошлости млађим нараштајима и њиховог очувања у живој меморији друштва. Сведочанства прошлости као историјски извори, постају баштина тек када се актуелизују и тумаче у садашњости. Управо та одлика баштине, с једне стране да буде историјски извор и документ прошлости, а с друге да има смисла за човека у садашњем тренутку, омогућава ученику да премости јаз између прошлости и данашњице и постане свестан значаја историје као „учитељице живота“.

Коришћење историјских извора такође помаже у мотивацији ученика, јер их ангажује више него предавање *ex cathedra* или учење из уџбеника.<sup>13</sup> При обради историјских извора од ученика се тражи да анализирају и износе закључке.<sup>14</sup> Постепеним радом ученици долазе до сазнања како историчари стварају писану историју. Историјски извори уједно омогућавају схватање дубине и комплексности историјских тема и живота у прошлости.<sup>15</sup> Наставник је у улози медијатора између историјских извора и ученика, и треба да омогући усвајање основних информација, као чињеничног знања, и развијање вештина функционалне писмености и критичке анализе, ослобађајући ученике фиксираних наратива у уџбенику, самим тим и концепта велике историје као једине могућности тумачења прошлости.

### **Обрада наставне јединице *Османско царство у XV и XVI веку*: наративно/интерактиван приступ у настави историје**

Имајући у виду горе наведене различите концепте у настави историје, као и тренутно стање у наставном програму и уџбеницима који се користе у Републици Србији, у наставку рада приказаће се једно виђење обраде наставне јединице *Османско царство у XV и XVI веку* која садржи примере културног наслеђа КиМ, које је посебно осетљива категорија с обзиром на тренутну политичку ситуацију.

Наставна јединица се обрађује током два школска часа и састоји се из наративног и интерактивног дела. У наративном делу презентује се: хронолошки оквир XV и XVI века – имена владара, називи кључних битака и правци експанзије Османлија, просторни оквир османске државе XV и XVI века; административне јединице и основне институције османске државе – санџак, војска (стајаћа и феудална војска, тј. јањичари и спахије), апсолутни исламски владар (султан). У интерактивном сегменту часа дискутује се о: основним слојевима османског друштва (раја и аскер),

<sup>11</sup> Наставни програм за историју – гимназије, Завод за унапређивање образовања и васпитања Републике Србије, 2014, 1.

<sup>12</sup> Наставни програм за седми разред основног образовања и васпитања – историја, *op. cit.*, 107.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 102–103.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 104.

оријентацији на мапама и културном наслеђу КиМ (у историјском слоју XV–XVI век), кроз писане и материјалне историјске изворе.

Током и након часова посвећених теми, ученик би требало да: 1. уочи разлику између уџбеника историје и историјских извора; 2. разуме интерпретацију историјских чињеница у контексту прошле, као и савремене епохе; 3. оријентише се у временско-просторном следу догађаја; 4. усвоји основни фондус знања о обрађеној епохи. Интерактивном анализом материјалног наслеђа КиМ врши се конкретизација приказане наставне јединице која кроз пуку нарацију остаје на нивоу апстракције.

Имплементација лекције спроводи се кроз два наставна часа, један час посвећен је обради, други час утврђивању (табела 1). Акцент је на креирању стимулативног окружења на часу комбиновањем различитих извора и медија (употреба power point презентација, аудио и видео материјала, интернета).

Табела 1. План часова посвећених наставној јединици Османско царство у XV и XVI веку

Час	План рада
1.	а) 2/3 часа – наративни фронтални приказ хронологије, политичке историје и уређења државе (Османско царство); б) 1/3 часа – интерактивна обрада у групама средње величине (до 4 ученика): османско друштво кроз <b>историјски извор</b> (попис становништва града Вучитрна и села у Вучитрнском санџаку) и <b>помоћни дидактички материјал</b> (мапе)
2.	а) 1/3 часа – обнова презентованог наратива – хронологија, политичка историја и уређење државе (Османско царство); б) 2/3 часа – интерактивни рад у малим групама (2 ученика): друштво и држава кроз <b>историјски извор</b> (попис становништва града Вучитрна и села у Вучитрнском санџаку), <b>помоћни дидактички материјал</b> (мапе) и <b>радне листове</b> (културно наслеђе КиМ)

За дату наставну јединицу одабран је као **историјски извор** *Попис области Бранковића из 1455.*<sup>16</sup> и као **помоћни дидактички материјал** савремена мапа која приказује попис области Бранковића. Одређене странице из Пописа Бранковића се фотокопиране дају ученицима.<sup>17</sup>

**Радни листови** су дело аутора, настало комбиновањем података из више извора и конципирањем питања и задатака у вези са презентованим подацима.<sup>18</sup> Радни листови за наведену наставну јединицу (сл. 1 и 2) креирани су уз помоћ података са сајта Споменици културе САНУ-а за Средњовековни утврђени дворач (Војиновића кула), Гази Али-бегову џамију и Стари хамам у Вучитрну,<sup>19</sup> као и запажања о

<sup>16</sup> Hamid Hadžibegić, Adem Handžić i Ešref Kovačević (pr.), *Oblast Brankovića – Opširni katastarski popis iz 1455. godine*, Sarajevo, Orijentalni institut u Sarajevu, 1972.

<sup>17</sup> Ibid., 29–31, 52, 73–74, 119.

<sup>18</sup> Аутор већ неколико година ради на састављању радних листова које користи у наставном процесу. Организација простора у радним листовима, избор слика/фотографија, давање назива и селекција историјских извора/грађе, као и одабир питања свакако су последица субјективног одабира аутора.

<sup>19</sup> <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs>, приступљено: 09. 02. 2017.



Вучитрну Евлија Челебије из 1622.<sup>20</sup> и података са косовског сајта посвећеног презентацији културног наслеђа Косова.<sup>21</sup>

### Средњовековни утврђени дворца у Вучитрну, 15. век

„Остаци утврђеног дворца налазе се у месту Вучитрн, на десној обали Ситнице, у северо-западном делу Косова Поља. По предању, дворца је припадао Војиновићима, српској властели XIV века. У изворима је забележено да је између 1402. и 1426. овде био двор породице Бранковић, где су примали посланике и издавали повеље. Почетком XV века Вучитрн је значајна варош са колонијом дубровачких трговаца и пословних људи. Турци су место освојили 1439. и са мањим прекидом држали га до 1912.

Утврђење је квадратне основе. Остаци бедема сачувани су и до висине од 6 м. Кула постоји само на средини источног бедема и позната је као кула Војиновића. Квадратне је основе, зидана од притесаног камена ређаног у правилним хоризонталним редовима. У њу се улазило преко дрвеног степеништа у висини првог спрата.“

Литература: В. Јовановић, *Косовски градови и дворци XI-XV века*, Задужбине Косова, Београд-Призрен 1987, 370.

<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=14>

Извор фотографија: [http://dtk.rks-gov.net/ttk\\_hurje\\_sr.aspx](http://dtk.rks-gov.net/ttk_hurje_sr.aspx)

Која је разлика између предања и историјских извора?  
Да ли данас постоје тврђаве и да ли си посетио неку тврђаву или утврђени дворца у твом родном граду?  
Размисли, чему данас служе тврђаве?



Данашњи изглед дворца породице Бранковић из 15. века.



Користећи линк: <https://www.google.rs/maps/> истражи, да ли постоје још неке тврђаве или други објекти из 15. и 16. века на простору Вучитрна и Косовске Митровице!

Извор мапе: <https://www.google.rs/maps/>



Слика 1. Радни лист 1: Српско наслеђе на територији Косова и Метохије

<sup>20</sup> Evlija Čelebi, *Putopis: odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo, 1967, 273–74.

<sup>21</sup> Databaza kulturnog nasleđa Kosovo [https://dtk.rks-gov.net/default\\_sr.aspx](https://dtk.rks-gov.net/default_sr.aspx), приступљено: 09. 02. 2017.



### Стари хамам (јавно купатило), 15-16. век

Вучитрн је био важан политички и административни центар Косова како у доба српске средњовековне државе тако и за време османске владавине. У њему је сачуван низ импозантних грађевина из оба периода. Једна од њих је и стари хамам (јавно купатило).

Хамам Вучитрна је саграђен од стране Гази Али-бега средином 15. века. Јавни санитарни објект имао је функцију купатила који је служио за оба пола. Хамам Вучитрна има велику салу на улазу са фонтаном од камена у средини, другу салу, топли део и санитарни чвор као и два угла за купање који се налазе један поред другог. У овим просторима налазе се два камена купатила са топлим водом која доспева из магацина.

**Литература:** <http://spomenikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=21> и [http://dtk.rks-gov.net/tkk\\_objekti\\_sr.aspx?id=8706](http://dtk.rks-gov.net/tkk_objekti_sr.aspx?id=8706)

**Извор фотографије:** [http://dtk.rks-gov.net/tkk\\_hurje\\_sr.aspx](http://dtk.rks-gov.net/tkk_hurje_sr.aspx)



Евлија Челебија османски путописац посетио је Вучитрн 1660/61. и том приликом је оставио ова запажања о граду:

*„Тај град подигао је српски краљ, а освојио га је лично гази Худавендигар 792/1389. После освајања он је порушио тврђаву. То место је седиште санџакбега у румелијском елајету. [...] Становништво тога шехера [града] је румелијски народ. Они не знају да говоре бошњачки, него говоре албански и турски [језик].“*

**Литература:** Evlija Čelebi, *Putopis: odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo 1967, 273-74.

Упореди састав становништва града Вучитрна према попису из 1455. са запажањима путописца Челебије из 1660/61! Због чега је дошло до етничке и верске промене у саставу становништва? Шта мислиш, зашто за Челебију становништво града говори албанским и турским језиком, а припада "румелијском народу"? Шта би за реченог путописца означавале именице "народ" и "језик"?

Шта мислиш, због чега се Стари хамам и Џамија Гази Али-бега налазе на листи споменика културе у Србији коју је израдила Српска академија науке и уметности? Због чега споменици културе спадају под законску заштиту?

### Џамија Гази Али-бега, 15. век

Гази Али- бегову џамију подигао је средином 15. века тадашњи санџак-бег. Натпис који се налази десно од улазних врата прекривен је малтером. Џамија је више пута преправљана, а накнадно јој је дозидан и трем.

Налази се у језгру старог града Вучитрна, близу хамама. Џамија, од изградње до данас, служи као сакрални објект за верске обреде исламске заједнице. Џамију Гази Али-бега сачињава простор за молитве који се састоји од проповедионице (минбар) за проповед петком и молитвена ниша (михраб). Са бочне стране џамије се налази минарет.

**Литература:** <http://spomenikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=20>

**Извор фотографије:** [http://dtk.rks-gov.net/tkk\\_hurje\\_sr.aspx](http://dtk.rks-gov.net/tkk_hurje_sr.aspx)



Ову минијатуру је израдио сликар Бихзад, и приказује калифа Мамуна у турском јавном купатилу (хамам). Минијатура је израђена у Херату (град у Авганистану) 1494/95.

**Литература:** *The Cambridge Illustrated History of the Islamic World* (Editor Francis Robinson), CUP 1999, 271.

Слика 2. Радни лист 2: Османско наслеђе на територији Косова и Метохије

## Проблеми у интерпретирању наслеђа КиМ при обради наставне јединице

### – Теорије нације/етније

Важан концепт у настави историје, посебно у контексту поменутих приступа велике историје и ученика у центру учења, јесте идеја нације/етније. Овај концепт, релативно млад у историјском следу (јер настаје у XIX и XX веку), везан је за наше савремено поимање колективног идентитета и припадности одређеној друштвеној групи. Теоретски гледано, можемо формулисати Србе као нацију/етнију кроз два дискурса „један Антони Смит, који етнију види као претходницу нацији и Бенедикта Андерсона, који нацију види као нову замишљену заједницу“.<sup>22</sup>

Андерсон нацију дефинише антрополошки као „замишљена политичка заједница, и то замишљена као истовремено инхерентно ограничена и суверена“.<sup>23</sup> Нација је „замишљена“ јер већина припадника једне нације неће никада упознати већи број припадника своје нације, али ће она у њиховим мислима живети као слика заједништва.<sup>24</sup> Нација је ограничена својом бројношћу, а постаје суверена крајем XVIII века успоном просветитељства које нацију поставља као извор легитимитета државе уместо легитимитета династичког краљевства.<sup>25</sup> С друге стране, Смит, не искључујући нацију као замишљену заједницу, види етнију као претходника савременог појма нације. Наиме, и пре појаве савременог виђења нације, постојали су колективни идентитети – етније, базирани на заједничким особинама (историјским и симболичко-културним атрибутима) на тај начин „нације су се обликовале на основу етничких језгара“.<sup>26</sup>

Према Мирославу Тимотијевићу појам Срба као етније помиње се од средњег века, а током новог века „Свест о српском пореклу није негована само у крилу цркве, која постаје баштиник српске средњовековне државе. Она се среће међу појединцима који себе називају Србима, па и међу припадницима других народа“.<sup>27</sup> До XIX века и времена стварања националне државе која је уједно и доба националне интеграције име Срби се ретко помиње у историјским изворима, што се пре свега може приписати значају који су појединци давали регионалним идентитетима, али и чињеници да српски народ није био јасно интегрисан као етнија.<sup>28</sup> Друштвени слој идентитета, регије и вероисповести је био примаран у индентификацији појединца у групи.

### – Школска историја, уџбеници, наслеђе КиМ

За разлику од историје као науке, школска историја никада није неоптерећена вредностима онога што се предаје, јер одабиром одређеног садржаја у настави историје

<sup>22</sup> Марко Поповић и сарадници, *Историја приватног живота у Срба: од средњег века до модерног доба*, Београд, Клио, 2011, 182.

<sup>23</sup> Benedikt Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*, Beograd, Plato, 1998, 17.

<sup>24</sup> Ibid., 18.

<sup>25</sup> Ibid., 18.

<sup>26</sup> Антони Д. Смит, *Национални идентитет*, Београд, Библиотека XX век, 2010, 39, 68.

<sup>27</sup> Марко Поповић и сарадници, *op. cit.*, 179.

<sup>28</sup> Ibid., 179, 181.



вредност се придаје идејама и значењима које он носи за наставника и ученика.<sup>29</sup> У исто време интерпретација садржаја од стране наставника зависи од његове компетентности као стручњака. Уџбеници историје у многим државама током XIX и XX промовисали су идеје о развоју нације и националне државе кроз векове.<sup>30</sup> Управо садржај уџбеника пројектује на примеру нације тренутни политички дискурс елита моћи који доминира у једном друштву у датом тренутку, чиме се идеологизује грађа из прошлости – историјски извори и материјални остаци култура.

Упоредјујући наслове наставних јединица у оквиру теме *Османско царство XVI–XVIII и положај Срба* у школским уџбеницима стичемо увид у политички дискурс школске историје на почетку XXI века у Србији: *Српски народ под страном влашћу од XVI до XVIII века*, *Превласт Османлија на Балкану*, *Положај Срба у Османском царству* у уџбенику Душана Т. Батаковића; *Срби у Османском царству*, *Отпор османској власти*, *СПЦ у Османском царству*, *Сеоба Срба* у уџбенику издавача Клет; *Српски народ под страном влашћу од XVI до XVIII века*, *Положај Срба у Османском царству*, *СПЦ*, *Срби у ратовима Хабзбуршке монархије и Млетачке републике против Османског царства* у уџбенику издавача Бигз; *Срби у Турској, Аустрији и Венецији* у уџбенику Радоша Љушића за основну школу и *Срби у Османском царству*, *Сеобе Срба* у уџбенику Радоша Љушића за гимназију.<sup>31</sup> Из учесталости помена назива Срби и српски у свим уџбеницима видимо да политички дискурс нације доминира за раздобље од XVI до XVIII века према наставном плану.

Сви садржаји у уџбеницима представљају редукацију садржаја из стручне литературе, пре свега *Историје српског народа*, том III, књига 1 и 2, и курса *Српски народ од XVI до XVIII века* који се предаје на Филозофском факултету у Београду у оквиру студијске групе историја.<sup>32</sup> Оваква редукација садржаја из стручне литературе подразумева да има много фактографског знања – година, личности, догађаја, географских назива као и много комплексних апстрактних појмова – држава, институција, верских термина итд. У уџбеницима нису присутни историјски извори, осим у Бигзовом уџбенику. Изостанак историјских извора, као и теоријских објашњења кључних појмова, оставља брисани простор који испуњава политички дискурс нације. У савременом школском систему код нас, као и у другим земљама, данас се озбиљно поставља питање савременог пројектовања категорија нације у прошле епохе, то јест школске историје као једног од механизма измишљања традиције.<sup>33</sup>

Од наслеђа КиМ у оквиру ове наставне теме можемо пронаћи савремене фотографије Пећке патријаршије (XIII–XIV век) и Синан пашине џамије у Призрену

<sup>29</sup> Alison Kitson & Chris Husbands with Susan Steward, *Teaching and Learning History 11–18: Understanding the Past*, McGraw-Hill, Open University Press, 2011, 7.

<sup>30</sup> Ibid., 8.

<sup>31</sup> Радош Љушић, *Историја: за седми разред основне школе*, Београд, Фреска, 2010; Бранка Бечановић и сарадници, *Историја 7: уџбеник за седми разред основне школе*, Београд, Клет, 2011; Душан Т. Батаковић, *Историја: за седми разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике, 2010; Александра Петровић и сарадници, *Историја: уџбеник за седми разред основне школе*, Београд, Бигз, 2011; Радош Љушић, *Историја: за трећи разред општег и друштвено-језичког смера*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

<sup>32</sup> *Историја српског народа, III- 1 и III-2*, Београд, Српска књижевна задруга, 1993; [http://www.f.bg.ac.rs/istorija/program\\_studija.php?IDK=3892](http://www.f.bg.ac.rs/istorija/program_studija.php?IDK=3892), приступљено: 16. април 2017.

<sup>33</sup> Erik Hobsbom i Terens Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Београд, Библиотека XX век, 2011.

(XVII век). На тај начин културно наслеђе КиМ се не само деконтекстуализује у уџбеницима, већ је и невидљиво, то јест неприсутно. Фотографије и мапе које прате нарацију у уџбеницима нису методички и контекстуално повезане са текстом, већ су пуке илустрације, а питања која прате наставне јединице су фокусирана на репродукцију података из текста.

– *Баштина на интернету, пример наслеђа КиМ*

У савременом друштву где све више доминира информисање са интернета, постоји низ проблема који се тичу презентације културног наслеђа КиМ. Фактографија и званична интерпретација културног наслеђа КиМ се разликују ако упоредимо сајтове званичних институција – сајт *Споменици културе у Србији САНУ* и *Датабазу културног наслеђа Косова Министарства културе, омладине и спорта Косова*.<sup>34</sup> Понекад подударни, али чешће контрадикторни подаци о споменицима приказаним у радним листовима (сл. 1 и 2) изнети су у табелама испод (табеле 2, 3 и 4). Политизован дискурс провејава не само у институционалним презентацијама наслеђа, већ и у туристичким брошурама, на сајтовима невладиних организација које се баве заштитом наслеђа, интернет енциклопедијама, и разним сајтовима са историјским садржајима.<sup>35</sup>

Табела 2. Поређење података о средњовековном утврђеном дворцу у Вучитрну са сајта САНУ – Споменици културе у Србији и Датабазе културног наслеђа Косова

Извор података	Назив споменика	Време изградње	Историјски период коме припада	Период османске владавине
Споменици културе у Србији - САНУ	Средњовековни утврђени дворцац (Војиновића кула)	1402–1426. (XV век)	Од распада царства до пада под Турке	1439. Мало информација
Датабазу културног наслеђа Косова - Министарство културе, омладине и спорта Косова	Тврђава, Стара кула	Антика (Илиро-Дарданци) или византијски VII век или XIV век	Нема података	1455. Доста информација

<sup>34</sup> <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/> и [http://dtk.rks-gov.net/tkk\\_hyrje\\_sr.aspx](http://dtk.rks-gov.net/tkk_hyrje_sr.aspx), приступљено: 9. 02. 2017.

<sup>35</sup> У наставку, користиће се садржаји са интернет енциклопедије *Википедија*, сајта шведске невладине организације *Фондација Културно Наслеђе без Граница (Cultural Heritage without Borders – CHwB)* и интернет сајта часописа за политичку теорију и друштвена истраживања *Нова српска политичка мисао*.



Табела 3. Поређење података о џамији Гази Али-бега у Вучитрну са сајта САНУ – Споменици културе у Србији и Датабазе културног наслеђа Косова

Извор података	Назив споменика	Време изградње	Историјски период коме припада	Период османске владавине
Споменици културе у Србији - САНУ	Џамија Гази Али-бега	1500-1600. (XVI век)	Од пада под турску власт до Велике сеобе	Мало информација
Датабаза културног наслеђа Косова	Џамија Гази Али-бега	XVI век	Османски период	Доста информација

Табела 4. Поређење података о Старом хамаму у Вучитрну са сајта САНУ – Споменици културе у Србији и Датабазе културног наслеђа Косова

Извор података	Назив споменика	Време изградње	Историјски период коме припада	Период османске владавине
Споменици културе у Србији - САНУ	Стари хамам	1400-1600. (XV-XVI век)	Од пада под турску власт до Велике сеобе	Мало информација
Датабаза културног наслеђа Косова	Стари хамам	XIV век	Османски период	Доста информација

Најречитији је пример Средњовековног утврђеног дворца у Вучитрну (табела 2). На српској *Википедији* се овај споменик назива „Војиновића кула“ и наводи да је подигнута за време цара Душана, али и да је можда старија.<sup>36</sup> На Википедији на албанском језику назива се „Стара Вучитрнска тврђава“, то јест „Kalaja e Vjetër (Vushtrri)“ и наводи се да потиче из периода антике, тј. Илиро-Дарданског доба или из VII века и доба Византијског цара Јустинијана I.<sup>37</sup> У тексту се не помиње српски средњовековни период, иако је наведено да је тврђава освојена од стране Османлија 1389.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> [https://sr.wikipedia.org/wiki/Војиновића\\_кула](https://sr.wikipedia.org/wiki/Војиновића_кула), приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>37</sup> [https://sq.wikipedia.org/wiki/Kalaja\\_e\\_Vjet%C3%ABr\\_\(Vushtrri\)](https://sq.wikipedia.org/wiki/Kalaja_e_Vjet%C3%ABr_(Vushtrri)), приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>38</sup> Ibid.

На сајту часописа за политичку теорију и друштвена истраживања Нова српска политичка мисао може се наћи текст Драгише Спрема, *Вучитрн – град који памти Млечане и Кнеза Лазара* из 23. фебруара 2011, у коме се наводи историја Вучитрнског утврђеног дворца „овде су живели и познати властелини Војновићи, који су изградили тврђаву и мост на Ситници, капиталне културно-историјске објекте који и данас постоје“.<sup>39</sup> Како се може и претпоставити из наслова, аутор текста наглашава живот средњовековног града Вучитрна под Србима у XIV и XV веку.

У публикацији *Локални план културне баштине* коју је издала шведска невладина организација *Фондација Културно Наслеђе без Граница* (CHwB) 2016,<sup>40</sup> називи културне баштине на КиМ су детерминисани називом које даје званична институција на Косову: „Називи споменика се дају на основу Листе културне баштине под привременом заштитом Министарства културе, омладине и спорта. Ако објекат има друго име или алтернативно име онда се уписује напомена у последњој колони под 8“.<sup>41</sup>

Средњовековни утврђени дворац у Вучитрну се у табеларном прегледу *Локалног плана културне баштине* наводи као „Тврђава Кала стара кула“ из периода „Средњег века“, а период изградње Старог хамама лоциран је у XVI век.<sup>42</sup>

Приликом свечаног отварања рестаурисаног Средњовековног утврђеног дворца у Вучитрну, 11. новембра 2014, у тексту на сајту CHwB *Закључен пројекат очувања и заштите Вучитрнске тврђаве*, наводи се да се ради о археолошком локалитету „Вучитрнска тврђава“ који је изграђен у VII веку од стране Византије, као и да остаци такође потичу из старијег времена антике, то јест илирско-дарданског периода, наводи се такође да је тврђава имала војну функцију за време османског периода, док се историја локалитета у средњом веку изоставља, као и на сајту Датабазе културног наслеђа Косова.<sup>43</sup> У наставку текста користи се назив Вучитрнска тврђава. Треба напоменути да је овај пројекат реконструкције 2012–2014. финансирала Амбасада САД-а у Приштини, са Министарством културе, омладине и спорта Косова и Општине Вучитрн.<sup>44</sup> У брошури-сликовници за децу *Вучитрнско културно наслеђе* из 2014. која је пратила пројекат реконструкције Средњовековног утврђеног дворца у Вучитрну, овај локалитет се назива „Вучитрнска тврђава“.<sup>45</sup>

Већ спомињана шведска невладина организација CHwB је у другој половини 2015. израдила с Општином Вучитрн сигнализацију за културно наслеђе Вучитрна у оквиру пројекта који је разрађен у складу са различитим регионалним прописима и уз консултацију и одобрење Министарства за инфраструктуру и Министарства културе,

<sup>39</sup> <http://www.nspm.rs/kosovo-i-metohija/vucitrn-%E2%80%93grad-koji-pamti-mlecane-i-kneza-lazara.html>, приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>40</sup> Marie Munktell, Annika Magnusson, *Vushtrri: plani lokal i trashëgimisë kulturore*, Prishtinë, CHwB, 2016.

<sup>41</sup> Ibid., 33.

<sup>42</sup> Ibid., 30–31.

<sup>43</sup> <http://chwb.org/kosovo/news/zakljucen-projekat-ocuvanja-zastite-vucitrnске-tvrđave/?lang=sr>, приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> *Trashëgimia kulturore Vushtrri: Ruajtja dhe Mbrotjtja e Kalasë së Vushtrrisë*, CHwB, Dega Prishtinë, Kosovë, 2014.

омладине и спорта Косова.<sup>46</sup> Пројекат је финансирала влада Шведске с Општином Вучитрн и том приликом је изграђено 49 табли с називима и информацијама о културном наслеђу Вучитрна. На двојезичној табли – на албанском и енглеском језику, која је постављена испред Старог хамама, наведено је да је хамам „израђен крајем XIV и почетком XV века“.<sup>47</sup> На двојезичној табли која је постављена испред улаза у Средњовековни утврђени дворач у Вучитрну, локалитет се назива „Стара градска тврђава“, то јест „The Old Castle of the Sity/Kalaja e Vjetër e Qytetit“, табла такође садржи информације да је поменуто археолошки локалитет изграђен „у раном Илирско-Дарданском периоду или VII веку“, исто као и у претходним примерима помиње се османски период, али изоставља живот културног споменика у средњем веку.<sup>48</sup>

На сајту СНwВ може се наћи промотивни спот *Промоција наслеђа и туризма* објављен на сајту Youtube 5. маја 2016.<sup>49</sup> Приликом гледања спота на 03:57 може се наићи на скриншот из туристичке публикације Општине Вучитрн, који представља историју града у коме су Илири населили територију града у антици, док је Вучитрн представљао у XI веку административни и културни центар средњовековне српске државе, а османлије долазе у XIV веку.<sup>50</sup> У наставку историјског прегледа града наведено је да су „српски освајачи дошли и окупирали Вучитрн 1912. и држали га под својом влашћу до 1999“.<sup>51</sup> Такође на 04:05 у скриншоту туристичке публикације Средњовековни утврђени дворач у Вучитрну назива се „Стара тврђава“, тј. археолошка локација „Вучитрнска тврђава“, која је изграђена током „Илирско-Дарданског периода или VII века“, исто као и у претходним примерима помиње се османски период, али изоставља живот локалитета у средњем веку.

Може се закључити да се у политичком дискурсу нације на албанској страни период српске средњовековне владавине над утврђеним дворцем у Вучитрну изоставља и наглашава његова изградња у антици или VII веку од стране Илиро-Дарданаца. Помињање Илиро-Дарданаца има за циљ да у политичком дискурсу нације имплицитно веже живот Вучитрна за Албанце, а српски период изостави. У исто време се са српске стране у дискурсу нације наглашава његов средњовековни карактер за време владавине цара Душана и Бранковића у XIV и XV веку који имплицитно везују живот града за српску владавину. Тако се још једном потврђује да су материјални остаци прошлости у дискурсу нације од XIX века па до данас моћан инструмент у грађењу нације као замишљене политичке заједнице.

С друге стране, Стари хамам и џамија Гази-Али бега у Вучитрну као наслеђе периода османске владавине имају исте називе у албанском и српском националном дискурсу (табеле 3 и 4), а описи су везани за верску, односно световну функцију споменика. Једном речју, њихов османски идентитет ни једна страна не пориче.

<sup>46</sup> <http://chwb.org/kosovo/news/vushtrri-is-provided-with-cultural-heritage-signage-3/?lang=sr>, приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>47</sup> Ibid., слика табле испред Старог хамама.

<sup>48</sup> Ibid., слика табле испред Средњовековног утврђеног дворца у Вучитрну.

<sup>49</sup> <http://chwb.org/kosovo/activities/lokalni-planovi-kulturne-bastine-u-7-opstina-kosova-2012-2015/?lang=sr>, <https://www.youtube.com/watch?v=ZedFXrode8E>, приступљено: 10. 04. 2017.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

Наведени подаци указују на мноштво „чињеница“ које се нуде заинтересованом појединцу, а пред наставницима је изазов да науче заинтересоване како да се снађу у мору информација и буду способни да дођу до колико-толико истините слике о прошлости.

### Уместо закључка

Како ученицима презентовати једну овакву тему о којој се може наћи већи број конфликтних тумачења, институционално подржаних, и како говорити о политички осетљивим темама? Како интерпретирати политизовану и инструментализовану баштину? Како реаговати када се ученици суоче са различитим виђењима која се косе са њиховим стереотипним схватањима прошлости? Решење аутора и метод који активно примењује јесте омогућавање увида у све релевантне изворе података, посебно историјску грађу неоптерећену интерпретацијама, а затим и развијање свести о конструктивној природи историјског тумачења и његових честих политизовања. Ипак, како искуство показује, одређене идеје, стереотипи, вредности и предубеђења са којима ученици улазе у учионицу често чине било какву дискусију и развој критичког мишљења немогућом мисијом. Наравно, постоје и они позитивни примери који покажу да такав труд није узалудан и да, иако трновит, то јесте прави пут.

### Коришћена литература:

Anderson, Benedikt, *Nacija: zamišljena zajednica*, Beograd, Plato, 1998.

Батаковић, Т. Душан, *Историја: за седми разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике, 2010.

Бечановић, Бранка и сарадници, *Историја 7: уџбеник за седми разред основне школе*, Београд, Клет, 2011.

Veccia, H. Susan, *Uncovering our history: teaching with primary sources*, Chicago, American Library Association, 2004.

*Историја српског народа, III-1 и III-2*, Београд, Српска књижевна задруга, 1993.

Kitson, Alison & Husbands, Chris with Steward, Susan, *Teaching and Learning History 11–18: Understanding the Past*, McGraw-Hill, Open University Press, 2011.

Љушић, Радош, *Историја: за трећи разред општег и друштвено-језичког смера*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

Љушић, Радош, *Историја: за седми разред основне школе*, Београд, Фреска, 2010.

Munktell, Marie & Magnusson, Annika, *Vushtrri: plani lokal i trashëgimisë kulturore*, Prishtinë, CNwB, 2016.

Наставни програм за седми разред основног образовања и васпитања – историја, Завод за унапређивање образовања и васпитања Републике Србије, 2014.

Наставни програм за историју – гимназије, Завод за унапређивање образовања и васпитања Републике Србије, 2014.

Петровић, Александра и сарадници, *Историја: уџбеник за седми разред основне школе*, Београд, Бигз, 2011.



Popadić, Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofski fakultet, 2015.

Поповић, Марко и сарадници, *Историја приватног живота у Срба: од средњег века до модерног доба*, Београд, Клио, 2011.

Robinson, Francis (ed.), *The Cambridge Illustrated History of the Islamic World*, Cambridge University Press, 1999.

Smit, D. Antoni, *Nacionalni identitet*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2010.

Hadžibegić Hamid, Handžić Adem i Kovačević Ešref (pr.), *Oblast Brankovića – Opširni katastarski popis iz 1455. godine*, Sarajevo, Orientalni institut u Sarajevu, 1972.

*Trashëgimia kulturore Vushtrri: Ruajtja dhe Mbrojtja e Kalasë së Vushtrrisë*, CHwB, Dega Prishtinë, Kosovë, 2014.

Hobsbom, Erik i Rejndžer, Terens (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd, Biblioteka XX vek 2011.

Husbands Chris, Kitson Alison & Pendry Anna, *Understanding History Teaching: teaching and learning about the past in secondary schools*, McGraw-Hill, Open University Press, 2003.

Čelebi, Evlija, *Putopis: odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo, Svjetlost, 1967.

#### **Elektronski izvori:**

<http://www.zuov.gov.rs>

<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs>

[http://dtk.rks-gov.net/tkk\\_hyrje\\_sr.aspx](http://dtk.rks-gov.net/tkk_hyrje_sr.aspx)

[https://sr.wikipedia.org/wiki/Војиновића\\_кула](https://sr.wikipedia.org/wiki/Војиновића_кула)

[https://sq.wikipedia.org/wiki/Kalaja\\_e\\_Vjet%C3%ABr\\_\(Vushtrri\)](https://sq.wikipedia.org/wiki/Kalaja_e_Vjet%C3%ABr_(Vushtrri))

<http://www.nspm.rs/kosovo-i-metohija/vucitrn-%E2%80%93-grad-koji-pamti-mlecane-i-kneza-lazara.html>

<http://chwb.org/kosovo/news/zakljucen-projekat-ocuvanja-zastite-vucitrnske-tvr-dav-e/?lang=sr>

<http://chwb.org/kosovo/news/vushtrri-is-provided-with-cultural-heritage-signage-3/?lang=sr>

<http://chwb.org/kosovo/activities/lokalni-planovi-kulturne-bastine-u-7-opstina-kosova-2012-2015/?lang=sr>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZedFXrode8E>

[http://www.f.bg.ac.rs/istorija/program\\_studija.php?IDK=3892](http://www.f.bg.ac.rs/istorija/program_studija.php?IDK=3892)

**SUMMARY**

**PROBLEMS OF INTERPRETATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF KOSOVO AND  
METOHİJA IN THE TEACHING PROCESS AND ONLINE**

**Kadić Andrija**

This paper analyzes different approaches to interpretation of Kosovo and Metohija's heritage in the teaching of history in Serbia, while taking into account contemporary educational goals and outcomes of the teaching process. Different approaches in the treatment of historical issues and cultural heritage of Kosovo and Metohija are problematized on the basis of history textbooks by different authors for primary school and gymnasium, through an example of unit teaching the Ottoman Empire in the fifteenth and sixteenth centuries. This example is considered on the basis of personal practical experience, and discusses the implementation of lessons from textbooks, the manner of their interpretation by teacher and the reception by students. The focus is on the issues of cultural identity and teaching a politically sensitive topic, where major obstacles in understanding the complex historical phenomena are the following: ideological bias of textbook authors, teacher's competence to enable understanding and encourage critical thinking, children's indifference or prejudices and attitudes inherited within family or acquired through the mass media, especially the students' inability to re-examine the concept of the nation and see it as relatively young in historical sequence.

**Keywords:** heritage, education, history, nation, interpretation

Марија Ранђеловић МА  
 Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
 Факултет техничких наука  
 Студијски програм Архитектура  
 mpavlicic@gmail.com

## **АСПЕКТИ ИДЕНТИТЕТА ПОЛАРИЗОВАНОГ УРБАНОГ ПРОСТОРА: ПРИМЕР КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ**

**Сажетак:** Облици дезинтеграције урбаног простора настају као резултат константног утицаја социјалних и/или економских промена. Социјалне, економске, културне, етничке, идеолошке и политичке поделе неминовно доводе до просторне фрагментације. Након ратних збивања на Косову и Метохији 1999. године, у Косовској Митровици је дошло до територијалних, физичких и функционалних подела, а река Ибар је постала природна граница између два подељена дела претходно целовитог градског организма. Албанско становништво већином живи у садашњем јужном делу града, док српско искључиво у северном. Поларизација градског становништва условила је просторну поларизацију, разоривши градско ткиво и његов идентитет. У раду се говори о неопходности структурних промена које су се десиле у убрзаном стварању нових функционалних целина, претварајући постојећу урбану структуру у нову, поларизовану, испуњавајући нове потребе (новоформираног) града и друштва унутар њега. Подела урбаног простора Косовске Митровице поставља питање идентитета, угроженог дезинтеграцијом традиционалних вредности заједнице и постојећих урбаних форми. Циљ ове студије је да истакнемо да, упркос чињеници да урбане структуре морају да се развијају аналогно друштвеним променама, оне нису резултирале одговарајућим променама у јавном простору и његовом идентитету.

**Кључне речи:** урбана структура, идентитет, Косовска Митровица, јавни простор

### **1. Увод**

Велике просторне трансформације Косовске Митровице дешавају се у периоду који следи након ратне 1999. године, када се град на неки начин дезинтегрише, физички и функционално се (по)деливши на два дела: северни и јужни. На трансформацију укупне урбанистичке физиономије овог подручја основни утицај имала су скорија друштвено-политичка збивања која су произвела ову основну поделу, те тако истовремено функционишу два потпуно независна градска система са специфичном просторном и социо-демографском сликом.

Нагле миграције становништва и промена његове структуре и бројности, промене у функционалној структури града и путевима комуникације, а све у контексту наслеђа које баштини овај град, довело је до многоструких просторних промена у архитектури Косовске Митровице. Полазећи од претпоставке да је архитектура градског простора резултат не само природних својстава самог окружења у коме она настаје, већ и друштвено-економских односа, изграђене традиције тог подручја, али и културолошких процеса који се у њој одвијају, промене о којима је овде реч тековина су, пре свега, друштвено-политичких збивања и важе за својеврсни урбани феномен подељеног града који је утицао и на шири контекст развитка друштвене заједнице.

Поларизација градског становништва условила је ширу просторну поларизацију, разоривши градско ткиво и његов идентитет.

Предмет овог рада је трансформација концепта јавног градског простора града и његовог идентитета у постконфликтном периоду на примеру Косовске Митровице увођењем нових и изменом постојећих функција, а онда и физичких структура, посматраних кроз развој и промену градских приоритета. Смањење броја јавних простора у градским центрима уопште, а нарочито у Косовској Митровици, подстиче развој настајања нових модела комуникације и потребу за очувањем и/или трансформацијом постојећих. Очување идентитета места је овде у другом плану. Посматрајући простор града као манифестацију промена у друштву и урбане културе, ово истраживање најпре полази од следећих претпоставки:

- Промене у начину живота становништва проузроковале су трансформацију јавног градског простора;
- Измењене просторне структуре генеришу даљи развој града, уз (не)очување идентитета наслеђеног простора;

## 2. О јавном градском простору

Још од најранијег утемељивања града као друштвеног феномена, јавни простор је био форум, трг, место где су се одигравали сусрети, разговори, место комуникације. То није само „празан простор унутар сплета улица“<sup>1</sup> већ представља својеврсну визуализацију живота који се у њему одвија и дефинише га. Урбани простор је тако суштински место откривања – амбијент могућности. „Јавни простори су они који представљају уочљиве фигуре које окупљају и тумаче амбијент. Јавни простори сачињавају и оглашавају град, они представљају фигуре које нам откривају стварност“.



Слика 1. Приземне куће са припадајућим двориштима: део амбијента старог градског стамбеног квартара

<sup>1</sup> Paul Zucker, *Town and Square: From the agora to the Village Green*, N.Y., Columbia University Press, 1959, 5.



Овом дефиницијом Шулц (Christian Norberg-Schulz)<sup>2</sup> тумачи јавни простор откривајући нам неколико његових важних улога: функционалну, естетску, социолошку, психолошку. Неизбежна је веза између градског простора и карактера самог живота у граду. Људи и њихове потребе – градски актери и активности – диктирају развој града, па сам градски простор није само скуп појединачних архитектонских форми, већ представља човекомерно осмишљен простор који човек користи, у коме испољава своје жеље, испуњава потребе, сагледава могућности, досеже циљеве.

Кључне карактеристике сваког градског простора можемо разврстати на:

- 1) физичке карактеристике,
- 2) функционалне карактеристике, и
- 3) идентитет.

Сложеност феномена наглог и константног преобликовања градског простора Косовске Митровице лежи у његовој поларизацији. Најупечатљивија последица поделе града је убрзана појава великог броја актера, активности и комуникација у северном делу града. Говорећи о трансформацијама градског простора Косовске Митровице са архитектонско-урбанистичког становишта, наведене три карактеристике значајни су параметри у анализама на конкретним примерима.

### 3. Јавни простор Косовске Митровице и његов преображај

#### 3.1. Физичке карактеристике

Сваки градски простор не представља само естетски доживљај, већ је резултат комплексног и интегралног процеса, скупа сложених односа актера. Радовић<sup>3</sup> у својим анализама физичке структуре простора описује појам грађене средине као конкретни физички простор људске егзистенције, оквир постојања и развоја, историје и будућности. Дакле, говоримо о вештачки оформљеном амбијенту у коме се јасно препознаје да свака интервенција у животном окружењу имплицира трансформисање друштвеног миљеа кроз број и састав корисника, њихове потребе, доживљаје, активности, деловања. На урбаном нивоу, форма прати функцију, у релацији је са осталим облицима и постојећим матрицама.

Физички простор Косовске Митровице данас, саздан је супротстављањем појмова велико–мало, уско–широко, јавно–приватно, високо–ниско, отворено–затворено, периферија–центар, север–југ..., што све указује на сложеност активности које се одвијају у њему, садржаја и карактера који произилазе из плурализма егзистенција које окупља. Река Ибар је постала природна граница између два подељена дела претходно целовитог градског организма. Тако је поларизација града условила нужно и брзо измештање неких од основних урбаних функција и појединих институција како би се задовољиле појачане и повећане потребе становништва, а самим тим уследило је и „измештање“ људства. Ово кретање вршено је у оба правца (југ–север, север–југ), али северни део града је простор који је истрпео кључне промене

<sup>2</sup> Кристиан Норберг Шулц, *Егзистенција, простор и архитектура*, Београд, Грађевинска књига, 1999, 81.

<sup>3</sup> Ranko Radović, *Fizička struktura grada*, Београд, Institut za arhitekturu i urbanizam, 1972, 13.

које посматрамо у овом раду. Са поделом града, објекти многих државних институција остају у јужном делу, који је територијално чак четири пута већи, па у северном делу града, у недостатку адекватних услова за рад, користе се просторије објеката других институција смештених у северном делу. Овакав ток уситњавања и умножавања градских функција и њиховог „привременог измештања“ ка северу умногоме је у наредним годинама добио на обиму и важности.



Слике 2. и 3. Отворени спортски терени код студентских домова. Новоизграђена бина дефинише их додатно и као место одржавања културних и забавних манифестација, па чак и политичких окупљања



Слика 4. Објекат новог студентског дома у финалној фази градње, позициониран „тик“ уз постојећи студентски дом који се и даље користи.

Томе је нарочито допринела још једна чињеница због које је северни део Косовске Митровице претрпео кључне промене у периоду након 1999. године у физичкој и функционалној структури, као и у смислу промене идентитета: измештање седишта већине институција из Приштине (седиште и највећи град Косова и Метохије) у Косовску Митровицу. Основни покретач најобимнијих промена је Универзитет у Приштини. Због ратних дешавања на Косову и Метохији, седиште Универзитета премештено је најпре у Крушевац, а затим, одлуком Владе Републике Србије крајем 2001. године Универзитет у Приштини прелази у Косовску Митровицу која је одређена као привремено седиште Универзитета и где се Универзитет и данас налази.

Од десет факултета који су у саставу Универзитета у Приштини, данас њих седам своју делатност обавља у Косовској Митровици: Економски, Медицински, Правни, Природно-математички, Факултет техничких наука, Филозофски и Факултет уметности (једним делом у Звечану). На Универзитету запослено је преко 746 наставника и сарадника и око 350 ненаставног особља, а тренутно се на њему образује више од 10.000 студената.<sup>4</sup> Недостатак одговарајућег простора за потребе Универзитета и студената један је од основних покретача промена у физичкој структури града. Јасно је да су слободан простор и добро испланирана комуникација кључни ресурси који гарантују успешан планерски подухват, али хитност послератног стања у Косовској Митровици условила је муњевито преовладавање простора над временом у релацији простор-време. Оваква неравнотежа имплицира специфичан живот града од тог тренутка почетка дезинтеграције градског ткива, и садржана је у свакој промени која се даље дешава у његовој физичкој структури. Оно што мотивише метаморфозе у грађеној средини о којој говоримо је стварање нових функционалних целина, претварајући постојећу урбану структуру у нову, поларизовану, испуњавајући нове потребе (новоформираног) града и друштва унутар њега.

Недостатак слободног (или ослобођеног) простора који би омогућио релаксиранији приступ решавању проблема презасићености физичке структуре у Косовској Митровици доприноси смањеном квалитету јавних простора града и њиховом неуверљивом прихватању од стране корисника као такве.



Слика 5. Променљивост физичке структуре града креће се ка све већем степену изграђености и просторне искоришћености

### 3.2. Функционалне карактеристике

У конкретном физичком окружењу архитектонски програм представља конципирање садржаја, а њихово формирање условљено је потребама и интересима различитих

<sup>4</sup> Преузето са сајта: <http://www.pr.ac.rs/univerzitet/o-univerzitetu/17-o-univerzitetu/62-univerzitet-danas>, приступљено: март 2017.



група актера. На примеру Косовске Митровице нове људске потребе створене су у конкретним околностима, па просторна одређеност подразумева одабир само оних потреба релевантних за даље функционисање града као новог организма. Потреба за повећањем територије града уз изумирање неких функција (нпр. индустријска производња), нарастање других функција (трговина, образовање, услужне делатности, рекреација), потребе за смештајним капацитетима, неки су од главних разлога за новонастале промене. На простору Косовске Митровице не изостају друштвено-комуникацијски односи кључни за функционисање и коришћење простора града. Међутим, наслеђени простори града у којима квалитетно функционисање социјалних веза међу корисницима није на задовољавајућем нивоу захтевају одговарајуће просторне интервенције које ће их унапредити. Косовска Митровица се развија са порастом броја и потреба становништва, а те потребе ће за последицу имати развој функција. У том смислу, разноврсност и променљивост су основни адути које треба да поседују јавни градски простори.

### 3.3. Идентитет места

Измењени начин живота локалне заједнице и појава нових модела културе условили су, осим утиларне функције, нове урбане трансформације Косовске Митровице. На тај начин створен је мултикултурни карактер промене идентитета микроамбијенталног и макро простора. Културна димензија условљава начин комуницирања форми простора и контролише степен изражајности садржаја. Шулц појам „место“ дефинише као „структура плус акција“ насупротив „простору“ који је само „структура“.<sup>5</sup> Самим тим „место је простор са одређеним карактером“. Комбинација физичких структура (и међусобних релација) и динамичних активности које одређују становнике града, дају градском простору јединствени идентитет.



Слике 6 и 7. Новосаграђени објекти сличне форме и габарита, смањене препознатљивости, свој идентитет су добили употребом боје на фасадама

Линч (Kevin Lynch) идентитет сматра фундаменталном компонентом целокупне слике околине.<sup>6</sup> Идентитет, како га он дефинише, близак је „препознатљивости“ односно

<sup>5</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, towards a Phenomenology of Architecture*, New York, Rizzoli, 1979, 5.

<sup>6</sup> Kevin Lynch, *Good City Form*, Cambridge, The MIT Press, 1981, 131. Исти концепт појављује се у постхумном *City Sense and City Design*, 295.



специфичној читљивости места и представља оно што га одређује. У случају Косовске Митровице идентитет места карактерише убрзано повећавање степена урбанитета градског простора у недостатку просторних и инфраструктурних капацитета. Боја, као једно од најочигледнијих својстава архитектонске форме, доживљава се као секундарно архитектонско средство, истичући композицију, волумен или детаљ.

Новопроектване бојене просторне структуре као урбани ликовни израз могу понудити компактност структуре, врсту културног преображаја, а посредно обезбедити идентитет града. Основа настајања боје у јавном градском простору је историјска архитектонска полихромија. У Косовској Митровици читави улични фронтови добили су нов изглед уз коришћење боје на фасадама оживљавајући тако јавни простор који их садржи. С друге стране, повећан степен изградње једног дела града повећава степен урбанитета градског простора, али униформност угрожава његово читање и препознатљивост. Стога, прибегавало се за најједноставнијем, тј. најбржем решењу проблема употребом боје као архитектонског средства које ће допринети динамичнијем карактеру улице као јавног простора.

Задатак архитектонске науке и струке је испитати начине планирања колористике града уз помоћ узајамног дејства боје (светлости) и непосредног окружења у дефинисању правца развоја идентитета самог града. Унапређење квалитета јавног градског простора мора бити услов сваког архитектонског деловања. Успешна реализација архитектонског пројекта је продукт детаљне анализе и мултидисциплинарног рада, у недостатку којих јавни простори града трпе највећу штету, а нарочито са аспекта идентитета.

#### **4. Просторне импликације измењених градских активности и актера**

Градски простори исказују се функционално као места територијализована људима који су учесници јавног живота, и физички као места територијализована објектима који својом физичком појавношћу успостављају однос са окружењем. Начини понашања људи који користе јавни простор Косовске Митровице условљен је постојећим културним обрасцима који се могу сагледати кроз окупираност територије неком врстом коришћења – шетња, посао, одмор, игра, забава, дружење, кретање од тачке А до тачке Б. Међутим, промена градских функција у Косовској Митровици условила је, пре свега, трансформисање урбане морфологије града, промене у друштвеним кретањима, у старосној структури становништва и културним обрасцима, мењајући тако и идентитет самог града.

Објекти које карактерише одређени концепт људских активности као циљ кретања, самим тим су и неопходан услов за живот јавних градских простора чија се „природа јавности перманентно сагледава кроз њихово коришћење“.<sup>7</sup> У Косовској Митровици то су пре свега факултетске установе, студентски домови, школе, банке, објекти здравствене заштите, а посредно и ресторани, кафићи, паркови, игралишта, продавнице, киосци брзе хране. Стога, такви објекти се морају афирмисати и средствима архитектонског деловања контекстуализовати у простору како би се

<sup>7</sup> Herman Herzberger, *Lessons for students in architecture*, Rotterdam, Uitgeverij 010 publishers, 1993, 16.

обезбедио даљи живот простора града, а самим тим и одрживост града у целини, не као физичке творевине, већ као живог организма. Дакле, архитектура опонаша поредак који јој друштво намеће.



Слика 8. Радови на преуређењу улице Краља Петра у пешачку зону. Трг браће Милић



Слика 9. Радови на обнови Главног моста као део завршнице уређења пешачке зоне

Међутим, „ако архитектура не налази поредак који подражава и прати, или ако не може опонашати постојећи поредак, може ли она креирати нови, било да је у питању свет или друштво“<sup>8</sup> Може ли архитектура креирати свој модел који ће друштво прихватити? У том случају архитектура постаје доминантна дајући предност идеји над

<sup>8</sup> Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, The MIT Press, 1996, 38.



материјалним, постаје архетип који претходи егзистенцији. Овакав третман применљив је и на градске просторе Косовске Митровице уколико постоји јасна и промишљена визија будуће генезе града у контексту очувања наслеђених и промовисања нових вредности друштва.<sup>9</sup>



Слика 10. Панорама центра северног дела Косовске Митровице којом доминира споменик Кнезу Лазару



Слика 11. Центар града: споменици руском конзулу Григорију Степановичу Шчербину и кнезу Лазару Хребељановићу на кружном току у главној колској улици

<sup>9</sup> „Напоследку, човечанство некада заузима временски веома ограничен став приликом посматрања будућности. Иако његову будућност условљавају четири силе – константна прошлост, прошлост која се губи, прошлост која се наставља и створена будућност – човек своје акције подизања градова сувише често дефинише простом екстраполацијом постојећих трендова. То значи да се само три постојеће силе прошлости узимају у разматрање. Заборавити на ове трендове била би велика грешка, али заборавити на четврту силу води стагнацији.“ Из: Konstantinos Doksijadis, *Човек и град*, Beograd, Nolit, 1982, 113.



Слика 12. Детаљ улазне партије на фронталном изгледу зграде техничке школе „Михаило Петровић Алас“ у којој су смештени још и гимназија и два факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

## 5. Закључак

Нагле историјске промене на подручју Косова и Метохије имале су снажне утицаје по укупне развојне токове урбаног окружења. Тежња за унапређењем опалог квалитета живота у Косовској Митровици у последње две деценије један је од главних услова деловања у урбаном простору. На сложеност проблематике преобликовања простора утицали су комплексност функционалних захтева и постојећег културног идентитета.



Слика 13. Улица Краља Петра – у централној зони северног дела града, претворена у пешачку улицу у априлу 2017. године



Овај рад говори о неопходности синхронизације структуралних промена, а које су се састојале у убрзаном стварању нових функционалних целина претварањем постојећих просторних структура у нове, како би задовољиле потребе (новоформираног) града и друштва у њему. Овим истраживањем размотрена је улога трансформације јавних градских простора у: функционисању града у зависности од промена остварених на релацији простор-време; стварању нових идентитета градских микроцелина. Утицај поменутих релација на примеру Косовске Митровице нарочито је појачан специфичностима које носи сам положај града, историјски и политички контекст, просторне (не)могућности, морфологија као и структура становника града. То је граду донело нову културолошку препознатљивост која постаје део наслеђа.

Трансформисани градски простор резултат је процеса бројних покушаја усаглашавања наслеђених и савремених потреба и вредности. Успешност тих покушаја огледа се у карактеру правца даљег развоја урбанитета града. Подела урбаног простора Косовске Митровице поставља питање идентитета, угроженог дезинтеграцијом традиционалних вредности заједнице и постојећих урбаних форми. Циљ ове студије је да укаже на то да, упркос чињеници да се урбане структуре мењају и развијају аналогно променама у начину живота становника града, оне нису резултирале адекватним променама у јавном простору и његовом идентитету. На нама је да, мењајући град, уз специфичност релације простор-време и утицаја које носи ово тло, прикладним деловањем настојимо да препознамо и негујемо оне просторне и културолошке елементе који директно остварују везу са прошлошћу и прилагодимо их новим потребама града.

### Коришћена литература:

Banerjee T. & Southworth M. (eds.), *City Sense and City Design, Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge, The MIT Press, 1990.

Doksijadis, Konstantinos, *Čovek i grad*, Beograd, Nolit, 1982.

Zucker, Paul, *Town and Square: From the agora to the Village Green*, N.Y., Columbia University Press, 1959.

Lefevr, Anri, *Urbana revolucija*, Beograd, Nolit, 1975.

Lynch, Kevin, *Good City Form*, Cambridge, The MIT Press, 1981.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, towards a Phenomenology of Architecture*, New York, Rizzoli, 1979.

Radović, Ranko, *Fizička struktura grada*, Beograd, Institut za arhitekturu i urbanizam, 1972.

Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, The MIT Press, 1996.

Herzberger, Herman, *Lessons for students in architecture*, Rotterdam, Uitgeverij 010 publishers, 1993.

Цекић, Никола, *Анализа и вредновање стамбених етажа студентских домова у Југославији*, Необјављена докторска дисертација Ниш, Грађевински факултет Универзитета у Нишу, 1989.

Шулц, Кристиан Норберг, *Егзистенција, простор и архитектура*, Београд, Грађевинска књига, 1999.

*Порекло прилога:* Све коришћене фотографије власништво су аутора овог рада.

**SUMMARY**

**ASPECTS OF IDENTITY LINKED TO POLARIZED URBAN SPACE:  
CASE OF KOSOVSKA MITROVICA**

**Marija Randelović**

Forms of disintegration of urban space are created as a result of constant impact of social and/or economic trends. Social, economic, cultural, ethnic, ideological and political divisions necessarily lead to spatial fragmentation. After the armed conflict in Kosovo and Metohija ended in 1999, territorial, physical and functional divisions occurred in Kosovska Mitrovica, and the Ibar river became a natural border between the two divided parts of a formerly comprehensive city organism. The polarization of the urban population has caused spatial polarization, devastating urban tissue and its identity. This paper talks about the necessity of structural changes that were made in the accelerated creation of new functional entities, converting the existing urban structure into the new, polarized one, meeting new needs of the (newly-formed) city and the society within it.

Division of the urban area of Kosovska Mitrovica examines its identity, threatened by the disintegration of traditional community values and the existing urban forms. The aim of this study is to point out that, despite the fact that the urban structures must be developing analogously to the social changes, they did not result in corresponding developments of the public space and its identity.

**Keywords:** urban structure, identity, Kosovska Mitrovica, public space

Dr Milica Božić Marojević  
 Univerzitet u Beogradu  
 Filozofski fakultet  
 Centar za muzeologiju i heritologiju  
 mbozic@f.bg.ac.rs

## NASLEĐE RATA KAO BAŠTINA U MIRU<sup>1</sup>

**Sažetak:** Tokom ratnih razaranja, veliki broj spomenika strada, što iz nehata što namerno. Iako različite konvencije i zakonske regulative predviđaju brigu o baštini porobljenih, okupiranih, rečju „drugih“, svedoci smo njihovih kršenja, čak i u novijoj istoriji. Kada nastupi mir, susrećemo se s novim situacijama – s jedne strane imamo uništeno ili oštećeno nasleđe koje treba obnoviti, a s druge nastala su i neka mesta koja zbog značaja događaja koji su se na njima odigrali zaslužuju da budu transformisana u prostore pamćenja. Kroz različite primere zapostavljenih, zaboravljenih, do pola ili potpuno završenih memorijala, pre svega iz regiona, ovaj rad pokušava da dâ nekoliko predloga kako postupati sa neželjenim nasleđem u osetljivim trenucima posleratne obnove, te da istakne njegove edukativne potencijale u izgradnji trajnog mira i pomirenja.

**Ključne reči:** rat, posleratna obnova, komemoracije, disonantno nasleđe, zakonska regulativa

*„Govoriti o negativnom sećanju, kao što će se ovde pokušavati, ambivalentno je, jer se odnosi ili na negativno unutar samoga sećanja, na sadržaj, koji je u njemu pohranjen, a odbija, nije dobrodošao, prezriv je i prezira dostojan, ili nam negativno znači da se sećanje zatvara pred uspomenama, odbija da negativno uopšte primi k znanju, potiskuje ga, dakle, i tako prepušta prošlosti i izručuje zaboravu. Oboje, i sadržaj, koji izaziva jezu i odbijanje da se sećanje pretvori u uspomenu, tesno je međusobno povezano. Jedno ukazuje na drugo i neposredno vodi do istorijske problematike kako se uopšte sećati zločina“.<sup>2</sup>*

### Kad prošlost postane prepreka sadašnjosti

Teško da se u muzeologiji i heritologiji može pronaći termin ili fenomen koji ima toliko različitih definicija i širok dijapazon korišćenja poput nekadašnjeg *patrimonium-a*. I pored toga što mu se koreni upotrebe mogu nazreti još u rimskom pravu, u kojem je izvorno označavao imovinu koju su deca, prema zakonu, naslednim redom dobijala od roditelja, u domenu koji nas zanima koristi se nešto više od 200 godina, a u poslednjih četrdesetak sve intenzivnije.<sup>3</sup> Bilo da ga prevodimo kao baštinu, nasleđe, kulturno dobro ili nekim drugim, srodnim

<sup>1</sup> Istraživanje obavljeno u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja *Tradicija i transformacija – istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku* (№ 47019).

<sup>2</sup> Rajnhart Koselek, *Oblici i tradicija negativnog sećanja*, u: Folkhard Kinge i Norbert Fraj (prir.), *Podsećanje na zločine. Rasprava o genocidu i ubistvu naroda*, Novi Sad–Beograd, Platoneum–Savez jevrejskih opština Srbije, 2011, 32.

<sup>3</sup> Dominique Poulot, *The Birth of Heritage: „le moment Guizot“*, *Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2, 1988, 40–56.

terminom, reč je o pojavi koja postoji mnogo pre nego što je za nju skovan konvencionalan, premda još uvek ne i standardizovan naziv.

Međutim, kada je *patrimonium* počeo da bude nešto više od onog što se nasleđivalo od oca? I još važnije – kako i zašto se dogodi da neko nasleđe postane toliko društveno značajno da ljudi imaju potrebu da ga unište? Još u Starom zavetu postoje reference u vezi sa ruiniranjem neprijateljskih kulturnih predmeta od strane osvajača. Klasična literatura, počevši od pada Troje, ističe kulturno uništavanje radi uticanja na moral neprijatelja. Iz istorije znamo da su Rimljani uništili Kartaginu. Šta više – radili su salinizaciju tla, kako bi potpuno onemogućili razvoj agrikulture. Na uklanjanju spomenika i zabrani rituala snagu su bazirale srednjovekovne vlasti, ali i one u 19. veku, posebno u kolonijama. Danas više nije tajna ni da su Aboridžini proganjani maltene do istrebljenja u Tasmaniji u prvoj polovini 19. veka, a možemo da se setimo i Indijanaca, španskih osvajanja, uništavanja Maja i Inka, kao i savremenih građanskih i verskih ratova – kako u našem susedstvu, tako i u dalekim zemljama... Ipak, ključni momenat nesumnjivo predstavlja Francuska revolucija koja je dovela do modernog shvatanja nacije i javnog interesa, ali su temelje tome sigurno dali prosvetitelji i kulturna i politička klima koje su prethodile prevratu.<sup>4</sup> Drugi faktor bilo je formiranje Luvra, kao prvog besplatnog muzeja otvorenog za sve, čime je baština dobila ulogu ne samo promotera, već i alata za ostvarivanje nacionalnih ideja i interesa. Tom dodatnom transformacijom se i dijapazon onoga što se dâ naslediti, a ujedno je važno i preneti u budućnost, proširio.

U okolnostima rata, dakle, pravila se menjaju, te se brojne civilizacijske tekovine uništavaju i/ili pokolenjima koja dolaze selektivno prenose. Iako različite konvencije i zakonske regulative predviđaju brigu o baštini porobljenih, okupiranih, rečju "drugih", čak i u novijoj istoriji svedoci smo njihovih kršenja. Tako dobijamo ono što bismo mogli nazvati nasledem rata, i dalje razvrstati u sedam osnovnih kategorija. U prvoj se nalaze namerno uništeni spomenici, drugu čine kolateralne štete, u treću spadaju grobovi/groblja, odnosno masovne grobnice, četvrta su mesta na kojima su se odigrali značajni događaji, bilo da je reč o bitkama, mestima torture, masovnih stradanja, streljanja, ili kućama gde su živeli zločinci, mestima bombardovanja, potom lokacijama znamenitih političkih govora i slično, dok kao petu imamo podignute spomenike ili memorijale. U šestoj su pokretni predmeti (oruđa i oružja torture, npr.), odnosno različiti spisi, dokumenta, fotografije i slično kojima je trebalo da se održi sećanje na ljude i/ili njihova dela tokom ratnih dejstava. Sedmu grupu čine mnogobrojni aspekti nedodirljive baštine, oralne istorije i usmena predanja, koji, ukoliko ne prerastu u neku drugu kategoriju, često prvi netragom nestaju, bez mogućnosti da, u budućnosti, kao nasleđe rata postanu baština u miru.

Svi navedeni vidovi ratnog nasleđa imaju jednu zajedničku karakteristiku – za većinu ljudi oni predstavljaju neprimerenu, neželjenu baštinu, odnosno poseduju određenu disonantnost. Termin „disonantnost“ heritolozii su pozajmili iz muzičke umetnosti, u kojoj disonanca označava dva tona koja se ne stapaju harmonijski, već stvaraju izvesnu napetost. Ešvort i Tanbridž, autori koji su ga uveli u diskurs (interpretacije) nasleđa, pod njim

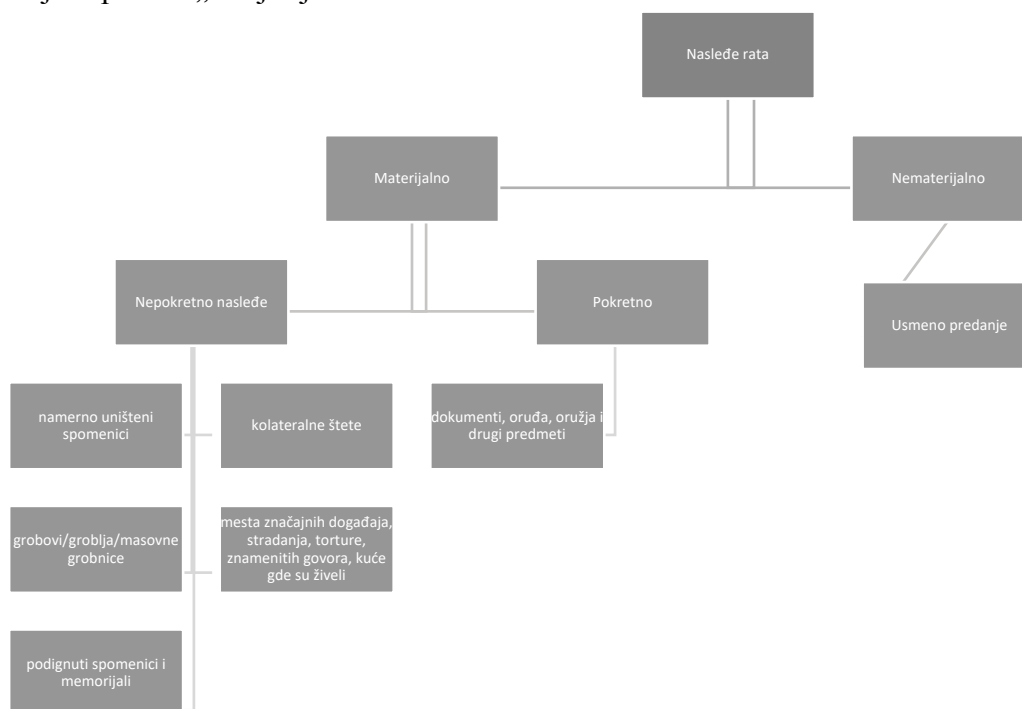
---

<sup>4</sup> Više o fenomenu javnosti kod: Jirgen Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd, Kultura, 1969. O naciji vidi kod: Zvonko Posavec, *Nacija i nacionalizam kao temeljni fenomen političkoga*, *Politička misao*, Vol XXXIII, 1996, 226–233.



podrazumevaju baštinu kojoj različite grupe pripisuju drugačija tumačenja, vrednosti i značenja.<sup>5</sup>

Koji se motivi kriju iza namernog uništavanja baštine, UNESCO je sistematizovao u nekoliko tačaka. Kao najznačajniji faktor u analizi ove organizacije navodi se simbolična vrednost koju određeno nasleđe ima u zajednici iz koje potiče, potom su tu identiteti koji se vezuju za spomenike. Manje česta su, mada i dalje prisutna, uništavanja koja nastaju kao posledica agresivnosti napada, dok na kraju imamo nerazumevanje, neznanje ili nezainteresovanost onih koji napad vode o značaju koji čuvanje kulturnog nasleđa ima za čitavo čovečanstvo.<sup>6</sup> Činjenica, ipak, jeste da su nam, opstajući „na dohvat ruke“, motivi za osvetu i brisanje pamćenja putem uništavanja baštine „drugih“, tek njenom institucionalnom prezentacijom postali „vidljiviji“.



Šema 1. Nasleđe rata, Milica Božić Marojević

## Opomena i dugo sećanje

*„Herodot je istoričare držao za čuvare sećanja, sećanja na slavna dela. Ja sam skloniji da na njih gledam kao na čuvare nezgodnih činjenica, čuvare kostura u ormanu društvenog pamćenja. Nekada je u Engleskoj postojao službenik koji se zvao "opominjač" (remembrancer) što je u stvari bio eufemizam za uterivača dugova; posao tog čoveka je bio da opomene ljude na ono što su hteli da zaborave. Jedan od najvažnijih zadataka istoričara je da bude opominjač“.<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> John E. Tunbridge & Gregory John Ashworth, *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*, Chichester, John Wiley, 1996, 97.

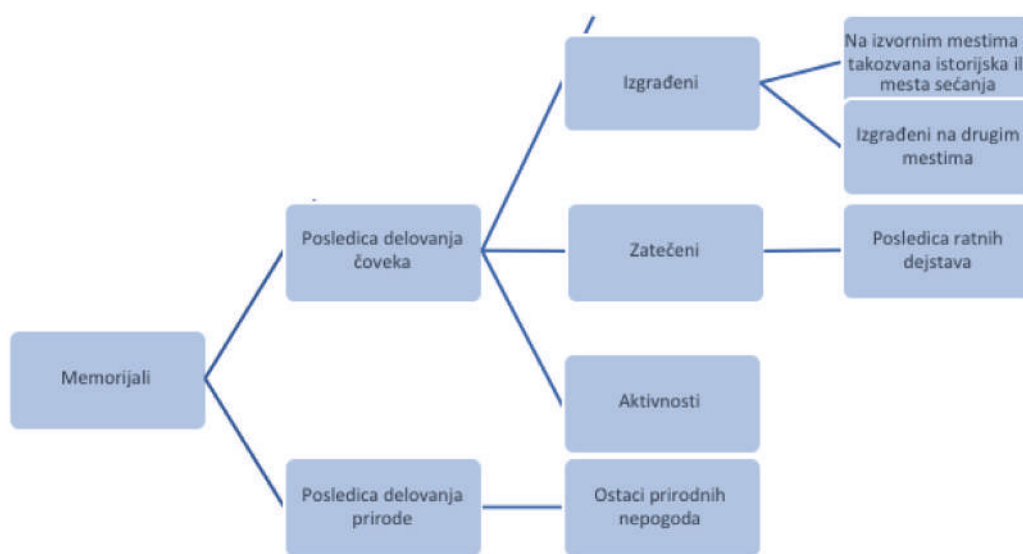
<sup>6</sup> Marah al Aloul, *The destruction of cultural heritage by warfare and reconstruction strategies: lessons learned from case studies of rebuilt cities*, MA thesis, University of Florida, 2007, 18.

<sup>7</sup> Peter Burke, *History as a social memory*, in: Thomas Butler (ed.), *Memory: History, Culture and The Mind*, Oxford, Blackwell, 1989, 110.

Šta bi bilo sa sećanjem da je svet oslobođen stradanja? Danas se, nažalost, takvo pitanje i ne postavlja, jer smo odavno napustili tu nadu. Pa ipak, čak ni u miru nismo do kraja mirni i susrećemo se sa novim problemima. Šta raditi sa nasleđem rata? Da li ono treba i može da bude baština u miru? Dalje, ko o tome treba da odluči i na osnovu kojih parametara? I konačno, na koji način je to primereno učiniti?

Nasleđe rata postaje baština u miru memorijalizacijom. Reč je o procesu kreiranja javnih memorijala, a javni memorijali obuhvataju različite projekte i aktivnosti koji se dešavaju u javnoj sferi, sa namerom da se očuva sećanje na događaje, periode i ličnosti od značaja za život određene individue, porodice, društvene grupe ili zajednicu u celini. Sama njihova forma varira. To mogu biti spomenici, spomen ploče, spomen sobe, muzeji i memorijalni parkovi, zatim organizovanje dana sećanja, marševa, parada, demonstracija, izrade umetničkih radova (kao što su murali, grafiti, pozorišne predstave, filmovi, izložbe, komponovanje pesama), kao i inicijative za menjanje naziva ulica, trgova, institucija, projekti usmene istorije, zadužbinarstvo, veb prezentacije i slično.<sup>8</sup>

Sam čin memorijalizacije je duboko politizovan, budući da preslikava političku, kulturnu, istorijsku i društvenu stvarnost u određenoj državi. Naime, vodeće elite, prvenstveno političke, odlučujuće utiču na to koga ćemo i zašto pamtiti, što, konkretno, znači da se društvo neće sećati *svega*, već prvenstveno onih događaja, perioda ili osoba koje upravo vodeće elite odrede kao važne.



Šema 2. Tipologija memorijala, Milica Božić Marojević

O kojem god vidu memorijala da je reč, teoretičari ih grubo dele u tri grupe. Prvu čine *konstruisani memorijali*: muzeji, biblioteke, spomenici, zidovi s imenima žrtava, virtuelni muzeji. Drugi su oni na *izvornim mestima događaja* – groblja, mesta genocida i masovnih stradanja, bivši centri torture, logori, zatvori. Treća forma su *aktivnosti* – godišnjice, privremene, tematske izložbe, preimenovanje ulica i trgova, vođenje ture i obilasci,

<sup>8</sup> Detaljnije u: Judy Barsalou & Victoria Baxter, *The Urge to Remember The Role of Memorials in Social Reconstruction and Transitional Justice*, Special report of a United States Institute of Peace Working Group, January 2007. <https://www.usip.org/publications/2007/01/urge-remember-role-memorials-social-reconstruction-and-transitional-justice>, pristupljeno: 10. 12. 2016.

demonstracije, javna izvinjenja.<sup>9</sup> Za sve njih postoji zajednička bojazan – s obzirom na to da ih uvek obeležava ideološka agenda, da li će umesto da spreče, zapravo potpirivati mržnju?<sup>10</sup>

### Slučaj Kosovo<sup>11</sup>

*„Izbegavanje da se sazna istina o neprijatnim epizodama ne samo prošlosti, već i sadašnjosti, voljna je odluka svakog pojedinca. Neznanje opravdava pa stoga omogućava udobnu poziciju savremenincima zlodela i patnji. Iza tvrdnje "ne znam" stoji odluka da se istina izbegne, jer znati za zločine, a ne reagovati, znači prihvatiti ulogu posmatrača koji takođe nosi deo odgovornosti. Činjenica da je građanin bio posmatrač zločina, čak i kada je okrenuo glavu, pokreće različite mehanizme samoodbrane, kojima se najpre opravdava sopstvena pasivnost, a zatim i prikriva zločin. Posmatrač nije nužno saučesnik u zlodelu, ali je odgovoran za njegovo zataškavanje i buduće negiranje. Upravo zato danas toliko intrigira saznanje o tome koliko građani Srbije (ne) poznaju svoju prošlost. Odbijanje da se istina sazna, negiranje da se ona zna, a zatim njeno selektivno priznanje predstavljaju osnov na kome se potiskuje neželjena slika prošlosti. Neznanje i "lažna glupost" predstavljaju osnov poricanja i uspostavljanja novog principa željenog kontekstualizovanja činjenica“.*<sup>12</sup>

Kosovo i Metohija, kao teritorija koja nije samo etnički, kulturološki, emotivno, već i fizički podeljena, u stručnim krugovima predstavlja poseban izazov za organizaciju brige o nasleđu. Razlozi za to su brojni – počevši od zatvorenosti i netolerancije prema „drugima“ unutar samih zajednica, različitih vizija šta treba da se čuva, drugačijeg sećanja na prošlost, pa sve do neujednačenih strategija baštinjenja i kulturnih politika i nerazumevanja na državnom nivou. Dodatnu prepreku, takođe, predstavlja i (ne)adekvatna kažnjivost kada je reč o „zločinima nad kulturnim nasleđem“, a čega smo u novijoj istoriji itekako bili svedoci. Naime, godine 1999. Tužilaštvo Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju (MKSJ) je bilo mahom fokusirano na istragu uloge Slobodana Miloševića u masovnim deportacijama i ubistvima kosovskih Albanaca i nije se bavilo istraživanjem sistematskog razaranja kulturnih i verskih spomenika na Kosovu i Metohiji. Pa ipak, na inicijativu dvojice američkih akademskih stručnjaka Andrasa Ridlmejera (Andras Riedlmayer) i Endrua Heršera (Andrew Herscher) uništavanje kulturnih i verskih objekata se našlo pred MKSJ-om u tri kosovska suđenja. Prema podacima iznetim tokom ovih procesa, na Kosovu je 1999. godine, delimično ili u potpunosti, razoreno 225 od ukupno 607 verskih objekata sa popisa lokalne Islamske zajednice. Prvo suđenje je okončano zbog smrti Slobodana Miloševića, međutim na ostala dva su optuženi politički, vojni i policijski zvaničnici Srbije (izuzev oslobođenog Milana Milutinovića) proglašeni krivim i za progon na političkim, verskim i rasnim osnovama putem razaranja spomenika i verskih objekata kosovskih Albanaca. Iako je odbrana optuženih srpskih zvaničnika isticala da su na Kosovu napadani i pravoslavni verski objekti, a što se navodi i u

<sup>9</sup> Judy Barsalou & Victoria Baxter, op. cit., 5. U Šemi 2. autorka daje svoju, precizniju tipologiju memorijala.

<sup>10</sup> Ibid., 4.

<sup>11</sup> Ovaj naziv je bez prejudiciranja statusa i u skladu je sa Rezolucijom Saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija 1244 i mišljenjem Međunarodnog suda pravde o deklaraciji o nezavisnosti Kosova. Takođe, naziv Kosovo i Metohija se u radu upotrebljava kada se sadržaj odnosi na vreme pre 1999. godine.

<sup>12</sup> Olga Manojlović Pintar, Rat i nemir – O viđenjima socijalističke Jugoslavije, drugog svetskog rata u kome je nastala i ratova u kojima se raspala, u: Vojin Dimitrijević (prir.), *Novosti iz prošlosti. Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, Beograd, Beogradski centar za ljudska prava, 2010, 104–105.

samom Ridlmejerovom izveštaju,<sup>13</sup> kako se to uglavnom dešavalo nakon potpisivanja Kumanovskog sporazuma kojim je okončan oružani sukob na Kosovu, time se završio i mandat MKSJ-a da istražuje i procesuirati te ratne zločine. Međutim, pet godina nakon rata, u etničkim nemirima na Kosovu tokom 17. i 18. marta 2004, oštećeno je još 35 srpskih pravoslavnih crkava i manastira. S tim u vezi je na sudovima UNMIK-a i Kosova podignuto oko 200 optužnica protiv učesnika. Njih 143 su proglašeni krivima, 67 je osuđeno na zatvor u trajanju dužem od godinu dana, dok je najviša kazna bila 16 godina zatvora.<sup>14</sup> Premda u ovakvim okolnostima najviše trpi samo nasleđe, ne smeju se zanemariti ni dugoročne posledice na identitet zajednica, razvoj kulture sećanja, kulturnu raznolikost i izgradnju trajnog mira i pomirenja u regionu.

Imajući na umu aktuelne međunacionalne odnose u ovoj regiji, teško je zamisliti i samo inicijativu da se napravi zajednički multietnički memorijal ili da se organizuje bilo koja komemorativna aktivnost u pomirljivom tonu, a kamoli da se postigne konsenzus kako bi takav spomenik ili kompleks fizički mogao da izgleda i gde bi trebalo da se postavi. No, ne treba zaboraviti da smo do 1989. godine, dakle do vremena koje obeležava oduzimanje autonomije Kosovu, u toj pokrajini imali nekoliko spomenika koji su komemorativnim aktivnostima okupljali pripadnike svih nacionalnosti. Danas je većina njih oštećena i/ili zaboravljena ili rekontekstualizovana, dograđena i slično. Setimo se samo spomenika koji je u znak sećanja na rudare koji su se pridružili NOB-u 1973. napravio Bogdan Bogdanović ili spomenika revolucije vajara Miodraga Živkovića, na bivšem Trgu bratstva i jedinstva, sada Trgu Adem Jašari. Specifičan primer, takođe, predstavlja partizansko groblje u Prištini Svetislava Ličine, koje je posle rata na Kosovu dobilo u jednom delu spomen kosturnicu sa ostacima pripadnika OVK, a gde je i 2006. godine sahranjen Ibrahim Rugova. U savremenom kontekstu pomirenja, posebno se ističe spomenik u Landovici, nedaleko od Prizrena, izgrađen u čast i Bore Vukmirovića i Ramiza Sadikija, simbola zajedničke borbe Srba i Albanaca na Kosovu i Metohiji. Neki spomenici posvećeni antifašističkom oslobodilačkom ratu uvršteni su u listu kulturnog nasleđa pod privremenom zaštitom od 2015. godine, uključujući Spomen česmu, 1943. (NOB) u Zboru kod Štimlja, Bunker NOB-a u Vreli kod Istoka, Spomenik NOB-a u Ramjanu kod Vitine i spomenik u Rakanovcu kod Uroševca, te kuće narodnih heroja Bore Vukmirovića i Ramiza Sadikija, obe u Peći itd.

Danas, međutim, više nema nijednog mesta gde se mogu okupiti pripadnici svih nacionalnih zajednica na Kosovu. I ne samo što Srbi i Albanci ne mogu da se slože oko memorijalizacijskih praksi događaja iz 90-tih, već i unutar samih zajednica, bilo kosovskih Albanaca ili kosovskih Srba, ne postoji konsenzus oko toga. Sećanje na rat s jedne strane formira lično iskustvo, a sa druge već postojeći narativi. Ti postojeći su povezani sa porodičnim istorijama i pričama koje se prenose s kolena na koleno, što utiče na kasnije shvatanje rata od

<sup>13</sup> Autor navodi da je na Kosovu 1999. godine razoreno ili oštećeno više od 80 pravoslavnih crkava i manastira u: Andrew Herscher & Andras Riedlmayer, *Razaranje kulturne baštine na Kosovu, 1998–1999: Posleratno istraživanje*, Kosovo Cultural Heritage Project, Massachusetts USA, Cambridge, 2001. <http://heritage.sense-agency.com/assets/kosovo/sg-6-03-a-razaranje-bastine-bcs.pdf>, pristupljeno 23. 11. 2016.

<sup>14</sup> Andrés Riedlmayer, *Neprocenjeno u: Zatiranje istorije i sećanja*, MKSJ i kažnjavanje zločina nad kulturnim i verskim objektima, SENSE–Centar za tranzicijsku pravdu, 2016. <http://heritage.sense-agency.com/bhs/#>, pristupljeno: 23. 11. 2016.



strane potomaka.<sup>15</sup> Takvi šabloni, koji se sastoje od kulturnih narativa, mitova i slično, su okvir kroz koji se posmatraju svi kasniji sukobi. Istoričar Piter Berk (Peter Burke) kaže da su oni povezani sa tendencijom da reprezentuju neki događaj ili osobu u kontekstu drugog, kao i da funkcionišu i na političkom i na psihološkom nivou, te da mogu da pojačaju odgovor na kasniji konflikt.<sup>16</sup> Dodatno, o tome svedoče brojne situacije iz povesti Kosova i Metohije.

Kakva je tendencija memorijalizacije u albanskoj zajednici i koji se motivi iza toga kriju možemo videti na primeru izgradnje spomenika veteranima takozvane Oslobođilačke vojske Kosova (OVK), o kojem detaljno piše general Fabio Mini (Fabio Mini), komandant NATO snaga na Kosovu 2002. i 2003. godine. U svojoj knjizi „La guerra dopo la guerra“ Mini navodi da, odajući počast svojim mrtvima, porodica i preživeli imaju zadatak da na neki način skrenu pažnju javnosti sa terorističkih i kriminalnih aktivnosti bivših boraca za slobodu. On to vidi kao negativnu stranu i u tom kontekstu i mnogi stanovnici Kosova kritikuju ratne spomenike, dovodeći pre svega u pitanje heroizam OVK. Ovi kritičari uglavnom pripadaju predratnoj eliti i grupama koje nikada nisu bile za oružanu pobunu protiv Miloševića, već su umesto toga bile za ustavne reforme i pravni kontinuitet. „Za njih, gerilska grupa OVK nikada nije bila prava vojska, već mreža seoskih porodica, prijatelja i simpatizera, kriminalna zajednica koja ignoriše postojeću hijerarhiju – kao pobuna protiv njihovih vlasti i njihovog sveta“.<sup>17</sup>

To što je na početku komemoracija poginulih boraca OVK bila stvar porodica i preživelih, nije nikakva novina u memorijalizatorskim praksama, već se radi o uobičajenom trendu u Evropi još od Drugog svetskog rata, kada je čak i najmanje selo podiglo spomenik posvećen svojim stradalim u ratu. Kasnije su spomenici postali složeniji, često posvećeni borcima čije se zajedničke vrline, kao što su hrabrost, čast i požrtvovanost, zasnivaju na tradicionalnoj albanskoj vizuelnoj kulturi. Takav način izgradnje spomenika međunarodni stručnjaci za tranziciju pravdu, koji promovišu pomirenje u regionu, kritikuju jer smatraju da dodatno udaljava Srbe i Albance koji žive na Kosovu.<sup>18</sup>

Centar za istraživanje, dokumentaciju i publikacije (CIDP) objavio je studiju u kojoj se navodi da je većina spomenika izgrađenih posle ratnih zbivanja na Kosovu u stilu „socijalističkog realizma“ i bez umetničke vrednosti. U intervjuima stručnjaka navodi se da je preovlađujući stil posleratnih spomenika na Kosovu agresivan i muški, zastareo, te da i ne predstavlja cilj Kosova za razvoj jačih evroatlantskih odnosa. Navedeni spomenici uglavnom prikazuju muškarce, dok samo nekoliko spomenika predstavlja žene i to kao žrtve rata 1999. godine.<sup>19</sup> Ova organizacija je dala i preporuke, među kojima između ostalog traži novi zakon koji će se odnositi na regulisanje izgradnje spomen-obeležja, formiranje baze podataka o svim

<sup>15</sup> Timothy G. Ashplant, Graham Dawson & Michele Roper, *Commemorating War: The Politics of Memory*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2004.

<sup>16</sup> Više informacija u: Piter Berk, *Istorija i društvena teorija*, Beograd, Equilibrium, 2002.

<sup>17</sup> Anna Di Lellio, Mesta za stvaranje nacije i žaljenje na Kosovu, 03. 06. 2013. <http://kosovotwopointzero.com/sr/the-complexity-of-kosovos-war-memorials/>, pristupljeno: 06. 11. 2016.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> U Prištini postoji spomenik savremenog dizajna „Heroinat“ podignut u znak sećanja na stradale žene Albanke u ratu 1999. Zanimljiv je primer spomenika, odnosno spomen-ploče na postolju u Ulici Nana Tereza koji je posvećen svim nestalim licima tokom ratnih zbivanja na Kosovu i Metohiji krajem devedesetih.

spomenicima širom Kosova, kao i da za buduće memorijalne projekte bude raspisan međunarodni konkurs u cilju boljeg dizajna.<sup>20</sup>

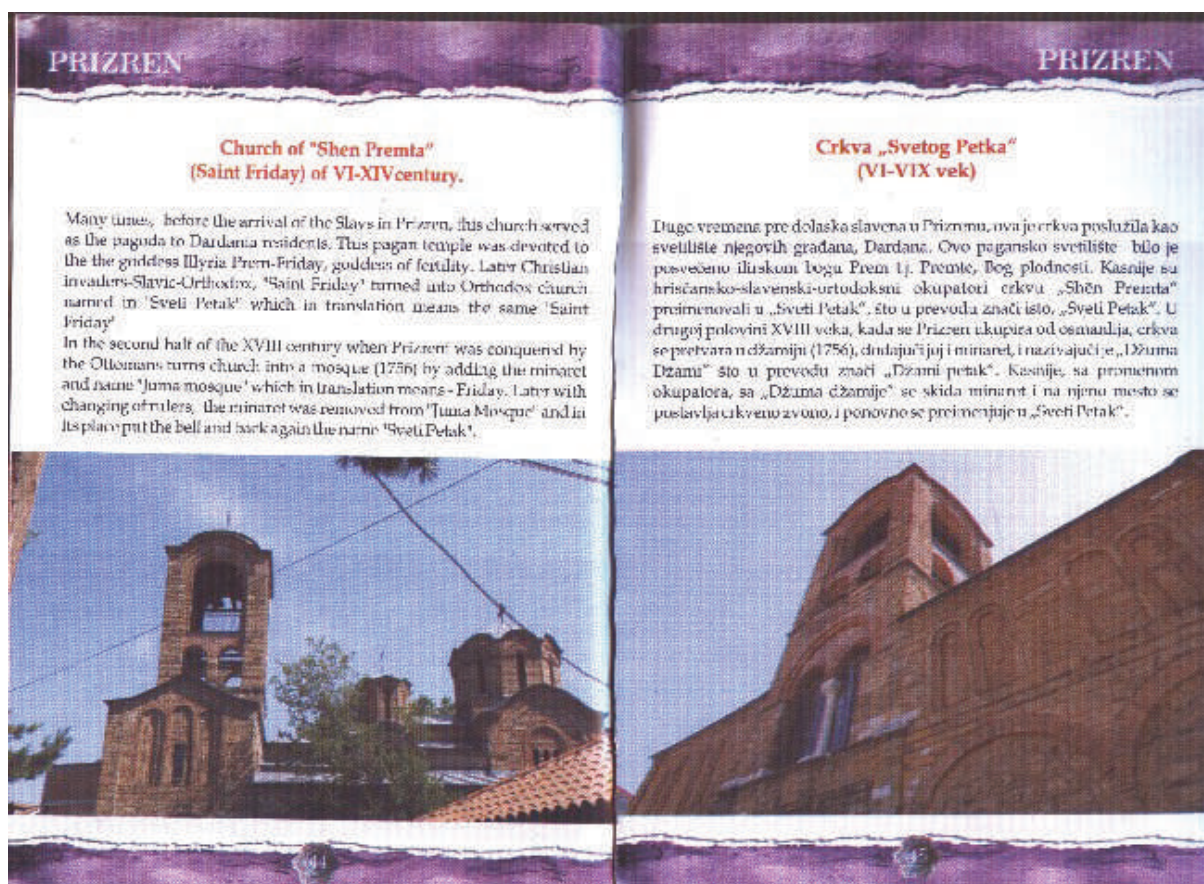
S druge strane, analizom stanja na terenu, možemo da zaključimo da srpska zajednica ne radi predano, neki bi rekli ne radi uopšte, na memorijalizaciji ratnog nasleđa. Naime, naspram bogate albanske spomeničke produkcije, gde se ponajviše ističu, primera radi, memorijalni centar posvećen borcima OVK, premda sada zapušten, ili Memorijalni centar Adema Jašarija, kao najposećenije mesto, kosovski Srbi nemaju nova spomen-obeležja koja bi mogla da pariraju. Memorijalizacija srpske strane ide u potpuno drugu krajnost. Želeći da istaknu pravo na Kosovo, kao srpsku zemlju ili kolevku srpske države, podstaknuti Kosovskim mitom, podižu se spomenici Milošu Obiliću i Knezu Lazaru kao veza kojom se ostvaruje kontinuitet prošlosti i sadašnjosti. Tu su na delu tri osnovne strategije pamćenja, koje istorijske podatke pretvaraju u simbole sećanja. Na prvom mestu jeste ponavljanje, kroz kalendar jubileja (primer je praznovanje 28. juna, odnosno Vidovdana). Potom je na delu preklapanje, kojim se događaji koje istorijska nauka povezuje u hronološkom okviru u nacionalnom pamćenju preklapaju. To, konkretno, znači da jedan događaj postaje podloga drugom i doprinosi njegovom stilizovanju i monumentalizaciji. Na kraju imamo i povezivanje hronološki udaljenih datuma, čime se ističe potreba za nastavljanjem na staro.<sup>21</sup> I ne samo to – nema kulturne politike, nema strategije (bar ne zvanične), a retke su i javno dostupne analize o novim spomeničkim ili graditeljskim praksama. Zvanični podaci se svode na brojke.<sup>22</sup> Akcentat je na pravoslavnim svetinjama, njihovom očuvanju i revitalizaciji. Dakle, pored spomenika Milošu Obiliću, koji su Albanci srušili 1999. u centru Obilića, i koji je posle čuvanja u porti manastira Gračanica više od decenije, pre dve godine postavljen u Gračanici na kružnom toku,<sup>23</sup> spomenik knezu Lazaru na kružnom toku u severnoj Mitrovici drugi je spomenik srpskim junacima koji se postavlja u poslednjih nekoliko godina. S druge strane, kosovski organi imaju strategiju razvoja kulture 2015–2025, brojne studije i analize, organizuju se konferencije (iako sa pratećim materijalom upitnog sadržaja) (Sl.1), a o informacijama na internetu da ne govorimo (Sl. 2).

<sup>20</sup> Petrit Čolaku, Ratni spomenici na Kosovu kritikovani zbog komunističkog dizajna, 09.03.2016. <http://www.balkaninsight.com/en/article/ratni-spomenici-na-kosovu-kritikovani-zbog-komunisti%C4%8Dkog-dizajna-03-09-2016>, pristupljeno: 09. 03. 2016.

<sup>21</sup> Alaida Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2002, 54–56.

<sup>22</sup> Na primer, na sajtu Vlade Kancelarije za Kosovo i Metohiju stoji sledeća informacija: „Samo u poslednjih deset godina (Rezolucija SB 1244), uništeno, oštećeno i oskrnavljeno je oko 150 crkava, manastira i drugih objekata od kojih čak 61 imaju status spomenika kulture, a od toga 18 su od izuzetnog značaja za državu Srbiju. Uporedo, uništeno je i pokradeno više od 10.000 ikona, crkveno-umetničkih i bogoslužbenih predmeta, koji se uveliko krčme na svetskom ilegalnom tržištu antikviteta. Takođe, uništeno je i oštećeno 5.261 nadgrobnih spomenika na 256 srpskih pravoslavnih grobalja, dok na više od 50 grobalja ne postoji nijedan čitav spomenik, čak su iz grobova iskopavane i razbacivane kosti. Sknavljenja i razaranja ne prestaju ni danas. Groblja su pretvorena u deponije, nepristupačna su, zarasla u korov i šipražje.“ Kulturno nasleđe <http://www.kim.gov.rs/lat/kulturno-nasledje.php>, pristupljeno: 03. 11. 2016.

<sup>23</sup> Gračanica dobila spomenik Obiliću [http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyy=y=2014&mm=06&dd=27&nav\\_id=868958](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyy=y=2014&mm=06&dd=27&nav_id=868958), pristupljeno: 01. 12. 2017.



Slika 1. Brošura podeljena učesnicima na Regionalnom seminaru Past Stories & Future Memories, održanom u Prizrenu 2013. godine u organizaciji švedske organizacije CHwB (Kulturno nasleđe bez granica), koja deluje u BiH, Albaniji i na Kosovu. Fotografija pokazuje Bogorodicu Ljevišku, spomenik na listi Svetske baštine u opasnosti, dok je u tekstu data delimična i veoma tendenciozna interpretacija istorije građevine u kojoj se, primera radi, taj podatak (uključujući i sam naziv!) čak i ne pominje.

U žanru spomenika, istorija postaje instrument politike.<sup>24</sup> Slika iznad to veoma dobro ilustruje. Zato je u kontekstu koji nas zanima mnogo važnije ko kontroliše priču o ratu i kako će da je ispriča drugima. Josip Broz Tito je jednom naveo da treba da se čuva sve što je pozitivno u istoriji naših naroda, ali bi isto tako bilo poželjno da sve što je negativno i na šta ne možemo da budemo ponosni zaboravimo. To je bio jednostran pristup sećanju u kojem ni mrtvi nisu jednaki, jer ako oplakujete člana porodice, nastradalog kao četnika – automatski ste postajali neprijatelj partije.<sup>25</sup> Međutim, *kako* ćemo se sećati *svih* stradanja na Kosovu 90-tih, ili još preciznije *kada* – ta pitanja i dalje ostaju bez adekvatnog odgovora, budući da se sećanje ne objašnjava samo tugom za izgubljenima i rasvetljavanjem okolnosti zločina, već i insistiranjem na poukama iz prošlosti i praktičnim delovanjem u sadašnjosti. Jer dok svako za sebe ne prihvati zločin i kaznu, ne prizna sopstvene zločine i ne osudi odgovorne – nema temelja trajnom miru.

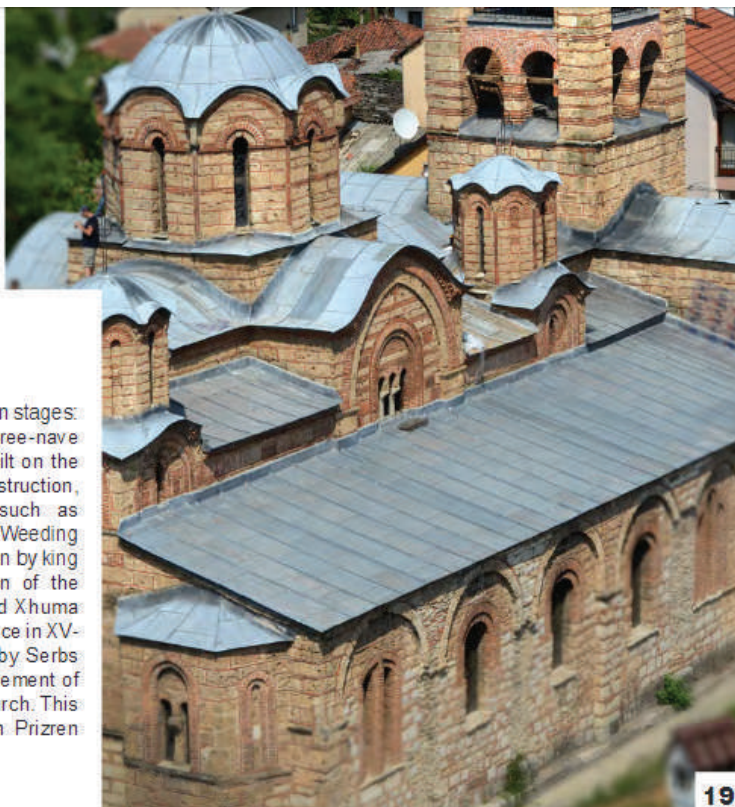
<sup>24</sup> Alaida Asman, op. cit., 52.

<sup>25</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 297 Savezni odbor Saveza udruženja NOR Jugoslavija, inv. II, f-111.



### 19. CHURCH OF ST. PARASCHEVA

It has 7 construction or reconstruction stages: the Roman temple of II-III century; three-nave basilica of V-VI century; Basilica built on the foundation belonging to previous construction, XI century; discovered frescoes, such as "Virgin Mary with baby Christ" and "Weeding in Henna", XIII century; reconstruction by king Milutin, XIV century; transformation of the church into mosque, that was called Xhuma Mosque, supposed to have taken place in XV-XVI century; occupation of Prizren by Serbs in 1912, destruction of minaret, placement of belfry and re-transformation into church. This is the only cultural heritage site in Prizren under UNESCO protection.



HERITAGE ON ARCHES

Slika 2. Na fotografiji prepoznajemo Bogorodicu Ljevišku, ali u tekstu se ona takoreći ne pominje. Detalj sa 19. strane iz kataloga Beautiful and green. Catalogue of Prizren region, objavljenog 2015. godine u sklopu projekta „Support for the tourism sector in the economic region of south“, koji je finansiralo Ministarstvo spoljnih poslova Finske, kao deo šireg projekta „Support for the Trade“, a koji je sprovodio Razvojni program Ujedinjenih nacija (UNDP). Kao izdavač su potpisani nevladina organizacija EC Ma Ndryshe (Emancipimi Civil Ma Ndryshe) i šest opština Prizrenske regije.<sup>26</sup>

### Zaključak

*„Može biti istina da najsigurniji angažman s pamćenjem leži u njegovom kontinuiranom preispitivanju. U stvari, najbolji nemački memorijal fašističkoj eri i njenim žrtvama nije samo jedan spomenik, već neprekidna debata o tome koja sećanja treba da se sačuvaju, kako to da se učini, u čije ime i sa kojim ciljem.“<sup>27</sup>*

Nulti čas je ideja koja karakteriše gotovo sve revolucije i podrazumeva novi početak koji nastaje brisanjem onoga što mu je prethodilo. On je posledica težnji novog režima da, prevazilaženjem neželjenog nasleđa prošlosti i razdvajanjem prethodne vlasti od njenih pristalica, učvrsti sopstveni legitimitet. Taj raskid se može učiniti na više načina – primera radi – kažnjavanjem ili stigmatizacijom predstavnika ranije vlasti, rehabilitacijom njihovih žrtava, radom na nacionalnim pomirenju, amnestijom i sličnim postupcima. Pa ipak, pokazalo se da je

<sup>26</sup> Celokupna brošura Beautiful and green. Catalogue of Prizren region dostupna je na: [http://ecmandryshe.org/repository/docs/Katalogu\\_English.pdf](http://ecmandryshe.org/repository/docs/Katalogu_English.pdf), pristupljeno: 06. 04. 2017.

<sup>27</sup> „It may also be true that the surest engagement with memory lies in its perpetual irresolution. In fact, the best German memorial to the Fascist era and its victims may not be a single memorial at all - but simply the never-to-be-resolved debate over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name and to what end.“ Iz: James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 21.



ovakva kolektivna amnezija neodrživa pozicija.<sup>28</sup> Zato se sve češće „inspiratori“ i „nalogodavci“ vizije nulte godine vraćaju pomirljivim verzijama prošlosti, a ponekad osećaju potrebu da naprave novu istoriju koja bi podržala savremene ideje i aspiracije.

Alaida Asman je u „Dugoj senci prošlosti“ navela pravila koja bi trebalo postaviti u cilju prihvatljivog ophođenja s kolektivnim sećanjima. Prvo od njih jeste razlikovanje sećanja i argumenata, koje podrazumeva pravljenje oštre razlike između doživljenog i onoga što sledi iz doživljenog. Da bi to slikovito objasnila, Asman kao primer navodi slučaj Drezdena, kada su se povodom 60 godina bombardovanja održale čak tri komemoracije: revanšistička (bombaški holokaust), diplomatska (u kojoj su Nemci i Saveznici zajedno obeležili jubilej) i, konačno, pomirljiva (činili su je plakati sa natpisima Drezden, Nagasaki, Njujork i Bagdad). Drugi način ophođenja autorka vidi u zabrani izjednačavanja krivice, inače dominantnog postupka, odnosno opravdanja u savremenom društvu, koje dalje nužno vodi ka relativizaciji sopstvene krivice. Treće pravilo podrazumeva zabranu konkurencije među žrtvama. Iako druga dva kriterijuma na prvi pogled deluju slično, među njima postoji drastična razlika. Jer dok se izjednačavanjem krivice sopstveno učešće umanjuje, dotle je u konkurentskom odnosu reč o borbi za priznavanje vlastite patnje. U tom smislu Asman zaključuje da je važno kretati se od ekskluzivnosti ka inkluzivnosti sećanja, odnosno od sećanja koje razdvaja do zajedničkog sećanja koje podrazumeva sećanje na vlastitu krivicu i priznavanje patnji drugih. Kontekstualizacija, kojom ćemo ono što je doživljeno i ono čega se sećamo uvrstiti sećanje u šire okvire, dolazi naknadno.<sup>29</sup>

Značaj nasleđa zločina je ne samo različit za različite uživaocce baštine, već i je složen kako za žrtve i počinioce, tako i za posmatrače. Sećanje na zločine može do te mere da dominira, te da postane *sine qua non* za sliku pojedinaca ili socijalnih grupa o sebi samima.<sup>30</sup> Takođe, bez obzira na to da li je njihov motiv empatija, uzbuđenje ili neki treći psihološki stimulans, ne smemo da zanemarimo ni interesovanje potomaka za patnje koje su pretrpeli njihovi preci. Konačno, nezaobilaznu grupaciju čine i turisti, koje interpretatori žele da nauče lekciju, u nadi da će prikazivanje prethodnih događaja pomoći težnju da se slične situacije izbegnu u budućnosti. Sve su to argumenti kojima se struka rukovodi, kada pokušava da odgovori na izazove koje pred nju stavlja memorijalizacija tokom post-konfliktnih rekonstrukcija. Međutim, nije jednostavno pomiriti profesionalne standarde za zaštitu i upravljanje kulturnim nasleđem sa potrebama sredina i zajednica u kojima se desio rat. Najbolja strukovna praksa mora da se izgradi na razumevanju lokalnog društvenog, političkog i kulturnog konteksta, kroz procenu potreba i isticanjem stanovišta da baština nema samo materijalnu vrednost.<sup>31</sup> U takvim okolnostima, posebno, dolazi do izražaja opravdanost proširene definicije nasleđa kao savremene upotrebe prošlosti.<sup>32</sup>

Pitanja kao što su kako ćemo pamtit žrtve, šta će se učiti u školama, da li će se čuti glasovi preživelih diriguju ne samo saznanja o davnim danima, nego i načine na koje se bavimo

<sup>28</sup> Тодор Кулић, Превладавање прошлости – идејна страна, *Годишњак за друштвену историју*, бр. 2–3 2000, 7.

<sup>29</sup> Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011, 347–353.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Dominic Perring & Sjoerd van der Linde, The Politics and Practice of Archaeology in Conflict, *Conservation and Management of Arch. Sites*, Vol. 11, No. 3–4, 2009, 199.

<sup>32</sup> G.J. Ashworth & J. E. Tunbridge, Old cities, new pasts: Heritage planning in selected cities of Central Europe, *GeoJournal*, Volume 49, Issue 1, 1999, 105.

sadašnjosti kao i pristupe budućnosti. U tom smislu, značajnu ulogu igraju memorijali – spomenici, muzeji, komemorativne aktivnosti, ali i različite inicijative u obrazovanju. Jer, dominantno znanje u savremenom zapadnom društvu, piše Miroslav Tuđman, determinisano je javnim znanjem u javnom prostoru. To će reći da osoba koja kontroliše javni prostor, takođe, kontroliše i tok znanja, te na taj način može da osigura i dominaciju poruka kojima interpretira i postiže lične ciljeve. Iako je spomenik kulture deo društvenog znanja, on ne može biti odvojen od njegovog javnog života. Na taj način su i spomenici kulture deo organizacije javnog prostora i zato je njihova kodirana poruka deo kolektivnog pamćenja i ujedno javnog znanja.<sup>33</sup>

Tokom poslednjih godina, diskusije o *javnim memorijalima* su postale važna komponenta načina na koje mnoga društva širom sveta pokušavaju da izgrade bolju budućnost. Mnoge od njih akcenat stavljaju na kolektivno pamćenje, a posledica su oživelog interesovanja za određenu vrstu društvenog sećanja. Taj savremeni trend memorijalizacije ne slavi prošlost. Novi spomenici često obeležavaju zločine same države nad svojim narodom, čime, možemo da zaključimo, komemorišu sramnu, a ne slavnu prošlost. U tom smislu, pokušavaju da razumeju i predstave zločine, koje su neretko počinili ljudi kojima je bila poverena vodeća uloga u društvu, a koja iako je to trebalo, nije podrazumevala i obavezu pružanja zaštite sopstvenog naroda.

Jedno od mogućih rešenja kako čuvati sećanje na ratnu prošlost koje se stidimo i kako prihvatiti neprimerene spomenike, možemo potražiti u raspravama koje su se pre izvesnog vremena vodile u SAD, a tiču se njihovog nasleđa ropstva. Naime, američki univerzitetski kampusi i muzeji, preispitujući nasleđe ropstva, upuštaju se u vrlo ozbiljnu analizu i introspekciju na konto statua koje su dobile imena po robovlasnicima, ali i na račun spomenika koji veličaju ličnosti i/ili istoriju onih koji su tlačili druge na osnovu etničke, verske te rasne pripadnosti. Iako dosad nije došlo do saglasja u pravcu memorijalizacije takvog nasleđa, jer su pojedini univerziteti odlučili da sruše statue, a drugi da ništa ne rade s njima u vezi, postoji preovlađujući konsenzus da bi ove spomenike trebalo „degradirati“ na nivo relikvija prošlosti. Na taj način bi oni postali instrumenti obrazovanja, a ne predmeti dubokog poštovanja, odnosno mesta gde bi mlađe generacije mogle da uče o nasilju, represiji i aparthejdu. U jednom nedavnom primeru, Istorijski centar u Atlanti je predložio da se spomenicima dodaju dodatne ploče na kojima će pisati objašnjenje, odnosno informacije o poreklu spomenika i ljudima koji su ih podigli.<sup>34</sup> U drugom slučaju, stotine istoričara i istraživača Univerziteta u Džordžtaunu su istraživali sudbine 272 roba koje je univerzitet prodao da ne bi bankrotirao. Univerzitet je, takođe, preduzeo mere pozitivne diskriminacije, kada je reč o upisu potomaka robova.

Da li mi, realno, možemo da sledimo takav primer? Diskutabilno je, jer za razliku od Amerikanaca, koji su se zvanično odrekli ili ogradili postupaka svojih predaka i pokušavaju da revidiraju odnos prema crncima, kod nas je nasleđe ratova devedesetih još uvek nerešenog statusa. Mi nemamo mogućnost da obezbedimo zvanično tumačenje prošlosti najpre zbog činjenice da su ti sukobi dosad bili uslovljeni kontinuirano pogrešnim istorijskim tumačenjima. Veliki otpor da se jasno odrede uloge učesnika, kao i visok stepen nepoznavanja onoga što se dešavalo rezultat su, s jedne strane, nemogućnosti saznavanja istine (jer smo imali strogo

<sup>33</sup> Miroslav Tuđman, *Struktura kulturne informacije*, Zagreb, Zavod za kulturu Hrvatske, 1983, 77.

<sup>34</sup> Confederate monuments. Recast in stone. A middle way between complacency and destruction, *The Economist*, 04.02.2016. <http://www.economist.com/news/united-states/21690047-middle-way-between-complacency-and-destruction-recast-stone>, pristupljeno: 06. 02. 2016.

kontrolisane medije), a s druge su u neku ruku posledica i odbijanja samih građana da za njih čuju/znaju.<sup>35</sup>

U jednoj od Platonovih metafora u „Sokratovoj odbrani“, Sokrat opominje Atinjane da će, ukoliko ga ubiju, izgubiti maltene nešto najvažnije što im je bog podario – a to je da imaju osobu koja ih stalno opominje, bocka, tera da razmišljaju, kao što obad bocka konja dobre rase koji želi da se uspava. I zato on nikada neće prestati da podstiče građane, da ih ubeđuje, prekoreva, da im stalno stoji za petama, gde god oni bili, da ih budi da misle, da ispituju stvari, da čine ono bez čega, po njemu, život ne samo da ne bi bio mnogo vredan - nego ne bi ni bio u potpunosti život. Mišljenja sam da, ukoliko nam ostane pred očima, neželjeno nasleđe ima sličnu ulogu, koju ostvaruje podsećajući nas iznova i iznova na greške iz prošlosti koje ne smeju nikada i ni pod kojim uslovima nigde i nikome da se ponove.

### Korišćena literatura

Aloul, Marah al, *The destruction of cultural heritage by warfare and reconstruction strategies: lessons learned from case studies of rebuilt cities*, MA thesis, University of Florida, 2007.

Ashplant, Timothy G., Graham Dawson & Michele Roper, *Commemorating War: The Politics of Memory*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2004.

Asman, Alaida, *Duga senka prošlosti*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011.

Asman, Alaida, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2002.

Berk, Piter, *Istorija i društvena teorija*, Beograd, Equilibrium, 2002.

Burke, Peter, History as a social memory, in: Thomas Butler (ed.) *Memory: History, Culture and The Mind*, Oxford, Blackwell, 1989, 97–113.

Ashworth, G. J. & J. E. Tunbridge, Old cities, new pasts: Heritage planning in selected cities of Central Europe, *GeoJournal*, Volume 49, Issue 1, 1999, 105–116.

Habermas, Jürgen, *Javno mnjenje*, Beograd, Kultura, 1969.

Tunbridge, John E. & Gregory John Ashworth, *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*, Chichester, John Wiley, 1996.

Koselek, Rajnhart, Oblici i tradicija negativnog sećanja, u: Folkhard Kinge i Norbert Fraj (prir.), *Podsećanje na zločine. Rasprava o genocidu i ubistvu naroda*, Novi Sad–Beograd, Platoneum–Savez jevrejskih opština Srbije, 2011, 32–42.

Куљић, Тодор, Превладавање прошлости – идејна страна, *Годишњак за друштвену историју*, бр. 2–3, 2000, 1–32.

Manojlović, Olga Pintar, Rat i nemir – O viđenjima socijalističke Jugoslavije, drugog svetskog rata u kome je nastala i ratova u kojima se raspala, u: Vojin Dimitrijević (prir.), *Novosti iz prošlosti. Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, Beograd, Beogradski centar za ljudska prava, 2010, 83–107.

Perring, Dominic & Sjoerd van der Linde, The Politics and Practice of Archaeology in Conflict, *Conservation and Management of Arch. Sites*, Vol. 11, No. 3–4, 2009, 197–213.

Posavec, Zvonko, Nacija i nacionalizam kao temeljni fenomen političkoga, *Politička misao*, Vol XXXIII, 1996, 226–233.

Poulot, Dominique, The Birth of Heritage: „le moment Guizot“, *Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2. 1988, 40–56.

Tuđman, Miroslav, *Struktura kulturne informacije*, Zagreb, Zavod za kulturu Hrvatske, 1983.

<sup>35</sup> Olga Manojlović Pintar, op. cit., 107.

Young, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

**Arhivska građa:**

Arhiv Jugoslavije, fond 297, Savezni odbor Saveza udruženja NOR Jugoslavija, inv. II, f-111.

**Elektronski izvori:**

Barsalou, Judy & Victoria Baxter, *The Urge to Remember The Role of Memorials in Social Reconstruction and Transitional Justice*, Special report of a United States Institute of Peace Working Group, January 2007, <https://www.usip.org/publications/2007/01/urge-remember-role-memorials-social-reconstruction-and-transitional-justice>, pristupljeno: 10.12.2016.

Beautiful and green. Catalogue of Prizren region, [http://ecmandryshe.org/repository/docs/Katallogu\\_English.pdf](http://ecmandryshe.org/repository/docs/Katallogu_English.pdf), pristupljeno: 06.04.2017.

Confederate monuments. Recast in stone. A middle way between complacency and destruction, *The Economist*, 04.02.2016. <http://www.economist.com/news/united-states/21690047-middle-way-between-complacency-and-destruction-recast-stone>, pristupljeno: 06. 02. 2016.

Čolaku, Petrit, Ratni spomenici na Kosovu kritikovani zbog komunističkog dizajna, 09.03.2016. <http://www.balkaninsight.com/en/article/ratni-spomenici-na-kosovu-kritikovani-zbog-komunisti%C4%8Dkog-dizajna-03-09-2016>, pristupljeno: 09. 03. 2016.

Gračanica dobila spomenik Obiliću, [http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2014&mm=06&dd=27&nav\\_id=868958](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2014&mm=06&dd=27&nav_id=868958), pristupljeno: 01. 12. 2017.

Herscher, Andrew & Andras Riedlmayer, *Razaranje kulturne baštine na Kosovu, 1998–1999: Posleratno istraživanje*, Kosovo Cultural Heritage Project, Massachusetts USA, Cambridge, 2001. <http://heritage.sense-agency.com/assets/kosovo/sg-6-03-a-razaranje-bastine-bcs.pdf>, pristupljeno 23. 11. 2016.

Kulturno nasleđe, <http://www.kim.gov.rs/lat/kulturno-nasledje.php>, pristupljeno: 03. 11. 2016.

Lellio, Anna Di, Mesta za stvaranje nacije i žaljenje na Kosovu, 03. 06. 2013. <http://kosovotwopointzero.com/sr/the-complexity-of-kosovos-war-memorials/>, pristupljeno 06. 11. 2016.

Riedlmayer, Andrés, Neprocesuirano u: *Zatiranje istorije i sjećanja*, MKSJ i kažnjavanje zločina nad kulturnim i verskim objektima, SENSE–Centar za tranzicijsku pravdu, 2016. <http://heritage.sense-agency.com/bhs/#>, pristupljeno 23. 11. 2016.



**SUMMARY**

**LEGACY OF WAR AS HERITAGE IN PEACE**

**Milica Božić Marojević**

During the war, a large number of monuments is being destroyed, either deliberately or accidentally. Although the various conventions and regulations provide special care of the heritage of the enslaved, the occupied, in other words „the others“, we are witnessing their violation, even in recent history. When peace comes, we have to deal with new situations - on the one hand, we have destroyed or damaged heritage that must be restored, and on the other, we have some new places that because of the importance of the events they evoke, deserve to be transformed into spaces of memory. Through various examples of neglected, forgotten, half or fully completed memorials, mostly from the region, this paper is going to give some suggestions on how to deal with that so-called dissonant heritage during the post-war reconstruction, and also to highlight its educational role in building lasting peace, stability and reconciliation.

**Keywords:** war, post-war reconstruction, commemorations, dissonant heritage, legislation

Др Валентина Питулић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Филозофски факултет  
Катедра за српску књижевност и језик  
valentina.pitulic@pr.ac.rs

## СЕМАНТИКА БИЉА У НАРОДНИМ УМОТВОРИНАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ<sup>1</sup>

**Сажетак:** У раду се бавимо семантиком биља у народним умотовринама са Косова и Метохије које имају важно место у обредно-обичајној пракси у колективној свести Срба. Дрвеће и биље које је имало митолошко, исцелитељско, обредно, обичајно, магијско и многа друга значења откривају богато наслеђе флоре у традиционалном наслеђу Словена које се вековима очувало у готово свим облицима усменог казивања. У раду ћемо показати значење дрвета као осе света, затим сеновитог дрвећа, значење цвећа које се користило у обредима прелаза, али и значење биљака које су имале лустративну моћ (попут босиљка и здравца).

**Кључне речи:** биљке, дрво, јабука, бор, јела, ружа, здравец, босиљак

По доласку на Балканско полуострво Срби су са собом донели богато усмено наслеђе. Вук Стефановић Караџић није обишао Косово и Метохију, које је било под турском влашћу, али су путописци, стране дипломате, свештеници, учитељи, културни посленици, скренули пажњу на богато наслеђе ове етнопсихолошке заједнице. Стари Словени били су у древној прошлости добри познаваоци биља. Живећи у природи, верујући у паганска божанства, стварали су представу о њиховом утицају на живот човека. У народним умотовринама које су се преносиле с колена на колена уочавамо један слој који указује на аграрни карактер старе српске религије у којем важно место заузима биље. Значењем биља у нашој народној традицији бавио се Павле Софрић, који је саставио спис *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба* (1912), и Веселин Чајкановић у књизи *Речник српских народних веровања о биљкама*. Чајкановић је радио на речнику у оно време када је веровање о биљу било у пуној снази и у граду и у селу и, како наводи Војислав Ђурић, „када су се вишеструка значења биља „могла упознати не само из књига него и из живота непосредно“.<sup>2</sup>

У српском народу култ биља био је веома развијен и од древних времена пренет у готово непромењеном облику. Разлог што се значење биља задржало веома дуго је што је црква била толерантна и што је вршила лагану християнизацију његовог многоструког значења. Биље је у српској народној традицији пратило готово све облике живота, а посебну улогу је имало у процесима иницијације (рођење, свадба,

<sup>1</sup> Рад је рађен у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр.178011) Института за књижевност и уметност Београд, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије

<sup>2</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, ПРОСВЕТА, ПАРТЕНОН М.А.М, 1994, 14.

смрт). У митологији многих народа биљни свет је имао важну улогу у годишњем циклусу и често се поистовећује, како би рекао Нортоп Фрај, са неким „божанским ликом који умире ујесен или бива убијен у доба жетве или бербе, ишчезава зими и поново оживљује у прољеће“.<sup>3</sup>

У богатом колективном наслеђу Срба са Косова и Метохије које је забележено од стране културних посленика<sup>4</sup> с краја 19. и у 20. веку издвојићемо онај слој у којем биље, преко своје древне функције, доприноси разрешавању тајног значења односа између појединца и колектива. Када говоримо о семантици биља у народним умотворинама са Косова и Метохије сматрали смо да је важно да покренемо ову тему из разлога што је у кодовима словенске културе ботаника постала једна од важних тема. У фокусу нашег истраживања наћи ће се записи Ивана С. Јастребова, Дене Дебељковића, Владимира Бована и записа свештеника и учитеља који су у Старој Србији своје записе објављивали у једином гласнику Срба у тадашњој Турској, *Цариградском гласнику*.<sup>5</sup>

У словенској свести простор је дефинисан као сигуран (кућа) и опасан (поље, шума и гора), али и још једно позиционирање простора, а то је горњи и доњи простор. Доњи простор је најчешће опасан, односно демонски (хтонски) док је горњи простор онај који стреми ка небу. У српској народној традицији веровало се да „лестве, трон, стуб, планина или дим престављају неживи свет, дрво као са својим вечитим или обнављајућим зеленилом као оса света представља сам живот.“<sup>6</sup> Дрво је у српској народној традицији имало и значење *сеновитог*, о чему Вук Стефановић Караџић каже да се *приповиједа да између великијех дрвета (букава, растова итд.) имају гдјекоја сјеновита, која у себи имају такову силу да онај који их посијече, одмах умре или дуго година до смрти остане болестан*<sup>7</sup> Имајући у виду важност *осе света*, као тежишта живота у раду ћемо се бавити значењем дрвета у веровању Срба са Косова и Метохије, али и о заштитној моћи биљака које могу пренети на човека снагу вегетације, али и донети зло човеку.

<sup>3</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb, Naprijed, 1979, 182.

<sup>4</sup> Иван Степанович Јастребов, *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ*, С-Петербургъ, 1886. Јанићије Поповић, *Народни обичаји, умотворине и игре са Косова*, Архив Матице српске, М 7.538 Бранислав Нушић, *Косово, Опис земље и народа*, књ. 1, Нови Сад, 1902. Петар Костић, *Свадебни обичаји у Призрену*, бр. 1–2, Јужни преглед, 1928. Коста Манојловић, *Свадебни обичаји у Пећи*, Гласник Етнографског музеја у Београду, 1933. Миодраг Васиљевић, *Јужнословенски музички фолклор*, 1, Београд, 1950. Дена Дебељковић, *Српске народне умотворине са Косова и Метохије из рукописа Дене Дебељковића*, приредио Владимир Бован, Приштина, Академија наука и уметности Косова, 1984. Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову 1–10*, Приштина, Јединство, 1980.

<sup>5</sup> *Цариградски гласник* је лист на српском језику који је излазио у Турској крајем 19. и почетком 20. века. Први број изашао је на Светог Саву 1895. године у Цариграду. Излазиће до 10. октобра 1909. године. *Цариградски гласник* је био први лист који је излазио само на српском језику. Пре њега излазили су листови *Призрен* и *Косово* на српском и турском језику. Био је ово модеран лист чији су сарадници били учени људи из Старе Србије који су записивали богато усмено наслеђе Срба у Старој Србији и тако сачували од заборава оно што је било главно обележје идентитета српског живља, а које је било подложно потпуном затирању.

<sup>6</sup> Дејан Ајдачић, Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена, у *Кодови словенских култура*, биљке, бр. 1, Београд, Слио, 1996, 69–84, 69.

<sup>7</sup> Стефановић Караџић, Вук, *Етнографски списи*, приредио Миленко С. Филиповић, Београд, Просвета, 1972, 318.

Дрво је имало важну улогу како у обредно-обичајној пракси тако и у свакодневном животу (обредима прелаза). „У статичним представама осе света као дрвета“ наводи Дејан Ајдачић, „његов врх представља простор неба, а корен дрвета – доњи свет“.<sup>8</sup> У традицији Косоваца, као и у традицији других словенских народа значење дрвета одређује се, онако како их је тумачио Веселин Чајкановић „на добра и зла дрвета, или- како су их делили још стари народи, Грци и Римљани, такође и Германци – на дрвета срећна и несрећна“.<sup>9</sup> У словенској култури доминантно је дрво које стреми ка небу и које представља *осу* или *центар света*.<sup>10</sup> Дрво које представља стуб и темељ, средиште, окићено је и доминира светом.<sup>11</sup> Ово дрво има димензију сакралности и функцију одржања света и обезбеђивања благодати. Окићено дрво у многим древним културама има функцију напретка, плодности и сваког благостања. У обредним песмама које су део аграрног календара појавиће се необична слика дрвета чије су гране златне или сребрне, покриле су цео свет, са чудним плодовима од бисера, или дуката. Оно је представљено као дрво света, односно дрво плодности, које у српском корпусу налазимо у лирским народним песмама које су имале обредни карактер. Дрво које представља осу света, тежиште, веома често је насликано златном бојом, Окићено дрво је сакрализовано и оно је у давнини имало функцију призивања родне године. У верским песмама са Косова и Метохије доминира „Златно дрво, златом позлаћено“,<sup>12</sup> а у сватовским песмама јабука која је родила „све бисером и драгим камењем“.<sup>13</sup> Јасна је аналогија између златног дрвета у верској песми на којој је златна постеља и на њој свети Димитрије и сватовске песме у којој на златну јабуку пада соко. Слика дрвета на чијем је врху птица представља *дрво света* које стреми ка небеском.<sup>14</sup> У верским песмама дрво има функцију *осе света*, али је доживело лагану христијанизацију где се два голуба претварају у два бела анђела, а у сватовској песми на чудесну, окићену јабуку, слеће соко који угледа браћу која су уловила у лову „девојку русе косе златну“. Дрво у народним песмама има готово митску снагу и народни певач у окићеном дрвету види могућност за успостављање односа са птицама, светитељима и са младићем и невестом. Оно је на неки начин било учесник у обредима прелаза и када су у питању хришћанска иницијација и сватовски обред.

У овим песмама уочавамо појаву да су одређена бића смештена на одређене делове дрвећа. И ту постоји извесна хијерархија. Најчешће се на врху дрвета налази соко који ломи гране „падајући јутром и вечером“. Тргање грана и цвећа, као и гажење

<sup>8</sup> Дејан Ајдачић, *op. cit.*, 69.

<sup>9</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, 1994, 169.

<sup>10</sup> Сергеј Г. Шиндин, *Пространственна организација русског заговорног универсума: образ центра мира, Истраживања у области балто-славјанске духовне културе*, Москва, Заговор, 1993, 115–118, 117.

<sup>11</sup> Татјана Агапкина, *Символика дрвевљев у традиционалној култури славјана: осина (опит системног описанија) у Кодови словенских култура*, биљке, бр. 1, Београд, Слио, 1996, 7–21, 10

<sup>12</sup> Дена Дебељковић, *Српске народне умотворине са Косова и Метохије из рукописа Дене Дебељковића*, приредио Владимир Бован, Приштина, Академија наука и уметности Косова, 1984, 49.

<sup>13</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, Приштина, Јединство, 1980, 73.

<sup>14</sup> Татјана Агапкина, „Дрво“, *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Редактори С.М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд, Zepher Book World, 2001, 158–162.



баште, како наводи Снежана Самарџија, је „метафорично означавање предстојећих промена у животу жене (девојчица-девојка-невеста под прстеном-жена-мајка)“.<sup>15</sup> У песмама са Косова и Метохије доминира дрво плодности, које је „златно дрво, златом позлађено“ Оно се уклапа у представу о златном дрвету живота које сјаји. Дрво плодности<sup>16</sup> окићено је црвеним цвећем по којем су „пчеле попале“.<sup>17</sup> Народни певач боји дрво златном бојом и црвеним цвећем, али уместо птица на дрвећу су пчеле, које су по народном веровању Срба први становници Земље. Окићено дрво, као дрво живота, служи магијском подстицању благостања. Паганско значење окићеног дрвета живота у свадбеном обреду симболично обезбеђује плодност. У паганском, старијем слоју песама, под дрветом седи змај, у хришћанском слоју свети Димитрије. Сасвим је разумљиво што ће у обреду прелаза сватовског ритуала испод дрвета седети терзија који шије јелече.<sup>18</sup>

Дрво није имало само симболичну функцију *осе света*, као украшено имало је функцију призивања берићета, али извесну улогу и у љубавној игри младића и девојке. Честим преплетима љубавних мотива и обредних радњи може се придружити и митски слој једне варијанте. Младић од бога измоли златне рогове и сребрне пароччиће, са јасним циљем да прободу кору и види шта се налази у бору, „ал у бору млада мома“. У семантичком значењу биља постоји старији слој у којем је доминантно анимистичко веровање. Најчешће на врху дрвета седи птица, преко које се успоставља однос између младића и девојке. У једној песми дата је слика разлисталог бадем дрвета „на бадему чудна тица/чудна тица чудно пева/драги ти се на пут спрема“.<sup>19</sup> Чудесно дрво често је место где долази до сусрета младића и девојке и предзнак је љубавног контакта. И јаворово дрво има конотацију љубавног дрвета, односно дрвета благостања коме се младић диви јер „кад је зима зима није/а у лето град не бије“.<sup>20</sup> Занимљиво је јавор дрво које се у народној поезији „често и радо спомиње“.<sup>21</sup> Оно саветује младића да распродају овце и разудају девојке, а само да оставе једну „која ј' бела и црвена/ која ј' танка и висока/ која ј' рода богатога/ која ј' соја господскога“.<sup>22</sup> Померање тежишта са рајског станишта дрвета, које је ван свих профаних сфера, на тежиште успостављања љубаве хармоније иде у правцу померања његовог значења са митског на свакодневни простор. Необична је појава јавора као свезнајућег мудрог дрвета, са којим младић успоставља комуникацију и које је носилац тајних знања. У једној љубавној песми јавор је у позицији дрвета које зна све тајне. Младић пита јавор

<sup>15</sup> Снежана Самарџија, Неке особине формула времена у лирској народној поезији, у *Време вакат земан, аспекти времена у фолклору*, Институт за књижевност и уметност Београд, 2013, 241–316, 270.

<sup>16</sup> Дена Дебелковић, *op. cit.*, 49.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>18</sup> „Густа ми магла паднала мори/густа ми магла паднала/на тој ми рамно Косово/ништа се живо не види/до једно дрво високо/под њег' ми седив терзије/они ми шијев јелече/кол'ко су дзвезде на небо/тол'ко су шарке на њега“ Владимир Бован *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 1*, Приштина, Јединство, 1980, 109.

<sup>19</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, Приштина, Јединство, 1980, 81.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, 1994, 101

<sup>22</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 67.

да ли је био „тамо доле под горе“ и да ли је чуо „оће ли ме у јесени женити“.<sup>23</sup> Слика дрвета и младића који је спреман за женидбу у опозитном је односу према дрвету, које цвета, а под којим седи девојка. Она је најчешће испод цветног дрвета, најчешће јоргована „који се пореди са невестом“.<sup>24</sup> Јоргован уводи девојку у сватовски обред. У песми се пева: „Па по траву пространа сецада/и на њему седи дилбер Јулијана“<sup>25</sup> која везе на ђерђефу. Ова љубавна песма лагано је увођење у сватовски обред прелаза, а присуство јоргована, цвета којим се ките сватови, и ђерђефа на којем девојке везу дарове асоцирају на скору свадбу.

У једној другој песми испод јоргована је лепа Јулијана којој је на грудима ђердан, на глави марама а „у крилу јој ђерђеф од шимшира/везак везе свилену мараму/да дарује ручнога девера“.<sup>26</sup> Варијанта ове песме је још ближа сватовској, јер у кључу семантике сватовског биља шимшир има важну улогу у иницијацији невесте.<sup>27</sup> У успостављању љубавне игре између младића и девојке значајну улогу имала је и вишња коју беру младић и девојка, а чије сађење, цветање и зрење призивају плодност.<sup>28</sup> Брање воћа је увек начин да се успостави комуникација између у младића и девојке. Како у патријархалној заједници најчешће девојке имају особину „стидне“ да није увек тако и да су опевани и „стидни“ младићи говори и песма у којој је вишња родила богатим родом, али нема ко да је бере. („Нема куј да вишње бере/само момче и девојче/стидно момче нег девојче/испод стида проговара: „Дај девојко једно око“/“Стан, почекај, младо момче/док ми мајка за брег зађе/биће твоја оба ока/оба ока и девојка“<sup>29</sup>). Појачано деловање дрвећа које рађа има извесну функцију у имитативној магији, што подразумева да ће његова плодност прећи на младића и девојку.

Насупрот дрвету које представља *осу света* у народној традицији посебно место заузима зимзелено дрво које је по правилу сеновито. Четинарско дрвеће означава и дивљину и опасне пределе, али има и изузетака. У једној љубавној песми са Косова и Метохије јела нема хтонско значење, већ је младић сади на планини и када оде да је види, а она засија у свој својој лепоти „из врха ју злато сипље/а из грана ситан бисер“.<sup>30</sup> Слично значење налазимо и у песми у којој девојка чува јелу која се брзо суши, што наговештава промену њеног статуса („Лена ти се испросила/Оће да ти се удаје“<sup>31</sup>). Недвосмислена је аналогија између девојке и јеле која наговештава свадбу („Расла јела да је веће нема/Под њом Мара да је лепше нема/Цар је проси, Мара се поноси“<sup>32</sup>). Јелово дрво може бити и свети храм под чијим се окриљем упућује молитва Богу и свецу – претку заштитнику. У једној песми из Јастребовљеве збирке, која се певала на Ускрс испред цркве је јела која се извила до неба, гране су се савиле до земље, а по њима су попале пчеле.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, 1994, 108.

<sup>25</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 54.

<sup>26</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 129.

<sup>27</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 216.

<sup>28</sup> Снежана Самарџија, *op. cit.*, 273.

<sup>29</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 82.

<sup>30</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 84.

<sup>31</sup> Владимир Бован, *op. cit.*, 47.

<sup>32</sup> Ibid., 82.

У српској народној традицији и бор се сматао сеновитим дрветом, али може имати и божанске и владарске атрибуте. О бору као светом дрвету у Неродимљу писао је Веселин Чајкановић.<sup>33</sup> Бор је био и везивач душе, мушки принцип, док је јела на гробу женски принцип и имали су значење медијатора између света живих и света мртвих, односно света предака.<sup>34</sup>

Дрвеће је имало у народној традицији Срба посебно значење, али посебну семантику имало је и биље.<sup>35</sup> У традиционалној култури Срба, пре појаве Исуса Христа, познато је причешћивање биљкама, посебно дреном и шипурком.<sup>36</sup> На Косову и Метохији забележено је причешћивање дреном које је пређено формулом „Да сам здрав ко дрен“.<sup>37</sup> Забележено је и причешћивање шипком, чија зрна симболишу народ у хришћанској заједници.<sup>38</sup> Причешћивање шипком о Божићу асоцира на заједницу хришћана. Љубичица и конопља су такође имале важну улогу у љубавним песмама. Љубичица „која има своју улогу у етимолошкој магији“<sup>39</sup> весник је пролећа и она је у љубавним песмама углавном симбол девојачке чежње и први знак љубави. Она је углавном везана за девојке које ишчекују љубав која се још увек није догодила. Сама величина овог мирисног цвета указује на суптилност девојке која чезне за драгим и која не бере љубичицу јер нема коме да је да („Љубичице, љубичице/И ја би те брала,/Намам драго, / коме би те дала“<sup>40</sup>). Песма казује да се љубав изражавала и посредно и није редак случај да и девојка, а не само младић, даривањем цвећа исказује своју наклоност. Тајни говор цвећа био је у функцији изражавања најдубљих емоција и младића и девојке. У љубавним песмама пева се и о симбил цвећу (ситно цвеће) од кога сва гора мирише, а око њега невен до колена, „на невену два драга камена/на камену момче и девојче“.<sup>41</sup> Невен је у народној традицији Срба имао важну улогу у љубавној магији.<sup>42</sup> Он учествује у тајни спајања мушког и женског принципа. У једној песми невен цвили јер су га изгазили младић и девојка („Два се драга пољубише/На

<sup>33</sup> „Нарочити је интересантан бор краља Милутина. Првога дана Ускрса код њега се држи сабор, који кулминира у обреду, при коме место у зачељу заузима бор; око бора изводе се витешке игре, и игра коло, певајући песму (свакако обредну) у којој се апострофира бор. Ко год је у бор дирао, зло је прошао. Кад је један Арнаути секао са бора луч, да би осветлио свој тор, чуо се из б, корена писак, и те ноћи Арнаутину су вуци поклати све што је у тору имао, „крај чопора паса који нису ни ланули“. Кад је тај бор, у јуну, 1932. извалила непогода, сељаци су корен и један део стабла вратили на своје место, а остало дрво резервисали за иконостас у цркви („Време“ од 1. Јуна 1932). Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 35.

Напомена: Бор су после бомбардовања Савезне Републике Југославије 1999. године посекали албански екстремисти.

<sup>34</sup> Дагмар Буркхарт, *Текст-контекст-аспекти српскохрватске тужбалице*, Београд, Расковник XVI, 1990, 84–86, 84.

<sup>35</sup> Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд, Нолит, 1991, 57.

<sup>36</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 80.

<sup>37</sup> Tatomir Vukanović, *Srbi na Kosovu II*, Vranje, Nova Jugoslavija, 1986, 359.

<sup>38</sup> Павле Софрић Нишевљанин, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, По Ангелу де Губернатису скупио и саставио Нишевљанин, Београд, Штампарија „Св. Сава“, Фототипско издање, БИГЗ, 1990, 221

<sup>39</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 146

<sup>40</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 54.

<sup>41</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 87.

<sup>42</sup> Веселин Чајкановић, 1994, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 154

мене се навалише/Ис корен ме извадише<sup>43</sup>). Снага невена види се и у песми у којој је он већ обавио своју улогу док је девојка још била млада. Корак даље, ка сватовској иницијацији, почиње онда када девојку видимо у видокругу куће. Она се после веридбе склања из спољашњег простора и веже се за дом, спремајући дарове. Невен је својом снагом извршио буђење емоције код девојке, отворио је врата љубави и завршио свој делокруг деловања. То се најбоље види у песми у којој невен нема ко да бере: „Анђу зову невен да ги бере/Не гу коле Анђе да га бере/Анђа спраља везене дарове“.<sup>44</sup> Јасна је његова позиција која престаје оног трнутка када је девојка запрошена и друго биље преузима иницијацијску функцију, како би се свадба неометано одвила до краја, а девојка превела из статуса девојке у статус удате жене. Магија, која даје љубави додатну естетску вредност позната је још из древних времена.

У словенској традицији посебно место заузима јабука “која се врло често даје као дар, или као понуда, или као доказ љубави и пријатељства“.<sup>45</sup> Она је имала важну улогу како у љубавним песмама и успостављању односа између женског и мушког принципа, тако и у свим обредима прелаза (рођење свадба и смрт). Можда би требало поћи од оног значења које јабуци даје предзнак рајског дрвета или *осе света*, а на то указује слика окићеног дрвета јабуке: „Покрај пута родила јабука/Све бисером и драгим камењем/Сив јој соко гране поломио/Падајући јутром и вечером“.<sup>46</sup> Слика јабуке која је родила бисером и драгим камењем, као и слика сокола на њој указују на њено необично, митско порекло. Прва асоцијација је на рајско дрво, али у песми се појављује соко који пада на њу јутром и вечером „гледајући низ гору зелену“ како два брата одлазе у лов, лове срну и кошуту, затим јеленче „злаћени рогова и девојку русе косе златну“. Браћа деле улов, а млађу брат говори старијем „ја ћу узет лијепу девојку/јер се млађан оженио нисам“.<sup>47</sup> Песма је занимљива јер се позиција јабуке мења. Од митског дрвета које је окићено „бисером и драгим камењем“ долази се до позиције дрвета јабуке које је поломио соко. Оно лагано губи своју првобитни, митски карактер и функцију сакралног дрвета, а добија значење дрвета које има важну улогу у сватовској иницијацији. Да је окићена јабука ишла у правцу лагане десакрализације и спуштања у обредни контекст види се у песми у којој је јабуково дрво пред Ранковим двором: „Сребрно стабло, злаћене гране/Злаћене гране, бисерно лишће“. Окићена јабука и у овом контексту асоцира на свадбени обред у којем доминирају сребро, злато и бисер, као симбол важне иницијације у човековом животу. Јабука има чудесну моћ. Окићена, она не само да има предзнак митског, већ и моћ да савладава простор, а посебно хтонске пределе поља. Она долази пред врата града, која у народној традицији имају симболично значење препреке и уласка у више сфере сазнања. Увођење у сватовску иницијацију догађа се и преко симбола бисера: „девојке бисер бераху/соколу крила низаху/куда да лети да сјаје“.<sup>48</sup> Спој златне јабуке, градских врата, бисера и сокола лагано је увођење у сватовски ритуал где плод јабуке имао кључну

<sup>43</sup> Дена Дебељковић, *Српске народне умотворине са Косова и Метохије из рукописа Дене Дебељковића*, 64.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>45</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 92.

<sup>46</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 73.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>48</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 76.



улогу. Она је често насред села, где се састају момци и девојке, што указује на њену улогу у сватовском обреду. Јабука у неким песмама страда у љубавниј игри младића и девојке („Бећари ти, море, корен осушише/а девојке, мори, цвеће покидаше“.<sup>49</sup> Она се разбија, односно дрво јабуке се крши и ломи што је симболични наговештај раздевичавања и преласка из статуса девојке у статус удате жене. То најбоље потврђује песма у којој „Тресну девојче јабуку/Коме ће падне јабука/Тому ће падне девојка“.<sup>50</sup> У другој варијанти младић је иницијатор љубавне игре („Момче јој се с брега баца златном јабуком“<sup>51</sup>).

Да је јабука имала важну функцију у изражавању љубави казује и песма у којој девојка спава крај мора „под једно дрво маслено“, ветар дува и крши маслину која буди девојку, а она куне ветар зашто је пробудио јер је сањала леп санак: „На сну ми беу тројица/Први ми даде јабуку/Други ми даде босиљак/Трећи ми даде злат-прстен“.<sup>52</sup> Јабука је у љубавним песмама имала улогу даривања она се „врло често даје као дар, или као понуда, или као доказ љубави и пријатељства“.<sup>53</sup> Даровање јабуке видимо у једној љубавној песми у којој вода извире под јасеном, дрветом „за које се везује велико поштовање“.<sup>54</sup> Лепа Ката захвата воду, момак јој се „с брега баца златном јабуком/„Узми, Като, узми злаз, моја ћеш бити“.<sup>55</sup>

Поред јабуке, која се користила у сватовској иницијацији, важно место је заузимало и смиље које је код Срба „по превасходству девојачко, девичанско биље“.<sup>56</sup> У једној водичарској песми смиље наслућује женидбу („Ој јуначе, Смиљанче!/Смиљ не носиш, смиљ мирисаш/Смиљ ти капит по рамена/Да л' не мислиш да се жениш?“<sup>57</sup>). Смиље пре свега припада девојкама, а девојка приликом доласка сватова мора младожењу да погледа кроз смиље и босиљак како би преко имитативне магије обезбедила срећу у новом дому.<sup>58</sup> Као цвет љубави у лирским народним песмама са Косова и Метохије појављује се и ружа. Веселин Чајкановић каже да у српској народној традицији ружа има значење цвета љубави.<sup>59</sup> Она се изједначава и са девојком, а да је њено значење веома старо показује и једна митолошка песма у којој младић сади ружу на планини, а кад оде да је види ружа се расцветала, али Бог не да да је убере. Ружа у овој песми има функцију невесте. Она се припрема за удају за Сунце и представља женски принцип. Ружа говори: „Мене ће ме сунце просит/да ја градим везен дара/сваке звезде по мараму/а сунцету свит кошуљу/а месецу везен дара/а Данице назувице.“<sup>60</sup> Ружа је одређена у овој песми као цвет који не сме да се кида и на неки начин означава границу. „Симболику руже као биљке на *граници*“, како наводи

<sup>49</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 15.

<sup>50</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 94

<sup>51</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>53</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 92.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>55</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, 97.

<sup>56</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 188.

<sup>57</sup> *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, приредио Владимир Бован, Исток–Лепосавић, Дом културе „Свети Сава“, 2006, 19.

<sup>58</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 189.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>60</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 1*, Приштина, Јединство, 1980, 171.

Зоја Карановић, „условиле су њене стварне особине, бодљикавост и чињеница што дивља расте у шуми (рубовима шуме), на ивици пута, међама, уз оградe, питома у башти, односно да заузима граничне позиције према простору *туђем* и *свом*.<sup>61</sup> Ружа, опевана у митолошким, љубавним и сватовским песмама, имала је важну улогу у обреду прелаза и као граница *овога* и *онога* света.<sup>62</sup> У овој митолошкој песми она има митолошко обележје невесте која се удаје за Сунце и представља женски принцип који ће у сватовским и љубавним песмама бити замењен девојком. У љубавним песмама ружа ће навестити сусрет младића и девојке и сватовског обреда прелаза. У једној љубавној песми девојке саде лубеницу и ружу. Младић пролази и не кида лубеницу већ ружу која у том контексту представља завршетак девојаштва и почетак новог живота, што ће бити изражено стихом младића да је „момче што љуби девојче“.<sup>63</sup> Обредни карактер јабуке види се и у песми у којој је дрво јабуке разгранало „на три гране три јабуке“<sup>64</sup> на којој соко пева о сусрету девојака и младића.

Ружа је у српској народној традицији имала важну улогу у погребној иницијацији што показује обичај да се „радо сади по гробовима“.<sup>65</sup> У песмама са Косова и Метохије ружа ће се наћи у последњем обреду прелаза, као медијатор између *овога* и *онога* света. У једној песми пева се да се ђаче разболи и умире: „Мајка га лепо спремила/широк сандук грањем је позлаћен/ Више главе крст је ју бисер низан/Више главе бунар вода ладна/Куд бунара јабука позлаћена/Око гроба тај беја босиљак/А у ноге две руже црвене“.<sup>66</sup> Спајање босиљка и руже у последњем обреду прелаза отвара простор за прелазак душе у другу стварност.

У српској народној традицији постоји и апотропајонско биље, које има лустративну моћ, међу којима посебно место заузимао босиљак „цвет који изазива или одражава љубав“,<sup>67</sup> а који је у народним лирским песмама „крстат“.<sup>68</sup> У једној посленичкој песми девојка је отровала јунака „свакојаком травчицом/Понајвише босиљком“<sup>69</sup> на основу чега се да закључити да су девојке користиле траве и у љубавном врачању, где је босиљак<sup>70</sup> имао своје посебно место. Он се користио и као лустративни елемент приликом сахрањивања („Око гроба тај беја босиљак“<sup>71</sup>). Да је босиљак јак апотропајон који се користи у погребном ритуалу говори и песма у којој се пева о смрти Вељка барјактара који оставља аманет како да га сахране: „Више главе башту заградите/Посејте ми свакојако цвеће/Понајвише крстати босиљак.“<sup>72</sup> Заједно са

<sup>61</sup> Зоја Карановић, *Небеска невеста*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност, 2010, 262.

<sup>62</sup> Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, превод В. Нлебес, Београд, Prosveta, 1983, 115–117.

<sup>63</sup> *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, 80.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>65</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 179.

<sup>66</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 133.

<sup>67</sup> Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 40.

<sup>68</sup> *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, 65.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>70</sup> „Девојка, ако жели да зна за кога ће се удати, узме увече уочи Богојављења два-три струка босиљка, оде на реку, намени сваки струк понеком момку, и пободе струкове поред реке. На којем струку сутра буде иња, за тога ће се момка удати; ако се не ухвати ни на једном, неће се удати за те момке, а ако се ухвати на сва три, моћи ће да бира“. Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, 40.

<sup>71</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 133.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 155.

смоквом босиљак је и љубавни декор у функцији спајања младића и девојке „Изникло је слатко дрво смоквица/Изникал је струк босиљак зеленац<sup>73</sup> али и у песми где другарица зове Цвету: „Ајде, Цвето, на работу/Да копамо бел босиљак/Нек меришу наши момци/Нек меришу, нек уздишу.<sup>74</sup> О босиљку се певало и у посленичким песмама, али је он и ту имао функцију цвета љубави („Ајде Цвето на работу/да копамо бел босиљак/нек меришу наши момци/нек меришу, нек уздишу“<sup>75</sup>).

У српској народној традицији биљке су својом снагом и мирисом утицале на моћ вегетације. Под њиховим утицајем вегетација је бујала или венула, што показује да су биле на неки начин господари аграрног календара. Такав је и здравац<sup>76</sup> који је имао значајну функцију у имитативној магији, а посебно је везан за девојачке тајне и однос према младићима. У готово свим песмама у којима је опеван здравац потенцира се његова изузетна моћ и везује се за девојке које одлазе у „гору зелену“ да га беру. Здравца мирише, има необичну моћ и значајан је у девојачкој магији која отвара пут ка мушком срцу Здравца се користио као апотропајон и у сватовском обрду прелаза. Његова моћ је фокусирана на период девојаштва што се најбоље види у песми: „Не дајте ме бећерима/Бећери ме лоше носу/Не ме дајте невестама/Невесте ме лоше носу/Подајте ме девојкама/Девојке ме лепо носу/Ваздан дана за ручицу“.<sup>77</sup> Да је био изразито љубавни цвет види се из једне сватовске песме у којој мајка китом здравца наздравља куму, што је највећи степен поштовања („У столицама све сватови/међу њима мила мајка/мила мајка младожење/у руке јој киа здравка/њом наздравља милу куму“<sup>78</sup>).

Семантика биља у народној традицији Срба са Косова и Метохије има исто значење као и у песмама са других простора где су живели Срби. Биље је имало важну улогу у свакодневном животу човека, ако и у аграрном календару који је био везан за промене у природи јер „ритмови вегетације само религиозном човеку откривају истовремено тајну Живота и Стварања, тајну обнављања, младости и бесмртности.“<sup>79</sup> Каталог биљака које се налазе у лирским народним песмама са Косова и Метохије веома је обиман и превазилази оквире овога рада. Поред поменутих биљака значајно место су нашли: невен, гороцвет, дафина, брекиња, вишња, каранфил, шимшир, винова лоза, јавор, орах, детелина, врба, конопља, топола, ракета, смиље, божур. Посебно је значајно поменути значење божура (о којем је било речи у једном ранијем раду) а које је много старије од значења цвета који је никао из крви косовских јунака. Да је и овај цвет био везан за иницијацију, посебно прелазак статуса девојке у статус удате жене, дакле сватовски обред, најбоље показују лирске народне песме у којима се може дешифровати његово архаично значење. Да је био цвет иницијације говори предање о црвеном божуру који је никао из крви косовских јунака (посмртна

<sup>73</sup> Ibid., 729.

<sup>74</sup> Ibid., 52.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> „Зашто управо здравцу припада оваква ексклузивна функција међу осталим биљкама може да појасни његов назив, *здрав-ац*, који се етимолошки може довести у везу са месецом, односно лунарним начелом. Јер и млад месец се код Срба у народу назива *здрав-љак*, а људи га, кад га први пут виде, поздрављају речима *Здрав, здрав-љаче!* Нов новљаче!“ Зоја Карановић, *op. cit.*, 258.

<sup>77</sup> Дена Дебељковић, *op. cit.*, 66.

<sup>78</sup> Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 1*, 121).

<sup>79</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад / Сремски Карловци, Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2003, 171.

иницијација) али и лирске народне песме (посебно сватовске) у којима мирише гора божурова, као какво табуисано место које нико не може да је пређе, осим кићених сватова („Ој колика је гора божурова/сив је соко прелетет не може/прелетеше кићени сватови/и невесту кроз њу преведоше“<sup>80</sup>).

Лирска поезија у којој посебан слој чини семантичка равна флоре скрива значења које су биљке сачувале кроз дуг период колективног памћења. Откривање његовог митолошког, исцелитељског, магијског, лустративног, обредног и другог значења важан је допринос у разумевању словенске митологије и обредности. Фокусирање на семантику биља на корпусу народних песама са Косова и Метохије био је изазов јер се у овој етнопсихолошкој заједници обичај дуго опирао променама које је диктирао савремени начин живота. Оно што је на овој територији драгоцено је то што су се до дана данашњег сачували многи облици традиционалне културе. Студенти српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Косовској Митровици, у оквиру семинарских радова из Народне књижевности, наставили су рад на терену који је са својим студентима, седамдесетих година прошлог, века започео професор Владимира Бован. У прилогу се налази запис из Штрпца. Један од многих, који сведочи о чувању традиционалног наслеђа.. Прилог је значајан јер је сведочанство о још увек живој традицији Срба на Косову и Метохији, важном чиниоцу у очувању идентитета и националне припадности.

## Прилог

### Верованье о биљкама у Штрпцу

*Трендавиљ (врста руже, розе боје)*

Трендавиљ: Посебна врста руже розе боје, у народу позната као *трендавиљ*, бере се на Видовдан и њоме се умивају укућани, посебно деца, да буду румени и здрави током године.

Снежана: За Видовдан, сви укућани, ујутру се умиво сас овуј биљку.

Јелена: Зашто се то ради?

Снежана: Да бине човек здрав, се узе трендавиљ, се истрља лице, очи, е тако, да буде румен ка ружа и здрав.

*Видвида или видивида*

Снежана: Биљка која расте у житу, посебно на њивама засејаним пшеницом, позната је под називом Видвида. Обичај је био да на видовдан младе жене беру ову траву, рано ујутру, ставе је под мараму и носе је читав дан док раде, да би биле вредне читаве године и да би домаћинство напредовало.

Снежана: Оно и у поље има у ченицу травка Видвида, која се бере на Видовдан и уноси се у кућу, да се види све у кућу кад работаш. Младе жене, снаше, ујутру, сабајле, на Видовдан, се дино и туј травку стају у недра и у шамију и работо по куће, мето, тад немало друго.... И тај Видвида види и тако да работо младе снаше целе године.

<sup>80</sup> Бован, Владимир, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 1*, 143.



Јелена: Како изгледа?

Снежана: Љубичаста, травка, цвет, не знам баш тачно, била сам мицка кад ме водила мама у поље, али сад не сејемо ченицу, тако да нема ни биљка, не сам видувала.

*Копитник, копитњик*

За копитњак су везана многа веровања и приписују му се различита магијска својства. Његова употреба је посебно везана за Ћурђевдан, када се интензивно бере у народу. Сматра се да штити од урока, нечистих сила, вампира, те га одрасли носе у цепу, а малој деци се део биљке закачи иглом на капу, да отера нечисте силе.

Снежана: За Ћурђевдан идемо у шуму, на извор, понесемо две флаше и тражимо копитник.

Јелена: Зашто копитник баш?

Снежана: За здравље укућана, за домаћинство. Ми понапре смо се бањале сас туј биљку и сас друге, ал тој после ће ти причам, да бино здрави људи целе године. Понапре, кад смо имале стоку, у трице ће стајмо копитњик, здравац, одолен, јагличе, ваћку, коприву, листе од јагоде, још нешто, ал не могу да се сетим. И тој ће донесемо дома и ће иситнимо у трице да имо краве млеко.

Јелена: Тета Слађо, испричај ми нешто за копитњак, неко веровање везано за њега.

Слађана: Ми га користимо да не чува од вампире, стајмо га на вратницу, окачимо, да не може вампири да улено.

*Одолен и здравац*

Снежана: Сас овеј биљке смо се бањале за Ћурђевдан да бино људи здрави и да бега бољка од њи. Кад се обањамо, ће ни напрај мама у јено крпче одолен и здравац, ће ни сашије и ће ни стај на јену иглу амберичку и то је ће носимо целу годину, али да не се види, или у ташњу ће стајмо, у новчаник. А мицкема децама на капче се закачи, да се види и јено кршче од тис.

Јелена: Зашто то?

Снежана: За од урока, да не ги урочу. Се стај и сол и леба, све теј травке и се стај детету на капче стално, целе године до идући Ћурђевдан, па јопе.

Одолен и здравац и копитник ће посејемо и у двор у саксије, при врата да не доводи никакво зло у кућу.

*Босиљак:* Благотворно дејство босиљка познато је од давнина углавном за лечење различитих болести дисајних органа, али приписују му се и магијска својства.

Снежана: Босиљак је најздрава биљка.

Јелена: Зашто?

Снежана: Па за свешто. У стара времена, моја баба, твоја парабаба, ће узе качиче, ће стај босиљак, ће згреје вријену воду, да попари качиче сас тај босиљак, и ће га покрије сас јено платно и кад се попари, ће га испере добро и у тој качиче смо солиле сирење које трајало целу годину и никакав мирис немало.

Босиљак се употребљава и за лек. Варимо чај од њега кад кашљо, кад имо деца бронхитис.

Не дај Боже кад умре човек, старе жене донесујо босиљак од дома и стају код мртвака јер се сматра добра биљка и му га остају прекај главе. Не знам тачно за што, али и на крс се стаља босиљак кад се пође у гробишта. Сал пито: „Ал има босиљак на крс?“ Он се врже сас црвен конач и тој седи у гробишта увек.

### *Чичак*

Снежана: Тој стаљамо на врата од двор, на капију, прекај пут.

Јелена: Зашто тако?

Снежана: Па проводу људи и гледо у двор, кућу и у све. Па да ги боду у очи ако оћо да урочу. И у башћу стаљамо, ако је лепа башћа, кад гледо људи да ги бодо теј бодље.

Јелена: Тета Слађо, за шта ви користите чичак?

Слађана: На Ђурђевдан ми стаљамо чичак на вратницу да штити кућу и двор од гром.

### *Чуваркућа*

Снежана: Понапре расо на сламене куће, куће биле покријене са сламу и он расо тујка. А сг смо га посејале у јен ћуп. Тај чувар-куће обично се чуваја, сам назив каже, да чува кућу и све људе у њу. Ене тамо смо га стајле при врата. Саг се користи као лек за масноћу, једе се тако жив, оперем га и издем два-три листа на дн.

Јелена: Ко ти је рекао то?

Снежана: Жене у село, и стварно помага, рекле ми.

### *Врба*

Снежана: Уочи Ђурђевдан, 5. маја, по пладне, идемо да накршимо врбу, највише што расте покрај реке. Кад накршимо, донесемо дома, накитимо улазна врата, капију, прозоре, штале, све животиње и људи де живу накитимо.

Јелена: Зашто се то ради?

Снежана: Па тако, остао стари обичај од давнина. Не знам баш тачно, али да расте све брго ка врба. Па прајмо и венчиће за децу, венче за на капију и тој седи обесено до идући Ђурђевдан.

### *Орах (ора)*

Снежана: На Свете Тројце изленемо де има ора, накришимо, па отинемо у цркву прво сас тај ора и га остајмо у цркву. Кад се враћамо накршимо јопе за дома, тој смо остајле тамо у златну цркву, донесемо у кућу и се стаља у душеце, у вунене ствари, да не ги изедо мољци. И обесимо на улазна врата и тако да седи до друге Свете Тројце.

### *Лешник (леска)*

Снежана: И тој на Ђурђевдан, ујутру, сабајле, дине се домаћин, узе нож или секирче, иде на грмење од леске исече стапове, да има листи на њега, напрај се рупа на стап, па се провуче друго прутиче и напрај се крс. После тој се носи, тија крсеви, на њиве, де су изоране и посејане, и башће. И дома се донесе крс, па се стај на вратницу, на десну страну, од годину за годину. Стар се метне, а стај се нов.

### *Папрат (папрећ)*

Снежана: Уочи Светога Јована, колко укућана толко гранчиће папрећ донесемо дома. Стајмо свакому по јено грањче под јастук, под главу и тако преслијемо.

Јелена: Зашто?

Снежана: Неки пут ја сам видела маму, нећала после да га метне у реку, него га стаљала у шталу де смо имале краве, а сг га метнемо у реку, да однесе лошотију из куће, од свакога човека.

### *Шљива (зимља слива)*

Снежана: Кад умре човек, прају се кршчићи од зимље сливе, два ал три, несам баш сигурна и се замо то сас црвен конац. Тој се стају мртваку под мишке.

Јелена: Зашто се ради то?

Снежана: Не знам, ће питаш старе жене, оне ће ти кажо, оне знају боље. Ја сам видувала, оне шпћо нешто, али не знам што, само знам да прају тој.

Јелена: Тета Слађо, зашто се одржао овај обичај?

Слађана: Тој се стаља, тија крсеви од зимље сливе, да не се вампири мртвак. Вржо се сас црвен конац, стају се код мртвака и тако се сахрани сас њи. Тако остало од старине, тако и ми прајмо.

*Боквица (живовлак)*

Снежана: То је много здрава биљка. Користимо га за лечење. Кад, не дај Боже, загнојави прс или нека рана, стајмо живовлак, вржемо сас некоју крпу и оно тако седи, исцепа се тај рана, излене гној и тако оздрави човек. Користи се и кад се разболи човек од плућа. Узе се 40 листа, исецка се ситно сас нож и у кило мед, у јену теглу се стај и кад прође јена недеља једе се тој свако јутро по јена ложица. Тој.

*Бели лук*

Слађана: Бели лук стаљамо у цеп да не чува од зло, од вампире посебно и од лоше људе. Увек треба да имамо по јено лукче. Стаљамо и под главу, под јастук, да не сањамо лоше, поготово мицка деца, да не се плашу. И на кућу обесимо венац од бели лук, да не може вампири да улено у двор.

*Чубрица (врста оригана)*

Слађана: Сас чубрицу кадимо децу пред спијење, да спијо добро, лепо.

*Тиква дебеликва, паутка*

Слађана: На Ђурђевдан опашујемо децу сас паутку, тикву дебеликву, да бино деца дебела и здрава ка она.

Забележила Јелена Јефтић, студент докторских студија (језик и књижевност) Филозофског факултета у Косовској Митровици.

Саговорници: Снежана Јевтић, 63 године, Јажинце, домаћица.

Слађана, Петковић, 48 година, Врбештица, помоћни радник у школи.

### **Коришћена литература:**

Агапкина, Татјана, „Дрво“, *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Редактори С.М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд, Zepher Book World, 2001.

Агапкина, Татьяна А, *Символика деревьев в традиционной культуре славян: осина (опыт системного описания)* у *Кодови словенских култура*, бильке, бр. 1, Београд, Сlio, 1996.

Ајдачић, Дејан, „Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена“, у: *Кодови словенских култура*, бильке, бр. 1, Сlio, 1996, 69–84.

Бандић, Душан, *Народна религуја Срба у 100 појмоав*, Београд, Нолит, 1991.

Бован, Владимир, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 1*, Приштина, Јединство, 1980.

Бован, Владимир, *Народна књижевност Срба на Косову, Лирске песме 2*, Приштина, Јединство, 1980.

Дагмар, Буркхар, *Текст-контекст-аспекти српскохрватске тужбалице, Расковник* Београд, XVI, 1990, 85–102.

Дебелковић, Дена, *Српске народне умотворине са Косова и Метохије из рукописа Дене Дебелковића*, Приштина, Академија наука и уметности Косова, 1984.

- Vukanović, Tatomir, *Srbi na Kosovu II*, Vranje, Nova Jugoslavija, 1986.
- Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, Нови Сад / Сремски Карловци, Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2003.
- Карановић, Зоја, *Небеска невеста*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност, 2010.
- Лиџ, Edmund, *Kultura i komunikacija*, превод В. Нлебес, Београд, Prosveta, 1983.
- Самарџија, Снежана, Неке особине формула времена у лирској народној поезији, у: *Време вакал земац, аспекти времена у фолклору*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2013, 241–316.
- Софрић, Павле Нишевљанин, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, По Ангелу де Губернатису скупио и саставио Нишевљанин Београд, Штампарџија „Св. Сава“, Фототипско издање, Београд, БИГЗ, 1990.
- Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, приредио Владимир Бован, Исток–Лепосавић, Дом културе „Свети Сава“, 2006.
- Стефановић Карацић, Вук, *Етнографски списи*, приредио Миленко С. Филиповић, Београд, Просвета, 1972.
- Фруе, Northrop, *Anatomija kritike*, Zagreb, Naprijed, 1979.
- Чајкановић, Веселин, *Стара српска религија и митологија*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, Београд, 1994.
- Чајкановић, Веселин, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, Београд, 1994.
- Шиндин Г, Сергеј, Пространственая организација русског заговорног универсума: образ центра мира, *Исследования в области балто-славянской духовной культуры*, Москва, Заговор, 1993.
- Јастребов, Иван Степанович, *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ*, С-Петербургъ, 1886.

## SUMMARY

### THE SEMANTICS OF HERBS IN THE FOLK LITERATURE OF THE SERBS FROM KOSOVO AND METOHIJA

Valentina Pitulić

Plants occupy a special place in all genres of the folk literary works of the Serbs from Kosovo and Metohija. In this paper we shall strive to present its function in the traditional culture of Serbs, where rites and rituals were highly developed. In addition, we shall deal with the meaning of trees, especially the shadowy and sacred ones, as well as the function of plants in the rites of passage (birth, wedding and death).

Furthermore, the paper will show how plants affect man's everyday life and whether there are some differences in terms of their effect in relation to the genre.

**Keywords:** plants, Kosovo and Metohija, birth, wedding, death, initiation, rites of passage, custom, ritual



Др Митра Рељић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Филозофски факултет  
Катедра за руски језик и књижевност  
hvastanskazemlja@gmail.com

Др Бранислава Дилпарић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Филозофски факултет  
Катедра за енглески језик и књижевност  
danya.sm@mts.rs

## РАСКОРАК ИЗМЕЂУ ДЕКЛАРАТИВНЕ И СТВАРНЕ БРИГЕ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК (НА ПРИМЕРУ ЕРГОНИМИЈЕ СЕВЕРНОГ ДЕЛА КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ)<sup>1</sup>

**Сажетак.** Предмет овог рада су номинацијске особености савремене ергонимије, представљене на узорку северног дела Косовске Митровице. Циљ истраживања је да се методологијом квалитативне и квантитативне анализе и интерпретације прикупљене грађе утврде мотивационе, семантичке, функционалне и граfiјске карактеристике ергонима, формалне и садржајне аномалије дате класе номинатива, као и њихова улога у афирмисању или урушавању идентитета и интегритета језика те просторне идентификације становништва. Показује се да ергонимију, као најучљивији део „језичког пејзажа” северног дела Косовске Митровице, карактерише доминантна латиница те мноштво антропонима, топонима, варваризама и егзотизама иностраног порекла, што сведочи о номинацијској стихији која на стешњеном простору нуди слику српског језика као садржајне, комуникацијске и естетске аномалије, пре неголи окоснице националног идентитета. Имајући на уму да је реч о јединој урбаној средини на Косову и Метохији у којој је српски језик до данас опстао, скреће се пажња на то да номинацијски немар није упутно схватити као свеprisутну „пролазну моду”, јер он овде може имати далекосежније последице.

**Кључне речи:** ергоним, урбаноним, идентитет језика, идентитет простора, просторна идентификација

### Увод

Дефиницију термина *ергоним* (грч. *έρουο* – ‘посао, рад’ и *όνομα* – ‘име’), као „властито име пословног удруживања људи – савеза, организације, установе, корпорације, предузећа, друштва, институције, кружока” најпре је понудила Н. В. Подольска (Подольская).<sup>2</sup> У радовима савремених руских аутора, који се често позивају на предочену дефиницију, под *ергонимијом* се углавном подразумевају конкретни називи

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру ангажовања на пројектима *Опис и стандардизација савременог српског језика* (178021) и *Превод у систему компаративних истраживања српске и стране књижевности и културе* (178019), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

<sup>2</sup> Наталья В. Подольская, *Словарь русской ономастической терминологии*, Москва, Наука, 1988, 151.

трговинских и услужних објеката – продавница, бутика, ресторана, хотела, апотека, фризерских салона, спортских и забавних центара и др.<sup>3</sup> Поред термина *ергоним*, као општи назив користи се и *ергоурбоним*, а зависно од врсте делатности на коју се односи, аутори предлажу и уже термине, попут *фирмоним* – назив за производне објекте, *сервисоним* – назив за услужне објекте, *клубоним* – назив за објекте намењене забави,<sup>4</sup> затим *прагмоним* (*прагматоним*) – назив за робну марку<sup>5</sup> итд. Поједини стручњаци термин *ергоним* не сматрају и најсрећнијим решењем. Тако И. А. Тортунова,<sup>6</sup> не поричући предности устаљеног термина, уместо њега ипак предлаже термин *рекламни назив*, као савременији и онај који више одговара захтевима рекламног дискурса. Занимање за дату врсту номинатива руски аутори су испољили још шездесетих година прошлог века, а познати совјетски ономастичар А. В. Суперанска (Суперанская) је, изучавајући ономастички простор, пажњу посветила и називима предузећа, установа и сл. класификујући их на *реалне*, тј. оне који јасно предочавају локацију и намену објекта (нпр. *Московский драматический театр*) и *симболичке*, који тек наговештавају врсту делатности.<sup>7</sup>

С обзиром на наведено, као и на чињеницу да се у Русији увелико формирају регионалне школе урбанолингвиста и ономастичара,<sup>8</sup> разумљиво је што се највећи број радова који у наслову садрже термин *ергоним* може прочитати на руском језику. Истраживања презентована на енглеском језику најчешће потписују такође руски аутори. У ономастичкој литератури на српском језику термин *ергоним* једва да се и помиње и то углавном успутно,<sup>9</sup> док је у радовима хрватских аутора нешто присутнији. У оквиру класификације ономастичке терминологије, уз антропонимију, топонимију, етнониимију, биониимију, као основне класе имена с мноштвом подкласа, С. Вуковић прибраја ергониимију дефинишући је као „ukupnost vlastitih imena za predmete, stvari, nebeska tijela i орченито за људске рукотворине”.<sup>10</sup> Дато ономастичко подручје Вуковић сматра најпроблематичнијим „I to iz razloga što se pitanjima koja se unutar tog područja nalaze, jezikoslovlje dosad ponajmanje bavilo”,<sup>11</sup> па отуд питање ергониимије оставља отвореним а класу ономастичке терминологије под тим насловом неразрађеном. То су,

<sup>3</sup> Елена Н. Сидоренко, Из истории исследования эргонимов, *Реквием филологический: Памяти Евгения Степановича Отина*, Доступно на адреси: <http://azbuka.in.ua/wp/content/uploads/2015/04/sid.pdf> (март 2017), 243.

<sup>4</sup> Ibid., 245.

<sup>5</sup> Нелли Л. Шведова, *Функциональная специфика прагматонимов (на материале современной массовой литературы)*, Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук, Волгоград, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2011; Анна А. Макаренко, Прагматонимы как инструмент привлечения внимания в англоязычной рекламной коммуникации, *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 2, Краснодар, 2015, 390–393 и др.

<sup>6</sup> Ирина А. Тортунова, Формы прямой номинации и речевой игры в современных рекламных именах, *НИИР. Современная коммуникативистика*, 2/3, Москва, 2013, 57–62.

<sup>7</sup> Александра В. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, Москва, Наука, 1973, 195.

<sup>8</sup> Арезу Моради, Состояние и нерешенные проблемы изучения названий городских объектов в русле урбанолингвистики, *Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*, 2/55, Харьков, 2015, 24.

<sup>9</sup> Види: Јелена Љ. Спасић, Кенинг у књижевности за децу, у Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.), *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, Зборник радова са научног скупа (6. април 2012), Јагодина, Факултет педагошких наука у Јагодини, 2012, 148.

<sup>10</sup> Siniša Vuković, Onomastička terminologija – inventar termina i stratifikacija onomastike kao prilog teoriji imenoslovlja u cjelini, „Čakavska rič”, XXXV/1, Split, 2007, 178.

<sup>11</sup> Ibid.

по свој прилици, разлози помањкања радова из ове области и на српском језичком простору. Међутим, изостанак термина *ергоним* из истраживачких наслова не значи да је дата област изван источнословенских језика сасвим запостављена; она се гдекад истражује под описним насловима.<sup>12</sup>

Називи градских и сеоских улица, булевара и тргова (*ходоними*), пословних објеката (*ергоними*), сакралних објеката и локалитета (*еклезиионими*) и др., обједињени заједничким називима *урбаноними* и *виконими*, представљају ономастичко подручје које презентује примарне кодове културе друштва у датом времену.<sup>13</sup> За разлику, на пример, од назива улица и тргова о којима најчешће одлучују општинске власти па тако представљају израз званичне језичке политике, „Imenovanje preduzeća jest pitanje intersubjektivne komunikacije i ručkih odluka. Utoliko su ergonimi još indikativniji kao znakovi kulture društva”.<sup>14</sup> Једна од карактеристика ергонима јесте то да су они, за разлику од надасве стабилних теонима, али и појединих хидронима, оронима, астионима који се чувају столећима, кратког века.<sup>15</sup> „Променљивост ергонима у директној је вези с променама у сфери социјално-економског живота, психолошким ставовима корисника језика, њиховим језичким склоностима преовлађујућим у датом периоду језичке моде.”<sup>16</sup> Осим што представљају посве видљиве и фреквентне вербалне показатеље пословне и друштвене оријентације житеља града, ергоними су, више неголи друге врсте урбанонима, истински израз појединачних и групних језичких ставова те степена стварно присутне језичке свести.

Ергоними уз остале урбанониме имају значајну улогу у промовисању идентитета језика и колективног језичког идентитета те обликовању идентитета простора који је такође у интеракцији с културним идентитетом заједнице. „Идентитет језика (као и идентитет човека или народа) јесте осећање и препознавање целовитости одређеног језика у времену, а интегритет је осећање и препознавање његове целовитости у простору.”<sup>17</sup> За разлику од данас „модерних” политичких језика, српски спада међу језике с дугом историјском традицијом те јасно препознатљивом идентитетском самосвојношћу. Потврђени идентитет неког језика, па тако и српског, не зависи од субјективног осећања језичког идентитета матерњих корисника тог језика будући да његову „целовитост у времену” могу осећати и препознавати и људи којима он није матерњи, тј. носиоци каквог другог језичког идентитета, утолико пре ако тај језик представља предмет њихове струке. На другој страни, језички идентитет и идентитет језика могу се видети као подједнако развијене, свепрожимајуће и међусобно допуњујуће датости. То је случај када колективи и појединци својим креативним односом према језику придонесе трајној препознатљивости идентитета језика, па, следствено уложеном напору, и учвршћивању сопственог језичког

<sup>12</sup> Види: Dragana Ćirović, *Italijanizmi i kvaziitalijanizmi u nazivima domaćih privrednih objekata*, Master rad, Beograd, Filološki fakultet, 2009.

<sup>13</sup> Митра Рељић, О савременим косовскометохијским ходонимима (социоллингвистички аспект), *Јужнословенски филолог*, 72/1–2, 2016, 143–144.

<sup>14</sup> Laura Šakaja, *Imaginativna geografija u hrvatskim ergonimima*, *Hrvatski geografski glasnik*, 65/1, Zagreb, 2003, 27.

<sup>15</sup> Ирина В. Крюкова, Названия российских деловых объектов с точки зрения языковой моды, *Этнографическое обозрение*, 1, Москва, 2007, 120.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>17</sup> Предраг Пипер, *Увод у славистику*, Друго, прерађено издање, Београд, Завод за уџбенике, 2008, 95.

идентитета.<sup>18</sup> Позитивна језичка идеологија подразумева бригу за здравље властитог језика које је, према оправданом мишљењу лингвиста, у директној вези с менталним здрављем човека. Другим речима, као што човек утиче на језик, тако и језик утиче на човека, „условљава квалитет његовог мишљења, виђења стварности, живота”.<sup>19</sup> У том погледу градски „језички пејзаж” као највидљивији одраз (не)препознавања властитог језика у времену и простору има посебан удео у формирању мишљења, језичких ставова и вредносних судова уопште, од којих и зависи повратна реакција – спремност за борбу на афирмацији идентитета и интегритета свог језика или, обрнуто, пристајање на његово урушавање.

Нажалост, неретко се дешава да појединци и групе, опседнути каквим другим језиком, не осећајући, па стога и не хајући за историјски утемељену целовитост властитог језика, својим деловањем свакојако урушавају његов идентитет и интегритет. То потврђује и „језички пејзаж” северног дела Косовске Митровице, једине урбане средине у покрајини где је српски језик опстао. Доминантна латиница на улицама северног дела града, уз мноштво антропонима, топонима, варваризама и егзотизама иностраног порекла, сведочи о номинацијској стихији која на стешњеном простору северног дела Косовске Митровице нуди слику српског језика као садржајне, комуникацијске и естетске аномалије, пре неголи окоснице националног идентитета.

### Анализа корпуса

Корпус ергонима за потребе овог рада прикупљен је током јула и августа 2016. и допуњен марта 2017. године. И поред настојања да у корпус уврстимо све називе пословних, услужних и др. објеката у северном делу града, свесни смо да нам је покоји од ергонима промакао.<sup>20</sup> Истовремено сматрамо да тај занемарљив број не би битније променио структуру корпуса који чини укупно 419 анализом обухваћених ергонима. Називи су преузимани у графичким ликовима затеченим на објектима са свим пратећим цртежима зуба, костију, хамбургера и др. (нпр. *brza hrana DO* + цртеж кости, што би требало читати *до коске*), па оригиналност одређених ергонима при навођењу примера у раду није било могуће у целости пренети, али се настојало да обликом и величином слова ти примери буду у највећој мери илустративни. Ергоними су класификовани по неколико основа: врсти графиције, језичком пореклу, мотивској заснованости и, у вези с тим, бројчаном односу националног и туђег у структури корпуса, информативности ергонима, као и намени именованих објеката.

Кад је реч о врсти графиције, прво што пада у очи јесте троструко већи број латиничних ергонима (309 или 73,75%) у односу на оне исписане ћирилицом (103 или 24,58%). Преосталих 7 (1,67%) ергонима представљају комбиноване ћирилично-

<sup>18</sup> Митра Рељић, *Српски језик на Косову и Метохији данас (социолингвистички и лингвокултуролошки аспект)*, Београд, САНУ – Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2013, 242.

<sup>19</sup> Виктор И. Шаховский и Алексей А. Штеба, *Екологија, валеологија, лингвистика – три источника лингвоэкологије*, у *Эмотивная лингвоэкология в современном коммуникативном пространстве* (коллективная монография), Волгоград, ВГСПУ „Перемена”, 2013, 12.

<sup>20</sup> У уређеним градовима у којима власници пословних објеката плаћају порез, што овде, с часним изузецима, није случај, попис именованих локалитета постоји у општинама.



латиничне називе попут Вожен ЗЕЛЕНО, МИНИ МАРКЕТ EL DORADO, КОПИРНИЦА ENPORT INŽENJERING и др. Само 9 од укупног броја ергонима представљено је двографички, било на истом објекту, нпр. на главним и споредним вратима објекта, или на двама објектима исте фирме смештеним на различитим локацијама у граду: ЗДРАВА ХРАНА ЈЕЦА / ZDRAVA HRANA ЈЕСА, МЕСАРА ЈОВАНОВИЋ / MESARA JOVANOVIĆ, АПОТЕКА ПАНТА РЕЈ / АРОТЕКА PANTA REI и др. Латинични ергоними су тројако представљени: (а) српскохрватском латиницом (171): MOTEL BIŠEVAC, MENJAČNICA Polet, КАФА ĐURIĆ итд.; (б) комбинованом српскохрватском и страном, углавном енглеском графичком (65): PICERIJA & FAST FOOD KING, *cafe priča*, GRILL HOUSE ВЕКТЕШЕВИЋА и др.; (в) позајмљеном графичком (73): Pizzeria Bella Napoli, *cafeXplicit*, wedding dresses UNIQUE итд.

Један од разлога доминације латинице и тројаке употребе латиничног писма у ергонимији северног дела Косовске Митровице може се, дакле, сагледати у израженом присуству лексичких и других елемената страних језика (првенствено енглеског, потом романских језика, гдекад (старо)грчког језика) те ређих комбинација различитих страних језика у истом називу или њихових чешћих комбинација са српскојезичким елементима. Ако се овоме додају шифровани ергоними, састављени од почетних слова или слогова личних имена попут назива књижаре „FIN” (од Филип и Никола) или назива ћевабџинице ЂOSTRANO (од Ђорђе, Страхинја, Новак), у којима неупућени адресат свакако не препознаје речи српског језика, те помодно присуство везничке графеме енглеског језика & (ELEKTRIKA & DIJAGNOSTIKA SAMKO, VOĆE I POVRĆE V&D, ADVOKATSKA KANCELARIJA PANTOVIĆ & VLAJIĆ и др.),<sup>21</sup> која се чак у 6 од укупно 9 примера јавља у српском контексту, јасно је да је српски језик на улицама Косовске Митровице безмало невидљив.

„Писмо српскога језика је *српска ћирилица*” – подвлачи П. Пипер.<sup>22</sup> Она је „важан део српског националног идентитета и један од симбола његове посебности међу другим народима”.<sup>23</sup> Говорећи о диригованом потискивању српске ћирилице као важног сегмента српске културе, аутор између осталих примера „графичких и културних конвертита” наводи и примере великих трговинских организација (попут *Пекабете*) које су тихо, „као што се чине све рђаве ствари”, уклонили ћирилицу. „Затим ћуте као да се ништа није десило, остављајући да време учини своје и да се народ навикне на чињеницу да је ћирилица изгубила још једну позицију.”<sup>24</sup> Тако се и Митровчани ћутећи навикавају, уз повремена и тек декларативна исказивања привржености властитом језику и култури. Упркос преовлађујућем ставу о престижу српског језика и веровању у његово одржање на простору покрајине, резултати анкетног испитивања показали су да већина славофоних житеља (пре свега Срба и

<sup>21</sup> С обзиром на то да употреба амперсанда (&) није својствена ни ћириличној ни латиничној испису српског језика, овај симбол се у анализи корпуса узима и као обележје несрпске латиничне ортографије, и као обележје страног језика уопште.

<sup>22</sup> Предраг Пипер, *Српски између великих и малих језика*, Треће, допуњено издање, Београд, Београдска књига, 2010, 162.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 159.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 164.

Горанаца) увиђа угрожен статус српског језика.<sup>25</sup> У низу заштитних механизма битних за очување српског језика (школа, брига државе и др.), испитаници су као најважнији истакли однос самих говорника према свом језику, што би требало да представља позитиван сигнал будући да сугерише спремност појединца да преузме свој део одговорности.<sup>26</sup> Јасно је, међутим, да разумевање ситуације не прати и адекватна акција. Напоре у циљу заштите и афирмације српске ћирилице, поготову када она не ужива ни минимум институционалне заштите, морао би уложити сваки појединац „у мери у којој му је стало до очувања и развоја српске културе као културе његових предака, савременика и потомака, и њега лично, што не искључује допринос који српској култури могу дати представници других култура”.<sup>27</sup>

У функцији препознатљивости идентитета простора, па, сходно томе, и могућности или немогућности просторне идентификације његових житеља, свакако су и антропоними, топоними, прецедентна имена и појмови употребљени у својству ергонима. У основи назива мањих продавница, кафеа, салона лепоте и сл. често се користе лична имена (чешће женска), како домаћа тако и егзотична,<sup>28</sup> која, уз поједине астиониме и митониме, обично изазивају пријатне асоцијације.<sup>29</sup> Занимљиво је да, упркос преовлађујућој домаћој антропонимији у називима објеката, антропонимијска ергонимија северног дела Косовске Митровице нема очекивани удео у обликовању идентитета простора. Један од разлога за то видимо у учесталости хипокористика и епонима (надимака): ZLATARA MIKI, KAFANA KOD ŠILJA, Frizerski studio ANČI и сл. и релативно малог броја пуних и препознатљивих српских имена и презимена: ЖЕНСКИ ФРИЗЕР Милијана, обућа PAVLE, АПОТЕКА MARINKOVIĆ и др. Други разлог нетранспарентности националне антропонимије јесте у рогобатности назива у којима само присуство англицизама онемогућава поменуте позитивне асоцијације: FRIZERSKI SALON UNDERGROUND / KOD VELJKA I SIGA, BUTIK KIDS CECA, STUDIO LEPOTE Zvezdana by Šobota итд. Такве асоцијације поготову изостају уколико је име, односно надимак представљено туђом графицијом, као у случају: Sport Shop Mirche.

Непојмљиво мали број ергонима (укупно 8) у чијој су основи прецедентна имена, хагионими те појмови везани за српску историју, традицију и културу (Етно радионица Сабор, РЕСТОРАН БУРЂЕВДАН, ЦВЕЋАРА „Божур”, РЕКАРА VOŽD, Кафе бар ВОЖД, ГРАДСКА КАФАНА ПРИНЦИП, ПРИВАТНА ОРДИНАЦИЈА СВ. ЈОВАН, РЕСТОРАН „АГАПЕ,“) довољно говори о вредносној оријентацији власника пословних објеката у северном делу Косовске Митровице.

Подједнако је поражавајуће и мало присуство националне и регионалне топонимије; тачније, ако се изузму овдашње испоставе постојећих фирми (СТАКЛОПАН БЕОГРАД / STAKLOPAN БЕОГРАД, Д.Д. КОМБИНАТ ВРБАС и MESARA P.P. "Lešak-Kom") те два уопштена назива с јасном асоцијацијом (РЕСТОРАН

<sup>25</sup> Митра Рељић, *Српски језик на Косову и Метохији данас (социолингвистички и лингвокултуролошки аспект)*, 282.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 283.

<sup>27</sup> Предраг Пипер, *Српски између великих и малих језика*, 163.

<sup>28</sup> Види: Ирина В. Крюкова, *op. cit.*, 126.

<sup>29</sup> Анна А. Трапезникова, К вопросу о классификации эргонимов (на материале коммерческих наименований Красноярска), *Мир науки, культуры, образования*, 2/14, Горно-Алтайск, 2009, 69.

”СЕВЕР”, КЊИЖАРА ЗАВИЧАЈ), само 6 ергонима у свом саставу имају регионалну географску одредницу, и то двапут поновљени исти ероним (POSTLASTIČARNICA ŠAR, ЊЕВАБЦИНИЦА ШАР), један који указује на област (МЕТОХ – недавно отворена продавница хуманитарне намене), два регионална хидронима (BUREK Bistrica, АПОТЕКА „ИБАР 1”) и један микротопоним (S.U.R. SKADARLIJA). Судаћи по броју у корпусу заступљених градова и регија из белог света (15), адресанти су и овде туђе претпоставили националном, о чему сведоче ергоними попут *caffè pizzeria Casablanca*, SPORTSKA KLADIONICA BRAZIL, *Restoran Rio*, LONDON (посластичарница), *Caffe San Remo* и др. Поређења ради поменућемо да се 34% свих географских ергонима у Хрватској односи на регионалне ергониме „što govori o vrlo visokom stupnju izraženosti regionalne samoidentifikacije u Hrvatskoj”.<sup>30</sup> Ергонимија северног дела Косовске Митровице издваја се и по томе што у њој нема нити једног назива с предзнаком *српски*, што говори о томе да је у задњи план потиснут не само регионални већ и национални идентитет.

Претпостављање секундарног писма примарном, туђе топонимије завичајној, неестетског естетском, стихијског промишљеном итд. несумњиво говори о помереном вредносном систему који се нужно рефлектује и на нормативно загађење самог језика у најширем смислу. Оно се у датом случају манифестује у виду формалних и садржајних ергонимијских аномалија.<sup>31</sup> Формалне аномалије илуструју ергоними с ортографским и другим правописним грешкама, као и одређен број асемантичних ергонима. У анализираном корпусу ергонима оне се очитују у следећем:

(а) Не поштује се правило о једначењу сугласника по звучности (у речима *буреџиница* и *њевабџиница*): BUREKDŽINICA HAUSBRENDT, ЊЕВАПЦИНИЦА МОСТ и др. У корпусу, заправо, није регистрован ниједан назив с исправно исписаном речју *буреџиница*, док се реч *њевабџиница* јавља и у следећем (неисправном) графолошком облику: ЂЕВАВЃИНИЦА ИНДЕКС, ЂЕВАВЃИНИЦА STUDENT.

(б) Погрешна је употреба великог почетног слова у вишечланим називима. Тако се великим почетним словом, а у складу с енглеском ортографијом,<sup>32</sup> најчешће пишу све речи у вишечланим називима, како српским, тако енглеским и оним језички мешовитим: МОСКВА Кафе-Посластичарница, Салон Лепоте Стевановић, Frizerski Salon Betty Воор, Pet Shop итд. С друге стране, почетно слово у енглеским или језички мешовитим вишечланим називима пише се с ослонцем на ортографска правила српског језика: Tobacco shop, Temperature fashion, Prestige caffè и др. Среће се и насумично писање великог почетног слова које не одговара правилима ни српске ни енглеске ортографије: TATTOO studio By Martin. Коначно, у дату врсту неправилности спада и

<sup>30</sup> Laura Šakaја, op. cit., 29.

<sup>31</sup> Наталија А. Гусейнова, *Современная российская эргонимия в аспекте иноязычных заимствований*, Диссертација на соискание ученој степени кандидата филолошких наука, Москва, Московский государственный областной университет, 2014, 17–18.

<sup>32</sup> Larry R. Trask, *Penguin Guide to Punctuation*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd, 1997, 72. О разликама између појединих правила српског и енглеског правописа детаљније у: Бранислава Дилпарић, О ’правописној каши’ у косметским гласилима на (англо)српском језику, *Зборник радова са пројекта „Истраживања српског језика на Косову и Метохији”*, 1 (2008), Косовска Митровица, Филозофски факултет, 2010, 235–289.

неретко изостављање великог почетног слова у првој компоненти вишечланог назива: сервис ЕЛЕКТРОНИКЕ No1, sportska kladionica Millenium, dolce Vita, ambient cafe итд.

(в) Неправилности у погледу спојеног / одвојеног писања речи најчешће су последица изостављања цртице код очигледних полусложеница (FRIZERSKO KOZMETIČKI SALON Show Room, ПЛАНИНКА МЕСНО МЛЕЧНИ БУТИК, AUTO SERVIS AUSPUH и др.) и, ређе, одвојеном уместо састављеном писању транскрибоване стране речи (БРЗА ХРАНА Ел ДОРАДО).

(д) У корпусу се јавља укупно 50 ергонима обележених знацима навода, од којих само 18 одговара најновијим интерпункцијским захтевима правописа српског језика („\_“):<sup>33</sup> КАФАНА „МОСТ”, РЕКАРА „IN”, Salon lepote „SAŠA” и др. Иако је при именовању пословних објеката, у сврху привлачења пажње, уобичајена, па и дозвољена већа слобода и у овом погледу, за одређену врсту употребљених наводника попут DISKONT RIČA “SAVIĆ”, ПОГРЕБНЕ УСЛУГЕ „СУЗА”, или BUTIK KOŽE „Best Leather”, не би се могло рећи да представљају успела решења.

(ђ) Немали број ортографских неправилности јавља се и код позајмљене или стране лексике као последица немарног преношења изговорног модела српског језика или недовољног познавања ортографског система језика из којег се позајмљује. Оне се манифестују у погрешној употреби слова, одвојеном уместо спојеном писању речи, мешању ортографских правила енглеског и романских језика и сл.: SENDWICH BAR CEZAR (енгл. *sandwich*), PARFIMERIJA Onli Original (енгл. *only*), Mc Milutin fast food (енгл. *McMilutin*), Infinity caffe – nargila bar (у енглеском језику итал. *caffe* није у употреби, већ *cafe* или *café*, док би у доследно написаном енглеском називу реч *наргила* гласила *narghile(h)*), *Kan-Kan Travel* (уколико се иза речи *канкан*, присутне и у српском језику, крије врста ритмичког плеса, онда се она у енглеском језику, сходно изворном француском облику, пише *cancan*, каткад и *can-can*, али никако *Kan-Kan*), STR „MOBIL SHOP” KATANIĆ (у енглеском, као и у француском – *mobile*), BABI HANY (енгл. *baby*, у српском адаптирано *беби*, док реч *hany* не значи ништа ни у српском, ни у енглеском језику; уколико је намера адресанта била да искористи енглески хипокористик, требало је да стоји *honey*, које се чита као *hani*).

(е) Запажен део корпуса представљају асемантични ергоними попут већ помињане ђевабџинице ĐOSTRANO или продавнице компјутерске опреме SAelectronic, где почетна слова подсећају власника на сопствено име (Синиша) и име његовог сина (Александар), али њиховом клијенту не говоре ништа. Овде спада мноштво других скраћеница и акронима којима су означени услужни и продајни објекти а којима често ни запослени у тим објектима не знају порекло и значење. Такви су: KOZMETIČKI SALON L, Pizzeria”M”, SENDVIČ BAR W, Mini Market N&N, KAFANA MM, RM sport & fashion watches, PWL (могуће је нагађати да је последњи назив изведен према почетним сугласницима истог презимена двају власника (Александра и Владимира) Павловић, при чему се српска графема *в* преобликује у енглеску *w*),<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Митар Пешикан и сарадници, *Правпис српскога језика*, Измењено и допуњено екавско издање, Нови Сад, Матица српска, 2010, 133.

<sup>34</sup> Сем тога, на званичном сајту ове фирме (<http://pwlffashion.com/>) нема податка о постојању њене испоставе и у северном делу Косовске Митровице.



РЕКАРА КИМ (на питање да ли је реч о скраћеном називу покрајине или о намирници, продавац није умео да одговори) итд.

Бавећи се проблемима језичке културе, П. Пипер је, између осталог, понудио и шире схватање језичке исправности која, поред књижевнојезичке норме, укључује и, подједнако важну, етичку норму употребе језика.<sup>35</sup> У садржајне аномалије спадају првенствено ергоними који нарушавају етичку норму употребе језика. То су ергоними с негативном конотацијом типа ПОГРЕБНЕ УСЛУГЕ “НАД”, ПОГРЕБНЕ УСЛУГЕ “ЅКОРПИЈА”, ВУТИК “DIABLO” (шпан. – ђаво), као и називи PARFIMERIЈА OREOL, ГРАДСКА КАФАНА ПРИНЦИП (с фотографијом Гаврила Принципа на вратима), *Кафе бар ВОЖД* и сл., који осим што нарушавају етички принцип, указују и на изостанак неких основних лингвокултуролошких знања. У ергониме које карактеришу садржајне аномалије објективно спада највећи број назива општепознатих фирми – светских и оних с простора бивше Југославије (ВУТИК NIKE, LEVI’S, ARMANI, VERSACE, KRAŠ, *Astibo* и др.), будући да не информишу о стварној врсти производа, већ се првенствено користе у функцији обмањивања, тј. лажне рекламе (што су нам неки од запослених у датим објектима и признали). Такође је упитна информативност неких од ергонима који представљају називе данашњих познатијих предузећа, посебно прехрамбених, са седиштем изван покрајине, као што су DISpartner (донедавно IDEA) и MiNiPaNi,<sup>36</sup> у којима се углавном продају намирнице најнижег квалитета и ни по чему се не разликују од оних у другим продавницама, а тако и ергонима HIPERMARKET RIO будући да *хипермаркет* означава „велики продајни простор различите врсте робе, об. у предграђу, с великим паркиралиштем и другим пратећим објектима”.<sup>37</sup>

Ако успелу рекламу пословног објекта подразумева информативност његовог назива за већину потенцијалних клијената, ергонимија северног дела Косовске Митровице ни изблиза не испуњава ту основну намену. Разлог томе је учесталост страних језичких елемената у структури корпуса, с једне, и недовољна инвентивност српских назива, с друге стране. Укупно 176 ергонима представљају или доследно написане стране називе (82): BEAUTY PALACE, Happy Dog, FRESH FRUITS AND VEGETABLES, *caffè bar Terra Rossa* итд., или лексичке комбинације српског и енглеског језика (77): IGRAONICA CRAZY FROG, ФОТОКОPIРНИСА BEST COPY, Hair Style FRIZER и др., односно српско-романске и српско-(старо)грчке лексичке комбинације (17): PARFIMERIЈА GRAZIA, ВУТИК Discreto, IGRAONICA KRATOS итд. Остатак корпуса чине српски називи од којих су 103 описна (КРОЈАЧ ТРИФО, Salon lepote Saša, VOЋE I POVRЋE kod PERICE I САКИЈА и др.) чија је информативност неупитна, затим одређен (мањи) број назива који својом асоцијативношћу пружају информацију о пословном објекту, они који само делимично упућују на врсту делатности и трећи код којих та информација сасвим изостаје. Да информативност не зависи увек од дужине назива показују примери ВУСА и -ВУСКА- према којима није тешко закључити да је

<sup>35</sup> Предраг Пипер, Српски језик између немара и намере, *Политика*, 21. октобар 2016, 8.

<sup>36</sup> На званичном сајту ове суботичке фирме (<http://minipani.com/>) која се бави производњом и дистрибуцијом смрзнутих пецива нема податка о продајном објекту у Косовској Митровици.

<sup>37</sup> Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Треће, измењено и допуњено издање, Нови Сад, Прометеј, 2008, 1417.

реч о продавницама одеће за пуније особе или труднице. С друге стране, намену објеката под називима као што су МРЕЖА (ресторан), ХАРИ (роштиљ), Клуб ТВРЋАВА (интернет услуге), DUKI DASO (продавница ташни, накита, обуће...) и сл. клијент ће разумети тек када у исте завири.

Такође је упитна информативност речи *бутик / boutique*, која се јавља 31 пут у корпусу и 17 пута у називима објеката написаним на српском језику. Како се дата реч користи за све и свашта (продавнице одеће, обуће, бижутерије, хране...), назив бутика требало би да укаже на „суштинске особине денотата.”<sup>38</sup> У мери у којој називи попут ДЕЧИЈИ БУТИК МАЗА И ЛУЊА и ДЕЧИЈИ БУТИК Маша и Медвед представљају успела решења, у истој ергоними Butik Slađa, BUTIK ЕМА, BUTIK ВЕВА и сл. мало шта казују о намени објекта. Исто важи за називе објеката с предзнаком С.Т.Р., С.З.Т.Р. или С.У.Р., написаним с тачкама или без њих, каквих је у корпусу укупно 21. Док ергоним s.z.t.r. кројачка радња ”SVILEN KONAC” јасно упућује на намену објекта, донекле и назив С.Т.Р. КОМИСИОН САША, за називе као што су STR ANA, S.T.R. DUGA, СУР Мимоза (тешко би се ико досетио да се иза назива крије ћевабциница) то се не може рећи.

Сходно намени објекта, ергоними се, између осталог, класификују на четири основне групе: оне који се односе на објекте производње, објекте трговине, објекте услуга и објекте забаве.<sup>39</sup> Структура ергонима према намени објеката говори, пре свега, о социјалном положају становништва, његовим економским могућностима, политичким усмерењима и вредносним преокупацијама, али и о спремности те способности представника државне администрације да вредносни систем успостави. Приметно је да у анализираном корпусу прва група ергонима сасвим изостаје, као и да остале три групе карактерише ограничена дисперзија ергонима, што јасно илуструје пуку жељу да се преживи и јефтино забави. У корпусу је, укључујући 13 апотека, 213 ергонима који се односе на различите врсте продајних објеката, 122 представљају називе услужних објеката (сервиса, перионица, салона итд.), међу којима највећи број отпада на услуге фризерских салона и салона лепоте (43), као и на услуге брзе хране (34), док здравствене услуге представља 11 назива приватних поликлиника и ординација. На трећем месту по учесталости је 55 назива кафана, кафеа и ресторана, иза чега следи завидан број назива играоница и кладионица (23), са знатно више објеката од наведеног броја назива, те 5 назива мотела и хотела и један једини из сфере културног живота (ГАЛЕРИЈА АКВАРИЈУС). Индикативно је да се међу продајним објектима само четири пута помиње реч *књижара*, с тим што је реч само о једној правој књижари (СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК), док су остало продавнице школског, канцеларијског и др. прибора. Из корпуса, изузимајући поменуту галерију, такође изостају називи изложбених и концертних простора, спортских удружења, књижевних клубова и сл., и то не искључиво зато што у северном делу Косовске Митровице нема и даровитих и знатижељних, већ стога што они који о томе одлучују не налазе потребу афирмације културних садржаја у јавном простору.

<sup>38</sup> Анна А. Трапезникова, *op. cit.*, 69.

<sup>39</sup> Елена Н. Сидоренко, *op. cit.*, 245.

## Закључак

У закључку анализе и у сврху потврде тезе предочене у наслову рада, издвојићемо следеће:

(1) Ергонимија северног дела Косовске Митровице није у функцији очувања идентитета и интегритета српског језика, као ни идентитета простора и просторне идентификације становништва, на шта указује доминантна латиница те неконтролисана употреба иностраних језичких елемената, изостанак прецедентних имена и појмова везаних за српску историју и традицију, претпостављање туђе топонимије регионалној и националној итд.

(2) Идентитет и интегритет српског језика нарушавају и бројне формалне и садржајне аномалије ергонима, тј. њихове неисправности у погледу књижевнојезичке и етичке норме употребе језика.

(3) Учесталост страних графема и лексичких елемената те свакојаке врсте скраћеница и акронима резултирала је неинформативношћу великог броја ергонима, па самим тим изостанком њихове основне функције – рекламне.

(4) Изостанак ергонима који се односе на производну делатност и оних из домена науке, културе и спорта, као и прилична једнообразност оних који именују постојеће делатности, указује на социјалну стихију и живот од данас до сутра.

(5) Иако од вулгаризације и језичког загађивања које доноси савремена ергонимија нису поштеђени ни градови изван Косова и Метохије, то језичко помодарство овде може имати далеко веће последице.

Изостанак свести о потреби заштите свог језика у јединој урбаној средини у покрајини где се српски језик одржао до данас представља превелик и недопустив луксуз.

## Коришћена литература:

Гусейнова, Наталија А., *Современная российская эргонимия в аспекте иноязычных заимствований*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва, Московский государственный областной университет, 2014.

Дилпарић, Бранислава, О 'правописној каши' у косметским гласилима на (англо)српском језику, *Зборник радова са пројекта „Истраживања српског језика на Косову и Метохији”*, 1 (2008), Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2010, 235–289.

Клајн, Иван и Шипка, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Треће, измењено и допуњено издање, Нови Сад, Прометеј, 2008.

Крюкова, Ирина В., Названия российских деловых объектов с точки зрения языковой моды, *Этнографическое обозрение*, 1, Москва, 2007, 120–131.

Макаренко, Анна А., Прагматонимы как инструмент привлечения внимания в англоязычной рекламной коммуникации, *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 2, Краснодар, 2015, 390–393.

Моради, Арезу, Состояние и нерешенные проблемы изучения названий городских объектов в русле урбанолингвистики, *Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*, 2/55, Харьков, 2015, 23–30.

Пешикан, Митар и сарадници, *Правопис српскога језика*, Измењено и допуњено екавско издање, Нови Сад, Матица српска, 2010.

Пипер, Предраг, *Увод у славистику*, Друго, прерађено издање, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

Пипер, Предраг, *Српски између великих и малих језика*, Треће, допуњено издање, Београд, Београдска књига, 2010.

Пипер, Предраг, Српски језик између немара и намере, *Политика*, 21. октобар 2016, 8.

Подольская, Наталья В., *Словарь русской ономастической терминологии*, Москва, Наука, 1988.

Релјић, Митра, *Српски језик на Косову и Метохији данас (социolingвистички и лингвокултуролошки аспект)*, Београд, САНУ – Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2013.

Релјић, Митра, О савременим косовскометохијским ходонимима (социolingвистички аспект), *Јужнословенски филолог*, 72/1–2, 2016.

Спасић, Јелена Љ., Кенинг у књижевности за децу, у Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.), *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, Зборник радова са научног скупа (6. април 2012), Јагодина, Факултет педагошких наука у Јагодини, 2012, 139–159.

Суперанская, Александра В., *Общая теория имени собственного*, Москва, Наука, 1973.

Тортунова, Ирина А., Формы прямой номинации и речевой игры в современных рекламных именах, *НИР. Современная коммуникативистика*, 2/3, Москва, 2013, 57–62.

Трапезникова, Анна А., К вопросу о классификации эргонимов (на материале коммерческих наименований Красноярска), *Мир науки, культуры, образования*, 2/14, Горно-Алтайск, 2009, 68–71.

Шаховский, Виктор И. и Штеба, Алексей А., Экология, валеология, лингвистика – три источника лингвоэкологии, у *Эмотивная лингвоэкология в современном коммуникативном пространстве* (коллективная монография), Волгоград, ВГСПУ „Перемена”, 2013, 8–23.

Шведова, Нелли Л., *Функциональная специфика прагматонимов (на материале современной массовой литературы)*, Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук, Волгоград, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2011.

Ćirović, Dragana, *Italijanizmi i kvaziitalijanizmi u nazivima domaćih privrednih objekata*, Master rad, Beograd, Filološki fakultet, 2009.

Trask, Larry R., *Penguin Guide to Punctuation*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd, 1997.



Šakaja, Laura, Imaginativna geografija u hrvatskim ergonimima, *Hrvatski geografski glasnik*, 65/1, Zagreb, 2003, 25–46.

Vuković, Siniša, Onomastička terminologija – inventar termina i stratifikacija onomastike kao prilog teoriji imenoslovlja u cjelini, *Čakavska rič*, XXXV/1, Split, 2007, 139–185.

#### **Електронски извори:**

Сидоренко, Елена Н., Из истории исследования эргонимов, *Реквием филологический: Памяти Евгения Степановича Отина*, Доступно на адреси: <http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2015/04/sid.pdf>, приступљено: март 2017.

### **SUMMARY**

#### **DISCREPANCY BETWEEN DECLARATIVE AND ACTUAL CARE FOR THE SERBIAN LANGUAGE (ON THE EXAMPLE OF ERGONOMY OF THE NORTHERN PART OF KOSOVSKA MITROVICA)**

**Mitra Reljić, Branislava Dilparić**

Language vitality is best demonstrated through its visibility. *Ergonyms* (names of commercial and service enterprises, organizations and associations) should perform the function of said visibility, in addition to naming, informing, and advertising functions. This is of paramount importance in the Serbian communities in Kosovo and Metohija due to the unenviable status and position of the Serbian language in the region. The preservation of linguistic heritage and promotion of language culture have a profound significance in Kosovska Mitrovica, the only urban area in Kosovo and Metohija where the Serbian language has survived.

The corpus of ergonyms recorded in the northern part of the town reveals, for the most part, the lack of basic knowledge of the Serbian language norms, its cultural-historical, theolinguistic and other aspects, as well as the naming rules and purposes. What is more, the analysis of the corpus exposed visible discrepancy between the declarative commitment to the preservation of the identity of the language and the attitudes toward it in practice. The dominant Latin alphabet on the streets, along with a large number of anthroponyms, toponyms, barbarisms, and exotisms of foreign origin, testifies to a naming chaos which, in the crowded area of the northern part of Kosovska Mitrovica, paints a picture of the Serbian language as a content, communication and aesthetic anomaly, rather than the backbone of national identity.

**Keywords:** ergonym, urbanonym, linguistic identity, place identity, place identification

Др Сања Ранковић  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности у Београду  
Катедра за етномузикологију  
sanjaetno@gmail.com

## ЛАЗАРИЧКЕ ПЕСМЕ СРБА ИЗ СРЕДАЧКЕ ЖУПЕ КАО ИДЕНТИТЕТСКИ МАРКЕР: ОД ОБРЕДА ДО СЦЕНЕ<sup>1</sup>

**Сажетак:** Средачка жупа је шарпланински предео кога настањује становништво различите етничке и конфесионалне припадности: Срби, муслиманско становништво које говори српским језиком и Албанци. Културне границе које се разазнају на овом простору одређује и диферентан музички корпус симбола карактеристичан за поједине етничке заједнице. Током личних теренских истраживања спроведених 1992. године, утврђено је да српско становништво негује богату обредну праксу у оквиру које се певање лазаричких песама препознаје као важан сегмент локалног идентитета. Њихова специфичност огледа се у музичком изразу исказаном кроз два начина интерпретације. Први начин карактерише двогласно, хетерофоно певање старијих жена (које припремају лазаричку групу), а други једногласно извођење лазарица током обиласка сеоских домаћинстава. Након НАТО бомбардовања 1999. године Срби су се масовно иселили из жупе чиме је са овог географског подручја потпуно нестала српска обредна пракса. Међутим, у оквиру репертоара Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“, током 2010. године, лазарички обред је реконструисан и прилагођен за сценско извођење у оквиру програма „Сведочанства са Косова и Метохије“. Том приликом је реконструисана певачка пракса, а темпорални план обреда је сажет са дводневног трајања на трајање од свега неколико минута. Својеврсном транспозицијом из одређеног времена и простора на сценски простор, лазарички обред је изгубио своје некадашње значење и улогу коју је имао у обезбеђивању плодности. Реинтерпретација обреда на сцени је, поред естетске и уметничке функције, допринела његовом препознавању као маркера националног идентитета.

**Кључне речи:** Средачка жупа, лазарице, обред, сцена, идентитетски маркер

Средачка жупа, или Средска, је једна од шарпланинских области (поред Сиринића, Горе и Опоља), смештена у централном делу балканског полуострва, на самом југу Косова и Метохије. У односу на друге жупе географ Милован Радовановић је сматра јединственом по својим „антропогеографским, етнолошким, културолошким, етнодемографским и етностатистичким карактеристикама, укључујући и њен географски и етногеографски положај“.<sup>2</sup> Средачка жупа се на истоку граничи са Сиринићем и протеже дуж тока реке Бистрице ка Дерван Граду и Призрену на западу.

<sup>1</sup> Овај рад је реализован у оквиру пројекта под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја: „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије“ (евиденциони број 177024).

<sup>2</sup> Милован Радовановић наводи да је Средачка жупа „централишућег положаја“, не само због географског положаја и близине Призрена, већ и због припадности великом властелинству манастира Св. Арханђели и присуству интегралног српско-православног ентитета: Етногеографија Горе, Опоља и Средачке жупе – антропогеографске и историјскогеографске основе, *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска (антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, књ. 40/II, Београд: САНУ, Географски институт „Јован Цвијић“, 1995, 53–58.

Назив је добила према истоименом насељу – Средској, које чини једно од дванаест села у читавој области и налази се у централном делу котлине.<sup>3</sup> У неким случајевима се назив села Средска користи као скраћеница којом се именује читава област.

Географски положај и културно-историјско наслеђе овог простора имали су важну улогу у формирању српског националног бића на подручју Косова и Метохије.<sup>4</sup> Међутим, турска освајања и процес исламизације и албанизације захватили су и Средачку жупу чиме је створена хетерогена етничка структура.<sup>5</sup> Донедавно су на овом подручју живели Срби, Албанци и муслиманско становништво које је у различитим историјским периодима прихватало диферентне идентитетске позиције. Ради се о делу српског народа који је исламизован након Велике сеобе Срба 1690. године и после сеобе 1737. године. Упркос верској конверзији муслиманско становништво је очувало српски језик али се више није поистовећивало са Србима развивши особене културне навике.<sup>6</sup> У различитим историјским тренуцима средачки муслимани су се идентификовали са оном етничком групом која је била доминантна, а данас се повезују и са бошњачком заједницом. Након исламизације, на простору Средачке жупе је отпочело постепено исељавање Срба. У току прошлог века процес исељавања се интензивирао 80-их година, а нарочито после НАТО бомбардовања Србије 1999. године.<sup>7</sup> Срби су протерани из Средачке жупе тако да их данас на овом ареалу има мало и то углавном припадника старије генерације.

Током заједничког живота на простору Средачке жупе, све три етничке групе су обликовале националне идентитете исказане различитим облицима културног понашања. Поред језика и религије, локална обележја чини културна матрица у оквиру које важан сегмент представља традиционална музика. Сопствени увид у музичкофолклорно наслеђе Средачке жупе стекла сам током истраживања у оквиру пројекта Географског института „Јован Цвијић“ САНУ „Развојно-програмске и фундаментално-апликативне научне основе убрзаног развоја шарпланинских жупа Гора, Опоље и Средска“. У неколико српских и муслиманских села боравила сам 1992. године бележећи различите облике традиционалног музичког изражавања. На основу ових истраживања запажено је да српско становништво поседује специфичну традиционалну музичку праксу која је одраз националног идентитета и која представља замишљени граничник у односу на друге етничке групе.

Поред креирања националног идентитета, традиционална музика има важну улогу у конструкцији супкултурних идентитета, будући да настаје као производ живљења у одређеним локалним срединама и садржи културне вредности датог

<sup>3</sup> О насељима Средачке жупе видети у: Миливој Павловић, *Говор Сретечке жупе*, Српски дијалектолошки зборник, књ. VIII, Београд, СКА, 1939, 3–4.

<sup>4</sup> Видети: Драгослав Антонијевић, „Етнокултурни слојеви Срба средачке жупе“, *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска (антропозгеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, књ. 40/II, Београд, САНУ, Географски институт „Јован Цвијић“, 1995, 89.

<sup>5</sup> Видети више у: Милован Радовановић, *op. cit.*, 53–75.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>7</sup> Током пописа становништва од 1961. до 1991. године може се пратити нагли пад процента српског становништва у Средачкој жупи. Према наводима Милована Радовановића 1961. укупан број Срба је чинио 30% становништва, док је попис из 1991. године показао да у овој области живи само 7% Срба. Видети: Милован Радовановић, *op. cit.*, 69.

простора.<sup>8</sup> У оквиру локалног географског и културног оквира Средачке жупе формирана је сложена значењска мрежа коју подједнако одређују и дефинишу извођачи, слушаоци, као и контекст извођења. Зато је важно проучавање корелације музике и локалног идентитета на шта упућује и анатрополошкиња Марија Ристивојевић запажањем да „живот у једној средини неминовно утиче на креирање одређеног музичког израза који у себи садржи ту локалност, док музика с друге стране утиче на креирање представе о некој локалној средини.“<sup>9</sup> У том смислу, као проблем рада поставља се питање значења појединих облика традиционалне музике као маркера супкултурног идентитета и њихове дислокације у времену и простору, као и промена значења у новим културним, временским и просторним условима. Под појмом маркери/симболи етничког идентитета подразумевају се видљиве одлике одређене групе које наглашавају заједништво њених чланова, али их уједно и одвајају од других етничких група попут: језика, имена и презимена, културног наслеђа итд.<sup>10</sup> У овом случају, као пример идентитетског маркера биће узете у разматрање лазаричке песме које је изводило српско становништво Средачке жупе. Оне су биле део обредне процесуалности и њихово значење се мењало у дијахронијској димензији. По појмом обред подразумева се „понашање од којег се очекује магијско деловање“,<sup>11</sup> што је својствено лазарицама у Средској. Како би се сагледало значење лазаричких песама, као и самог обреда у различитим просторним и временским оквирима, примењена су основна начела тријадног модела Тимотија Рајса који пружа посматрање музичких појава кроз време, простор и метафору.<sup>12</sup> На пољу све три аналитичке димензије лазаричке песме ће бити анализирани кроз два временско-просторна одређења. Први представља њихово извођење у прошлости (све до НАТО бомбардовања Србије 1999. године) у српским селима Средачке жупе. Други је везан за приказ лазаричког обреда на сцени у програму Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“ у оквиру музичко-сценског приказа „Сведочанства са Косова и Метохије“.

### Лазарички обред у Средачкој жупи

На основу досадашњих података из литературе запажа се да је лазарички обред на простору Средачке жупе био у фокусу истраживача различитог научног профила. У другој половини XIX века и током XX века бележени су искључиво поетски текстови и етнографски подаци везани за лазарички опход. Прве текстове лазаричких песама са Косова и Метохије објавио је Милош С. Милојевић 1869. године, а од укупно

<sup>8</sup> О улози музике у креирању идентитета видети у: Martin Stokes, Introduction: Ethnicity, Identity and Music, *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, University of Oxford, Berg, 1994; Timothy Rice, Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology, *Музикологија*, No. 7, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2007, 17–37.

<sup>9</sup> Видети: Marija Ristivojević, Muzika i lokalni identitet: festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca, *Antropologija 14*, sv. 3, 2014, 52.

<sup>10</sup> Према: Александар Крел, Промене стратегије етничког идентитета Немаца у Суботици у другој половини 20. века, *Гласник етнографског института САНУ*, XIV, 2007, 319–332.

<sup>11</sup> Видети дистинкцију појмова обред и ритуал у: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent. 2005, 550.

<sup>12</sup> Видети: Тимоти Рајс, Време, место и метафора у музичком искуству и етнографији, *Музички талас*, год. XIV, бр. 36–37, Београд, Clio, 2008, 26–40.



осамнаест примера само је један из Средске.<sup>13</sup> Након њега, публиковани су записи бројних ентузијаста који су прикупљали садржаје песама без транскрипција музике.<sup>14</sup> У другој половини XX века изузетан допринос сакупљању лазаричких песама, њиховој анализи и научној експликацији дао је Владимир Бован, професор Филолошког факултета у Приштини.<sup>15</sup> Прве звучне снимке начинила је Радмила Петровић 1967. године,<sup>16</sup> а током 90-их година прошлог века истраживања лазаричког обреда су настављена почевши од личне опсервације поменуте појаве (1992. године), преко рада етнолога Драгослава Антонијевића (1993. године)<sup>17</sup> и етномузиколошкиње Соње Шипић (1997. године).<sup>18</sup> Нажалост, највећи део музичке грађе није публикован, осим два примера у радовима Драгослава Антонијевића,<sup>19</sup> седам у студији Соње Шипић<sup>20</sup> и два у књизи Мирјане Закић.<sup>21</sup>

Функција коју су лазаричке песме имале у прошлости односила се на општу плодност, иницијацију и брачну иницијацију, повезаност са аграрним елементима и заштиту од змија.<sup>22</sup> Како би се одредило значење музичких текстова у одређеном времену и простору неопходно је сагледати процесуалност самог обреда и контекст његовог извођења кроз етнографску реконструкцију. Током сопственог теренског искуства у селу Драјчићи имала сам прилику да интервјуишем две жене које су и саме учествовале у обреду као лазарице, али и као особе које су подучавале млађе учеснице.<sup>23</sup> Према њиховом сведочењу лазарице су се припремале током Ускршњег поста учећи песме од искуснијих и старијих припадница своје заједнице. У погледу

<sup>13</sup> Лазаричку песму из Средачке жупе Милош. С. Милојевић добио је од свештеника Николе Андрејића из места Средска: *Песме и обичаји укупног народа србског*, I, Београд, 1869, 113, пр. бр. 165.

<sup>14</sup> Видети: Мира, *Цариградски гласник*, бр. 20, година VIII, Цариград, 1902; Мира, *Цариградски гласник*, бр. 46, година IX, Цариград, 1903; Миливој Павловић, *Говор Сретечке жупе*, Српски дијалектолошки зборник, књ. VIII, Београд, СКА, 1939, 265–269.

<sup>15</sup> Видети радове Владимира Бована: Лазаричке народне песме у шарпланинском крају, *Стремљења*, (часопис за књижевност и уметност), година XI, бр. 1, Приштина, Новинско-издавачко предузеће „Јединство“, 1970, 134–150; *Обредне народне песме: студентски записи српских умотворина на Косову и Метохији*. Приштина, Бања Лука, Исток, Институт за српску културу, Бесједа, Дом културе „Свети Сава“, 2000; Миливој Павловић, *Говор Сретечке жупе*, Српски дијалектолошки зборник, књ. VIII, Београд, СКА, 1939, 265–269.

<sup>16</sup> Љубазношћу колегинице др Јелене Јовановић из Музиколошког института САНУ добијен је увид у истраживања Радмиле Петровић на подручју Косова и Метохије. Грађа из Средачке жупе налази се у Фоноархиву Музиколошког института на тракама бр. 38, 39 и 40 и снимљена је од 13–16. 09. 1967. године.

<sup>17</sup> Драгослав Антонијевић је писао о лазарицама у Средачкој жупи у радовима: Етнокултурни слојеви Срба средачке жупе, *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска (антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, књ. 40/II, Београд, САНУ, Географски институт „Јован Цвијић“, 89–108; *Дромена*, посебна издања књ. 72, Београд, Балканолошки институт САНУ, 1997.

<sup>18</sup> Соња Шипић је спровела етномузиколошка истраживања 1997. године за потребе дипломског рада и то у једном српском (Средска) и једном муслиманском селу (Речане): *Средска и Речане – музичка и орска традиција два села Средачке жупе*, дипломски рад, Београд, Факултет музичке уметности, 1997.

<sup>19</sup> Видети: Драгослав Антонијевић, *Дромена...*, 111–112.

<sup>20</sup> Соња Шипић је транскрибовала 7 лазаричких песама у селу Средска: *op. cit.*, 59–61, пр. бр. 3–9.

<sup>21</sup> У оквиру своје докторске дисертације Мирјана Закић је записала две лазаричке песме из Средачке жупе: *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке дисертације, св. 1/2009, Београд, ФМУ, 2009, 159.

<sup>22</sup> Видети: Slobodan Zečević, *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Zenica, Muzej grada Zenice, 1973, 65–90.

<sup>23</sup> Разговор о лазаричком обреду вођен је са Звездом Алексић рођ. Борић 1931. године у Горњем Селу (удатом у селу Драјчићи) и Лепосавом Јовановић рођ. Никшић 1929. године у селу Драјчићи.

персоналне организације лазаричку поворку су чинили: Лазар, Лазарче и четири девојчице које су током опхода певале. Лазар је била највиша и најстарија девојчица стара тринаест година, док је Лазарче најниже и најмлађе дете (девојчица стара шест или седам година). Обе су биле посебно одевене за ову прилику тако да је Лазар, поред народне ношње, имао мараме превезане преко груди, шешир и жезло, а Лазарче капу од манистра (перли) преко главе и/или дувак. У сваком селу је било више лазаричких група тако да се у петак увече, уочи Лазареве суботе, одвијало такмичење Лазара што представља део обреда који до сада није забележен у другим деловима Косова и Метохије, као ни на подручју читаве југоисточне Србије.<sup>24</sup> За ту прилику Лазари су се китили и облачили одећу коју ће носити сутрадан, а током припрема су им помагале старије жене које су певале песму „Накићај се, Лазаре“ (пример бр. 1). Када би се опремили, окупљали су се испред сеоске цркве где се одржавало „наскакување“ – такмичење. Том приликом четири Лазара су се позиционирала тако да формирају крст скачући на једној ноzi и мењајући позиције, при чему су се размењивале играчице које су постављене дијагонално. У погледу музичке пратње њихова игра је текла уз вокално извођење четири старије жене које су певале антифоно изговарајући стихове чија је функција исмевање Лазара из друге групе (видети текст у оквиру примера бр. 1).

Према наводима казивачица из села Драјчићи на Лазареву суботу, кад се огласе први петлови, старије жене су излазиле испред Лазареве куће и певале стихове „Пробимо ве, пробимо“, чиме се обележавала својеврсна доминација лазаричке групе коју су оне припремале. Локална заједница је помало стрепела од ове песме јер се сматрало да ко не поједе парче хлеба пре певања жена може умрети током године. Соња Шипић је забележила податак да су старије жене пратиле лазарице до капија кућа у којима ће бити изведена игра и најављивале њихов долазак песмом „Овде кућа богата“ (изводи се као пример бр. 1). Када уђу у двориште учеснице су изводиле део обреда у коме је Лазар стављао Лазарчету руку на главу и скакао на десној ноzi, док је Лазарче „тупкало“, то јест играло у месту. За то време четири девојчице су певале антифоно, интерпретирајући пригодне текстове који су били намењени добробити целе породице – домаћину, домаћици и осталим укућанима (видети пр. бр. 2). У том смислу, садржаји песама су веома разноврсни и односе се на невесту, момка, девојку, дете, мајстора, учитеља и друге.<sup>25</sup> Као што се примећује, сви припадници локалне заједнице су опевани у лазаричким песмама што говори о важној улози у супкултурном контексту и комуникативности музичко-поетских форми.

По завршетку игре и песме лазарице су добијале дарове у виду јаја, пасуља, новца итд., које су по окончању опхода делиле међу собом. Учеснице обреда су обилазиле и домове у којима је неко умро током године али нису певале, већ су изводиле игру и добијале дарове. Поред српских кућа, свраћале су и у муслиманске у којима су биле радо прихватане и богато награђиване. Уколико би се среле две поворке

<sup>24</sup> Мирјана Закић, која је у својој књизи истраживала лазарички обред на подручју југоисточне Србије, не помиње такмичење Лазара у другим деловима Србије: *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке дисертације, св. 1/2009, Београд, ФМУ, 2009, 144–190.

<sup>25</sup> Соња Шипић је у селу Средска забележила и песму која се певала краљу пре Другог светског рата, као и текстуалну варијанту која се односила на Тита, после рата. Соња Шипић, *op. cit.*, 91–92.

лазарица у селу Средска долазило је до надметања Лазара и „претицања песмом“: „Ми озгора прођомо“.<sup>26</sup> При надметању, Лазари су држали десном руком десну ногу и скакали на левој покушавајући да оборе на земљу један другог. У селу Драјчићи није било надметања, изводила се поменута песма а Лазари при том нису смели да се погледају.

У реализацији лазаричког обреда уочавају се два начина певања која су просторно, временски, персонално, генерацијски и музички диферентна. Управо ова чињеница издваја лазаричко певање у Средачкој жупи и чини га посебним у односу на лазаричко певање које је до сада забележено у другим областима Србије. Један су изводиле старије жене „на и“, то јест на „лазарички глас“ певајући за време припремних радњи, при кићењу Лазара, када се Лазари такмиче, при објављивању да су се лазарице пробудиле на Лазареву суботу рано ујутру и када прате лазарице у опход (пример бр. 1). Њихово извођење је антифоно и хетерофоно у уском интервалском обиму и слободне метроритмичке структуре, по чему представља изузетак на подручју Косова и Метохије где припадници српске (али и других етничких група) певају доминантно једногласно. Очито је да се двогласно извођење хетерофоне структуре сачувало само у српским селима Средачке жупе,<sup>27</sup> у Призренској Гори<sup>28</sup> и у назнакама у албанском селу Брезна.<sup>29</sup> Анализирајући двогласно певање у Србији, Радмила Петровић је писала о двогласу у Средачкој жупи кога локално становништво назива певање „на глас“ у коме прва певачица „иде напред да викне“ а друга „иде по њу“.<sup>30</sup> Она наводи да се описани начин певања изводи у оквиру различитих обреда и заснован је на секундним сазвучјима која настају као последица „ситне орнаментике“ – „заигравања“.<sup>31</sup> Међутим, важно је нагласити да у оквиру овог рада Радмиле Петровић нема транскрипција песама из Средачке жупе и да је констатација о двогласном певању вероватно изречена на основу звучне импресије. У записима Соње Шипић,<sup>32</sup> Мирјане Закић,<sup>33</sup> као и на основу сопствене транскрипције (пр. бр. 1) очито је да секундни сазвучи нису само плод орнамената при певању. Амбитуси ових песама су у оквиру мале (пр. бр. 1) или велике терце,<sup>34</sup> а повремено секундни двоглас који настаје у мелодијској линији, остварује се између финалиса и хипофиналиса или финалиса и хиперфиналиса. „Лазарички глас“ је базиран на

<sup>26</sup> Овај сегмент обреда у Средској је забележила Соња Шипић, *op. cit.*, 10.

<sup>27</sup> Соња Шипић је забележила више таквих примера: *op. cit.*, 61–77.

<sup>28</sup> О двогласном певању у Призренској Гори видети у радовима: Birthe Traerup, *Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori, RAD XVII Kongresa SUFJ održanog u Poreču 1970. godine, Zagreb, 345–347*; Сања Ранковић, *Традиционална музика Призренске Горе у сенци Отоманске империје, Музикологија 20/2016, Београд, 2016, 101–132*;

<sup>29</sup> Један вид хетерофоног певања уз деф забележио је и Лоренц Антони у селу Брезна у Опољу: Lorenc Antoni, *Polifoni oblici u vokalnoj narodnoj muzici Albanaca Gege u Jugoslaviji, Zvuk (Jugoslovenska muzička revija. Organ saveza kompozitora Jugoslavije)*, br. 1. (ur. Zija Kučukalić), Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije, 1975, 20–34.

<sup>30</sup> Видети: Radmila Petrović, *op. cit.*, 333–373.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 336.

<sup>32</sup> Видети: Соња Шипић, *op. cit.*, 61–77.

<sup>33</sup> Видети: Мирјана Закић, *op. cit.*, 159.

<sup>34</sup> У запису Мирјане Закић дат је пример који је у обиму мале терце, док се у записима Соње Шипић јавља и мала и велика терца као оквир мелодијског кретања: Мирјана Закић, *op. cit.*, 159; Соња Шипић, *op. cit.*, 59–61.

понављању седмерачког стиха и обogaћен рефреном и који се јавља три пута: на почетку мелострофе, у средини и на крају (пример бр. 1). Средишња појава рефрена праћена је дугим и интензивним извиком који се позиционира у поновљеном стиху, између првог и другог чланка. Почетна појава рефрена има функцију упевавања певачица, а сам крај мелострофе и извођење вокала и са извиком означавају крај. Мелодијска линија је обogaћена украсима међу којима доминирају „квоцајући звуци“<sup>35</sup> који посебно обogaћују мелодијски ток.

Као што је речено, лазаричко певање које је заступљено у Средачкој жупи особито је јер се изводи на два различита начина. Други начин представља певање девојчица и одвија се током припрема и учења текстова, као у оквиру обреда на Лазареву суботу и то искључиво у двориштима сеоских кућа. Њихово извођење било је антифоно а мелодијска линија крајње једноставна у оквиру бикорда (на тоновима финалиса и хипофиналиса (пр. бр. 2). Метроритмичка организација мелодије тече у двочетвртинској мери, мада се у неким примерима јављају и блага одступања.<sup>36</sup>

Уколико се лазарички обред сагледа кроз аналитички модел Тимотија Рајса временска димензија се може разматрати на више начина. Према досадашњим етномузиколошким истраживањима ради се о обреду који припада зимском полугођу и изводи се на пролеће. Активности обреда теку у неколико временских сегмената: време припреме у оквиру кога се уче лазаричке песме у Лазаревој кући, вечерње такмичење Лазара и обилазак сеоских домаћинстава на Лазареву суботу. Место одигравања обреда је сеоска средина, односно Лазарева кућа у којој се врше припреме, црквена порта где се такмиче Лазари и појединачна дворишта домаћинстава у којима се изводи лазаричка песма и игра. Простор је и локална супкултурна средина у којој се успостављају специфични друштвени односи и стиче знање о сопственој музици. Време и простор одигравања обреда, као и акциони и персонални план, те синкретизам музике, покрета и осталих елемената обреда имао је за циљ да обезбеди плодност од појединачног до општег нивоа, о чему сведоче наводи казивача. Као симбол супкултурног идентитета лазаричко певање у Средачкој жупи има функцију да локалном идентитету пружи осећај „сопства“.<sup>37</sup>

### **Сценска реконструкција Лазаричког обреда у оквиру програма „Сведочанства са Косова и Метохије“**

Суочавајући се са иселјавањем српског становништва са простора Средачке жупе покушала сам да са позиције етномузиколога утичем на очување континуитета лазаричког обреда који је био део сложеног културног система на овом простору. У

<sup>35</sup> Бела Барток је међу првима забележио ову појаву проучавајући српско-хрватску вокалну праксу и назвао је „clucking sounds“: *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, New York, Columbia University Press, 1951, 77.

<sup>36</sup> Бикордалне структуре су и у примерима које су записале Мирјана Закић и Соња Шипић са повременим и незнатним одступањем од дводелног метра: Мирјана Закић, *op. cit.*, 159; Соња Шипић, *op. cit.*, 60–61.

<sup>37</sup> Према: Timothy Rice, *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology...*, 17–37.



том смислу сам реализовала реконструкцију обреда у оквиру програма Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“. Овај подухват је био део музичко-сценског програма „Сведочанства са Косова и Метохије“ и премијерно је изведен 3. 12. 2010. године на сцени „Раша Плаовић“ Народног позоришта у Београду. Идеја о извођењу програма заснована је на актуелизовању појединих музичких и плесних форми које представљају културне симболе одређених географских простора Косова и Метохије. Кроз њихову реконструкцију свесно је упућена порука о значају нематеријалног културног наслеђа које није само локално већ има и националну вредност.

Сценска презентација лазарица из Средачке жупе захтевала је прилагођавање новим условима извођења кроз временско сажимање и редукцију обредних активности и поетских садржаја, измене на персоналном плану и промену простора у оквиру кога се изводи обред. Сам процес припреме изведен је од стране стручног тима који је подразумевао етномузиколога и етнокореолога, уз коришћење нотних записа и теренских снимака. Временска димензија обреда је са дводневног трајања сведена на трајање од седам минута што је условило изостављање или редукцију обредних активности. У оквиру сценског приказа изведени су неки од најупечатљивијих момената обреда: такмичење Лазара, његово кићење; кружно кретање по сцени (које је заменило кретање учесника обреда по селу), сусрет са учитељем (и певање песме која је њему намењена), долазак у замишљено двориште и извођење игре и песама „породици“.

Места на којима се одржавају припреме као и сам обред (попут Лазареве куће, сеоских дворишта и простора испред цркве у селима Средачке жупе) нису могли да буду адекватно приказани. У кратком временском периоду било је немогуће показати више локација тако да се одигравање целокупног обреда одвијало на сцени Народног позоришта у Београду, без сценографије. Према тумачењу шведских етномузиколога Дана Лундберга (Dan Lundberg), Кристен Малм (Kristen Malm) и Ове Ронстрома (Owe Ronström) може се рећи да су својеврсне „неформалне арене“ као простори у Средачкој жупи замењене „формалним аренама“.<sup>38</sup> Више сеоских дворишта алтернирано је једним замишљеним „двориштем“ које је требало да симболизује све српске домове у које су долазиле лазарице у Средачкој жупи. Учеснице у игри више нису биле девојчице већ девојке и жене, играчице Ансамбла „Коло“, а њихов изглед, начин одевања и опремања веродостојно је реконструисан према наративима казивача и подацима из литературе.<sup>39</sup>

Током припреме и извођења лазаричког обреда у Народној позоришту испоштоване су мелодијске структуре напева али је при антифоној интерпретацији изостало понављање стихова због „уштеде“ времена. Контекст представљања лазарица на сцени довео је до редукције текстова који су практиковани у прошлости тако да су изостали стихови који се певају при такмичењу Лазара, а посебно у двориштима домаћина. Својеврсно „сажимање“ временске димензије условљено је перцепцијом и пажњом публике која би била смањена да је дошло до понављања једноличног музичког обрасца у дужем трајању са различитим текстуалним варијантама. Значење

<sup>38</sup> Према: Dan Lundberg, Kristen Malm & Owe Ronström, *Music, Media, Multiculture. Changing Musicspaces*, Stockholm, Svets visarkiv, 2003, 61.

<sup>39</sup> Видети: Драгослав Антонијевић, *Дромена...*, 111–12; Соња Шипић, *op. cit.*, 9–10;

лазаричког обреда у сценским условима потпуно је измењено у односу на оно у аутентичном амбијенту и контексту. Оно се ишчитава кроз посматрање музике и обреда као уметничке и естетске категорије и долази као последица креативности, рецепције, извођења и институционализације музике.<sup>40</sup>

### Од обреда до сцене

Реинтерпретације лазаричког обреда као музичке и плесне традиционалне форме, карактеристичне за Средачку жупу, представљају облике јавне праксе, које према виђењу Наиле Церибашић покрећу „савремена питања фолклора и фолклоризма, изворности и аутентичности, естетике представљања, односа традицијских и савремених вредности, слободе креативног изражавања, односа стручног и научног дискурса“.<sup>41</sup> У случају лазарица из Средачке жупе сажимање обреда намеће став струке која одлучује о томе шта у оквиру самог обреда издвојити и приказати. При томе се успоставља и специфичан однос „актера“ и „зналаца“ које Ден Лундберг, Кристер Малм и Ове Ронстром испостављају као кључан за сценско извођење.<sup>42</sup> То је однос културне моћи оних који подучавају, било да су то жене које уче девојчице или етномузиколог који ради са члановима Ансамбла „Коло“, и оних који изводе. На примеру Ансамбла „Коло“ јасно је да се ради о примени апликативне етномузикологије у оквиру које етномузиколог примењује своја знања кроз практично деловање.

Сценском адаптацијом лазаричког обреда из Средске и његовим „транспоновањем“ из шарпланинске жупе на сцену Народног позоришта у Београду дошло је до временске и просторне дислокације обреда што је условило и деконтекстуализацију и промену значења музичке димензије. Реконструкцијом је повећана „видљивост“ обреда, како кроз присуство публике на самом догађају тако и кроз публику која ће посматрати обред кроз дистрибуцију видео снимака и објаве на интернету, чиме се увећава број потенцијалних „арена“ (места). Према тумачењу сценских перформанса познато је да метафора позорнице не може у потпуности да покаже контекст настанка онога што се презентује.<sup>43</sup> Томе у прилог иде и констатација Ивана Лозице да прикази фолклора на сцени показују сеоски живот као део „стања“ а не као „процес“, тако да контекст извођења битно условљава конотацију.<sup>44</sup> Управо због тога играчи на сцени, као и публика, не доживљавају извођење лазарица на исти начин како су то чинили становници села у Средачкој жупи. Они не верују у учинковитост обреда онако како су у то веровали Срби из Средачке жупе. Током лазаричког обреда у Средачкој жупи процес комуникације се остварује између активних и пасивних учесника – лазарица и чланова породице, а у Народном позоришту између извођача и

<sup>40</sup> Према: Тимоти Рајс, *Време, место и метафора...*, 26–40.

<sup>41</sup> Према Naila Ceribašić, *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće (povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj)*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, 2003, 14.

<sup>42</sup> Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström, op. cit., 50–52.

<sup>43</sup> Видети: Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström, op. cit., 57.

<sup>44</sup> Према: Ivan Lozica, *Inscenacija običaja kao kazališna predstava, Predstavljanje tradicionalne kulture na sceni i u medijima, zbornik radova*, ur: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, biblioteka Nova etnografija, Hrvatsko etnografsko društvo, 2008, 241–242.

публике. Културни шум је у првом случају мањи јер се обред одвија у друштвеној заједници у којој се сви знаци тумаче на исти начин јер припадају истом културном миљеу. У другом случају разумевање онога што се одиграва на сцени зависи од културног знања које има публика која долази на концерт.

Првобитна функција коју су лазаричке песме имале у прошлости потпуно је промењена реинтерпретацијом Ансамбла „Коло“. Нови временски и просторни контексти доносе забавну, естетску и уметничку димензију како песама тако и читавог обреда. Кроз овакав вид праксе дошло је до инструментализације традиције при чему су лазаричке песме, које су у прошлости биле део обреда у Средачкој жупи (означене као идентитетски маркер локалног идентитета српске заједнице), преименоване у национални идентитетски маркер. На ову позицију их доводи већа видљивост кроз измештање на репертоар Националног ансамбла и извођење у Националном театру, а посебно кроз даљу дистрибуцију. Измештањем на сцену лазаричке песме су изгубиле магијско својство али су испостављене као репрезентативни симбол који као део нематеријалног наслеђа српске заједнице са Косова и Метохије добија шири друштвени и културни простор.

Музички примери:

Пример 1.

## Накићај се, Лазаре

Звезда Алексић рођ. Борић  
Лепосава Јовановић рођ. Никшић  
село Драјчићи (Средачка жупа)

$\text{♩} = 75$

И, накићај се, Лазаре,  
накића, и, се Лазаре, и!

*Кад се ките Лазарице:*  
Накићај се, Лазаре!  
Натупкај се, Лазарче!  
Ајд' сас здравље, Лазаре!  
Ајд' сас здравље, Лазарче!

Добре дошо, Лазаре!  
Добре дошло, Лазарче!

*Песма за окупљање групе*  
Прибирај се, другале!

*Пева се пре поласка у обилазак села*  
Пробимо ве, пробимо!

*Песма која се певала када се такмиче Лазари:*

Наскакај се, Лазаре,  
натупкај се, Лазарче,  
окрећај се, Лазаре,  
поклони се, Лазаре.  
Ваш је Лазар постао,  
на вашег Лазара  
од мишева опанке,  
од гуштера бисери.  
Ћ` идет кући, Лазаре,  
доста беше, Лазаре,  
рукујте се, Лазаре,  
ајд` сас здравље, Лазаре.

*Певају старије жене пред улазак у двориште домаћина*  
Овде кућа богата!

*Претицање песмом*  
Ми озгора прођомо,  
под ноге ве турамо

Снимак и транскрипција: Сања Ранковић

Пример 2.

## Чи` су ово дворове?

Звезда Алексић рођ Борић  
Лепосава Јовановић рођ. Никшић  
село Драјчићи (Средачка жупа)

♩ = 120

Чи` су (ј)о - во дво - ро - ве, чи` су (ј)о - во дво - ро - ве?

Чи` су (ј)ово дворове,  
чи` су (ј)ово дворове?

*Песма кући и укућанима:*  
Чи` су (ј)ово дворове?  
Што су лепо метене.



Овде кућа богата,  
ту се браћа чувају,  
а јетрве још боље.  
Јетрвице, китице,  
заљуљај ми детенце.

*Песма мајстору:*  
Јен` мајсторе, мајсторе,  
скупа ти је надница:  
по два жута дуката  
и по трећо талира.

*Песма за момка:*  
Овде јунак нежењет,  
што га мајка не жени?  
Женио га бројога,  
нигде никог не нађе,  
само Стојну попову!

Соко лети високо,  
крила држи широко,  
под крила му девојка.

*Девојци:*  
Море, Вуко девојко,  
протерај ми вукове  
кроз те честе лубове.

*Детету:*  
Има мајка јен` пуце,  
под грло га носеше,  
шећером га рањеше  
вином га напољаше

*за бебу:*  
Гукало је голупче,  
у шарене колевке,  
у свилене пелене,  
у памучне повоје.

*Учитељу:*  
Учитеље, даскале,  
ти у стола седаше,  
ситно писмо писаше  
на далеко праћаше.

*Песма мајстору:*  
Јен` мајсторе, мајсторе,  
скупа ти је надница:  
по два жута дуката

и по трећо талира.

*За пчеле:*

Челе ви се ројеја,  
краве ви се телеја,  
овце ви се јагњеја.

*Стоци:*

Краве ви се телеја,  
овце ви се јагњеа,  
козе ви се козеја,  
овде кућа богата.

Снимак и транскрипција: Сања Ранковић

### Коришћена литература:

Antoni, Lorenc, Polifoni oblici u vokalnoj narodnoj muzici Albanaca Gege u Jugoslaviji, *Zvuk*, br. 1. (ur. Zija Kučukalić), Sarajevo, Savez kompozitora Jugoslavije, 1975, 20–34.

Антонијевић, Драгослав, Етнокултурни слојеви Срба Средачке жупе, Шарпланинске жупе Гора, Опље и Средска (антропозгеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике), посебна издања, књ. 40/II, Београд, САНУ, Географски институт „Јован Цвијић“, 1995, 89–108.

Антонијевић, Драгослав, *Дромена*, посебна издања књ. 72, Београд, Балканолошки институт САНУ, 1997.

Bartok, Bela, *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, New York, Columbia University Press, 1951.

Бован, Владимир, Лазаричке народне песме у шарпланинском крају, *Стремљења*, (часопис за књижевност и уметност), година XI, бр. 1, Приштина, Новинско-издавачко предузеће „Јединство“, 1970, 134–150.

Бован, Владимир, *Обредне народне песме: студентски записи српских умотворина на Косову и Метохији*, Приштина / Бања Лука / Исток, Институт за српску културу / Бесједа / Дом културе „Свети Сава“, 2000.

Закић, Мирјана, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке дисертације, св. 1/2009, Београд, ФМУ, 2009.

Zečević, Slobodan, *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Zenica, Muzej grada Zenice, 1973, 65–90.

Крел, Александар, Промене стратегије етничког идентитета Немаца у Суботици у другој половини 20. века, *Гласник етнографског института САНУ*, XIV, 2007, 319–332.

Lozica, Ivan, *Inscenacija običaja kao kazališna predstava, Predstavljanje tradicionalne kulture na sceni i u medijima, zbornik radova*, u: Aleksandra Muraj i Zorica

Vitez (ur.), Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, biblioteka Nova etnografija, Hrvatsko etnografsko društvo, 2008, 24–249.

Lundberg Dan, Krister Malm & Owe Ronström, *Music, Media, Multiculture. Changing Musicspaces*, Stockholm, Svets visarkiv, 2003.

Павловић, Миливој, *Говор Сретечке жупе*, Српски дијалектолошки зборник, књ. VIII, Београд, СКА, 1939.

Petrović, Radmila, Dvoglas u muzičkoj tradiciji Srbije, *RAD XVII Kongresa SUFJ*, održan 1970. godine u Poreču, Zagreb, 1972, 333–373.

Радовановић, Милован, Етногеографија Горе, Опоља и Средачке жупе – антропогеографске и историјскогеографске основе, *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска (антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, књ. 40/II, Београд: САНУ, географски институт „Јован Цвијић“, 1995, 12–75.

Рајс, Тимоти, Време, место и метафора у музичком искуству и етнографији, *Музички талас*, год. XIV, бр. 36-37/2008, Београд, Clío, 26–40.

Ранковић, Сања, Традиционална музика Призренске Горе у сенци Отоманске империје, *Музикологија 20/2016*, 2016, 101–132.

Ristivojević, Marija, Muzika i lokalni identitet: festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca, *Antropologija 14*, sv. 3, 2014, 45–53.

Rice, Timothy, Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 17–37.

Traerup, Birthe, Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori, *RAD XVII Kongresa SUFJ održanog u Poreču 1970. godine*, Zagreb, 1972, 345–347.

Stokes, Martin, Introduction: Ethnicity, Identity and Music, *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, University of Oxford, Berg, 1994.

Ceribašić, Naila, *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće (povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj)*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, 2003.

Шипић, Соња, *Средска и Речане – музичка и орска традиција два села Средачке жупе*, дипломски рад, Београд, Факултет музичке уметности, 1997.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent. 2005.

## SUMMARY

### ST. LAZARUS SONGS OF SERBS FROM SREDSKA PARISH: THE PATH FROM RITUAL TO STAGE

Sanja Ranković

Sredska parish is located at the foothills of the Shar Mountain in the south of Kosovo and Metohija, near Prizren. Sredska's population consists of Serbs, Serbian-speaking Muslims and the Albanians. During personal ethnomusicological research in the 1990s, an elaborate ritual practice was recorded and the especially prominent ceremony was the St. Lazarus ritual (Lazarice), performed on Lazarus Saturday, one week before Easter.

This paper observes the songs that were performed in the Lazarice rituals as identity markers of the Serbian population of Sredska parish, which meaning changed in the diachronic dimension. The analysis of Lazarice songs' meaning in different spatial and temporal frames of reference entailed the application of Timothy Rice's basic triadic principles, enabling us to perceive the musical phenomena through time, space and metaphor. Including all three analytical dimensions, Lazarice songs are observed through two temporal-spatial determinants. The first is their past performance (until the 1999 NATO bombing of Serbia) in Serbian villages of Sredska parish. The uniqueness of the Lazarice rituals in Sredska parish lies in the competition of Lazarice groups on the Lazarus Saturday eve and the musical expression portrayed in two ways of interpretation. The first method is a two-part, heterophonic structure performed by older women who are preparing the Lazarice group. The second interpretation is the unanimous singing of girls who participate in the Lazarice procession while traveling throughout the village. The core function of such performance of Lazarice songs in Sredska parish is the fertility and initiation, with the music symbolizing the identity of the local Serbian population.

Other temporal-spatial definition of the ritual is its stage performance, that is, in the program of the Serbian National Folk Dance Ensemble „Kolo“ in the musical theatre show named „Enter this field - testimonies from Kosovo and Metohija“, which premiered on the „Rasa Plaović“ stage in the National Theatre, Belgrade, on December 3rd 2010. On that occasion, the Lazarice's way of dressing, vocal performance and dance were reconstructed. However, a two day temporal structure of the ceremony was played out in few minutes, and the theater stage replaced rural households of Sredska. Transposition of the rituals from a particular time and space into the stage, enriched St. Lazarus ritual and St. Lazarus songs (Lazarice) with a new aesthetic and artistic meaning, which, in the given context, acquires the role of the national identity marker.

**Keywords:** Sredska parish, St. Lazarus songs (Lazarice), ritual, scene, identity marker



Др Мирјана Закић  
 Универзитет уметности у Београду  
 Факултет музичке уметности  
 Катедра за етномузикологију  
 mira.zakic@gmail.com

## МОДЕЛИ ОЧУВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ПЕСМЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ<sup>1</sup>

**Сажетак:** Истраживања музичкофолклорног материјала на простору Косова и Метохије, обављана од краја XIX века до данас, указују на превасходну усмереност ка бележењу традиционалног вокалног изражавања, које је у садашњем времену извесним делом редуковано у личној/колективној меморији, а у већој мери – сведено на поједине жанрове у „живој“ обредно-обичајној пракси. Актуелно стање мотивисало је размишљање о моделима очувања традиционалних песама и начинима њиховог умрежавања, који би допринели даљем очувању и заштити вокалног стваралаштва на Косову и Метохији. У том смислу, референтним се показују минуциозна теренска истраживања и видови презентовања тих резултата, спровођење музичких радионица од стране стручњака и представника локалних заједница, као и степен дугорочније заштите и веће видљивости музичких елемената уписом на Националну листу нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији.

**Кључне речи:** модели очувања традиционалне песме, Косово и Метохија, теренско истраживање, публикације, музичке радионице, институционална заштита нематеријалног културног наслеђа

Дијахронијски аспект истраживања музичкофолклорног материјала Косова и Метохије прати се од краја XIX века,<sup>2</sup> најпре од стране композитора, фолклориста и педагога, потом – утемељивача етномузиколошке и етнокорееолошке дисциплине у Србији, чији резултати представљају незаобилазну основу данашњих етномузиколошких проучавања. Нотни записи и етнографска грађа бележени до средине XX века налазе се како у публикацијама фолклорних мелодија које су систематизовали сами истраживачи непосредно након теренског рада, тако и у потоњим штампаним издањима које је приредио Драгослав Девећ, на основу мелографске заоставштине и сачуваних аутографа Стевана Мокрањца и Милоја Милојевића.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Овај текст је настао у оквиру рада на пројекту „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије“ (бр. 177024, Факултет музичке уметности), који је започет 2011. године, под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> За време турске владавине ова територија је првобитно била део Скопског санџака, касније Косовског вилаета, а од 30-их година XIX века, формирањем Кнежевине Србије, означавања је као простор који припада Старој Србији, да би након Балканских ратова била прикључена Краљевини Србији. После Првог светског рата, данашња територија Косова и Метохије припадала је Краљевини СХС (и територијалној јединици Јужне Србије), а од 1929–1941. године Краљевини Југославији. По окончању Другог светског рата, и коначно Уставом СФРЈ из 1963. године, Косово и Метохија добија статус Аутономне Покрајине, који је задржан све до НАТО агресије и бомбардовања, 1999. године. Према: Милован Радовановић, *Косово и Метохија: антропогеографске, историјскогеографске, демографске и геополитичке основе*, Београд, Службени гласник, 2008, 17, 21, 26, 41, 166, 501.

<sup>3</sup> Прва истраживања музичког фолклора вршио је Стеван Стојановић Мокрањац 1896. године (Стеван Ст. Мокрањац, у: Драгослав Девећ (ур.), *Етномузиколошки записи*, том 9, Књажевац, Београд, Музичко-

Оквир ових истраживачких подухвата обухватио је првенствено вокално фолклорно наслеђе Срба у разним областима Косова и Метохије. Такав фокус вођен је идејом о очувању националне културе и јачању националног идентитета, као и циљем да забележени вокални примери инспиришу композиторе за настанак нових уметничких дела, понуде материјал за даљу научну разраду, затим, поспеше савлађивање фолклорне интонације у настави солфеђа и постану део репертоара радијских извођача народне музике.<sup>4</sup> Сагласно духу тога времена, базираном на романтичарском наслеђу трагања за „коренима“, већи акценат стављен је на бележење сеоских мелодија, а у мањој мери – на музичку грађу градске провенијенције.<sup>5</sup> Доминантна усредсређеност на вокалну традицију у овим истраживањима свакако не подразумева одсуство инструменталне музике у сеоској и градској пракси Косова и Метохије у првој половини XX века. О примени инструмената и инструменталних ансамбала сведочи етнографска грађа Љубице и Данице Јанковић,<sup>6</sup> као и бројни историјски помени о кавалу – типичном инструменту нарочито планинских крајева ове територије.<sup>7</sup>

Резултати истраживања музичке и плесне традиције од средине XX века до данас указују на научну усмереност ка фолклору различитих етничких заједница Косова и Метохије, те се поред фокуса на српско стваралаштво,<sup>8</sup> испитује и музичка пракса Горанаца,<sup>9</sup> Албанаца<sup>10</sup> и Рома.<sup>11</sup>

---

издавачко предузеће Нота, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996); затим, Владимир Ђорђевић – 1925. године (Владимир Р. Ђорђевић, увод: Ernest Closson, *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Књиге Скопског научног друштва, књ. 1, Скопље, 1928), Милоје Милојевић – 1930. године (Милоје Милојевић, у: Драгослав Девић (ур.), *Народне песме и игре Косова и Метохије*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Карић фондација, 2004); Коста Манојловић, од 1931. године (његови снимци представљају прве звучне записе фолклорне музике у Србији, похрањени су у Архиву Музиколошког института САНУ, као и у Архиву ФМУ у Београду, и још увек нису доступни јавности); Миодраг Васиљевић – 1946/47. године (Миодраг А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд, Просвета, 1950; реиздање: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, (ур. Зорислава М. Васиљевић), Београд, Београдска књига – Књажевац, Нота 2003). Испитивања плесног, као и музичког стваралаштва, обављале су Љубица и Даница Јанковић током 1935. и 1939. године на простору Косова (Љубица Јанковић, *Народне игре на Косову*, у Боривоје М. Дробњаковић (ур.), *ГЕМ у Београду*, том XI, 1936, 1–16.; Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре*, II књига, Београд, Просвета, 1937; Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре*, VI књига, Београд, Просвета, 1951; Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре*, VII књига, Београд, Просвета, 1952).

<sup>4</sup> О томе видети и: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије...*, XV, XVI.

<sup>5</sup> Шире о томе видети у: Марија Думнић, *Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века*, у: Драгана Радојичић (ур.), *Гласник Етнографског института* 6/21), Београд, Етнографски институт САНУ, 2013, 83–99.

<sup>6</sup> Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре...*, 1937; Исте, *Народне игре...*, 1951.

<sup>7</sup> Више о томе видети у: Мирјана Закић и Јелена Јовановић, *Етномузиколошки извори о инструменту кавалу на територији Србије и Македоније*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 50, Нови Сад, 2014, 9–24.

<sup>8</sup> Снимљени материјал са теренског истраживања музике и плеса Призрена и околине, обављаног 1954/55. године од стране Милице Илијин, Драгослава Девића и Радмиле Петровић, налази се у Архиву Музиколошког института САНУ. Према речима Радмиле Петровић, ова грађа садржи велики број српских, турских и албанских примера, као и појединих цинцарских, ромских и религиозних (Радмила Петровић, *Етномузиколошка истраживања на Косову*, *Зборник Округлог стола о научном истраживању Косова*, Научни скупови САНУ, књ. XLII, Београд, САНУ, 1988, 158–159.) Такође, музички материјал српске праксе у насељима Сиринићке жупе којег су бележиле чланице „Српског етномузиколошког друштва“ – Мирјана Закић, Јасминка Докмановић и Светлана Азањац, од 2004. до 2008. године, део је Архива овог Друштва.

У савременом геополитичком контексту Косова и Метохије истраживање музичког фолклора различитих етничких заједница је готово неизводљиво. Томе су сведочиле Сања Ранковић и ауторка овог рада током теренског боравака у насељима која припадају централном делу ове територије (на потезу од Вучитрна до Урошевца), 2015. и 2016. године. И поред наше почетне идеје о испитивању мултиетничке музичке праксе, приступ албанским домаћинствима нам није био омогућен, контакт са турском заједницом такође није остварен, сарадња са ромским музичарима подразумевала је сведене разговоре о некадашњој пракси и музицирање младе групе „Џими бенд“ која негује популарни стил хибридног карактера, док је боравак у Јањеву, са житељима који се идентификују као Хрвати,<sup>12</sup> резултирао записима вишегласних вокалних форми. Дакле, ова најновија истраживања највећим делом су обухватила бележење српског

Видети следеће публиковане и непубликоване радове: Милица Илијин, Међусобни утицаји народних игара разних етничких група у Призрену, у: Винко Жганец (ур.), *Раd IV Конгреса фолклориста Југославије (Вараждин, 1957)*, Загреб, 1959, 153–158; Радмила Петровић, Музичка традиција у комуни Лепосавић, *Гласник музеја „Косово и Метохија“*, Приштина, 1964, 435–453; Соња Шипић, *Средска и Речане – музичка и орска традиција два села Средачке жупе*, Београд, ФМУ, 1997. (дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису); Мирјана Закић, Лазаричке песме из Сиринићке жупе, у: Валентина Питулић (ур.), *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, књ.2, Косовска Митровица, 2009, 123–136; Јована Лукић, *Славске песме у долини Средњег Ибра*, Београд, ФМУ, 2015. (дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису); Ђорђе Лакушић, *Повератак исходшту*, Београд, Службени гласник; Музеј у Приштини, 2015; Злата Марјановић, Долете пчелка од Бога: летачке/летовачке песме у Сиринићкој жупи, у: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.), *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*, Београд, ФМУ, 2016, 9–62; Мирјана Закић и Сања Ранковић, Лирске љубавне песме Срба у централном делу Косова и Метохије, у: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.), *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*, Београд, ФМУ, 2016, 63–101; Милена Стоилковић, *Српско певачко наслеђе призренско-подримског краја*, Београд, ФМУ, 2016. (мастер рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису); Сања Трифуновић, *Свадбене песме у околини Гњилана*, Београд, ФМУ, 2016. (мастер рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису).

<sup>9</sup> Birthe Traerup, Народна музика Призренске Горе, у: Душан Недељковић (ур.), *Раd XIV Конгреса СФЈ (Призрен, 1967)*, Београд, 1974, 211–223; Birthe Traerup, Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori, у: Vinko Žganec (ur.), *Rad XVII Kongresa SUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 345–349; Трпко Бицевски, Кон музичките карактеристика на горанското пеење, *Македонски фолклор*, год. VI, бр. 11, Скопје, 1973, 103–108; Birthe Traerup, Turan i svirala u svadbenim obredima u selu Brodci, у: Лазо Кровски и Гоце Стефановски (ур.), *Раd XXV Конгреса СФЈ (Берово, 1978)*, Скопје, 1980, 483–488; Сања Станковић, *Индивидуално и колективно у орској и вокалној традицији жена у Гори*, Београд, ФМУ, 1993. (дипломски рад, одбрањен на Одсеку за етномузикологију; у рукопису); Сања Станковић, Основне музичко-играчке карактеристике Горе, у: Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић (ур.), *Шарпланинске жупе Гора, Средска и Опље (антропозеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, Посебна издања, књ. 40/II, Београд, Географски институт „Јован Цвијић“ САНУ, 1995, 202–213; *Народната песна на Гораните*, у: Трпко Бицевски (ур.), Народни песни, кн. 15, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2001; Веселка Тончева, *Непозната Гора*, Софија, 2012.

<sup>10</sup> Antoni Lorenc, *Folklori muzikor shqiptar*, knj. I, II, III, IV, Priština 1956, 1961, 1964, 1970; Antoni Lorenc, Osnovne karakteristike šiptarskog muzičkog folklora Kosova i Metohije, у: Душан Недељковић (ур.), *Раd XIV Конгреса СФЈ (Призрен, 1967)*, Београд, 1974, 109–122; Rexhep Munishi, *Kendimi i femrave te Podgurit*, Priština, Albanološki institut, 1979.

<sup>11</sup> Svanibor Petan, *Lambada na Kosovu* (ur. Ivan Čolović), Beograd, Biblioteka XX vek, 2010.

<sup>12</sup> Пишући о Јањеву, Бранислав Нушић је констатовао да се ова варошица помиње још у средњем веку када су је настањивали Саси, Латини и дубровачки трговци (Бранислав Нушић, у: Светлана Велмар-Јанковић (ур.), *Косово*, друга књига, Београд, Просвета, Библиотека „Баштина“, 1986, 235–237.) Он је о становницима овог места говорио као о „Србима католичке вере“ који себе називају Латинима (Ibid., 237). Међутим, други извори Јањевце означавају као Хрвате (Nikola Čolak i Ive Mažuran, у: Antun Glasnović (ur.), *Janjevo, sedam stoljeća opstojnosti Hrvata na Kosovu*, Zagreb, Udruga „Janjevo“, Matica hrvatska, 2000, 19, 35).

наслеђа, које је, с једне стране показало знатно бољу очуваност песама у односу на инструменталну традиционалну праксу, а с друге стране, својеврсну редукацију вокалног репертоара у поређењу са напевима и текстовима бележеним у ранијим периодима (што је великим делом последица погрома током и након 1999. године, односно изгона српског становништва са својих огњишта, са неминовним одразом на музички, и генерално културни план преосталих Срба на овом простору). Регистрована је, дакле, сведеност вокалног израза на љубавне лирске песме и поједине песме из обредног годишњег циклуса. Само одређени број забележених жанрова чини део актуелног живота становништва (попут свадбених, славских, песама уз игру, за рођење пчела у неким насељима или лирских различитог садржаја), док су остале вокалне категорије из некада разноврсног обредно-обичајног репертоара у најбољем случају одраз личног и/или колективног памћења.

Затечено стање на терену инспирисало је промишљање о моделима очувања традиционалне песме и начинима њиховог умрежавања, који би на најделотворнији начин помогли заштити вокалног стваралаштва на Косову и Метохији и зауставили процес његовог нестајања у народној пракси.

### Теренско истраживање и презентација резултата

Имајући у виду хетерогеност превасходно вокалног традиционалног репертоара на Косову и Метохији, као и чињеницу о етномузиколошки потпуно неиспитаним или систематски недовољно испитаним областима на овој територији, континуирана теренска истраживања су свакако почетно полазиште у циљу спознавања и неговања овог дела културне баштине.

Систематска и минуциозна истраживања подразумевају савремени методолошки теренски приступ са дужим и поновљеним боравком у насељима, којим се поред испитивања етнографско-културалне димензије у дужем историјском току и друштвеног аспекта музике у савременим околностима, посебан акценат ставља на субјекте, као индивидуалне репрезенте вокалних дијалеката, чија извођења се прате од традиционалних реинтерпретација до иновативних личних достигнућа презентованих и на медијској сцени. Принцип поновних испитивања истих казивача у краћем или дужем временском интервалу је вишеструко делотворан: најпре, у „освежавању” меморије извођача (што резултира обухватнијим етнографским, поетским и музичким подацима у наредним испитивањима), чему смо се уверили током двогодишњег истраживања Сиринићке жупе (2004–2006) и средишњег дела Косова и Метохије (2015–2016). Значај оваквог принципа сагледава се и у могућности компаративног приступа мелодијама у ширем дијахронијском току, односно поређења са примерима који су забележени на истом подручју у ранијем периоду. Дакле, поред разматрања музике на синхронијском нивоу, сваки теренски рад и научна анализа неизоставно укључују традицију „кумулативног истраживања”,<sup>13</sup> која подразумева увиде у претходна научна сазнања и компарацију са потоње бележеним музичким материјалом.

<sup>13</sup> Stefan Bo i Florans Veber, *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998, 50.



Затим, у погледу методологије теренског рада, овакав поступак омогућава помак од (полу)структурираних дубинских интервјуа испитивача дослободних (неусмерених) интервјуа, који доприносе већој рефлексивности и слободнијој конверзацији са испитаницима. При томе, испитивачи остварују непосреднију везу са испитаницима, који стичу позицију активних учесника, сарадника, а чија „живљена искуства”,<sup>14</sup> као динамична, променљива и стваралачка снага у датим историјским, културним и социјалним околностима, одражавају њихово музичко „постојање-у-свету”.<sup>15</sup>

Разумевање музичких искустава извођача, заступника одређених локалних заједница, могуће је једино у натуралистичком процесу истраживања, односно у њиховом природном, реалном животном окружењу, чиме се поново потенцира дужи боравак стручњака (у конкретном случају вокалне традиције – етномузиколога) на испитиваном простору. Истраживачки процес свакако подразумева технику аудио и видео снимања, која, напореда са дијалошко-рефлексивном формом интервјуа и теренским белешкама, чини основу даље научно-аналитичке опсервације.

Резултати теренских истраживања Косова и Метохије видљиви су кроз публикацију студија о испитиваним феноменима музичке праксе у синхронијском (и дијахронијском) смислу, а нарочито путем аудио и видео издања, чиме теренски (аутентични) записи постају доступни широј јавности.<sup>16</sup> Такав најнепосреднији увид у карактеристике музичких идиома Косова и Метохије драгоцен је како стручној тако и широј популацији, укључујући и савремене реинтерпретаторе песама са ове територије, чији репертоар је углавном сведен на популарне и новије вокалне форме (често са неадекватним стилским и аранжманским поставкама).

### Музичке радионице

Спровођење музичких радионица у локалним заједницама, педагошким и културно уметничким институцијама на територији Косова и Метохије, као и у осталим крајевима Србије, представља, такође, значајан облик очувања културне баштине са овог простора. Радионице укључују практичну и теоријску обуку, којом би почетно руководили етномузиколози са стеченим теренским искуством и научним сазнањима о стилу, вокалној техници, музичко-поетским карактеристикама и репертоару презентованих области,<sup>17</sup> а потом континуирано водили локални представници датих

<sup>14</sup> Према: Jane S. Sugarman, *Engendering song: Singing and subjectivity and Prespa Albanian wendings*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, 33.

<sup>15</sup> Jeff Todd Titon, *Knowing Fieldwork*, in Gregory Barz & Timothy J. Cooley(eds.), *Shadows in the Field (New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)* (Second Edition), Oxford, University Press, 2008, 32.

<sup>16</sup> У том контексту, узорна су аудио издања *Народне песме и игре Косова и Метохије*, са примерима које је забележио Милоје Милојевић, у: Драгослав Девић (ур.), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства - Карић Фондација 2005/2008., као и *Врбице, врбо зелена (Традиционално музичко наслеђе Призренске Горе)*, чији је аутор Сања Ранковић, у: Александра Павићевић (ур.), Београд, Етнологско-антрополошко друштво Србије, 2013. Томе треба додати и реализован филм на терену Сиринићке жупе, под називом *Крст под Шаром (документарни мјузикл у пет слика)*, чији су аутори: Мирјана Закић, Јасминка Докмановић и Светлана Азањац; редитељ Слободан Симојловић; производња „Српско етномузиколошко друштво“, 2005–2008, који је презентован на националним фестивалима у Београду и у Лепосавићу.

<sup>17</sup> Видети: Мирјана Закић и Сања Ранковић, *Приручник за учење традиционалног певања (Традиционална музика Косова и Метохије)*, св. бр. 1, Београд, ЦИОТИС, 2014.

музичких дијалеката. Идеја је, дакле, да се у систем спровођења обуке максимално и одговорно укључе локални субјекти, као најреферентнији преносиоци знања, као и млађе генерације (међу њима и чланови неотрадиционалних група и заступници worldmusic стила), које би овим путем стицале одговарајућу едукацију. Другим речима, циљ одржавања музичких радионица поводом очувања локалних музичких традиција јесте пренос знања и вештина полазницима од стране стручњака и представника пракси.<sup>18</sup> Таква врста ангажованости, заснована на умрежавању стручњака, локалних заједница и носилаца пракси, одговара Хасовом (Peter Haas) поимању „епистемичке заједнице“, као „колектива који ради заједно на решавању и анализирању одређених проблема или елемената – области чији су термини епистемолошки дефинисани“.<sup>19</sup> Непосредни ефекти радионица (евидентни кроз јавне наступе полазника, организацију фестивала традиционалне песме или сличних манифестација), као и потенцијални дугорочни резултати узajамног деловања мотивисаних, укључујућих субјеката у датим историјско-културним околностима одражавају, према Фулеровим (Steve Fuller) речима, начин на који „знање оперише као принцип социјалне организације“.<sup>20</sup>

### Заштита музичког наслеђа на националном и интернационалном нивоу

Уписивање традиционалних вокалних елемената (одређених жанрова или форми) на Националну (потенцијално и УНЕСКО) листу заштите нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији, представља свакако важан и дугорочан модел очувања музичке праксе Косова и Метохије.

Упис репрезентативних и/или угрожених елемената подразумева континуирани рад на терену (аудио и видео снимање материјала, уз употребу савремених истраживачких техника у складу са конвенцијама о бележењу нематеријалне културне баштине), одржавање едукативних радионица или семинара (са звучном и видео документацијом, као и медијском подршком), већу сарадњу локалних самоуправа, струке (кључно – ангазоване етномузикологије)<sup>21</sup> и одговарајућих државних институција. Несумњиво је да само заједничко функционисање ових структура, нарочито ефикасно и одговорно деловање надлежних државно-културних институција (у смислу подршке на свим нивоима) и њихових представника у локалним центрима (кроз организацију манифестација, семинара и радионица), може довести до успешне реализације заштите културног наслеђа и мера њихове дугорочне одрживости, што је

<sup>18</sup> Узоран пример је актуелна пракса у српском Националном ансамблу „Венац“ из Грачанице.

<sup>19</sup> Према: Klisala Harrison, Epistemologies of applied ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 56, no. 3. 2012, 505–529.

<sup>20</sup> Према: Ibid., 506.

<sup>21</sup> Између осталог, видети: Jeff Todd Titon, Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 36, no. 3, SEM, 1992. 315–322; Марија Думнић, Примењена етномузикологија у Србији: политике деловања Српског етномузиколошког друштва, у: Весна Пено (ур.), *Музикологија*, Београд, САНУ, 2012, 79–102; Иста: Примењена етномузикологија у Србији: досадашња искуства, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација (Зборник радова са научног скупа: Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог)*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – Музиколошко друштво Републике Србије, 2012, 497–506.

свакако централни задатак на плану очувања и презентовања културе Србије у националним и међународним оквирима. Основни циљеви оваквог начина чувања нематеријалне културе су: продубљивање знања о културним праксама локалних заједница и заштита знања и искустава носилаца пракси; одржавање континуитета НКН елемената кроз афирмисање живе праксе; уважавање разноликости културних израза; већа национална видљивост, кроз популаризацију и одрживост уписаних елемената у времену.

На Националној листи заштите музичких елемената Косова и Метохије тренутно се налазе два елемента: лазарице из Сиринића и инструмент кавал (који припадају категорији елемената чије је постојање угрожено). Верујем да ће наша актуелна истраживања, начини пласирања резултата, као и локална и стручна сведочења о степену репрезентативности или угрожености других елемената употпунити постојећу листу у најскоријој будућности.

### Коришћена литература:

Бицевски, Трпко, Кон музичките карактеристика на горанското пеење, *Македонски фолклор*, год. VI, бр. 11, Скопје, 1973, 103–108.

Во, Stefan i Florans Veber, *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998.

Васиљевић, Миодраг А., *Народне мелодије с Косова и Метохије* (ур. Зорислава М. Васиљевић), Београд, Београдска књига – Књажевац, Нота, 2003.

Думнић, Марија, Примењена етномузикологија у Србији: политике деловања Српског етномузиколошког друштва, у: Весна Пено (ур.), *Музикологија*, Београд, САНУ, 2012, 79–102.

Думнић, Марија, Примењена етномузикологија у Србији: досадашња искуства, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација (Зборник радова са научног скупа: Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог)*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – Музиколошко друштво Републике Србије, 2012, 497–506.

Думнић, Марија, Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века, *Гласник Етнографском института* 6/21, Београд, Етнографски институт САНУ, 2013, 83–99.

Ђорђевић, Владимир Р. (увод: Ernest Closson), *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Књиге Скопског научног друштва, књ. 1, Скопље, 1928.

Закић, Мирјана, Лазаричке песме из Сиринићке жупе, у: Валентина Питулић (ур.), *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, књ. 2, Косовска Митровица, 2009, 123–136.

Закић, Мирјана и Јелена Јовановић, Етномузиколошки извори о инструменту кавалу на територији Србије и Македоније, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 50, Нови Сад, 2014, 9–24.

Закић, Мирјана и Сања Ранковић, *Приручник за учење традиционалног певања (Традиционална музика Косова и Метохије)*, св. бр. 1, Београд, ЦИОТИС, 2014.

Закић, Мирјана и Сања Ранковић, Лирске љубавне песме Срба у централном делу Косова и Метохије, у: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.), *Музичка*

и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије, Београд, ФМУ, 2016, 63–101.

Илијин, Милица, Међусобни утицаји народних игара разних етничких група у Призрену, у: Винко Жганец (ур.), *Раd IV Конгреса фолклориста Југославије (Вараждин, 1957)*, Загреб, 1959, 153–158.

Јанковић, Љубица, Народне игре на Косову, у: Боривоје М. Дробњаковић (ур.), *ГЕМ у Београду*, том XI, 1936, 1–16.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре*, II књига, Београд, Просвета, 1937.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре*, VI књига, Београд, Просвета, 1951.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре*, VII књига, Београд, Просвета, 1952.

Лакушић, Ђорђе, *Повратак исходишту*, Београд, Службени гласник – Музеј у Приштини, 2015.

Lorenc, Antoni, *Folklori muzikor shqiptar*, knj. I, II, III, IV, Priština 1956, 1961, 1964, 1970.

Lorenc, Antoni, Osnovne karakteristike šiptarskog muzičkog folklorа Kosova i Метохије, у: Душан Недељковић (ур.), *Раd XIV Конгреса СФЈ (Призрен, 1967)*, Београд, 1974, 109–122.

Лукић, Јована, *Славске песме у долини Средњег Ибра*, Београд, ФМУ, 2015. (дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису)

Марјановић, Злата, Долете пчелка од Бога: летачке/летовачке песме у Сиринићкој жупи, у: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.), *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*, Београд, ФМУ, 2016, 9–62.

Милојевић, Милоје, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (ур. Драгослав Девић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004.

Мокрањац, Стеван Стојановић, *Етномузиколошки записи*, том 9 (ур. Драгослав Девић), Књажевац, Музичко-издавачко предузеће Нота / Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Munishi, Rexher, *Kendimi i femrave te Podgurit*, Priština, Albanološki institut, 1979.

*Народната песна на Гораните*, у: Трпко Бицевски (ур.), Народни песни, кн. 15, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2001.

Нушић, Бранислав, у: Светлана Велмар-Јанковић (ур.), *Косово*, друга књига, Београд, Просвета, Библиотека „Баштина“, 1986.

Pettan, Svanibor, *Lambada na Kosovi*, Beograd, Viblioteka XX vek, 2010.

Петровић, Радмила, Музичка традиција у комуни Лепосавић, *Гласник музеја „Косово и Метохија“*, Приштина, 1964, 435–453.

Петровић, Радмила, Етномузиколошка истраживања на Косову, *Зборник Округлог стола о научном истраживању Косова*, Научни скупови САНУ, књ. XLII, Београд, САНУ, 1988, 155–161.

Радовановић, Милован, *Косово и Метохија: антропогеографске, историјскогеографске, демографске и геополитичке основе*, Београд, Службени гласник, 2008.



Станковић, Сања, *Индивидуално и колективно у орској и вокалној традицији жена у Гори*, Београд, ФМУ, 1993. (дипломски рад, одбрањен на Одсеку за етномузикологију; у рукопису)

Станковић, Сања, Основне музичко-играчке карактеристике Горе, у: Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић (ур.), *Шарпланинске жупе Гора, Средска и Опoље (антропoгеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, књига 40/II. Београд, Географски институт САНУ, 1995, 202–213.

Стоиљковић, Милена, *Српско певачко наслеђе призренско-подримског краја*, Београд, ФМУ, 2016. (мастер рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису)

Sugarman, Jane S., *Engendering song: Singing and subjectivity and Prespa Albanian weddings*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

Titon, Jeff Todd, Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 36, no. 3, SEM, 1992, 315–322.

Titon, Jeff Todd, Knowing Fieldwork, in: Gregory Barz & Timothy J. Cooley (eds.) *Shadows in the Field (New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)* (Second Edition), Oxford, University Press, 2008, 25–41.

Traerup, Birthe, Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori, u: Vinko Žganec (ur.), *Rad XVII Kongresa SUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 345–349.

Traerup, Birthe, Народна музика Призренске Горе, у: Душан Недељковић (ур.), *Rad XIV Kongresa СФЈ (Призрен, 1967)*, Београд, 1974, 211–223.

Traerup, Birthe, Turan i svirala u svadbenim obredima u selu Brodu, у: Лазо Кровски и Гоце Стефановски (ур.), *Rad XXV Kongреса СУФЈ (Берово, 1978)*, Скопје, 1980, 483–488.

Трифуновић, Сања, *Свадбене песме у околини Гњилана*, Београд, ФМУ, 2016. (мастер рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису)

Тончева, Веселка, *Непозната Гора*, Софија, 2012.

Harrison, Klisala, Epistemologies of applied ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 56, no. 3. 2012, 505–529.

Čolak, Nikola i Ive Mažuran, u: Antun Glasnović (ur.), *Janjevo, sedam stoljeća opstojnosti Hrvata na Kosovu*, Zagreb, Udruga „Janjevo“, Matica hrvatska, 2000.

Шипић, Соња, *Средска и Речане – музичка и орска традиција два села Средачке жупе*, Београд, ФМУ, 1997. (дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију; у рукопису)

#### Аудио и видео издања:

*Врбице, врбо зелена (Традиционално музичко наслеђе Призренске Горе)*, аутор Сања Ранковић, у: Александра Павићевић (ур.), Београд, Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 2013.

*Народне песме и игре Косова и Метохије*, са примерима које је забележио Милоје Милојевић, у: Драгослав Девић (ур.), Београд, Завод за уџбенике и наставна средстава – Карић Фондација 2005/2008.

*Крст под Шаром (документарни мјузикл у пет слика)*, аутори: Мирјана Закић, Јасминка Докмановић и Светлана Азањац; редитељ Слободан Симојловић; производња „Српско етномузиколошко друштво“, 2005–2008, фоноархив Српског етномузиколошког друштва.

### **SUMMARY**

#### **MODELS OF PRESERVATION OF THE TRADITIONAL SONGS FROM KOSOVO AND METOHИJA**

**Mirjana Zakić**

Initial ethnomusicological research of the folk music material in Kosovo and Metohija conducted from the end of 19<sup>th</sup> century to the mid-20<sup>th</sup> century, first by the composers and folklorists, and then by the founder of ethnomusicology in Serbia, provided important musical examples and general information about the performers and the function of the songs in the lives of the people.

From the end of 20<sup>th</sup> century until today, contemporary methodological approach to the field work, supported by the new technologies and prolonged and repeated stays in the researched settlements, has been used in the research of the musical folklore of the South, Southeast, North and Central Kosovo and Metohija regions. Given that vocal practice in the researched Serbian settlements is dominant, and that the author of this paper was predominantly involved in the researches of the musical practices of this area, her own empirical conclusions offer the following insights for the models of preservation of the traditional songs:

- Detailed field research of the traditional vocal material in Kosovo and Metohija, followed by the scientific study including both synchronic and diachronic axes;
- Publication of audio and video material from the particular geographical area to make authentic recordings available to the broader public;
- Workshops in Kosovo and Metohija and in the rest of Serbia guided by ethnomusicologists actively involved in the research of the Serbian musical folklore, having in mind education/information for the younger generations and the numerous neo-traditional and/or World music groups (where this tradition is often inadequately presented);
- Registration of the traditional vocal elements (genres or forms), first on the National List of Intangible Cultural Heritage of the Republic of Serbia and then on the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage; idea is that the wider collaboration of the local communities, profession and the state institutions would ensue, providing better national visibility through popularization and sustaining the continuity of these elements in time.

**Keywords:** models of preservation of the traditional music, Kosovo and Metohija, field research, publication, music workshops, institutional protection of the intangible cultural heritage



**ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У  
УМЕТНИЧКОЈ ИГРИ**





Соковикова Наталья Викторовна,  
академик Петровской Академии Наук и Искусств, Россия  
Университет Чунг-Нам, Южная Корея  
Сибирский независимый институт  
Факультет психологии  
nsok47@mail.ru

## ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦЕЛЕЙ И ЗАДАЧ В ОБУЧЕНИИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

**Аннотация:** В данной статье рассматриваются основные понятия дисциплины „Искусство балетмейстера“, как базовые понятия науки о сочинении танца. Дается краткое понятие „творческого процесса“, как отличного от понятий „учебный процесс“ или „репетиционный процесс“ на основе которых создается „конечный продукт“- балет и его составляющие виды танцев. Рассматриваются законы сочинения танцев: основы музыкальной драматургии, композиция, рисунок танца, лексика танца.

**Ключевые слова:** творчество, творческий процесс, музыкальная драматургия, композиция, рисунок, танцевальная лексика

**Сажетак:** У овом раду проучавају се основни концепти дисциплине „умећа балет-мајстора“ као основи науке о композицији игре. Дат је и основни концепт „креативног процеса“ на супрот „тренинг процесу“ или „процесу проба“, а на основу ког настаје „завршни продукт“ балета и његове конститутивне играчке форме. Закони композиције игре су такође проучавани: основе музичке драматургије, композиција, играчке фигуре, вокабулар игре.

**Кључне речи:** креативност, креативни процес, музичка драма, композиција, цртеж, плесни речник

Прежде чем начать анализ непосредственной деятельности балетмейстера, остановимся на понятии „творчество“ и сделаем краткий экскурс к истокам данного понятия в славяно-русской танцевальной традиции, так как танец был составной частью хореи, нёс в себе хорею и сам был хоро, то есть мистической данностью, сохраняющей генетический национальный код.

И так, корень слова творчество – твор, от слова Творец. Нам, может быть, трудно сегодня представить себе, что были времена, когда невозможно было поставить под сомнение существование самого Творца, а всё тварное, это результат его творческой деятельности или творения. Сам же процесс, можно назвать творением, сотворением. Следовательно, „творчество“, это деятельность самого Творца или деятельность по законам творца.

Естественно, общение с Творцом осуществлялось по определённым культовым сценариям, опирающимся на законы, данные свыше, которые неукоснительно соблюдались и исполнялись, а их точность и правильность охранялась жрецами. Следовательно, так же невозможно было себе представить, что участники культов, могли иметь нерелигиозное сознание, то есть не понимать, что культ это общение с

богом по его сценарию и законам, целью участия в культе было соборное благодарение, просьба, прославление, поминание.

Инструментариями славянских культов были изначально, поэзия, пение и танец, ибо в ритмическом, мелодическом и темпометрическом сочетании этих компонентов заключался генетический или магический идентификационный код, называемый хорей.

Обратим внимание, что в современном обиходе, мы говорим: танцевальное искусство, вокальное искусство, поэтическое искусство, даже свою книгу о балетмейстерской деятельности Р. В. Захаров назвал „Искусство балетмейстера“, а не „Творчество балетмейстера“. Обладая христианским мышлением, он отлично понимал, кто есть Творец, а кто обладает способностями подражать Творцу, обладает способностями к „искусству танцмейстера или балетмейстера“, то есть, обладает способностями создавать произведения искусства по законам Творца. Эти законы надо было изучать, знать, понимать и применять в балетмейстерской деятельности.

Следовательно, творческой деятельностью, назвать можно было только ту, которая осуществлялась на основе божественных законов гармонии, тождества, единства содержания и формы. На основе которых, позднее были сформулированы законы драматургии, в том числе и музыкальной драматургии, логические законы, законы музыкальной и танцевальной формы и т.д. То есть, творческая деятельность это процесс создания чего-то нового по законам Творца. А вовсе не то, что сегодня многие преподаватели развивают в своих учениках, называя это воображением и свободой творчества.

Многие годы, в некоторой степени и в настоящее время бытует мнение, что балетмейстером надо родиться, для этого достаточно протанцевать в театре лет двадцать, а потом можно переходить на балетмейстерскую деятельность. Возможно, балетмейстером надо родиться, но для того, чтобы им стать, необходимо учиться (лет двадцать) и не только в высшем учебном учреждении, но и у жизни и у коллег и врагов, и у „французов“. Причем начинать готовить себя к балетмейстерской деятельности необходимо в первый интеллектуальный период, то есть с 14–21, а с 21–28 необходимо начать системное обучение искусству балетмейстера.

Действительно, так было в Царской России, так как балетное искусство было привнесено из Франции и считалось хорошим тоном получать балеты, балетмейстеров и звёзд из „балетной колыбели“ – Парижа. Перед императорскими школами стояла главная задача, готовить кордебалет, корифеек и корифеев. Но таланты артистов невозможно было спрятать, тем более что танцовщики славяне ещё в древние времена, пользовались восхищением, уважением, любовью, ничуть не меньшими, чем в наши дни. Постепенно они заняли своё достойное место на Императорской сцене. С балетмейстерами дела обстояли сложнее. Как это ни парадоксально, „железный занавес“ Октябрьской революции послужил созданию „русской национальной балетмейстерской школы“, аналогов которой нет в мире.

Именно, благодаря „русской балетмейстерской школе“, советский балет получил мировую известность и славу, вписав золотыми буквами имена: М. Фокина, К. Голейзовского, Р. В. Захарова, Л. М. Лавровского, В. И. Вайнонена, П. А. Гусева, Ю. Н. Григоровича, О. М. Виноградова, Н. И. Рыженко и многих других балетмейстеров,

работавших в 70–80 е годы, которые так же стали основоположниками хореографической науки.

„Искусство балетмейстера“ – одна из сложнейших хореографических специальностей, которая, как и композиторское искусство, требует не только таланта и эрудиции, но и его огранки. Это многопрофильное, трудоёмкое, дорогостоящее, штучное обучение.

Учебный процесс по дисциплине „Искусство балетмейстера“ строится на основе программы, написанной Р. В. Захаровым. Однако в каждом конкретном случае многое определяется уровнем профессиональной подготовленности конкретного набора студентов. Важно учесть и то, что программа была опубликована в 1973 году. За прошедшее с тех пор почти сорокалетие в практике молодого поколения балетмейстеров, пришедших в театры, наметились определённые тенденции, которые нельзя не учитывать в учебной работе. Нельзя забывать и то, что в последнее время в балетмейстерской практике появилась склонность выражать самое разное содержание и самый несходный музыкальный материал неким условно-современным хореографическим языком, заменив интеллектуально-образное музыкальное мышление художника на стандартно-блочное мышление эпигона, где становятся унифицированными образы и характеры. Одни и те же движения и пластические комбинации, а точнее блоки, оказываются одинаково приспособленными для выражения самых разных эмоций героев.

Поэтому следует задуматься над тем, как с первых же шагов заставить будущих балетмейстеров усвоить „главную истину“<sup>1</sup> – музыка первична“ и затем руководствоваться двумя правилами.

Во-первых, нельзя пользоваться приблизительными, чаще всего применяемыми, расхожими хореографическими средствами для выражения различного содержания, эти средства надо искать, причём не за границами клавира или партитуры, а в самом музыкальном тексте или изобретать, руководствуясь законами темпа, ритма и метра, лада. Для этого нужно сначала понять, путём анализа музыкального произведения и совмещения информации при ключе с финальным аккордом идею и образ, определить конфликт и его носителей, а затем выстраивать сюжет, определить участников образно увидеть спектакль, его содержание, и идею.

Образность включает в себя несколько аспектов творческого видения:

- Нахождение образа спектакля или хореографической миниатюры в целом;
- Определение стиля, жанра или формы спектакля или хореографической миниатюры в целом;
- Последующая конкретизация этого образного видения;
- Выбор пластического и танцевального языка танца или каждого из персонажей балета в соответствии с его стилем и жанром;
- Нахождение пространственного рисунка каждой будущей композиции;
- Создание характеров и пластических тем героев;
- Сочинение каждой из его сцен;

<sup>1</sup> Как говорил Р. В. Захаров.

- Сочинение танцев внутри сцен;
- Использование всех традиционных форм классического танца, тщательно отобранных в одном ключе, соответствующем образной системе данного спектакля.

Во-вторых, найденные образы, характеры, пластические темы должны иметь свою хореографическую драматургию развития. То есть избранная хореографическая стилистика должна быть выдержана от начала до конца, а найденное пластическое решение находится в процессе непрерывного изменения и хореографического развития.

На протяжении всех лет обучения студенты осваивают учебный материал от простого к сложному. Именно такая последовательность выполнения заданий преследует главную идею – формирование хореографического мышления будущих постановщиков. На эту главную идею работают все сопутствующие дисциплины по этой же схеме. Может показаться, что программа чрезвычайно насыщена. Однако необходимо дать студентам ясное представление о всех основополагающих элементах на которых и зиждется искусство балетмейстера.

Без понимания важности освоения основ сочинения танца, нельзя перейти к первым учебным хореографическим сочинениям. Это азбука **нашей** профессии, ее необходимо освоить с первых же шагов.

Таким образом, в первом разделе происходит знакомство с понятийным аппаратом дисциплины „Искусство балетмейстера“, или „композиция“.

Композиция включает в себя понятия:

Драматургия, рисунок, лексика;

Рассмотрим каждое слагаемое в отдельности;

Драматургия.

„Основы хореографической драматургии. Тема, идея и сюжет хореографического произведения. Образы-характеры действующих лиц и предлагаемые обстоятельства хореографического действия. Экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация развязка“.<sup>2</sup>

Принципы драматургического построения от хореографической фразы, эпизода, сцены до решения балетного спектакля в целом.

Чтобы научить будущих балетмейстеров решать сложные задачи, необходимо уже с первых шагов обучения предложить студентам осуществить их на простейшем материале.

Поэтому первое задание – пластически-образно раскрыть содержание музыкального произведения, то есть „прочитать музыку“, понять логику темпо-ритмических, мелодических, интонационных взаимосвязей, то есть понять музыкальную драматургию.

В понимании музыки, существует два уровня взаимосвязей:

- 1) низшие взаимосвязи прослеживаются в интонационной сфере, метро-ритме, темпе, динамике;
- 2) высшие обнаруживаются в области драматургии, жанра, стиля, формы или структуры.

<sup>2</sup> Р. В. Захаров, Программа „Искусство балетмейстера“ изд. 1973, 17.



## **Формы взаимодействия выразительных средств музыки и движения**

Их характерные приметы: синхронное соответствие, контрапунктическое соединение, свободное функционирование, параллелизм, взаимодополняющие сочетания и сопоставления, контрастные соотношения и противопоставления, конфликтные несовпадения и противоречия (диссонансы).

В данном случае это осваивается на этюдах, в основу которых положены мотивы народных сказок, басен, легенд, поскольку их образность отличается особой зримостью, конкретностью, яркостью характеристик, в них легко прослеживается действенная линия. Кроме того, здесь широкое поле для проявления наблюдательности, подражательности, имитационности, юмора, здесь уместны жанровые детали, необходима непосредственность, творческое озарение и вдохновение.

Следующий этап – разработка драматургии номера. Если это номер сюжетный, тогда необходимо определить, где наметить экспозицию, завязку, отдельные этапы развития действия. Разумеется, их диктует музыка, но для начинающих балетмейстеров это порой нелёгкая работа. Здесь не может быть никаких шаблонов: все будет диктоваться музыкой, её характером, сюжетом. Но это нужно понять. Способ восприятия у всех разный, он зависит от уровня интеллекта, объёма эрудиции, музыкального слуха и, наконец, индивидуальных свойств. Услышать, почувствовать или высчитать экспозицию в конкретном музыкальном произведении и прийти к результату, хотя и разными путями, но к одному, соответствующему авторскому замыслу композитора.

Экспозиция может быть минимальной, в несколько тактов, может быть расширенной или совпадать с завязкой действия. Не в каждом сюжете можно обнаружить резкие повороты в развитии действия, кульминация может совпадать с развязкой, но все-таки, выстраивая хореографическую композицию, будь то отдельный танец или многоактный балет, хореограф должен руководствоваться законом развития музыкальной драматургии, который и определяет логику хореографического построения. На основе музыки хореограф должен точно для себя определить, а потом также точно показать, где начинается, а где заканчивается каждый этап этого драматургического целого.

Иначе сочинение будет бесформенным, а, следовательно, и бессмысленным.

## **Рисунок танца**

Чтобы хореографическое сочинение состоялось, недостаточно придумать драматургию танца (сюжетную или передающую настроение) и найти пластику, соответствующую характеру музыки и хореографическому образу. Существует еще важнейший компонент, которому, как показывает практика многих балетмейстеров-профессионалов, уделяется значительно меньше внимания. Имеется в виду рисунок танца или, иными словами, его решение в сценическом пространстве. Если этот рисунок найден правильно, то он обладает такой самостоятельностью, что способен

донести и характер, и смысл задуманного, даже если пластика (движения рук, ног, корпуса) еще не до конца разработана и сочинена.

Чем следует руководствоваться балетмейстеру при сочинении рисунка танца? Опять же музыкой. Характером музыки, причем не только характером музыкальной темы, мелодии, но и тем, как она изложена, даже ее фактурой и формой. Рисунок часто диктуется длинной фразы, её мелодическим и ритмическим рисунком и ритмом.

Помимо характера музыкальной темы и фактуры ее изложения, рисунок танца определяется также хореографическим образом, или содержанием, которое мы сочиняем на данную музыку, а точнее, из неё вычисляем.

Танец, выражающий ликование, и танец, выражающий печаль, скорбь, все же выражаются в различном рисунке, как пластическом так и графическом, наконец, если это образ человека, его характер – героический или робкий, общительный или замкнутый, прямой, откровенный или коварный и уклончивый – можно ли пользоваться во всех этих случаях с одинаковым основанием одним и тем же привычным набором пространственных решений: движение по кругу или по диагоналям. Хотя, если вспомнить некоторые балетные шедевры, можно понять, что они делаются и на одном движении, и в одном круговом рисунке. Рецепт один. Слушать музыку, развивая талант.

Студенты должны понимать, что в своих сочинениях они обязаны найти для каждого образа свой индивидуальный пространственный рисунок, и все эти частные рисунки в своем сопоставлении, гармоничном или дисгармоничном, асимметричном или уравновешенном, должны составить общую пространственную образную партитуру всей композиции в целом, которая должна восприниматься зрителем – не только как живописная, но и как несущая, заключающая в себе образный смысл танца.

На первом курсе сочиняется рисунок танца преимущественно для одного исполнителя, на следующих курсах ставится задача – сочинить танец, в которой занято несколько исполнителей, воплощающих различный образный смысл, что представляет значительно более сложную задачу в решении рисунка танца.

### **Лексика танца**

Когда найден образный аналог музыке, подсказываемое ею зримое хореографическое видение, намечена драматургия танца, сюжетного или вариации, которому найден пространственный рисунок, отражающий смысловое обречное содержание музыки, приступаем к следующему, более сложному учебному заданию. Его цель – научить не только нахождению первоначальной пластической темы, выражающей суть данного образа, но и тому, как ее развивать, раскрывать потенциально заложенные в ней хореографические возможности.

Это задание мы начинаем с того, что предлагаем студентам найти пластический аналог музыкальному произведению более сложной формы, нежели трехчастная, например, как это было в ранних этюдах, а именно: теме с вариациями, требующей многообразного и контрастного развития пластического материала. Но это должен быть не просто формальный абстрактный пластический аналог данной музыки. Смысл

этого задания – помочь студенту выработать определённый метод развития образного хореографического языка.

Р. В. Захаров говорит, что балетмейстер должен обладать способностью „образно чувствовать и понимать музыку, самостоятельно анализировать интонационный темпоритмический характер сочинения, разбираться в его структуре и находить образное хореографическое решение, адекватное образному содержанию и форме музыкального произведения“.<sup>3</sup> Многие из вышеназванных положений кладутся в основу занятий на протяжении всех лет обучения. С самого начала студенты должны понять, что одной из доминирующих сторон образования будущего хореографа является развитие его музыкальности, профессиональное понимание музыки, грамотное хореографическое ее воплощение.

В конце первого семестра проводится зачет, на который выносятся этюды по всем пройденным разделам, написание реферата на тему „Сочинение танца“, цель которого научить студентов ясно, логично, образно излагать замысел сочинения: этюда, сцены и т.д.), свое понимание характера музыки и ее формы, аргументировать выбор той или иной стилистики движения и пластических средств, четко формулировать цель и идею своего сочинения. Такой навык необходимо развивать на протяжении всего пятилетнего курса обучения: только так можно научить будущего балетмейстера умению продумывать замысел танца, спектакля еще до встречи с исполнителями, умению ясно и четко логически изложить этот замысел. Также необходимо развивать культуру речи и понятийный аппарат.

Третье зачетное задание – сочинение монолога (женского или мужского) на музыку современного композитора.

На первом курсе надо думать обо всем сложном комплексе сценического искусства. В этот период закладывается фундамент творческой личности. Если будущий режиссер на первом курсе института не поймет цену сценической правде, истинному действию и подлинной мысли, возвращать этого режиссера, к истине будет очень трудно.

Следовательно, основные понятия введения в профессию „Балетмейстер – постановщик“:

1. Усвоение навыков драматургического построения хореографического действия.
2. Поиски пространственного решения танца (его рисунок) как средства образного раскрытия его содержания.
3. Обучение студентов навыкам анализа средств развития и разработки первоначального тематического музыкального материала в таких формах, как тема с вариациями, и применение этих принципов в разработке хореографических тем.
4. Разработка образа-характера конкретного действующего лица, персонажа в конкретных предлагаемых обстоятельствах (монолог).
5. Творческий анализ письменных отчетов о процессе работы над хореографическим сочинением (студент - автор, оппонент, критик).

---

<sup>3</sup> Р. В. Захаров, Программа, „Искусство балетмейстера“ изд. 1973, 1.

**Список литературы:**

- Захаров Р. В., Программа „Искусство балетмейстера“, Изд-во. 1973.  
Кнебель, Мария Осиповна, *Поэзия педагогики*, Москва, Изд. ВТО, 1976.  
Соковикова, Наталья Викторовна, *Психология балета*, Новосибирск, Изд-во. Новосибирский издательский дом, 2011.

***SUMMARY***

**PSYCHOLOGY OF BALLET MASTER CREATIVITY: DETERMINING THE OBJECTIVES AND THE TASKS IN TRAINING BALLET MASTER**

**Соковикова Наталья Викторовна**

In this article are examined the basic concepts of discipline “skill of ballet master” as the fundamental notions of the science about the composition of dance. Is given the brief concept “creative process”, as different from the concepts “training process” or “rehearsal process” on basis of which is created “end product” ballet and it’s constituting the forms of dances. The laws of the composition of the dances are examined: the basis of musical dramaturgy, composition, the figure of dance, the vocabulary of dance.

**Keywords:** creativity, creative process, musical dramatic art, composition, drawing, dancing lexicon



Здравко Ранисављевић МА  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за етномузикологију  
ranisavljevicz@yahoo.com

## КОРЕОГРАФСКЕ (РЕ)ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ПЛЕСНОГ НАСЛЕЂА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У ПРАКСИ НАЦИОНАЛНОГ АНСАМБЛА „ВЕНАЦ“<sup>1</sup>

**Сажетак:** Традиционално плесно наслеђе Срба са Косова и Метохије до данас је доминантно сачувано у сфери кореографисаног фолклора. Изразита популарност кореографских дела у којима се презентује наведено плесно наслеђе, у актуелној кореографској пракси, последица је специфичног националног значења српске традиције и културе на Косову и Метохији, уопште. У раду се разматрају кореографске стваралачке парадигме, на примеру кореографија призренских плесова, које се налазе на репертоару Ансамбла народних игара и песама Косова и Метохије „Венац“. У овим делима, која су настајала у временском распону од пола века (од 60-их година XX века до данас), фиксирани су типични плесни обрасци и формирана својеврсна „база података“ о некадашњој плесној пракси Призрена. У актуелној епохи очувања и ревитализовања културног наслеђа, поставља се питање релевантности наведених кореографија. У том смислу, неопходно је узети у обзир коришћене узоре, као и размотрити културно-историјске прилике у којима су појединачне кореографије настајале. У раду се разматрају различити аспекти кореографске имагинације, као кључног фактора уметничке транспозиције, на релацији између „традиционалног“ и „савременог“, са посебним освртом на специфична значења појединачних кореографских дела, у тренутку њиховог некадашњег настанка, и данас.

**Кључне речи:** Косово и Метохија, плесни обрасци, кореографска имагинација, традиционално, савремено

Некадашња богата плесна традиција Косова и Метохије до данас је сачувана у фрагментима, доминантно у сфери кореографисаног фолклора. Захваљујући развоју кореографске праксе у другој половини XX века, плесно наслеђе на ширем простору некадашње Југославије опстало је у виду својеврсних уметничких транспозиција. Од почетка деведесетих година XX века до данас, српски кореографисан фолклор доживљава своју експанзију, у оквиру ширег процеса редефинисања српског националног идентитета.<sup>2</sup> Традиционално плесно наслеђе Срба са Косова и Метохије, у овом процесу, посебно се експлоатише, захваљујући специфичном „националном“ потенцијалу, као последици деликатних културно-историјских прилика на овом простору.

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру пројекта *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр.177024), који се реализује на Факултету музичке уметности у Београду, под покровитељством Министарства за науку и технолошки развој.

<sup>2</sup> Весна Бајић Стојиљковић фокусирано се бавила развојем српског кореографисаног фолклора у овом периоду. Видети: Весна Бајић Стојиљковић, *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике у Србији* (докторски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 134–152.

У периоду после демократских промена у Србији (након 2000. године), долази до националног освешћења српске дијаспоре. У сфери кореографисаног фолклора, овај процес се манифестује кроз повећан број кореографских дела која у фокусу имају плесну традицију Косова и Метохије. Наведен културни простор специфично је означен избором плесова и костимом, али се продукција кореографских дела уклапа у успостављене стандарде српског кореографисаног фолклора, који су дефинисани кроз следеће параметре: одређено трајање (8–10 мин), форму (нејчешће „сплетови игара“)<sup>3</sup> и „универзалну“ музичку пратњу (мешовити инструментални састав, који се у пракси назива „народни оркестар“).<sup>4</sup> Извођачка пракса професионалних и аматерских фолклорних ансамбала, у том смислу, практично се не разликује.

Кореографије у актуелној пракси доносе избор плесова различитих тзв. предеоних целина Косова и Метохије, које се нужно не поклапају и са постојећим антропогеографским областима. На основу доступне литературе, на подручју Косова и Метохије могуће је издвојити следеће предеоне целине: централно Косово (Приштина, Вучитрн), северно Косово (Ибарски Колашин, Лепосавић, Косовска Митровица, Звечан), Метохија (Пећ), Косовско Поморавље (Гњиланско Поморавље), Подгор и жупе, и то: Гора, Средачка жупа и Сиринићка жупа, из којих постоје подаци.<sup>5</sup> Наведена диференцијација изведена је на основу писаних подака о плесној традицији Срба. Релевантне податке могуће је пронаћи у радовима ретких аутора, и то у књигама *Народне игре II, VI и VII* Љубице и Данице Јанковић<sup>6</sup> и у издању кореографа Ђорђа Лакушића из 2015. године, под називом *Повратак исходишту*.<sup>7</sup> Дела сестара Јанковић реферирају на период прве половине XX века, док Лакушић, поред ових података, износи и податке до којих је дошао самосталним истраживањима, у последњих неколико деценија.

Интерпретације плесова Косова и Метохије у српском кореографисаном фолклору доминантно су утемељене у наведеним изворима, али су кореографска дела често заснована и на недокументованом теренско-истраживачком раду, услед чега кореографије постају једини вид документовања одређеног теренског рада (?!). Према Андреју Нахачевском (Andriy Nahachewsky), постоје три основна принципа сценске презентације плесова: 1. принцип презервације, односно очувања плесних форми у

<sup>3</sup> Према Весни Бајић Стојиљковић, жанр „сплет“ карактерише низање различитих игара према ритму, темпу, карактеру и мелодији уз коју се изводи. Видети више у: Весна Бајић Стојиљковић, *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката...*, op. cit., 175.

<sup>4</sup> Потпун „народни“ оркестар у савременој пракси садржи следеће инструменте: флаута 1(2); кларинет 1(2); хармоника 1,2; виолина 1,2; гитара („контра“), контрабас („бас“). Гудачки корпус може бити допуњен виолом и виолончелом, а дувачки трубом и/или саксофоном. Од традиционалних музичких инструмената овом саставу углавном се додаје фрула. У недостатку појединих инструмената инструментални састави се разликују од ансамбла до ансамбла, али концепт „народног оркестра“ стоји у основи сваког од њих (видети више у: Здравко Ранисављевић, Прилог проучавању музичке пратње народној игри на сцени, у: Димитрије Големовић и Оливера Васић (ур.), *Избор Народних игара Србије, Народне игре Србије*, грађа, свеска 27, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 441–446).

<sup>5</sup> О плесној традицији Опоља не постоје забележени подаци.

<sup>6</sup> Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре II*, Београд, ауторско издање, 1937; *Народне игре VI*, Београд, Просвета, 1951; *Народне игре VII*, Београд, Просвета, 1952.

<sup>7</sup> Ђорђе Лакушић, *Повратак исходишту*, Београд, ЈП Службени гласник, 2015.

њиховом „изворном“ облику; 2. принцип који би, у слободном преводу, значио – „контекст за рефлективни плес“, а подразумева реферирање дела на одређену традицију, искључујући принцип презервације (дакле, „изворни“ плесни обрасци су подвргнути тзв. стилизацији), и 3. стварање новог дела, инспирисаног традицијом, али не и плесним облицима појавности у њој.<sup>8</sup> Наведени принципи заступљени су и у српском кореографисаном фолклору, када је „имагинарни кореографски простор“ Косова и Метохије у питању.

С обзиром на фундаменталну улогу имагинације у процесу израде кореографског дела, разлика између кореографија заснованих на документованом раду, и оних других, врло тешко се уочава једноставном методом визуелне опсервације. Дакле, без мотивске, морфолошке и формалне анализе није могуће уочити суштинске разлике између наведених оријентација. Осим тога, плесни обрасци инкорпорирани у кореографски ток врло често се мењају у односу на документовани извор, и то у зависности од: 1. места на којем се плес дистрибуира, и, сходно томе, 2. формалне улоге коју појединачан плес остварује на нивоу кореографског дела. Тако се дешава да се један проверљив – писано документован плесни образац, у кореографији измени до непрепознатљивости, у сврси динамизације кореографског тока.

Проблемима сценске адаптације традиционалних плесова бавиле су се још Љубица и Даница Јанковић, у књизи *Народне игре V*,<sup>9</sup> док је основне принципе „кореографисања“ традиционалних плесова експлицирао Иван Иванчан 1971. године, у делу *Фолклор и сцена*.<sup>10</sup> У актуелној етнокореологији у Србији све су чешћа теоријска интерпретирања кореографисаног фолклора и његових облика појавности.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Andriy Nahachewsky, *Three Principles of Staging, Ukrainian dance. A cross-cultural approach*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland&Company, 2012, 192–201.

<sup>9</sup> Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре V*, Београд, Просвета, 1949, 63.

<sup>10</sup> Ivan Ivančan, *Folklor i scena*, Zagreb, Prosvjetni sabor Hrvatske, 1971.

<sup>11</sup> Видети: Весна Бајић, *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији. Музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2006; Zdravko Ranisavljević, *Stage performance and process of 'nationalization' of the traditional dance patterns – The case of kolo u tri in the repertoire of the Serbian national ensemble 'Kolo'*, *ICTM Study Group on music and Dance of Southeastern Europe, Proceedings 2010 Symposium*, Izmir, Ege universitesi, 2011, 95–100; Mirjana Zakić i Selena Rakočević, *Institutionalizing traditional music and dance: a case study of post-Yugoslav Serbia*, *ICTM Study Group on music and Dance of Southeastern Europe. Proceedings 2010 Symposium*, Izmir, Ege universitesi, 2011, 226–232; Маја Красин, *Традиционална игра на сцени – спектакл или чување традиције у интерпретацији публице, играча и уметничких руководилаца, у периоду од 2010. до 2011. године* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2011; Vesna Bajić Stojiljković, *Application of Kinetography/Labanotation to the Serbian Choreographed Dance Tradition*, *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference*, Budapest, International Council of Kinetography Laban, 2012, 95–103; *Staged folk dance in theatrical narratives*, *Dance, Narratives, Heritage. Dance and Narratives. Dance as Intangible and Tangible Cultural Heritage. Proceedings of the 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2015, 37–42; Весна Бајић Стојиљковић, *Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије Игре из Србије Олге Сковран)*, у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Владо С. Милошевић: композитор, етномузиколог и музички педагог*, Зборник радова (11–12 април 2014), Бања Лука, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Српске, 2013, 406–425; *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике у Србији* (докторски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2017; Весна Бајић и Маја Красин, *Десанка Деса Ђорђевић: Монографија*, Београд, Кореос, 2014; Бојана Кнежевић, *Музика за кореографију народне игре: дистиктивне одлике формалног обликовања и хармонског језика* (дипломски рад у рукопису),

Фокусирано бављење наведеном проблематиком изнедрило је етнокорееолошки појам „кореографија народне игре“ (скраћено КНИ), ауторке Весне Бајић Стојиљковић, под којим се подразумева заокружено сценско дело, којег карактерише уметнички уобличена кинетичко-плесна, музичка, сценска и драмска структура.<sup>12</sup>

Узимајући у обзир чињеницу да кореографисан фолклор функционише кроз институције, поред кореографске имагинације, као кључног појединачног фактора, неопходно је узети у обзир и општи – контекстуални ниво функционисања сценског фолклора, као таквог. Теоријско интерпретирање идеолошке условљености кореографисаног фолклора у Србији и српској дијаспори до сада је остварено на појединачном нивоу, од стране неколицине аутора, и ова оријентација свакако представља будућност научног промишљања у домаћој етнокорееологији.

Са циљем да се корелативно размотре текстуални и контекстуални аспект функционисања српског кореографисаног фолклора, у овом раду је фокусирана пракса Ансамбла народних игара и песама Косова и Метохије „Венац“. Ансамбл „Венац“ основан је 1964. године у Приштини (под називом „Шота“), као државни – професионални ансамбл, са циљем да својим деловањем допринесе очувању културног наслеђа на Косову и Метохији. На репертоару овог ансамбла, који у континуитету ради до данас, са променама седишта и назива (1993. године долази до преименовања назива у – „Венац“), посебно место заузимају кореографије плесова Срба са подручја Косова и Метохије. На репертоару „Венца“ налазе се следеће кореографије косовско-метохијских плесова: *Игре из Призрена* (Вјаћеслав-Славко Квасневски), *Циганске игре са Косова* (Вјаћеслав-Славко Квасневски), *Старо Косово* (Вјаћеслав-Славко Квасневски), *Игре из Пећи* (Ђорђе Лакушић), *Призренска свадба* (Братислав-Бата Грбић), *Игре из Косовског Поморавља* (Дејан Милисављевић), *Игре из Метохије* (Дејан Милисављевић) и *Осојане, дабогда ти родило – метохијска жетва* (Звездан Ђурић).

У наведеним кореографијама, које су настајале у временском распону од пола века (од 60-их година XX века до данас), фиксирани су типични плесови и формирана својеврсна „база података“ о некадашњој плесној пракси Срба на Косову и Метохији. У актуелној епохи очувања и ревитализовања културног наслеђа, поставља се питање релевантности поменутих кореографских дела. У том смислу, неопходно је узети у обзир коришћене узоре, као и размотрити културно-историјске прилике у којима су појединачне кореографије настајале. Недостатак документованог етнокорееолошког рада на простору Косова и Метохије у другој половини XX века погодовао је „ослобађању“ кореографске имагинације. Истовремено, неповољне културно-историјске прилике допринеле су да активности ансамбла „Венац“, као јавне институције Републике Србије, добију својеврстан мисионарски значај. У тој констелацији, кореографска дела којима је обухваћена плесна традиција Срба са

---

Београд, Факултет музичке уметности, 2015; Јелена Петровић, *Косово и Метохија у кореографијама народне игре са репертоара Ансамбла народних игара и песама Србије Коло* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2016.

<sup>12</sup> Весна Бајић Стојиљковић, *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката...*, op. cit., 59.



Косова и Метохије, у извођењу овог ансамбла, добила су специфично национално значење.

### Аналитички приступ: Студија случаја кореографија призренских плесова

За потребе аналитичког опсервирања, из репертоара „Венца“ издвојен је случај кореографија призренских плесова, које су постављене у однос са писаним документованим радом, односно са другим референтним кореографским делима у историји српског кореографисаног фолклора. Етнокореолошка анализа, у том смислу, подразумева анализу плесног садржаја једног кореографског дела, довођењем у однос са претпостављеним узором. Анализа има за циљ издвајање стваралачких парадигми, са посебним освртом на улогу имагинације у процесу кореографског стварања. Контекстуална анализа подразумева позиционирање одређеног дела у времену, узимајући у обзир све факторе који се у идеолошком смислу могу сматрати релевантним. Конкретан аналитички поступак биће спроведен на верзијама плеса *калач*, путем којег ће се интерпретирати и појам тзв. кореографске имагинације.<sup>13</sup>

*Калач* је плес својеврсне свитне (петоделне) форме, која је, према Љубици и Даници Јанковић, као таква, извођена у сеоској пракси прве половине XX века.<sup>14</sup> У овом плесу сублимиране су есенцијалне карактеристике призренског плесног идиома, од карактеристичних образаца покрета ногу и руку до родно диференцираног специфичног психолошког проживљавања плеса.<sup>15</sup> Кинетички сегмент *калача* доминантно се базира на истом играчком (мотивском) садржају, који се интерпретира у различитим метроритмичким обрасцима, у зависности од метра музичке пратње. У конкретном смислу, четири тзв. фигуре, према сестрама Јанковић,<sup>16</sup> засноване су на заједничком шестомотивском основном обрасцу корака, који се може варирати употребом чучњева и окрета. У тзв. петој фигури задржан је меторитмички образац „четврте фигуре“, уз формално проширење, до којег долази понављем последња четири мотива, који се такође могу алтернирати чучњевима и окретима. Према сестрама Јанковић, ова фигура се у некадашњој пракси називала „чифте“ (пар, двапут, двоструко)<sup>17</sup>, извесно због понављања другог дела основног обрасца корака (од 2. до 6. такта).

На репертоару Ансамбла народних игара и песама Косова и Метохије „Венац“ налазе се две кореографије призренских плесова, и то *Народне игре из Призрена*, Вјаћеслава-Славка Квасневског, из 1965. године, и кореографија под називом *Призренска свабда*, аутора Братислава-Бате Грбића, из 2003. године. Наведена дела

<sup>13</sup> Кроз кореографске интерпретације *калача* могуће је представити две основне стваралачке парадигме у српском кореографисаном фолклору, које би се поједностављено могле вербализовати као: 1. поштовање структуре основног обрасца корака и 2. одступање од исте.

<sup>14</sup> У књизи *Народне игре II* наводи се следеће: „Данас се од мушкараца одликују играњем Калача г. Трајко Алексић и г. Крста Гарић, а од жена г-ђа Даница Долашевић и г-ца Ната Николић. Има још Призренаца и Призренки који са успехом чувају месно играчко предање. То су обично старији људи који су у својој младости на свадбама и породичним скуповима много играли“ (видети: Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре II*, op. cit., 99).

<sup>15</sup> Ibid., 97–99.

<sup>16</sup> Ibid., 98.

<sup>17</sup> Ibid., 99.

потребно је поставити у однос са култном кореографијом Олге Сковран, под називом *Калач – игре из Призрена*, која је 1948. године постављена у Ансамблу народних игара и песама Србије „Коло“, а представља реконструкцију призренских плесних образаца управо на основу података сестара Јанковић (видети: <https://youtu.be/0yFW32i7G0M>). Због специфичног „симфонијског“ призвука, ову нумеру је могуће позиционирати између првог и другог принципа сценске поставке Андреја Нахачевског, док се сва друга дела на тему призренских плесова, а напоследку и дела постављена у „Венцу“, на овом плану разликују од претпостављеног узора, базирајући се на једноставнијим оркестрацијским решењима у тзв. музичким аранжманима.

Када се говори о кореографском остварењу Вјаћеслава-Славка Квасневског, у односу на дело Олге Сковран, важно је узети у обзир чињеницу да су наведени аутори блиско сарађивали у КУД „Иво Лола Рибар“ из Београда, средином XX века (Квасневски је био асистент Олге Сковран). Отуда не изненађују сличности и, чак, истоветности њихових појединих кореографских решења. Третман образаца корака, у случају Квасневског, посебно је индикативан, јер нема узора у Олги Сковран, и пре може довести у везу са тзв. београдском оријентацијом кореографисаног фолклора, која је неформално установљена у другој половини XX века, кроз делатност културно-уметничких друштава у овом граду. Наведена оријентација базира се на развијању образаца корака у односу на „изворни“ облик, при чему се врло често напушта иманентна структура основног обрасца корака појединачног плеса.<sup>18</sup>

У кореографији *Народне игре из Призрена*, Квасневски почиње плес *калач* на идентичан начин као Олга Сковран – употребом драматуршки изразитог увода, уз песму *Ој мори врбо зелена*, креирајући имагинарни амбијент Призрена (видети: <https://youtu.be/k-Zoo4C3HRo>). С обзиром на то да се у оригиналном запису ова песма изводи у дистрибутивном ритму (као алтернативна вокална пратња прве играчке фигуре *калача*), јасно је да је Квасневски преузео наведену имагинацију, која се као таква до данас користи у кореографисаном фолклору. За разлику од дела Олге Сковран, кореографија Квасневског доноси потпуну деконструкцију основних образаца корака, која за последицу има фрагментизовање играчког тока. На овај начин, Квасневски се уклапа у стваралачку епоху коју Весна Бајић назива „поратним периодом“ сценског приказивања традиционалних плесова.<sup>19</sup> Основна карактеристика овог периода јесте тежња ка „вишим уметничким садржајима“, путем стилизација „вишег нивоа“.<sup>20</sup>

Поједини плесови из Призрена налазе се и у делу Квасневског из 80-тих година 20. века, под називом *Старо Косово* (видети: <https://youtu.be/sg2k2nrRttc>). Ова кореографија „колажног“ типа, у последњем одсеку кореографског тока доноси издвојену трећу фигуру *калача*. Наведена фигура извесно је одабрана због њеног специфичног драматуршког потенцијала, који је садржан у упечатљивом аксак ритму

<sup>18</sup> Традиција кореографисаног фолклора у Београду до сада није фокусирана у науци, и свакако представља будућност етнокореолошких истраживања.

<sup>19</sup> Весна Бајић, *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији...*, оп. cit., 8–27.

<sup>20</sup> Ibid., 12.

(9/8), послуживши тако у сврси припреме финала. На сличан начин, употребљен је и плес *вртешка*, који и у кореографији *Народне игре из Призрена* из 1965. године претходи *калачу*. Важно је истаћи да *вртешка* није забележена у писаним подацима, и да се њен плесни образац први пут појављује у кореографији Квасневског. Љубица Јанковић, у необјављеном тексту „Српско орско предање у Призрену и околини“ из 60-их година XX века, помиње термин *вртешка* као синоним за „стране“ и „модерне“ плесове у призренској пракси прве половине XX века.<sup>21</sup> Отуда не чуди што се *вртешка*, по својим карактеристикама, јасно издваја у односу на остатак забележеног плесног репертоара у Призрену. Извесно је да је због своје атрактивности, која се огледа у аћелерандо (*accelerando*) окретању мушког затвореног кола,<sup>22</sup> овај плес нашао своје место и у каснијим кореографским остварењима других аутора, о чему ће бити речи у наставку.

Кореографија под називом *Призренска свадба*, аутора Братислава-Бате Грбића, из 2003. године, има јасан узор у делу Олге Сковран, када је у питању поштовање структура основних образаца корака, док се на нивоу плесних формација и мотивског садржаја остварује као оригинално ауторско дело (видети: 1. део <https://youtu.be/V0IBamHsl8k> и 2. део [https://youtu.be/JQOYrR3rc\\_c](https://youtu.be/JQOYrR3rc_c)). Према жанровској категоризацији Весне Бајић Стојиљковић, ова кореографија би се могла сврстати у жанр тзв. варијација, које подразумевају изразито варирање на нивоу микроформалног обликовања кореографије народне игре.<sup>23</sup> *Калач* је изведен у две фигуре (другој и трећој), уместо у иманентној свитној форми, чиме се ово дело додатно дистанцира од потенцијалне цитатности, али и од семантике самог плеса у некадашњој пракси. Другим речима, Грбић је продуковао својеврстан „имагинарни Призрен“, у плесном смислу, из визуре професионалног играча.<sup>24</sup>

Огледно постављање кореографског репертоара „Венца“ у однос са широм кореографском праксом, на сличан начин као што је то учињено са делом Олге Сковран, подразумева и разматрање утицаја које је овај репертоар остварио на друга кореографска дела у аматеризму. У том смислу, посебно је илустративан случај кореографије *Господско вече*, аутора Дејана Милисављевића, из 2005. године (видети: <https://youtu.be/wOGjyuxTnbo>). Иако наведено дело није постављено у „Венцу“, његова релевантност се огледа у специфичном „рехабилитовању“ Вјаћеслава-Славка Квасневског, у периоду процвата српског кореографисаног фолклора. Наиме, ова кореографија доноси познат принцип деконструкције основних образаца корака, својствен делу Квасневског, док су плес *вртешка* и препознатљива најава *калача* преузети из кореографије *Народне игре из Призрена* из 1965. године. Тако су на временској дистанци од 40 година фиксирани облик и значење *вртешке* као плеса, слично пређешњем случају песме *Ој, мори врбо зелена*, на релацији Квасневски-Сковран.

<sup>21</sup> Љубица Јанковић, *Српско орско предање у Призрену и околини* (рад у рукопису), око 1960, 5.

<sup>22</sup> Окретање формације кола са константним убрзавањем.

<sup>23</sup> Весна Бајић Стојиљковић, *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката...*, оп. cit., 175.

<sup>24</sup> Братислав-Бата Грбић (1930–2005) је био истакнути играч Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“, а потом и прослављени кореограф.

Немогућност остварења целовитог, релевантног и проверљивог етнокорееолошког истраживачког рада на простору Косова и Метохије, у другој половини XX века, погодовао је ослобођању кореографске имагинације међу кореографима традиционалних плесова у Србији. Истовремено, неповољне културно-историјске прилике на наведеној територији допринеле су да активности ансамбла „Венац“ као јавне институције, добију својеврстан мисионарски значај. У тој констелацији, кореографска дела којима је обухваћена плесна традиција Срба са Косова и Метохије, на репертоару овог ансамбла, добила су специфично – хибридно национално значење. Ипак, доминантне универзалије српског кореографисаног фолклора, попут: 1. трајања и форме кореографског дела, 2. „универзалног“ музичког састава (у виду тзв. народног оркестра), 3. „радијског“ начина хармонизације и оркестрације,<sup>25</sup> 4. „уметнички“ транспонованог карактера плесова и др., допринели су да се плесови Срба са Косова и Метохије у кореографској пракси суштински не разликују од плесова других крајева Србије. Једина фундаментална разлика коју кореографисан фолклор као такав предвиђа јесте она која се потенцијално остварује на нивоу кореографске имагинације, а која на тај начин – изоловано, постаје сама себи сврха.

У ширем смислу, парадигме „традиционалног“ и „савременог“ у српском кореографисаном фолклору суштински су испреплетене. Тако су две култне кореографије призренских плесова, аутора Олге Сковран и Вјаћеслава-Славка Квасневског, у тренутку њиховог настанка, представљале одраз савремених тенденција поратног доба и својеврсну уметничку надградњу у односу на претпостављени узор – Сковран према сестрама Јанковић, а Квасневски према Сковран. Из аспекта актуелне праксе, пак, наведене кореографије представљају део традиције српског кореографисаног фолклора, подједнако се третирајући као својеврсни узор. У том смислу, „традиционално“ и „савремено“, у сфери кореографског фолклорног стваралаштва, испостављају се као међусобно условљене и суштински међузависне вредности.

### Коришћена литература:

Бајић, Весна, *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији. Музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2006.

Bajić Stojiljković, Vesna, *Application of Kinetography/Labanotation to the Serbian Choreographed Dance Tradition, Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference*, Budapest, International Council of Kinetography Laban, 2012, 95–103.

Staged folk dance in theatrical narratives, *Dance, Narratives, Heritage. Dance and Narratives. Dance as Intangible and Tangible Cultural Heritage. Proceedings of the 28th*

<sup>25</sup> Тзв. радијски начин хармонизације и оркестрације базира се на правилностима тзв. класичне хармоније и оркестрације, са партитурним листом у којем су груписане хармонске и мелодијске деонице.



*Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2015, 37–42.

Бајић Стојиљковић, Весна, Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије Игре из Србије Олге Сковран), у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Владо С. Милошевић: композитор, етномузиколог и музички педагог*, Зборник радова (11–12 април 2014), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Српске, 2013, 406–425.

Бајић Стојиљковић, Весна, *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике у Србији* (докторски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2017.

Бајић, Весна и Маја Красин, *Десанка Деса Ђорђевић: Монографија*, Београд, Кореос, 2014.

Ivančan, Ivan, *Folklor i scena*, Zagreb, Prosvjetni sabor Hrvatske, 1971.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре II*, Београд, ауторско издање, 1937

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре V*, Београд, Просвета, 1949.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре VI*, Београд, Просвета, 1951.

Јанковић, Љубица и Даница, *Народне игре VII*, Београд, Просвета, 1952.

Јанковић, Љубица, *Српско орско предање у Призрену и околини* (рад у рукопису), око 1960.

Красин, Маја, *Традиционална игра на сцени – спектакл или чување традиције у интерпретацији публике, играча и уметничких руководица, у периоду од 2010. до 2011. године* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2011.

Кнежевић, Бојана, *Музика за кореографију народне игре: дистинктивне одлике формалног обликовања и хармонског језика* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2015.

Лакушић, Ђорђе, *Повратак исходишту*, Београд, ЈП Службени гласник, 2015.

Nahachewsky, Andry, *Three Principles of Staging, Ukrainian dance. A cross-cultural approach*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company, 2012, 192–201.

Петровић, Јелена, *Косово и Метохија у кореографијама народне игре са репертоара Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“* (дипломски рад у рукопису), Београд, Факултет музичке уметности, 2016.

Ранисављевић, Здравко, Прилог проучавању музичке пратње народној игри на сцени, у: Димитрије Големовић и Оливера Васић (ур.), *Избор Народних игара Србије, Народне игре Србије*, грађа, свеска 27, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 441–446.

Ranisavljević, Zdravko, *Stage performance and process of 'nationalization' of the traditional dance patterns – The case of kolo u tri in the repertoire of the Serbian national ensemble Kolo*, *ICTM Study Group on music and Dance of Southeastern Europe, Proceedings 2010 Symposium*. Izmir, Ege universitesi, 2011, 95–100.

Zakić, Mirjana i Selena Rakočević, *Institutionalizing traditional music and dance: a case study of post-Yugoslav Serbia*, *ICTM Study Group on music and Dance of Southeastern Europe. Proceedings 2010 Symposium*, Izmir, Ege universitesi, 2011, 226–232.

## SUMMARY

### CHOREOGRAPHIC (RE)INTERPRETATIONS OF THE DANCE HERITAGE OF KOSOVO AND METOHİJA IN THE PRACTISE OF THE NATIONAL ENSEMBLE "VENAC"

Zdravko Ranisavljević

The once rich dance tradition of Kosovo and Metohija is now extant in fragments, mainly in the sphere of choreographed folk dance. Owing to the development of choreographic practice in the second half of the 20<sup>th</sup> century, dance heritage throughout the territory of former Yugoslavia has survived in the form of specific artistic transpositions. The period since the early 1990s has been one of expansion for Serbian choreographed folk dance, as part of a wider process of redefining the Serbian national identity. In this process the traditional dance heritage of Kosovo and Metohija Serbs has been particularly utilized because of its specific national potential, a result of delicate cultural and historical circumstances in this region. The Kosovo and Metohija folk dance and song ensemble „Venac“ was founded in Priština in 1964 as a national professional ensemble whose activities were aimed at preserving the region’s cultural heritage. Choreographies of dances of Kosovo and Metohija Serbs, by different authors, take pride of place in the repertoire of this ensemble, whose work has been uninterrupted since its foundation (with the changes of seat). In these choreographies, which were created over the span of half a century, typical dance patterns were fixed and a unique „database“ of the former dance practice was established. Nowadays, when cultural heritage is being preserved and revitalized, the question arises as to the relevance of the aforementioned choreographic pieces. In this respect, it is necessary to take into account the models used and consider the cultural and historical circumstances in which the individual choreographies were created. The paper analyzes different aspects of choreographic imagination that ranges from the traditional to the contemporary, as a key factor in artistic transposition, with a special focus on the specific meanings of individual choreographic works, both at the time of their creation and today.

**Keywords:** Kosovo and Metohija, dance patterns, choreographic imagination, traditional, contemporary

Dr Vera Obradović  
 Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici  
 Fakultet umetnosti  
 Dramski odsek  
 obradovic\_vera@yahoo.com

## KOREODRAMSKO I KOREOGRAFSKO STVARALAŠTVO MAT EKA

**Sažetak:** U ovom radu analiziram i rasvetljavam osobnosti koreografskog stvaralaštva Mat Eka (Mats Ek, 1945–), najpoznatijeg švedskog, ali i svetskog koreografa današnjice. Preispituje se njegova estetika, kao i semantika koreodramskih ostvarenja, u kojima ujedinjuje glumu, klasičnu i modernu igračku tehniku. Po dosadašnjim karakteristikama njegovog opusa – otkrivam i svrstavam ga u pozorišni oblik koreodrame.

**Ključne reči:** Mat Ek, Kulberg balet, koreodrama, savremena igra, klasičan balet

### Uvod

Mat Ek (Mats Ek, 1945–) je, istražujući granice akademske baletske tehnike, igru XIX veka oživeo jezikom koji korespondira sa savremenim dobom. U estetskom smislu približio je čoveku današnjeg sveta, a u psihološkom – njegovom sistemu mišljenja, problemima i razvoju svesti. Na polje koreodrame stupio je prvenstveno kao dramski reditelj, otkrivajući da svaki narativ može da se plesom neverbalno iskaže i transponuje u scenski prostor. Radeći za Kulberg balet<sup>1</sup> (i druge velike svetske kompanije) osobenoj poetici i estetici ostaje dosledan tokom svih godina plodnog koreografskog stvaralaštva. Njegov ekspresionistički izraz dodiruje se sa nemačkim prethodnikom Kurtom Josom (Kurt Jooss, 1901–1979) za kojim je krenula prvo Birgit Kulberg (Birgit Cullberg, 1908–1999).<sup>2</sup> Odlikuje ga svojevrsni dijalog sa istorijom baleta, odnosno inovativno bavljenje tradicionalnim naslovima klasičnog baleta – tj. njihova scenska dekonstrukcija, redefinicija i reinterpretacija. Subverzivno poigravanje sa

<sup>1</sup> U Kulberg baletu Mat Ek delovao je od 1973. godine. Koreografsko znanje je usvajao od Morisa Bežara (Maurice Béjart, 1927–2007) i Jirži Kilijana (Jiří Kylián, 1947–).

<sup>2</sup> Birgit Kulberg, majka Mat Eka. Osnovala je „Kulberg balet“ 1967. godine, koji danas pripada vodećim svetskim trupama, razvijao je preko četrdeset godina samosvojan pozorišni izraz i savremenu igru. U dosadašnjem višegodišnjem trajanju kroz igračku kompaniju Birgit Kulberg prošli su najznačajniji koreografi XX veka (dakako, mnogima je upravo taj rad označio prekretnicu i otvorio ina vrata moderne koreografske poetike, estetike i nove stvaralačke slobode).

Internacionalno poznata i priznata umetnica, igračica i koreografkinja, Birgit Kulberg kada je osnovala „Kulberg balet“, nije ni slutila da će kako potonjem delovanju trupe tako međunarodnoj afirmaciji i popularnosti značajno doprineti upravo njen sin, Mat Ek. Sa osam godina igrao je (zajedno sa sestrom bliznakinjom) u koreografiji za predstavu *Medeja*, koju je kreirala njihova majka. Međutim, u ranoj mladosti, Mat Eka nije privlačilo klasično ili moderno baletsko obrazovanje i igračko pozorište, pa je delovalo kao da majčine želje i usmerenja ka umetnosti igre neće moći da postanu životno opredeljenje i vokacija mladog Eka. Uzimao je časove na švedskom koledžu 1965. godine (Marieborg College, Norrköping). Časovi klasičnog baleta i moderne Grem (Graham) tehnike nisu ga tih godina zadržali u baletskoj sali, već znatno kasnije. Po ugledu na oca, slavnog švedskog glumca Anders Eka (Anders Ek, 1916–1979), prvo se okrenuo studijama drame i sticao ime i renome kao delatnik dramskog teatra.

velikim temama klasičnog baleta, njihovom tradicijom i ustaljenim značenjem (kao što su „Labudovo jezero“, „Uspavana lepotica“, „Žizela“) osavremenjenim, a bizarnim izvođačkim stilom i izrazom, kojima je dodavao intertekstualna rešenja, podzaplet i slojevitost – predstavljalo je značajan rizik da bude neshvaćen ili sa gnušanjem odbačen.

Mitske klasične baletke prevodi na vlastiti jezik pokreta, razarajući ustaljenost tradicionalne koncepcije narativa kao i utvrđenog sistema reda, sklada, gotovo shematskog redosleda igračkih koraka. Mat Ekova „'Estetička poruka' pomera naprotiv statistički karakter niza znakova prema većoj 'inovaciji', sposobnosti iznenađivanja, krhkosti, nepredodređenosti; svemu tome mi dajemo ime 'originalnost'. To je ono što prirodno čini teškom svaku 'estetičku komunikaciju', svako 'iskustvo lepog', ono što izaziva iznenađenje, ponekad odbojno, vezano za svako novo umetničko delo, za svaki novi tip poezije ili slikarstva. (...) pod 'originalnošću' umetničkog dela podrazumeva se selekcija ili distribucija znakova koje su novatorske, nove, nepredviđene i neverovatne“.<sup>3</sup>

Na samom početku pozorišne karijere, kao dvadesetčetvorogodišnjak, 1969. godine, Mat Ek saraduje sa Ingmarom Bergmanom (Ernst Ingmar Bergman, 1918–2007). U trenutku susreta i saradnje sa glasovitim švedskim rediteljem Mat Ek je iza sebe već imao postavku Bihnerovog „Vojceka“ u produkciji lutkarskog pozorišta. No, sa Bergmanom je postavio još jednu verziju iste predstave. Stoga, moguća poređenja dva skandinavski stvaralaca – filmskog i pozorišnog reditelja, Bergmana, i pozorišnog reditelja i koreografa, Eka – nisu slučajna, jer osim neminovnog umetničkog i interpersonalnog međusobnog uticaja i prožimanja, oba autora obeležava insistiranje na minucioznoj psihološkoj studiji prikazivanih likova. Usvojeno obrazovanje i iskustvo dramskog reditelja Mat Ek vrhunski koristi, pretače i primenjuje u plesnom pozorištu, kao i u vlastitim televizijskim, video umetničkim radovima. Često, u televizijskim produkcijama vlastitih koreodrama, insistira na sugestivnom krupnom planu – tj. stavlja pod psihološku lupu kamere unutarne stanje glavnih likova. Bergman je to činio u filmskim ostvarenjima. Zapravo, ono što je Ingmar Bergman značio za filmsku umetnost, to je Mat Ek postigao u sferama Terpsihorinog carstva.

### **Oslobađanje nove iz stare forme i/ili od klasičnog izraza ka bizarnom**

U njegovom opusu nizali su se poznati repertoarski naslovi, u novom, izmenjenom ključu: „Dom Bernarde Albe“ 1978. godine, „Žizela“ 1982. godine, „Labudovo jezero“ 1987. godine, „Karmen“ 1992. godine, „Uspavana lepotica“ 1996. godine, odnosno predstave koje čine najznačajniji deo Ekovog opusa, čime se „Kulberg baletu“ utemeljuje svetski renome kao vodeće inovativne trupe. „Za nenaviknuto, klasično trenirano oko prvo gledanje Mat Ekovih koreografija može da bude grub šok. Paralelne noge, pravi uglovi, savijena stopala, negraciozne podrške... Njegov stil je moderan sa povremenim bljescima klasicizma, ali igrači su tako dobro verzirani u ovom rečniku da to izgleda prirodno i kao njihova druga priroda“.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Maks Benze, Sažeti temelji moderne estetike, *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd, 1977, 71.

<sup>4</sup> „For the unaccustomed, classically-trained eye, a first viewing of Mats Ek’s choreography can be a rude shock to the system. Parallel legs, right angles, flexed feet, ungraceful, weighted lifts. His style is modern with nary a glimpse of classicism, but the dancers are so well versed in this vocabulary that it seems natural and second nature to them“. (Za ovu priliku citate sa engleskog prevela: Marija Ljubinković).

Videti: Catherine Pawlick, “Carmen, As if, Heavy on symbolism” Ballet dance magazine, Ballet of the Polish National Opera, Juli 2005 <http://www.ballet-dance.com/200507/articles/BalletPolishNatOpera20050616.html>



Ekova estetika igre gradi se dualističkim principom:

1. dobro prepoznatljivim, u svesti urezanim (već kolektivnim) rečnikom klasične igre - kome on (u svakoj koreografiji) dodaje metanarativnost, psihološku analizu i promišljanje
2. prevazilaženjem strogih izvodačkih konvencija.

Dekonstrukcija klasične igračke forme i tehnike ne narušava vrednosni estetski momenat njegovih koreodrama. Preuzimajući klasične baletе kao otvorene estetske predmete koje iznova obrađuje, dopunjava ih razotkrivanjem svega što telo iz klasičnih pet baletskih pozicija, koraka, skokova, poza i okreta pokreće na nov način. Odnosno, u materiji i formi klasičnog baleta Mat Ek oslobađa autonomnu, drugačiju igru, kojom započinje novu epohu u igračkom teatru – kao što je to pre njega, svojevremeno, učinio Sergej Djagiljev (Серге́й Па́влович Дя́гилев, 1872–1929) sa svojom trupom „Ruski balet“ u Parizu. Mat Ek prikazuje kako se može, još više i dalje, igrati i razigravati sa nastajanjem nove u staroj formi. Pojavljivanje klasičnog baleta u optici modernog, katkad bizarnog, novoj ekspresiji, odnosno jedinjenje dva opozitna pravca (klasične i moderne) igre, gde se ne postavlja problem njihovog saodnosa tj. koja forma igre je u prvom, a koja u drugom planu – čini osobenost i lepotu Ekovog jedinstvenog dela. Sa druge strane, trajno se formira i određeni, isključivo Ekov vizuelni kod izvedenih pokreta i svojevrsna duhovitost.

Dakle, Ekova koreografska osobenost i lepota ili pak „iščašenost“ pokreta su u čudesnom, alhemijskom odnosu, amalgamu, simbiozi dva različita igračka pravca - koja u njegovom radu postaju jedan jedini, ali organski, prirodan, harmonijski spoj, nikada u koliziji sadržanog dvojstva. To će se potvrditi, ne samo velikom gledanošću njegovih predstava, već i čestim epigonstvom Mat Ekove estetike.

### **Ekova plesna dijalektika**

Ek je 1978. godine, napravivši prodor sa „Domom Bernarde Albe“, pokazao kako se dramski sadržaj može transponovati u plesnu umetnost. Tekst je posrednički element u Ekovoj koreografiji, odnosno u koreodrami. Psihološki složenu priču – izvedenu iz Lorkinog istoimenog dela o različitim oblicima porodične represije, pobuni protiv konzervativnih verskih i porodičnih tradicija, kao i o unutrašnjem sukobu ličnosti, rigidnosti, patrijarhalnosti koja guši život i svaku životnu radost – Ek je, kao mlad koreograf, inscenirao koreodramskim jezikom gesta i igre. Uloga patrijarhalne majke (čiji će rigidni stavovi i gušenje seksualnosti tiranisati njenih pet kćeri) bila je igrana od strane muškog igrača. Time se koreografski slikovito potencira značenje lika. S jedne strane, Alba psihološki mora da preuzme mušku ulogu i energiju, jer postaje glava porodice, dok s druge strane igra upravo ono što joj nedostaje i što pokušava da nadomesti – mušku energiju. Kostimi su dizajnirani na način da odaju smernost, strogost i skrušenost, tj. oplakivanje i žaljenje oca koje mora i podrazumeva se da bi trebalo da bude barem dugotrajno, ako već ne može biti beskrajno. Scena konstantno vri od konflikta ličnosti i/ili u ličnosti. „Scenski prostor može da bude prostrano polje u kojem se sukobljavaju psihičke snage čovekovog ja. Scena je tada poput zatvorenog polja u kojem se sučeljavaju elementi razdeljenog, rascepljenog ja. Druga topika ja može se smatrati nekom vrstom modela koji dopušta da se scenski prostor čita kao mesto unutrašnjih sukoba

čije bi instance (*Ja, Nad-ja, Ono*) bile oličene u glavnim likovima<sup>5</sup>. Scenografiju sačinjava nameštaj kome su nogare dizajnirane u obliku ljudskih nogu u čizmama. Asocijativna slika njihove realnosti jeste da sve ugnjetavane žene u Albinom domu mogu da budu označene kao nežive figure – kao „nameštaj“, jer one su postale funkcionalne „stvari“ koje služe stvarima, a ne životu. Takav postupak poigravanja sa scenografskim elementima proizvodi metaforički smisao robovanja porodičnom prostoru. Kako An Ibersfeld u *Čitanju pozorišta* navodi: „... jedno lice može da bude sagovornik; ono takođe može da bude predmet u predstavi, isto kao i neki deo nameštaja (...) grupa glumaca može da predstavlja dekor; (...) neki rekvizit, neki glumac, nekakav deo dekora mogu imati međusobno razmenljive funkcije...“<sup>6</sup>. Njihove svakodnevne molitve su krici, vapaji iz najdubljeg ponora u kome se nalaze prikovane, bez slobode. Statua oca porodice, izrazito istaknuta kao element dekora, iskazuje stalno prisutnu kontrolu njegovog duha nad njima. Najmlađa sestra, Adela (koja može biti tumačena kao porodično *Ono*), nagonsku pobunu i prestup će iskazati preoblačenjem iz crne haljine u plavu i stavljanjem cveta u kosu, a njeni pokreti postaju u tom trenutku nedopušteno razdragani. Pronaći će muškarca kojeg će voleti krišom, ali ubrzo će postati žrtva porodičnih odnosa, kao i same ljubavi. Ekov kontrapunkt svemu jeste bogohulno prikazivanje ličnosti Albe, tog strogog porodičnog *Nad-ja*, velike tiranske udovice koja intimno ne može da se oslobodi vlastitih erotskih fantazija prema raspeću. Zbog nerealizovane seksualnosti (nakon gubitka muža) ona u ljubavi prema Bogu nalazi i svoje erotsko pražnjenje i zadovoljenje. Ekova koreodramska inscenacija (bez teksta i reči) saopštava kako bilo koje spoljašnje, odnosno društveno, lično ograničenje ne može da kontroliše unutarnje psihičko zbivanje. „Mat Ek je istaknuta i kontraverzna figura u savremenoj evropskoj koreografiji. On je razvio i uspostavio sopstveni koreografski stil. (...) Ek je prvi evropski savremeni koreograf koji uspešno uspeva da modifikuje remek dela baletske istorije i korenito izmeni sredstva izražavanja – naime igračkim idiomom – osavremenjujući osnovnu temu. Njegove adaptacije su često pozdravljane kao pristupačnije umetničke forme u pogledu stila, sadržaja i baletskog vokabulara. Sa druge strane, takva baletska prevođenja iz XIX veka u savremenu igru smatraju ili sknavljenjem ili nedostatkom invencije“.<sup>7</sup>

Mat Ek velike, klasične balete revidira, iznova pristupajući metaforičnom i parodičnom čitanju, pri čemu iznedrava i gradi novu, radikalno izmenjenu postavku i estetiku akademske igre. On stoji mimo ustaljenih sadržaja i utvrđenih konvencija. Teme su večne – porodica, sreća, rodbinske veze, međusobni odnosi, moć, seksualnost, usamljenost, otuđenost i mnoge druge koje tumače čovekov lični, intimni život u okvirima uže zajednice, ali i datog društva. On preispituje pitanje lepote ružnog, „iščašenog“, „iskrivljenog“, oneobičenog pokreta, odlazeći daleko od svake romantičnosti i nežnosti klasičnih baleta. No, i pored tog Ekovog revolucionarnog pretresanja smisla i estetike utvrđenog načina igre i pokreta, narativ

<sup>5</sup> An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Beograd, Zodijak, 1982, 130–131.

<sup>6</sup> Ibid., 149.

<sup>7</sup> „Mats Ek is a prominent, and controversial, figure in contemporary European choreography. He has developed and established a personal choreographic style; (...) Ek is the first European contemporary dance choreographer to have successfully revisited the masterworks of ballet history, by modifying radically the means of expression – namely the dance idiom – and updating the subject matter. His adaptations are often saluted as more accessible art forms than their antecedents in terms of style, vocabulary and content. On the other hand, some regard such translations of the nineteenth-century classic of ballet into contemporary dance as either desecration or lack of inventiveness.“ Videti: Martha Bremser & Lorna Sanders, *Fifty Contemporary Choreographers*, London & New York, Routledge, 2010, 144.

ostaje osnovno ishodište, a tehnika akademske klasične igre baza koju vešto nadograđuje. Jednostavno, cilj je potraga za koreodramom koja će moći da korespondira sa savremenim gledaocem i da reflektuje savremenu stvarnost, služeći upravo toj stvarnosti kao kritičko ogledalo. U njegovim delima ogleda se biće vremena. „Ljudska bića i njihova tela koja delaju na pozorišnoj sceni u bilo kojoj izvođačkoj umetnosti su ogledala vremena i društva oko njih. Proučavanje fotografija iz pozorišne ili plesne produkcije samo par decenija ranije bi nas podsetilo koliko su izvodjačke umetnosti blisko povezane sa stilom i modom, govorom današnjice, ikonama, idealima i vrlinama tekućeg vremena“.<sup>8</sup>

Za Mat Eka ni labudovi, ni vile, nisu eterična bića mitskog sveta, već gotovo ovozemaljska, nagoniska stvorenja, sa svim ljudskim manama. Njegove koreodrame oglašavaju glasnu pobunu protiv fiksiranih značenja i hijerarhije tradicionalno ustaljenih odnosa u klasičnoj igri koji oslikavaju fragilnu nadrealnu žensku figuru oslonjenu na muškog partnera, ali i pobunu protiv opšteg dominantnog „muškog pogleda“ na ženski princip. Potrebno je osvojiti današnji društveni kontekst i imati kritičku svest, probuditi se iz romantičnog sna i raskrinkati, dekonstruisati ideal nestvarne a savršene žene – vile. Zaljubljanje u vile i mitska bića treba prepustiti slavnoj prošlosti akademske igre i domenu bajke. No, i pored takvog viđenja i opredeljenja, Ekovo „Labudovo jezero“ i dalje ostaje priča o nečemu *što ne može biti*, on se ipak, hteo to ili ne, na izvestan način zadržava u prostoru bajke, menjajući njeno semantičko polje - vodeći je direktno ka izvrnutoj bajci. Ne baveći i ne zanimajući se srećnim krajem, tj. dobrom koje na kraju bajke (kako smo navikli) neminovno pobeđuje, već prikazivanjem, razotkrivanjem i ogoljavanjem ljudske prirode i međusobnih odnosa u desakralizovanom svetu. Čovek je nesrećni zatočenik strasti i snažne animalne prirode koju nije kadar da sputa - zato neće Princ Zigfrid (na kraju svih iskušenja) prikloniti sebe čistoj lepoti savršenstva bele labudice. Ek ukida optimistički pogled i priklanja se traganju za grubim, ali rečitim pokretom koji ishodi iz animalnog dela psihe i impulsa, za onim koji najbolje izražava ljudsku prirodu. Ek oslikava čoveka koga je oduvek privlačila tamna strana sveta i njegovo zlo. Ne sugerise se da dobro (na kraju priče) mora da odnese pobedu, već on dodatim psihološkim sadržajima interveniše u dramskoj strukturi dela, pokazujući odraz u kritičkom ogledalu s kojim će otvoriti izvesnu mogućnost sagledavanja i promene ljudske prirode ka boljem. Kroz nove interpretacije starih priča, kroz inverziju likova i obrtanje motiva, svojstvenu mu duhovitost i ironiju – kreiraju se Ekove zlokobne antibajke i izvrnute bajke. U svemu uspešno ostvaruje i postiže kontrapunkt. Dešavanja radnje ne smešta u prošlost, što je odlika bajke (na primer: njegova „Uspavana lepotica“ nije živela nekada davno, već jeste junakinja savremenog urbanog sveta, kojom oslikava naličje velegrada) a smisao bajke da nas uputi u to šta jeste ispravno delovanje Mat Ek preobraća u suočenje sa posledicama neurotičnog društva, otuđenja, narkomanije i sl. Tipske likove (crno-bele) iz baletske bajke psihološkom karakterizacijom, individualiziranošću,

<sup>8</sup> „The human beings and their bodies acting on the theatrical stage in any performing art are mirrors of the time and the society around them. Studying photos from theatre or dance productions only some decades ago would immediately remind us how close the performing arts are to style and fashion, the talks of today, the icons, ideals and values of the times being“. Videti: Margareta Sörenson. 2010. „Femininity and Body Language; Reflections on Pina Bausch and Mats Ek“. <http://www.critical-stages.org/3/femininity-and-body-language-reflections-on-pina-bausch-and-mats-ek/>

osećajnošću, potpuno preobražava ukidajući im ekstremnu polarizaciju na dobro i zlo, osvajajući njihovu ovozemaljsku tragičnost. Dakle, događaj u baletu, za Mat Eka – nije bajkovita priča, niti iluzija, već je to – brutalna, trivijalna, hladna ili, pak, komična i tragikomična stvarnost sa kojom se treba suočiti. Instinktom velikog stvaraoca i majstora scene on se uvek služi dijalektikom suprotnosti i sve što je životno spaja u jedno. Za njega komično nikada nije umetnički fenomen drugog reda. Priznaje aksiološki i ontološki status humora i bez dvoumljenja dopušta njegovu estetsku egzistenciju u vlastitim koreodramama. Mat Ek se služi uzvišenim i smešnim jednovremeno, jer „Uzvišeno i smešno predstavljaju korak dalje od sveta lepog privida, jer u oba pojma oseća se protivrečnost. (...) Mi, dakle, u njima imamo jedan *međusvet* između lepote i istine, u njima je moguće objedinjenje Dionisa i Apolona. (...) U glumcu mi prepoznajemo dioniskog čoveka, instinktivnog pesnika-pevača-plesača, ali kao *odigranog* dioniskog čoveka. On teži da svoj uzor dosegne izazivanjem uzvišenosti ili pak smeha: on ide dalje od lepote, a ipak ne traži istinu. On ostaje da lebdi na sredini između oboje. On ne teži za prividom, ali zacelo teži za prividom; on ne teži za istinom, ali teži za *istinolikošću*“.<sup>9</sup> Neretko Mat Ek dejstvuje kao koreo-reditelj koji je u najmanje očekivanim momentima i skoro „na prepad“ rafinirano duhovit. U njegovom radu se potvrđuje: „komično je povratak života na sebe samog“.<sup>10</sup> Odnosno, humor posmatra pirandelovski tj. da humor „nije iskustvo manjeg značaja, već osećanje koje dozvoljava čoveku da uđe u dublju i suštastveniju dimenziju života od uobičajene“.<sup>11</sup> U preokretanju stvari naglavačke Ek ogoljava život, a ljudsko ponašanje i porivi postaju i ostaju njegova koreodramska opsesija.

U „Labudovom jezeru“, pokraj džinovskog slatkiša (koji nalikuje falusnoj puslici) kao elementa dekora, Mat Ek gradi lik seksualno nedozrelog Princa Zigfrida koji, *a propos*, pati od nerazrešenog Edipovog kompleksa. Otuda, takav falusni element, kao svojevrsni simbol plodnosti, jeste pervertiran infantilnim značenjem. Ek se, u svim koreodramama, dosledno bavi emotivnom psihološkom sferom likova koje prikazuje. Tako i u „Labudovom jezeru“ početkom prve scene naglašava prinčevu usamljenost i samotničko sladostrašće tj. prikazuje onanističke trenutke (drhtanjem i vibrantnom igrom celog tela), kao i potisnute incestualne seksualne fantazije koje oseća prema Kraljici Majci. To oslikava u duetnim igračkim pasažima, kada su im pokreti usklađeni kao što su skladne kretnje ljubavnih parova. Na početku priče, izvor i objekat njegove želje jeste Kraljica Majka. Melanholični Zigfrid, nalazeći se u Edipalnoj situaciji, seksualno zbunjen, traži stalnu partnerku i srodnu dušu, ali jednovremeno odbacuje majčine želje da ga „preda i prepusti“ odabranoj budućoj mladi. Kao što An Ibersfeld u delu „Čitanje pozorišta“ navodi da „...izvestan koloristički detalj kostima najpre je, recimo, vizuelni elemenat jedne scenske slike, ali on istovremeno pripada i kodovanoj simbolici boja; on je istovremeno deo kostima određenog lica, kostima koji recimo upućuje na socijalni položaj lica ili na njegovo dramsko funkcionisanje; taj detalj može da označi paradigmatSKU vezu između njegovog nosioca i nekog drugog lica na čijem se kostimu on takođe nalazi“.<sup>12</sup> Ekova nevesta u „Labudovom jezeru“, koju mu Kraljica

<sup>9</sup> Fridrih Niče, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 72.

<sup>10</sup> Mario Perniola, *Estetika dvadsetog veka*, Novi Sad, Svetovi, 2005, 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>12</sup> An Ibersfeld, *op. cit.*, 26–27.



Majka priprema, znakovno je određena kao bleđa kopija nje same, čime se učitava kraljičino dodatno potkrepljivanje sinovljevog postojećeg dominantnog psihološkog kompleksa. Majčina jarko crvena haljina svojim oblikom preslikana je na potencijalnoj nevesti, ali svetlije boje, jer – buduća izabranica ne može da predstavlja dovoljno dobru zamenu majke i njene moći, ona „nema potencijal“ da pruža jednako snažnu ljubav kao majka. Otuda, njena haljina može da bude samo blaža kopija majčine. Takođe, jarka crvena boja kraljičine haljine konotira funkciju velikog kraljičinog autoriteta i dominacije nad sinom.

Mat Ek, u prvoj sceni, dodaje nov lik – kraljičinog ljubavnika. Služiće mu kao svojevrsni medij preko koga mladi princ, na posredan način, može seksualno da opšti sa svojom majkom, grubo gurajući, nagoneći majku i njenog ljubavnika u seksualni čin. Zapravo, koreodramskom verzijom „Labudovog jezera“ Mat Ek napušta svima znanu simboliku univerzalnog tipa, koja je usvojena i opšte poznata po pitanju tog baleta, a isto čini sa ostalim velikim temama (kao što su „Žizela“, „Uspavana lepotica“, „Karmen“). On će „rušiti zidove“ u svim odnosima likova, direktno se obraćajući gledaocu, koji ne može da ostane ravnodušan, bez obzira na pitanja recepcije i ličnog ukusa.

Ekov Zigfrid je, nesumnjivo, nesposobni, melanholični heroj današnjice, lice i naličje muškarca, koji treba da pronađe vlastiti put i razreši problem usamljenosti, otuđenja, utučenosti, Edipovog kompleksa. Oslikan je kao neko ko je u mnogo većoj zabuni vlastite seksualnosti i rodnih identiteta labudova koji ga okružuju, nego što je u zabuni izbora između belog i crnog, dobra i zla. Kraljica majka, u jednom trenutku, transformiše se u zlog čarobnjaka Rotbarta, čime se uočljivo realizuje prelazak funkcije s jednog na drugo lice, kao što se često događa u bajkama. Funkcija majke, u ovom slučaju je dvostruka: ona jeste psihološko potkrepljenje infantilne Zigfridove prirode, koju pokazuje večno zavisnom i nemoćnom, ali i simbol tamne strane Zigfridove ličnosti i podsvesti. Kritičarka Gardijana (Judith Mackrell) beleži: „U ovoj novoj verziji, zbunjeni tragalački Princ više nije žrtva zlog čarobnjaštva, već njegove zbunjene seksualnosti. Njegov tlačitelj jeste njegova dominantna majka, prema kojoj ima Edipovsku strast, i alter ego kao senka Odete, žena koju počinje da voli nije čarobnjakova ćerka, nego Odetina prirodna moć i agresivnost. U XIX veku baleta, žene su anđeli ili kurve koje razdiru čoveka iznutra. U Ekovom radu one postaju komplikovani ljudi sa kojima muškarci treba da nauče da žive“.<sup>13</sup>

Mitski sukob crnog i belog, dobra i zla Ek odbacuje, kao prevaziđeni sizifovski posao tj. kao davno preispitanu i večno nerazrešenu borbu, posvećujući se drugoj, važnoj temi – dečaćkom neprevaziđenom kompleksu, tj. incestualnoj želji, otporu, kao i emotivnoj ambivalenciji prema roditelju suprotnog pola. Dakle, koreodramskim jezikom zalazi se na polje, u arhetipskom smislu ništa manje značajnog problema, antičkog mita o Edipu. Međutim, u Ekovoj inscenaciji „Labudovog jezera“ primenjuje se isključivo psihoanalitičko čitanje Sigmunda Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939) i viđenje Edipa. Zapravo, po

<sup>13</sup> „In this new version, the confused, questing Prince is no longer a victim of malignant sorcery but of his own bewildered sexuality. His oppressor is his domineering mother, for whom he has an Oedipal passion, and the alter ego that shadows Odette, the woman he comes to love, is not a magician's daughter, but Odette's natural power and aggression. In 19th-century ballet, women were angels or whores who tore men apart. In Ek's work they become complicated people with whom men have to learn to live“. Videti u: Judith Mackrell, „Sleeping Beauty is a junkie“, The Guardian, 1999. <http://www.theguardian.com/culture/1999/aug/23/artsfeatures.edinburghfestival>

istoimenoj Sofoklovoj (Sophocles, gr. Σοφοκλῆς, 497/496 BC – 406/405 BC) drami Edip se sukobljava sa nečim što stoji izvan čovekovog domašaja i volje, tj. sa višim silama koje su mu odredile neizbežnu, unapred zapisanu zlu sudbinu. Edip nije znao ko su mu otac i majka u momentu kada se ženio s majkom, te se njegova ljubav prema majci ne može pripisati rodoskrvnim težnjama, kako je to, znatno kasnije, postavljeno u Frojdovoj psihoanalitičkoj teoriji (čime je Frojd razotkrivao i ukazivao na postojanje animalnog na planu nesvesnog). U „Labudovom jezeru“ – koje je, u postavci Petipa-Ivanova, tradicionalni simbol beline, čistote, nevinosti, kao i večnog sukoba dobra i zla – Mat Ek unosi i uznosi egzistenciju animalnog kao realnu životnu činjenicu i sirovu, vitalnu, pokretačku snagu koja neminovno uređuje sve društvene odnose i svet. Jasno iskazuje emanaciju animalnog dela licnosti (do nedavno) sasvim eterične bele labudice, Odete. U njegovoj scenskoj postavci labudice više nipošto nisu eterične, već snažne, pa i polumuške energije, čime pretresa sveprisutnu androgenost u savremenoj igri našeg doba. Androgenom austom se ujedno i vraća savršenom čoveku u kome su koegzistirale suprotnosti, tj. težnji prvobitnom biću pre polarizacije; u kome su se prožimala muška i ženska priroda, nebesko i zemaljsko, svetlo i tamno. Labudovi se pojavljuju puzeći po tlu, pokrete im ne odlikuje lakoća, niti vazdušasta linija lebdjenja između dve dimenzije gde egzistiraju. Naprotiv, sve kretnje im se nalaze u naglašenom kontaktu sa Zemljom, jer se time, osim animalnosti pokreta, namenski ističe crpljenje i korišćenje energije iz tla i vezanost s prirodom. Plijei (poze u kojima su savijena kolena u čučnju) su duboki i većina kretnji proizilazi iz takvih plijea koji su što je moguće bliže tlu. Labudice su potpuno redefinisane – deluju kao glomazne, teške kreature obrijanih glava, tj. one su ćelave, bespolne, rodno neodređene. Kosu, kao seksualno obeležje polova Ek ciljano uklanja, tako da (na prvi pogled) gledalac ostaje u zabuni polnog identiteta. Simbolički prikazuje sveprisutnu konfuziju polnih i rodnih identiteta. Skokovi, kao ni njihova tela, nisu vazdušasti, laki, nestvarni, već se ima doživljaj stalnog, skoro magnetskog, privlačenja ka zemlji, neodvojivosti i zavisnosti od nje. Ekovi labudovi masturbiraju, oni su prizemna, telesna, živa bića koja imaju nagone, a čuvenu igru četiri labudića iz drugog čina preobraća u igru tri maskuline patke. Na sve to, Ek im dodaje glasovno izražavanje – ozvučuje ih kricima i bučnim smejanjem. Čini se da je u pozorišnoj umetnosti Ekovo koreografsko promišljanje postojanja animalne aure (duhovno i duševno) čistih bestelesnih bića (čiji je Odeta značajan, možda i najveći simbol) ravno šokantnom Frojdovom pripisivanju postojanja seksualnih težnji i autoerotičnih iskustava kod dece u psihologiji. To je nešto u čemu su mnogi videli bogohuljenje i sknavljenje baletske umetnosti ili u najmanju ruku nedopustivu, prekoračenu stvaralačku slobodu, povredu tradicije i nepristojnost.

Međutim, dualistična priroda svega postojećeg jeste upravo ono što Eka zanima i što (kao stvaralac) želi da istraži – jer egzistira kao neizbežni, srasli, neodvojivi, deo ljudskih života i svekolike prirode. Otuda je Mat Ek nekad uzvišene, nedodirljive labudove surovo „prizemljio“, oduzimajući im eteričnost, a služeći se potisnutim, prirodnim, nepoželjinim, ali sveprisutnim aspektima ličnosti. Za njega pozorište i igra jedino na taj način mogu istinito da progovore o čoveku – iskazujući u potpunosti tačnu sliku našeg ovozemaljskog, prizemnog sveta i bitisanja. Prinčev lov, tj. odlazak na jezero gde susreće labudove Ek realizuje kao momenat snoviđenja. Zli čarobnjak, Rotbart, najveći neprijatelj njegove ljubavi prema beloj labudici, Odeti, na kraju prinčevog sna – razotkriće se (skidajući kostim, pokazujući grudi i deo crvene haljine) kao lik Majke prema kojoj sin ispoljava rodoskrvne težnje. Tačnije,

najveći Zigfridov problem krije se u njegovom nesvesnom, u potisnutim nerazrešenim infantilnim aspiracijama ka majci. Sve deluje kao potvrda psihoanalitičkog pristupa u Ekovom iščitavanju „Labudovog jezera“. San se koristi kao potisnuti psihički sadržaj, u kome se pojavljuju potisnuti nagoni i cenzurisane želje, arhetipovi, kolektivno nesvesno i arhaični slojevi ličnosti. Takođe, san se vidi kao ideja neophodnog povratka kolektivno nesvesnom, jer usled prekida komunikacije sa kolektivno nesvesnim nastaju psihičke teškoće savremenog čoveka. Koreodramskim sredstvima, Mat Ek diskutuje probleme savremenog neurotičnog sveta, odbacujući svaku moguću umetničku konvencionalnost i šablon – kako u smislu tradicionalnih i istrošenih baletskih pravila igre, tako i u smislu njihovih sadržaja. Tradicionalna bajkovitost se rastače, postaje suvišna, beskorisna, ali se zadržava dualnost, dobro poznata i svojstvena bajci, dok individualno i kolektivno nesvesno zadobijaju svoje mesto, snagu, značenje i prioritet.

Igrački vokabular pokreta odlikuje klasična igračka tehnika, uz silovitost i ekspresivnost pokreta koji su preuzeti iz moderne igre, gde se kretnje vrše iz slobodnog torza<sup>14</sup> i širokih pozicija, dok tehnika nogu tj. skokova, vrteški, developpea (razvijanja noge u visinu) ostaje u Ekovim koreografijama vrlo precizna, jer ishodi iz klasične igračke tehnike. U „Labudovom jezeru“, kao i u drugim tradicionalnim baletima, Ek vrši dekonstrukciju ne samo lepih baletskih, eteričnih, slika i koreografskih kombinacija pokreta, već i sadržaja i davno utemeljenog značenja, koji su čvrsto utkani u svest i podsvest baletske publike, i skoro „genetski“ nepromenljivi od vremena nastanka i prvog izvođenja predstave u koreografiji Petipa-Ivanova. Ek se služi humornim, ironičnim notama da bi naglasio i razvio dramatičnost likova i njihove odnose. Dodaje inverziju nekih koreografski zacrtanih, strogo definisanih pozicija i odnosa uloga, koje postoje u verziji koju su sačinili Petipa-Ivanov.<sup>15</sup> „Lepota adađa bele labudice koji često počinje sa Odetinim podrhtavanjem na podu ispred Zigfrida koji je nežno podiže, umesto toga počinje sa Princom na podu ispred labudice, i njenim plesom oko njega umesto toga“.<sup>16</sup>

Preobražaj Zigfridove ličnosti, duhovni preporod koji bi podrazumevala bajka, a koji je ostvariv jedino posredstvom ljubavi neće u Ekovom čitanju „Labudovog jezera“ biti ostvaren. On se, kao autor, ne bavi takvim razvojem lika. U lutajućem kovitlacu između dve opozitne strane, Zigfrid je samo fizički prisutan u (završnom) svadbenom hodu sa Odetom, jer njegov krajnji pokret i pogled ostaje upućen Odiliji, crnoj labudici i tamnoj strani sveta. Reklo bi se da melanholični princ današnjice ostaje da traje neodlučan, raspolućen Buridanovom željom između dve opozitne strane. Ostaje i trajaće, bez rešenja.

<sup>14</sup> Ukinuto je pravilo akademske tehnike po kome su tokom igre fiksirane četiri tačke na telu: ramena i bokovi. Pokreti se čine iz oslobođenog gornjeg dela tela, primenjuju se kontrakcije, razlabavljena ramena, krivulje torza i sl.

<sup>15</sup> Marius Petipa (1818–1910) i Лев Иванович Иванов (1834–1901).

<sup>16</sup> „The beautiful White Swan Adagio, which often begins with Odette fluttering to the floor in front of Siegfried and him gently lifting her up, instead starts with the Prince on the floor in front of the swan, and her dancing around him instead“. Videti u: Mary Ellen Hunt, „Cullberg Ballet 'Swan Lake' critical dance.com 2002. [http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg\\_swanlake-021023.html](http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg_swanlake-021023.html)

## Karmen – simbol seksualnosti, slobode i anarhije

Još jedna parodična, simbolima i suprotnostima bogata, koreodramska postavka poznatog naslova – „Karmen“, predstavlja svojevrsno ukrštanje klasične i moderne igre, ali i novi Ekov iskorak (ovog puta iz Bizeove opere i Merimeove novele). Priča počinje i završava se Don Hozeovim streljanjem, pri čemu se koreografske slike u naletima vraćaju kao njegova reminiscencija. Koreografsko-rediteljsko rešenje pronađeno u odigranim flešbekovima, životnim sećanjima, proističe iz psihološkog fenomena da nam se u samrtnom času nižu slike proživljenog. Glavni lik, Don Hoze, nalazi se u stanju podvojenosti. On je na razmeđi puteva, razapet između odanosti verenika koga iznenada privlače još nedoživljene, neistrošene ljubavi. Koreodramskim sredstvima Ek prikazuje čovekovu emocionalnu rastrzanost, ali i podvojenost uma, duše i tela. Don Hozea privlači ono što mu ne može pripadati, nešto za šta ne poseduje dovoljnu psihičku snagu da zadrži u svojoj blizini. Emotivna snaga želje prema onome što je nesavladivo, što se ne može nikad do kraja osvojiti, odvešće ga direktno u smrt. Don Hozea tretira kao čoveka koji u trenu dok stoji pred streljačkim vodom niže slike vlastitog života. Nasuprot liku Hozea sučeljava dva ženska opozita - odanu, nežnu, melanholičnu, društvenim konvencijama sputanu Mikaelu i strastvenu, nezasitu, slobodnu, raskalašnu Karmen. Šta je životni izbor ili san muškarca, kao i šta čini muški ideal prave žene od te dve figure? Da li u izboru „prave“ žene animalna i strastvena muška priroda nadvladava onu drugu stranu koja je nametnuta i usvojena socijalizacijom, koja nam vaspitanjem diktira kako nešto treba da izgleda, pa tako i kvalitete ličnosti koji su poželjni u trajnom odnosu, vezi između muškarca i žene? Ek oslikava buđenje animalnog *ja* koje lako i rado raskida sa društveno prihvatljivim izborima i konvencijama, koje skida „ruho“ socijalizacije i pokreće interesovanje i emocije ka strastvenijoj, dinamičnijoj, ali društveno neprihvatljivoj strani. „Ek dodaje glasove svojoj postavci – igrači viču, govore, mrmljaju, stenju, vrište. To ne pomaže puno zapletu kao što šokira i odvraća od pokreta, približavajući se 'pozorištu' više nego jednostavnom 'plesu'“. <sup>17</sup> Požudna Ekova Karmen kadra je da po sceni njuši kao pas, a pokreti su joj sačinjeni od skokova i izvijanja tela, zanosnog njihanja karlice koja je postavljena u položaju ka napred, odnosno u položaju kojim sugerise životinjsko traženje partnera koji će se s njom seksualno sjediniti. Karmen je očigledno, kao i mnogi drugi likovi u njegovim koreodramskim predstavama, nosilac i simbol neobuzdane sile Ida. Otuda, Ek sa scene često postavlja retoričko pitanje: da li je u ljudskoj prirodi neizbežna dominacija Ida, da li je Id neuklonjiv i neukrotiv diktator (koji deluje iz pozadine) u većini čovekovih postupaka? „Na slikarskim platnima plesa potrebne su izražene crte, veliki potezi, snažni likovi, smeđe mase, suprotnosti i kontrasti jednako upadljivi koliko i na umetnički način organizovani“. <sup>18</sup>

Ekov savremeni koreografski stil odražava duh vremena, a vizuelnim sredstvima donosi snažno pripovedanje i autentične likove koji se gledaocu dugotrajno upisuju u sećanje. Ne može da se zaboravi ni jedan Ekovim živim „bojama“ oslikan i definisan lik, jer je svaki ponaosob obeležen upečatljivim identitetom. Ne zaboravljamo Don Hozea, koji poput Edipa,

<sup>17</sup> „Ek adds voices to his staging – these dancers shout, speak, mumble, moan, scream. It doesn't aid the plot so much as it shocks and distracts from the movement, approaching 'theatre' more than simply being 'dance'“. Videti u: Catherine Pawlick, „Heavy on symbolism“, Ballet-dance magazine, 2005. <http://www.ballet-dance.com/200507/articles/BalletPolishNatOpera20050616.html>

<sup>18</sup> Žan Žorž Nover, *Pisma o plesu i baletu*, Beograd, Samostalna izdanja Dragoslava Ilića, 2011, 20.



pomireno sledi sudbinu pred kojom je nemoćan. Iako je u pitanju neverbalno, isključivo telesno izražavanje Ek se nikada ne odriče glumačkog potencijala svojih izvođača. Članovi Kulberg baleta, u vremenu dok je on bio na njegovom čelu, treba jednovremeno da budu - kako vrhunski igrači tako i uverljivi, istiniti, tačni u svom glumačkom izrazu. Karmen, ostrašćena heroina, u igri je vođena falusnim simbolom među zubima (velikim tomposom). Očigledno je da Ek posebnu semantiku zadaje predmetima. Kao što piše An Ibersfeld: „...telo igra (kreće se, pleše, pokazuje), i značajan se deo pozorišta sastoji u tom pokazivanju-igranju tela, koje može ali i ne mora da bude izričito zabeleženo u tekstu. Postoji takođe i čitava igra predmetom, koji se pokazuje, razgolićuje, gradi ili razgrađuje, predmetom razmetanja, igre ili proizvodnje: predmet je u pozorištu ludički predmet. To nikako ne znači da on nije istovremeno i predmet one resemantizacije koja je po našem uverenju jedan od ključnih procesa označavanja u pozorištu: tako *igrati se* nekim predmetom, nekim oružjem, na primer, može biti postupak iz kojeg se proizvodi smisao“.<sup>19</sup> Dim Karmenine cigare jeste osobena „zavesa“ koja nam menja scenske slike i dešavanje. Dim je prisutan u većini njegovih koreodrama. Najjasniji primer za to je „Smoke“, koreodramska ekranizovana postavka za Silvi Gijem (Sylvie Guillem, 1965–) i Nikolasa Eka (Nicolas Ek, 1943–) gde je Mat Ek debitovao kao televizijski reditelj. Oslíkani su muškarac i žena koji razmenjuju nežnosti i grubosti. Dim izlazi iz njihovih usta, predstavljajući njihove reči. Njihov odnos se razvija prvobitno kroz ljubav, nežnost i nevinost da bi se dalje sve više usložnjavao i izrastao kroz konfliktne situacije i stalnu čežnju za zajedništvom dva različita pola, dva suštinski drugačija bića.

On je koreograf „čujnih“, jasnih unutrašnjih monologa, koji govore o komunikaciji i njenoj psihološkoj složenosti. Osim dima karakteristično njegovoj poetici jeste da često, kao višeznačenjski simbol, koristi astal na sceni, ali i vrata koja postavlja sama u prostoru. Sto za Eka čini tačku spajanja i razdvajanja ljudi, to je i trepa i postelja, a simbol vrata čini se nosi semantiku toga da se ljudi (jedni pred drugima) „otvaraju“ i „zatvaraju“ poput vrata. Ek sledi „zakon resemantizacije: predmet prestaje da bude *datost* da bi postao rezultat jedne operacije, i činjenica da se ukazuje kao *proizvod*, dovodi ga u položaj da i sam postane proizvođač smisla (dijalektika proizvodnja-proizvod ovde je delatna): predmet postaje figura rada i odnosa između lica i rada. Lica na sceni prestaju da pasivno prihvataju predmet (...) Nešto što bi moglo da bude prosta pozorišna tehnika postaje tako instrument smisla“.<sup>20</sup> U „Apartmanu“ Ek pravi hroniku svakodnevnog života, intimnosti, čovekove egzistencije, a različite scene su komponovane u različitim intimnim prostorima. Vešto se služi svakodnevnim običnim čovekovim ritualima (npr. ritual toaleta, čišćenja prostora usisivačima i sl.), prikazujući, između ostalog, i podsvesni odnos sa predmetima.

### Prizemljena Žizela u psihijatrijskoj bolnici

Žizela, nevinna devojka zatočenik male ruralne sredine, gde klaustrofobija već sama od sebe psihički oslabljuje njenu mladu dušu i uzima svoj danak, doživljava ljubavnu izdaju i duševni slom. Romantični tip neudate, nevine, a potom izneverene devojke – u Ekovom čitanju

<sup>19</sup> An Ibersfeld, op. cit., 154–155.

<sup>20</sup> Ibid., 155–156.

„Žizele“ – neće postati vila u drugom činu, već će je održati u životu, kao ovozemaljsko, fragilno biće od krvi i mesa, koje nakon emotivnog poraza smešta u psihijatrijsku ustanovu. Dakako, u psihijatriji je poznato da osujećena i nerealizovana seksualnost može da postane izvor znatnih psihičkih problema, pa tako Mat Ek i oblikuje Žizelu. Ona u igri izvodi ugaone pokrete koji govore o njenim prigušenim, iskidanim i „isećenim“ osećanjima, a dizajn scenografije čine naivno iscertani delovi iskomadanog ljudskog tela po kulisama. On pokazuje da je u savremenom neurotičnom dobu teško održati celinu, sopstvo, ostati nerazjedinjen i svoj. Kraljica vila, Mirta, postavljena je kao glavna sestra na Žizelinom bolesničkom odeljenju. Zapravo, drugi čin, tj. drugi Žizelin svet jeste svet psihički poremećenih, ona je izmeštena u vlastito ludilo, u „let iznad kukavičjeg gnezda“, a ne u zanosno i čarobno šumsko mesto sa prelepim vilama. Zapravo, ono što je u tradicionalnoj postavci *Žizele* bilo natprirodno, što je dolazilo iz druge dimenzije, sada postaje svet marginalizovanih, izolovanih, etiketiranih, duševnih bolesnika.

Dakako, Ek uvek, ali i svakim scenskim zapletom, ponire u ljudsku prirodu i probleme, u današnje, ali i svako drugo vreme, odmeravajući ga i preispitujući, a gledaocu i savremenom svetu nudeći osoben doživljaj nalik susretu sa odrazom u ogledalu.

Ž. Ž. Nover je u *Pismima o plesu i baletu* zabeležio: „...nemojmo tek naprosto izvoditi korake; proučavajmo strasti“.<sup>21</sup> Čini se da i u rediteljskom i koreografskom smislu Mat Ek u strastima pronalazi svoja polazišta u stvaranju. Rečju, on se Noverovog pravila vrlo precizno drži.

Ujedinjujući socijalne i psihološke teme kao svojevrsne studije ljudskih odnosa, spajajući jednako klasične i ekspresionističke korene umetničke igre, promišljajući seksualnost i smrt, Eros i Tanatos, služeći se neretko inverzijom (npr. Ilarion pleše Žizelin solo u prvom činu) kao i pokretom koji gravitira između humora i bola, on poznata baletska dela prevodi u savremene koreodrame. „Ek može izgledati kao solidan intelektualac, ali njegovi baleti su često reprezentacije izopačene emotivnosti ljudskog srca i nista više od toga nisu njegove ponovne postavke klasičnih baleta. Više od deceniju pre 'Avantura u pokretnim slikama' vinuo se među slavne koreografe na krilima njegove glamurozno transgresivne postavke Labudovog jezera. Ek je i ranije istraživao mračne i opasne probleme obmotane oko suštine najsvetijih baletskih dela. Već je uvideo da te graciozno izgrađene zabave, sa svojim čarolijama, ljubavnicima osuđenim na propast i natprirodnim dešavanjima mogu biti pretvorene u parabole psihe i seksualnosti savremenih muškaraca i žena. (...) Kao što je Ek rekao: 'Romantizam je želeo da predloži nešto veoma slatko i medeno, ali se to nije dogodilo. Bilo je to prihvatanje našeg divljeg naličja. Način da se dotakne nedodirljivo“.<sup>22</sup> Poput Pine Bauš i kod njega je izrazito uočljivo spajanje drame i plesa, otuda je njihov rad primer

<sup>21</sup> Žan Žorž Nover, op.cit., 30.

<sup>22</sup> „Ek may look like a solid intellectual, but his ballets are often deviantly emotional representations of the human heart, and none more so than his rewrites of the classics. Over a decade before *Adventures in Motion Pictures* soared to celebrity on the wings of their glamorously transgressive interpretation of *Swan Lake*, Ek was already exploring the dark and dangerous issues that were coiled at the heart of ballet's most hallowed works. He was already realising that these gracefully constructed entertainments, with their magic spells, doomed lovers and supernatural happenings, could be turned into parables for the psyche and sexuality of modern men and women.

(...) As Ek has said, 'Romanticism has come to suggest something very sweet and sugary, but it wasn't like that at all. It was an acceptance of the wilder underside of ourselves. A way of touching the untouchable'. Videti: <http://www.guardian.co.uk/culture/1999/aug/23/artsfeatures.edinburghfestival>

koreodramskog pozorišta. Oboje tragaju za istinom ljudskih odnosa, pogotovo odnosa suprotnih polova. U kritikama se primećuje slična recepcija njihovog rada – koji je osoben i prepoznatljiv po emocionalnoj „golotinji“. „Pod rukovodstvom osnivača Birgit Kulberg i kasnije njenog sina, Mat Eka, ova inovativna kompanija samo je jedna od nekoliko koje su u stanju da spoje pozorište i ples na tako zadovoljavajući način. (...) Njegovi baleti zahtevaju stepen fizičke iskrenosti i emocionalnog razgolićenja koje mora biti veće nego što ljudi s druge strane proscenijuma mogu da podnesu, a u 'Solo za dvoje' trideset sekundi potpune golotinje nije ništa u poređenju sa dvadeset tri minuta emocionalne izloženosti veterana trupe Gnila Hama i Boaz Koen“.<sup>23</sup> Jedinu slabu tačku Ekovih koreografija (ponekad) čini problem dužine, trajanja dela.

### Zaključak

Iz svega izloženog zaključujem da Mat Ekovi baleti imaju sve elemente koreodrame: oslobođen pokret, jasnu glumačku radnju i sukob, stilizovanu nedirektnu pantomimsku igru, psihološki određene likove, dramske, ali i ritualne elemente igre. U Ekovim koreodramama, koje su svojevrsna sociokulturna kritika, često preovlađuje nadrealnost sna, kao što je uočljiva primena tzv. mehanizma snova. Mat Ek iz baletske bajke ukida sve što je utopijsko, ali ne izlazeći mimo njenih granica – jer, upravo bajke su kadre da nas oblikuju, da nas suoče sa surovostima sveta realija. Kroz njih otkrivamo mehanizme promene, prilagođenja, moralne i druge konflikte, društvene kodove, ali ono što jeste najznačajnije one govore o potencijalu promena, koje su za Eka suština i smisao stvaralaštva. Otuda, Ek klasične baletske bajke revidira, svodi na otvorene plesne partiture, koje su podložne izmenama i novom identitetu. Ironično sumoran, Ek čoveka vidi zatočenog u snažnim porivima, zemaljskim instinktima, u neizbežnoj animalnoj prirodi, koja se ni socijalizacijom ne može dovoljno savladati. U svojim zlokobnim, izvrnutim baletskim bajkama, tj. koreodramama, nikad ne donosi rešenje, niti srećan kraj, niti čak kakvo uspostavljanje reda. Junak nije uspešan u krajnjem ishodu Mat Ekove priče. Spoznavanje sebe ne doživljava glavni junak, već to treba da se dogodi recipijentu koreodrame, a zadatak jeste: bolje spoznati duh vremena, društvo, egzistenciju u njemu, kao i sebe samog.

### Korišćena literatura:

Benze, Maks, Sažeti temelji moderne estetike, *Estetika i teorija informacije*, Beograd, Prosveta, 1977.

Bremser, Martha & Sanders, Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, London & New York, Rotledge, 2011.

<sup>23</sup> „Under the direction of founder Birgit Cullberg and then later her son, Mats Ek, this innovative company is one of only a handful that has been able to meld theater and dance in such a satisfying way (...)“. His ballets require a degree of physical honesty and emotional nakedness that can be more than people on either side of the proscenium can deal with, and in the 1996 „Solo for Two“ the thirty seconds of total nudity is nothing compared to the twenty three minutes of emotional exposure for company veterans Gunilla Hammar and Boaz Cohen.“ Videti: Mary Ellen Hunt, „Cullberg Ballet – 'Out of Breath', 'Solo for Two', 'A sort of', Ballet-dance magazine, 2004.<http://www.ballet-dance.com/200411/articles/cullberg20041014.html>

Craine, Debra & Mackrell, Judith, *The Oxford Dictionary of Dance*, New York, Oxford University Press, 2000.

Ibersfeld, An, *Čitanje pozorišta*, Beograd, Zodijak, 1982.

Krstić, Dragan, *Psihološki rečnik*, Beograd, „Vuk Karadžić“, 1988.

Niče, Fridrih, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

Nover, Žan Žorž, *Pisma o plesu i baletu*, Beograd, Samostalna izdanja Dragoslava Ilića, 2011.

Perniola, Mario, *Estetika dvadsetog veka*, Novi Sad, Svetovi, 2005.

Suzan, Au, *Balet i moderna igra*, Beograd, Clio i Ubus, 2016.

#### **Elektronski izvori:**

<http://www.theguardian.com/edinburgh1999/Story/0,,203040,00.html>, pristupljeno: 15. 08. 2016.

<http://www.ballet-dance.com/200507/articles/BalletPolishNatOpera20050616.html>, pristupljeno: 01. 08. 2016.

<http://www.critical-stages.org/3/femininity-and-body-language-reflections-on-pina-bausch-and-mats-ek>, pristupljeno: 10. 08. 2016.

[http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg\\_swanlake-021023.html](http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg_swanlake-021023.html), pristupljeno: 15. 08. 2016.

<http://www.theguardian.com/culture/1999/aug/23/artsfeatures.edinburghfestival>, pristupljeno: 15. 08. 2016.

[http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg\\_swanlake-021023.html](http://www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg_swanlake-021023.html), pristupljeno: 07. 08. 2016.

<http://www.ballet-dance.com/200411/articles/cullberg20041014.html>, pristupljeno: 04. 08. 2016.

<http://www.critical-stages.org/3/femininity-and-body-language-reflections-on-pina-bausch-and-mats-ek/>, pristupljeno: 01. 08. 2016.

### **SUMMARY**

#### **THE CHOREOGRAPHIC AND CHOREODRAMATIC WORK OF MATS EK**

**Vera Obradović**

Mats Ek (Mats Ek, 1945–), a major name of the choreographic world, whose works are performed by companies around the world, is recognizable by high individuality of the dance vocabulary. As a student of Jiri Kylian and Maurice Bejart, in aesthetic terms epigon of Kurt Jos and Birgit Cullberg (Birgit Cullberg, 1908–1999), he was a choreographer who was the most distinctive in the Scandinavian area, both in terms of philosophical and psychological approach to dance. Many of today's choreographers, some of which we are surrounded by, find him to be a role model. They look up to him and reflect the aesthetics that were applied in the field choreodrama by the famous Swede. His creativity in choreodrama is distinguished by a kind of a dialogue with the history of ballet, innovative way of engaging traditional classical ballet titles – ie. their theatrical deconstruction, redefinition and reinterpretation. Mat Ek subversively plays with the great themes of classical ballet, their traditions and their established meaning.

**Keywords:** Mats Ek, Cullberg Ballet, choreodrama, contemporary dance, classical ballet



Dr Vera Obradović  
Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici  
Fakultet umetnosti  
Dramski odsek  
obradovic\_vera@yahoo.com

Dr Svenka Savić  
Univerzitet u Novom Sadu ACIMSI  
Centar za rodne studije  
svenka@eunet.rs

## KOREODRAMA: ROD, PLES, IDEOLOGIJA

**Sažetak:** Nada Kokotović je jedna od začetnica koreodrame kod nas – igrачica, koreografkinja, rediteljka, inovatorka u pozorišnoj tradiciji. Cilj istraživanja je da skrenemo pažnju na specifične osobine njenog koreodramskog pristupa dajući prostor njenom glasu da sama predstavi radove u svetlu ideoloških i političkih okolnosti u Srbiji krajem 80-tih i početkom 90-tih godina XX veka, kada je ostvarila koreodramski rad u Srbiji.

**Ključne reči:** Nada Kokotović, koreodrama, rod, telo, savremeni ples

### Uvod

Nada Kokotović (1944–) jedna je od pionirki sinkretičke scenske prakse – koreodrame – u našem regionu. Generacijama poslenika u umetničkoj igri, u pozorišnoj tradiciji u jugoslovenskom prostoru, Nada Kokotović predstavlja jednu od značajnih žena graditeljki novih pozorišnih tendencija.

Rođena je u Zagrebu (1944–), gde je završila Baletsku školu, usavršavala se na Accademia Musicale Chigiana u Sijeni, jer su Saharovi<sup>1</sup> bili tada na Akademiji u Sijeni, igrala u trupi Komorni ansambl slobodnog plesa koji je vodila Milana Broš u Zagrebu. Studirala je filmsku i pozorišnu režiju i filozofiju i tako umešno izgradila sopstveni interdisciplinarni pristup u pozorišnoj tradiciji kod nas. Prekretnicu u njenom radu predstavlja studijski boravak u Americi gde radi kao lična asistentkinja Žorža Balanšina (George Balanchine, 1904–1983) u Njujork Siti Baletu (New York City Ballet), režira na Of Of Brodveju (Off Off Broadway) i Državnoj Operi Njujorka (New York State Opera). Stečeno znanje i iskonski talenat utisnula je u izgradnju novih oblika pozorišnog predstavljanja nakon povratka u Jugoslaviju i sa rediteljem Ljubišom Ristić (1947–) osniva pozorište KPGT (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar, 1977). U Baletu SNP-a u Novom Sadu je direktorka dve sezone (1989–1990), gde predstavlja svoj koreografski koncept koreodrame profesionalnom ansambu, drugom po veličini u Srbiji. Ali ratovi u jugoslovenskom prostoru zaustavljaju njeno umetničko delovanje u instituciji sistema i Nada Kokotović odlazi u Nemačku (1992) gde sa glumcem,

<sup>1</sup> Александр Семёнович Сахаров (1886–1963) i Clotilde von Derp (1892–1974).

Neđom Osmanom (1958–), osniva Teatar TKO<sup>2</sup> u Kelnu 1996. godine. Od tada kao koreografkinja i rediteljka gostuje u mnogim nemačkim i svetskim pozorišnim kućama, i povremeno u jugoslovenskom prostoru, čime nastavlja svoj koncept shvatanja igre i pozorišnog prostora kao neomeđenog, kao aktivna promoterka promena i akcija.

Na razvojnom putu umetnice i pionirke koreodrame izdvajamo stanice koje su pomerale njen koreografski instinkt.

**1977.** Krležin *Mikelandelo* u Splitu bio je prva zajednička kreacija Kokotović–Ristić u pozorištu (premijera je izvedena na Splitskom ljetu 1977. godine); osniva (zajedno sa Ljubišom Ristić, Dušanom Jovanovićem<sup>3</sup> i Radetom Šerbedžijom<sup>4</sup>) političko-pozorišni pokret imenovan akronimom KPGT (**k**azalište **p**ozorište **g**ledališće **t**eatar) sa predstavom *Oslobođenje Skoplja*, (premijera je izvedena u jednom srednjoškolskom dvorištu u Zagrebu).

**1978.** *Toska*, prva predstava koju potpisuje kao koreografkinja koreodrame i koreorežiserka, a koju je uz nju režirao Ljubiša Ristić u Celju i u Zagrebu (u ITD Teatru i u saradnji sa Slovenskim ljudskim gledališćem iz Celja).

**1989–1990.** Rukovodi Baletom u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.

**1990.** Osniva festival koreodrame *Emergency exit* u Subotici.

**1992.** Odlazi u Nemačku.<sup>5</sup>

**1996.** Osniva TKO Teatar u Nemačkoj, zajedno sa glumcem Neđom Osmanom.

O umetničkim ostvarenjima Nade Kokotović pisali su oni koji su u domenu igre i oni koji su sa igrom povezani u pozorištu: baletske kritičarke (Milica Zajcev, 1934–; Mira Sujić Vitorović, 1933–1991) i teatrolozi (Jovan Ćirilov, 1931–2014; Aleksandar Milosavljević, 1958–), Vladimir Kopicl (1949–); reditelj: Puriša Đorđević (1924–) i mnogi drugi. I sama umetnica je pisala o vlastitom shvatanju teatarskog fenomena koreodrame (1988), kojim se bavila već početkom karijere, ne napuštajući ga do današnjeg vremena.

Metodom razgovora sa umetnicom, razotkrivamo osoben teatarski fenomen koji je tokom devedesetih godina prošlog veka upravo vezivan za stvaralaštvo Nade Kokotović. Na koji način je rešavala rediteljski i koreografski postupak u predstavama, kako je telesni pokret dovođen u relaciju sa psihičkim procesima unutar glumca kao ličnosti, ali i kako je rešavala pokret za lik i pokret iz lika koji se tumači.

## Cilj istraživanja

Cilj istraživanja je da na jednom tipu empirijskog materijala – razgovor s umetnicom – pružamo mogućnost glasu umetnice da govori o sopstvenom umetničkom postupku, koreodrami, koju je afirmisala, i razvila tokom 40 godina svog umetničkog rada u uslovima političkog i društvenog previranja. Termin koreodrama nije često korišćen u stručnim tekstovima kod nas, ali ga upravo susrećemo u najvećem broju tekstova posvećenih

<sup>2</sup> TKO – Teatar Kokotović Osman

<sup>3</sup> Dušan Jovanović (1939–) pozorišni reditelj, dramaturg i esejista.

<sup>4</sup> Rade Šerbedžija (1946–) pozorišni i filmski glumac.

<sup>5</sup> Period umetničkog stvaranja u Nemačkoj u ovom radu izostaje.

umetničkoj praksi Nade Kokotović.<sup>6</sup> Istražujemo kako je stvarala i nalazila inspiraciju, konstruisala slike plesnih i glumačkih tela, a s tim u vezi i roda i ideologije.

## Rezultati istraživanja

Pitanja su povezana sa aktuelnom diskusijom o odnosu tela i plesa. Zanimali su nas odgovori umetnice: Šta je sve moguće da bude obrađeno ili razotkriveno putem naslaganog emotivnog iskustva u telu koje se, u koreodramskom radu, stavlja u plesnu situaciju direktnog suočavanja sa sećanjima i preživljenim? Kako traganjem za nevidljivim ožiljcima (koje svako nosi) Nada Kokotović u koreografskom radu dostiže snažne scenske simbolizacije i strukturira plesnim telima? Kako koreografkinja i rediteljka Nada Kokotović ukršta zavisnost realnog telesnog životnog iskustva (kroz koji je prošla osoba koja tumači određenu ulogu) sa iskustvom koje se pripisuje konkretnom liku koji treba da se scenski tumači i osvoji? Pitanja nalaze uporište u nekim do sada mišljenjima, na primeru Lorens Lupe: „Biti plesač znači odlučiti da se tijelo i njegovo kretanje uspostavi kao polje odnosa spram svijeta, kao instrument spoznaje, mišljenja i izražavanja. To također znači imati povjerenja u ‘lirsku’ prirodu organskog, a opet ne pozivati se na neku estetiku ili formalno oblikovanje“.<sup>7</sup> Kao umetnica koja istražuje pokret Nada Kokotović se bavi organskim pokretom, koji proističe iz bića onoga ko će taj pokret na sceni da izvodi i prikazuje. Njen pristup plesu je dvostruk, koliko estetski toliko i izvorni, prirodni, emocionalni, organski, pa tako uspešno izranjaju plesni pokreti iz njenih saradnica i saradnika koji po obrazovanju nisu igrači i igrače, već (mogu biti) iz domena operne i dramske umetnosti. Ona ih, zaobilazeći utabane staze, improvizacijom, odvodi ka tome da upoznaju i osvoje svoje telo i pronađu vlastiti telesni izraz, jezik, govor. Telo je nositelj značenja. Dakako, promišljanje tela je uvek prisutno u svakoj predstavi koju kreira, čak čini se, po njenom opusu, da je nemoguća odsutnost značenjskog plesnog pokreta, bilo da rediteljski na scenu postavlja operu, dramu, ili igračku predstavu. Larpurlartizam (ili ples radi plesa) nije pravac za koji se opredeljuje. Simbolizaciju, ideologiju, pobunu, životnu filozofiju iskazuje rečju i telom, verbalno i slikama plesnog habitusa, koji u njenom stvaralačkom radu nije *a priori* plesački, već je pre glumački (s obzirom na činjenicu da češće radi u dramskom teatru). „Ispostavlja se da je samo telo i objekt i subjekt istog iskustva; međutim, prvobitna veza sa objektom izražava se tek kroz konstrukciju slike“.<sup>8</sup> Dakako, iskustva konstruiše koreografskim slikama plesnog tela, s tim što telo kao objekt iskustva reprezentuje subjektivnost lika (u razgovoru Nada Kokotović navodi jedan od primera takvog pristupa).

Poetika pokreta uvek je uslovljena materijalom sa kojim stvara. Nada Kokotović pripada koreografkinjama koje se u plesu bave egzistencijalnim temama, ples uokviruje i struktuiru narativom, polazeći od improvizovanih pokreta koji odslikavaju unutarnje naslage i zbivanja u ličnosti. Pažljivo postupa sa specifičnostima u igračkom i glumačkom radu. Pokret plesača i pokret glumaca različito osvaja do realizacije plesne forme. Igračku tehniku

<sup>6</sup> Vera Obradović Ljubinković je razgovarala sa umetnicom za vreme njenog gostovanja u Beogradu (5. oktobra, 2016); transkripciju razgovora uradila je Marija Vojvodić na osnovu upitnika (ukupno 19 odgovora na pitanja od kojih ovde analiziramo samo nekoliko).

<sup>7</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2009, 61.

<sup>8</sup> Bernar Andrije & Žil Boeč, *Rečnik tela*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 111.

prilagođava zahtevima predstave i njenim idejama u realizaciji, ali se kao autorka usmerava prema mogućnostima svojih saradnica i saradnika. Prateći liniju formalnog i neformalnog obrazovanja nije moguće jednoznačno odrediti zanimanje Nade Kokotović, jer je stečenim znanjima mogla da se ogleda u raznim profesijama, a njen izbor jeste u realizaciji vlastitog *ja* kroz semiotičku scensku praksu – koreodramu/ koju je izgrađivala kao svoj rukopis.

U svojoj igračkoj karijeri, bavila se klasičnim i modernim plesnim izrazom. O tome šta smatra važnim za formiranje stabilne umetničke ličnosti Nada Kokotović objašnjava:

*Ja sam išla u baletnu školu, završila sam baletnu školu najnormalnije, što znači da imam osnovno klasično obrazovanje. Od dvanaeste godine išla sam u Pionirsko kazalište, a od šesnaeste sam počela raditi u Komornom ansamblu slobodnog plesa, kojeg je osnovala Milana Broš. Najvažnije u tom radu je da smo u tom ansamblu prije svega učili šta je improvizacija, a to su najbitnije stvari. Zapravo nismo učili nego smo improvizirali, jedno devet ili deset godina života svaki dan, najmanje dva sata dnevno i vi kroz to, jedno obrazovanje drugog tipa, stičete sigurnost. To se ne zove obrazovanje, to je nešto što vam daje takvu sigurnost da ja mogu danas stajati na sceni i kad više nisam na sceni trideset godina ili raditi sa ljudima i imam samopouzdanje u sebe i u tijelo i u misao – iz toga što sam toliko vremena provodila improvizirajući.*

Celokupan život posvećuje transponovanju reči u pokret, razbijanju ustaljene forme u teatru, kreiranju žanra koreodrame koji je sinkretički, tj. objedinjuje: muziku, pokret, igru, glumu i govor. Vlastite predstave često smešta u prirodan ambijent, tako da njene koreodrame postaju i ambijentalno-scenske. Ples sagledava u službi drame, a dramu u službi plesu, pa je svako potiranje ili nadvladavanje jedne forme nad drugom u njenom stvaralaštvu isključeno, već priznaje samo neraskidivi kauzalni saodnos. Neprihvatnje veštačke podele na dramu i ples ili ustaljenu dihotomiju reč/pokret usmerava je ka tome da postane koreografkinja koja se ne odriče reči, niti je napušta, smatrajući je *ogromnim delom ljudskog iskustva* (Obradović Ljubinković, 2016).

Činjenica je da je Nada Kokotović od početka svog stvaralačkog puta gradila koreodramu u pozorištu.

*Ja sam u konkretnom smislu počela raditi koreodrame onda kad sam završila režiju. Zato sam išla studirati režiju, jer sam videla da mi treba još nešto, a prestala sam plesati onda kad sam počela koreografirati. Jer, jedan dan ste igračica u ansamblu drugi dan stojite pred ljudima i stvarate koreografije, to naprosto psihološki negdje postaje teško, tako da sam i zbog toga prestala plesati. Falilo mi je nešto a što sam na neki način imala već i u prvim mojim plesnim predstavama, tj. ja sam već imala tu dramsku notu i trebao mi je neki sukob, neka druga energija, a ne samo isključivo ljepota pokreta koja je isto fantastična stvar, ali to me zapravo nikad nije zanimalo samo za sebe. Možda je još nešto vrlo važno reći – da sam ja krenula od Muzičkog bijenala. Dok je*



*Beograd imao Bitef, Zagreb je imao Muzički bijenale, a Ljubljana je imala Plesni bijenale. Tako da sam ja u tim najmlađim godinama - kad čovjek upija sve, kad uči, kad ne zna, kad gleda – tada sam, prije svega, slušala modernu muziku i odgojena sam na modernoj muzici. Osim što sam na vježbama plesala uz Deliba, Čajkovskoga itd, ja sam isključivo plesala na modernu muziku i iza toga, na Bijenalu, radila samo na modernu muziku. Zato u svojim predstavama i dalje upotrebljavam modernu muziku. Znači, s jedne strane Bijenale moderne muzike, s druge strane Bitef i iskustvo modernog teatra, s treće strane što sam gostovala i što smo stalno plesali u Ljubljani na festivalu suvremenog plesa. Sve te stvari, na neki način, čovjeka formiraju, ali ne mogu reći na način jedan i jedan su dva. Možda su jedan i jedan pet kao što ja volim reći glumcima. To zanimanje za teatar i za ples je išlo nekim logičnim putem, to je bilo samo no sebi razumljivo. Ja sam od dvanaeste godine na sceni, u teatru. Plesala sam, nisam glumila, ali sam bila stalno sa glumcima i to je bio najprirodniji put.*

Prema mišljenju Lorens Lupe: „Biti plesač znači odlučiti da se tijelo i njegovo kretanje uspostavi kao polje odnosa spram svijeta, kao instrument spoznaje, mišljenja i izražavanja. To također znači imati povjerenja u ‘lirsku’ prirodu organskog, a opet ne pozivati se na neku estetiku ili formalno oblikovanje“.<sup>9</sup> Kao umetnica koja istražuje pokret Nada Kokotović se bavi organskim pokretom, koji proističe iz bića onoga ko će taj pokret na sceni da izvodi i prikazuje. Njen pristup plesu je dvostruk, koliko estetski toliko i izvorni, prirodni, emocionalni, organski, pa tako uspješno izranjaju plesni pokreti iz njenih saradnica i saradnika koji po obrazovanju nisu igračice i igrači, već (mogu biti) iz domena operne i dramske umetnosti. Ona ih, zaobilazeći utabane staze, improvizacijom, odvodi ka tome da upoznaju i osvoje svoje telo i pronađu vlastiti telesni izraz, jezik, govor. Telo je nositelj značenja. Dakako, promišljanje tela je uvek prisutno u svakoj predstavi koju kreira, čak čini se, po njenom opusu, da je nemoguća odsutnost značenjskog plesnog pokreta, bilo da rediteljski na scenu postavlja operu, dramu, ili igračku predstavu. Larpurlartizam (ili ples radi plesa) nije pravac za koji se opredeljuje. Simbolizaciju, ideologiju, pobunu, životnu filozofiju iskazuje rečju i telom, verbalno i slikama plesnog habitusa, koji u njenom stvaralačkom radu nije *a priori* plesачki, već je pre glumački (s obzirom na činjenicu da češće radi u dramskom teatru). „Ispostavlja se da je samo telo i objekt i subjekt istog iskustva; međutim, prvobitna veza sa objektom izražava se tek kroz konstrukciju slike“.<sup>10</sup> Dakako, iskustva konstruiše koreografskim slikama plesnog tela, s tim što telo kao objekt iskustva reprezentuje subjektivnost lika (u razgovoru sa Nadom Kokotović navodi se jedan od primera takvog pristupa).

Pored praktičnog rada, Nada Kokotović i teorijski promišlja sopstveni pristup i definisanjem koreodrame. I sama je svesna da je teško odrediti njene najznačajnije karakteristike.

<sup>9</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2009, 61.

<sup>10</sup> Bernar Andrije & Žil Boeč, *Rečnik tela*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 111.

*Jako teško. Zapravo ne znam, pa se onda uvek svedem na neku najbanalniju rečenicu, a to je da je u mojim predstavama tekst uvijek polazna točka, jer hoću pričati priču. Pošto u vlastitom tjelu imam prirodno osjećanje za pokret, prije svega i obrazovanjem, a s druge strane za teatar isto obrazovanjem – to kombiniram na jedan način koji je svaki put drugačiji, ovisno o tome koji tekst radim. Ja sam, ne znam koliko puta, bila na nekim razgovorima gdje su me pitali šta je to koreodrama i uvek se nađem u nekom problemu, mislim da se u jednoj rečenici ne može to definirati, a ja sam onda na koncu svela sve na jednu rečenicu (smeh). To je skup stvari od kojih je tu u svakom slučaju i pokret i drama, odnosno teatar. Meni su jednako bitni plesači, kao i glumci, kao i pjevači, kao i muzika i svjetlo i mrak, sve su to elementi od kojih radim predstavu. Studirala sam režiju, a dramaturgija je jedan osnovni dio toga. Sada neko ima dramaturga, a ja volim sama raditi dramaturgiju u mojim predstavama. Kako sam recimo došla do jednog rešenja u predstavi 'Familijski portret', to je jako lepa priča, to je roman od jedne mlade njemačke spisateljice, a likovi su mama, tata i kćer. Scena počinje sa ocem koji je pijan, koji leži na podu, koji je ispuvraćan, popišan i dolazi mu kćer u posjet i donosi mu duhan, mljeko i kaže: –Tata otvori mi vrata, tata kako si tako strašan, mrzim te što si takav! Ali voli ga, naravno. Ti, on, ja, svak bi napravio nešto drugo iz toga i u tome je fantastičan taj naš posao! Rekla sam ne može on koji igra oca da leži, pa da ona dođe kćer da mu kaže: –Tata donjela sam ti mljeko. Rekla sam – moram na neki način napraviti jedan luk da pokažem kako je taj čovjek došao u to stanje, a opet ne možete ispričati, mislim morate to izmisliti, jer tamo ne piše kako. I onda sam zato pitala Neđu da priča o sebi i on je čisto punktualno pričao. Kazala sam: –Ajde sad to odigraj! I on je to odigrao tako 'strašno' da je na koncu ležao i plakao na podu. I onda dođe kćer, ali nakon te "strašne scene od sedam minuta koliko traje i gde se vidi da je čovek stvarno izvan sebe, ne može ona samo da dođe i kaže: –Tata kako si? Pošto ta moja glumica nije nikad plesala nego se bavila nogometom, ja sam rekla: –Ajde, molim te, daj mi pokaži šta ste vi radili na nogometnom treningu.. Ona mi pokaže. I potom kažem: –Ajde sad uzmi ovaj pokret, ovaj pokret i ovaj i ajde ovaj ponovi deset puta, a ovaj ponovi pet puta, ovaj ponovi dvanaest puta", a sve to sam radila uz muziku Vivaldija. Potom sam rekla: –Uđi na scenu i kreni plesati, ali iz tih elemenata. Jer da sam joj bilo šta koreografirala ona ne bi mogla da izvede i ne bi bilo lijepo i ne može bilo ko plesati, ali ona zna ovo što je izlazilo iz nje. Ona je napravila tako tu scenu da je bila potpuno izvan sebe i sad kažem: –Sad kad si tako izvan sebe od zadihanosti sad govori! I prvi tekst je govorila iz zadihanosti, i onda smo krenuli dalje. Ima ljudi koji sve znaju unapred, ja sam više tip koji improvizira, volim improvizirati i jako mi je važno ko je preko puta mene, jer da sam imala neku drugu glumicu ne znam šta bi bilo, i zato nije da ja nešto smislim pa da mora biti tako, ne mora, može biti i drugačije.*

Budući da je relativno usmaljena u svom pristupu u jugoslovenskom prostoru u posljednje dve decenije prošlog veka, važno je svedočenje Nade Kokotović o mestu koreodrame na svetskoj plesnoj sceni danas.

*Na svjetskoj plesnoj sceni nikakvo. Ne postoji, kažem vam, u ovom smislu kako ja to smatram. Kod nas mislim da se mnogo više radi, na svim našim prostorima, ne samo sad Srbija, nego i Hrvatska i Slovenija, jako mnogo Bosna, Makedonija... svi rade koreodramu. U Konstanci kad sam radila, u jednoj predstavi u jednom trenutku glavna glumica treba da je nervozna. Vi nervozu možete na hiljadu načina pokazati. Ja sam njoj dala da skače sauté.<sup>11</sup> I ona je skakala jedno tri minute sauté. Mislila sam da ona treba skakati da bi svoju nervozu pokazala i onda je stala i rekla tekst. U novinama dramski kritičari su rekli (tu sam ja negdje odlučila da neću više to zvati koreodrama): –Ali, glumica je nešto skakala, zašto je ona sad tamo skakala bez veze! Baletni kritičari su rekli: –Pa, ona nije dovoljno plesala! I tu sam ja rekla – gotovo, tu ću ja stati, oni to ništa ne razumiju, a da se borim protiv toga treba mi sto godina, nemam vremena za to.*

Pri tom konstatuje da se nigde u svetu u okviru baletskih i umetničkih škola ne pripremaju igrači za specifičnu koreodramsku tehniku.

*Ne. Paluka škola<sup>12</sup> je iz Istočne Njemačke iz Drezdena, najvažnija škola modernog baleta, osim škole u Esenu gdje su bili Kurt Jos<sup>13</sup> i Pina Bauš.<sup>14</sup> Tamo oni ne rade koreodramu, oni rade naprosto moderan ples. Teorije plesa nema uopće, čak nema ni povjest plesa, čak nemaju ni improvizaciju – imaju koreografiju kao formu.*

Umetnica zaključuje da koreodrama menja igru i menja dramu.

*Ako posebno gledate dramu i posebno ples onda se možda može govoriti o tome, ali to je jedna meta forma, jer drama je jedno, ples je drugo, a koreodrama je metaforma, to bih tako nazvala. Koreodrama je kombinacija jednog i drugog. Ja imam potpuno glumačke scene u mojim predstavama, imam potpuno plesne scene isto, a koji puta ni jedno ni drugo, već je neka mješavina. Kad se o meni radi mogu vam reći da ovisi od predstave do predstave, i ovisi jako koje imam plesače, ako imam plesače koji više naginju klasici onda ja, nažalost, moram upotrebljavati klasiku, jer je to njima blisko, a sve drugo je mnogo teže.*

<sup>11</sup> Sauté – osnovni skok u klasičnoj baletskoj tehnici.

<sup>12</sup> Palucca University of Dance Dresden – Paluka igračka škola je osnovana 1925. godine.

<sup>13</sup> Kurt Jooss (1901–1979) nemački koreograf.

<sup>14</sup> Philippina „Pina“ Bausch (1940–2009) nemačka koreografkinja.

Pre svega koreodrama menja odnos prema telu, ali i samo telo. Ona ne misli da koreodrama menja odnos prema ženskom telu posebno.

*Kad je glumac naviknut, tj. tako je učio i tako uglavnom radi, da dođe na scenu i da samo govori i sad najedanputa mora, da kažemo pod navodnicima, stajati na glavi, to je, naravno, za njega nešto potpuno novo i potpuno drugo! Međutim, kroz rad na predstavi i kad dođemo do toga da to tako treba – onda i on zna da to tako treba. Na primjer: Neđo koji vrlo često pleše ili se kreće na sceni mnogo više nego što je normalno za jednu dramsku predstavu ili za jednog dramskog glumca, to mjenja njegov odnos prema tjelu i on ima osjećanje tjela na jedan drugi način nego što ga ima neko ko nikad tako nešto nije radio. Mogu vam reći jednu anegdodu. Radim u mnogim teatrima po Njemačkoj, bilo operu, bilo ples, mada ples radim puno manje, skoro uopće ne radim ples, uglavnom su to dramske predstave u kojima provučem ples. Svugdje radim vježbe, koje uvek radimo prvo od deset do petnaest do jedanaest, pa petnaest minuta pauza i u 11 krenemo s probom. Recimo u Vircburgu, sad je već deset godina kad sam prvi put radila tamo, krenula sam s tim vježbama. Tamo je bilo nekoliko glumaca i glumica koji su bili zaljubljenici u moje vježbe. Otišla sam iz Vircburga – pošto uvek dođem, izrežiram i odem, naravno oni ostaju. Glumci su na jednoj probnoj sali napisali “Nadine vježbe” i oni svaki dan (pošto drugi režiseri neće pokloniti za vježbe jedan sat od proba) moraju ranije doći ako hoće vježbat, i ranije dolaze da vježbaju (petnaest do devet da bi onda u deset sati išli na probu). Znači Nadine vježbe postoje u nekoliko gradova u Njemačkoj i svi ih rade. Recimo, u jednoj drugoj predstavi jedan glumac treba da spava i da se budi u snu i da je potpuno očajan. I šta sam radila – nisam stavila krevet da on leži, nego zid! On spava na zidu. Stavila sam “krevet” na zid, rekla sam spavaj i okreći se. Znači on kao glumac je zapravo “plesao”, a da nije ni sam svjestan. Rekla sam ‘ajde molim te spavaj, okreći se u krevetu, ali to radi malo “gušće” nego u krevetu, treba da se deset puta okreneš i to je to’. To vam hoću reći kako ja dođem do plesa od ljudi koji nisu uopće plesači, a onda kad imam plesača od njega tražim dramsku radnju i dramsku emociju. Ja radim i sa plesačima i s glumcima i sa pjevačima. Kad radim operu (sad sam imala pre mjesec dana premijeru *Orlanda od Hendela*<sup>15</sup>) imam isti princip, isti pristup radu. Prva proba je konceptualna proba, objasniš koncept, objasniš likove, objasniš scenu, kostim, sve i krenimo sad razgovarat. Čitamo, razgovaramo i tako dalje, bez obzira o kojoj grani umjetnosti se radi, da bi došli do toga šta je potrebno za određenu predstavu.*

Koreografkinja zasniva svoj rad na literarnom predlošku, pa je otuda važno njeno svedočenje kako dolazi do pokreta i plesa kako ih proizvodi i kako transponuje tekst u kretanje.

<sup>15</sup> Georg Friedrich Händel, 1685–1759.



*U mojim predstavama tekst je uvijek polazna točka, jer hoću uvek pričati priču. Pošto u tijelu imam prirodno osjećanje za pokret prije svega, ali imam ga i obrazovanjem, a s druge strane i za teatar isto obrazovanjem – to kombiniram na jedan način koji je svaki put drugačiji, u odnosu prema tome koji tekst radim. Kod mene, od prve predstave koju sam radila bitna je dramska podloga, dramska baza, dramski tekst bez obzira koliko ga koristim. Nekad ga koristim osamdeset posto predstave i dvadeset posto pokreta, a nekad ima osamdeset posto pokreta dvadeset posto teksta, to je jako individualno, prema tome što mi treba, koja vrsta teme. Ono što je osnovno – u “plesnom teatru” nema drame u tom smislu kako učimo u dramaturgiji. Ako se vratim na prve predstave koje sam radila u Zagrebu koje su bile isključivo plesne, one su imale jednu drugu dramsku napetost. Još nisu imale tekst, ali to je bio dijalog između svjetla i ljudi, u sljedećem baletu, plesačice su imale jedna špicu i jednu bosu nogu, pa sam imala u jednom baletu stolice, pa onda neko baci stolice na pod itd. hoću reći da sam tu već dramu izvlačila iz nečeg što bi, po nekoj drugoj kategoriji, bilo isključilo ples. Evo, recimo, radim predstavu koja se zove ‘Umrijeti u Hrvatskoj’ od Slavenke Drakulić, po njenoj knjizi od šesnaest eseja uzimam samo njena četiri eseja i još dva druga monologa (jedan sam našla u novinama). Radim predstavu o ratu bez rata. Znači uzmem prozni tekst, naravno kad imam dramu je druga stvar. U gradskim teatrima radim sa dramaturzima sa kojima diskutiram i koji mi sakupljaju uglavnom sekundarni material onda kada ne uzimam dramski tekst kao Mizantrop ili Ričard Treći.*

Pošto Nada Kokotović koreodramu zasniva na tekstu, onda je važno njeno mišljenje koliko toga se pokretom pomeri i osvoji iza zadanog teksta u igri.

*Recimo u toj predstavi gdje taj glumac na zidu spava, tekst kaže da kad se probudio onda je imao gorak okus u ustima – a on umesto da kaže taj tekst, on je uzeo limun i jeo je limun i pljuvao od tog limuna. Sa tijelom je radio toliko koliko on može. Ja sam rekla: –Nemoj mi glumiti kao da ti ništa nije, nego sad tu stvarnu emociju, to osjećanje koje imaš, tu odvratnost prema tome, molim te, to mi izbaci i pokaži. Tako radim kad nemam plesača. U tome je stvar, razumete. Kad imam plesača ja mu kažem – nemoj mi plesati koliko god da napravim koreografiju, nemoj mi plesati, igray mi to što plešeš, a ne pleši. Glumci moraju da dozovu emociju, plesači upravo to ne rade, jer se moraju koncentrirati na pokret. Nije mi važno da je to savršeno plesački, mi ćemo vježbat da bude savršeno, a kad plešeš onda ne mora više biti savršena forma, nego odigraj to, i onda je to odmah jedna druga dimenzija. U tom smislu se meni pomjeraju glumci, pomeraju plesači.*

Koreodramsko pozorište najlakše komunicira sa našim kolektivno nesvesnim i arhetipovima koje nosimo i dodiruje sa ritualnom igrom.

*Pa, sad, ovisi, ako je meni ritual pomoć da dođem do jednog rezultata, do jednog cilja, onda ću ja njega upotrebit, ali samo u tom smislu. Ne da je on ovako kako ste vi teoretski postavili da je to automatski, to ne, nego on će meni biti u službi jedne ideje.*

Kritičari smatraju<sup>16</sup> da su u predstavama Nade Kokotović u centru pažnje junakinje i to odabrane (Desdemona, Julija...).

*Ja ću uvek ženski lik izvući i tamo gdje je on u drugom planu u prvi plan, zato što moj feministički stav jednostavno to zahtjeva i uvek ću biti solidarnija sa ženama ili solidarna sa ženama. Njihova sudbina me mnogo više zanima. Nažalost, ima mnogo manje komada u kojima je žena glavno lice. U svakom slučaju ženske likove na neki način probam da istaknem.*

Koreodramski postupak nužno podrazumeva i razgovor o pripremi tela za kompleksne zahteve koreografkinje i rediteljke. Jedno od pitanja jeste koliko je za glumce i glumice važno da rade na izgradnji sopstvenog tela i da učestvuju u koreodramskom teatru.

*Pa, da li je bitno, to moramo njima prepustiti. Ja mislim da je to jako važno i ja na tome strašno insistiram. Koliko je njima bitno oni moraju odlučiti, ali znam da je meni jako važno da oni rade to i nema razlike da li radim u Meksiku, ili u Australiji, ili u Kelnu, ili u Berlinu, ili u Beogradu, ili Subotici – uvijek radim isti princip.*

Konstatujemo da izrazite individue brinu o trajanju sopstvenog izraza. Na primer, Marta Grem<sup>17</sup> je osnovala školu. Kako Nada Kokotović brine o vlastitom izrazu.

*Ne znam, možda ću reći neku stvar koju Ti ne znaš... naime otići iz svoje zemlje u nekim godinama kada nisi na početku karijere nego na vrhuncu karijere da tako kažem i početi tamo ispočetka i uopće opstati u svom zanimanju – to je toliko teško i nemam vremena i prostora da se bavim sa svojom zaostavštinom.*

### **Diskusija analiziranog intervjua**

U bogatom rediteljsko-koreografskom opusu Nade Kokotović ne možemo razgraničiti režiju od koreografije, jer ih tretira kao neraskidivo jedinstvo u simbiotskom spoju, dok izrazito poštuje tekst pisca. U koreodramama njen prvi pokretač je reč (jezik), jer u osnovi uvek ima priču (događaje), literarni predložak kojim se služi da bi došla do koreografske inspiracije i

<sup>16</sup> Aleksandar Milosavljević, 2002, *Pokret za sva vremena, Portret Nade Kokotović*, Scena 2, godina XXXVIII, mart-april.

<sup>17</sup> Marta Graham (1894–1991) – američka koreografkinja i plesačica moderne igre.

rešenja. Promišljanju pozorišne umetnosti pristupa iz ugla totalnog teatra i svojevrsnog sinkretizma, ali uvek politički angažovano, sa jasnim stavom o mestu i ulozi žene. Pitanje dramaturgije za nju nije samo pitanje napisanog teksta koji treba inscenirati, već i problemsko pitanje koje se može analizirati i razrešiti samim pokretom i kretanjama glumaca. Zato istražuje i postavlja dramaturgiju predstave (ili pojedinačne scene) kroz specifičnost iznudenog „govorećeg“ ženskog i muškog tela i rečitog pokreta, ističući specifičnosti plesne dramaturgije, do koje se dolazi gestom, igrom i značenjem tela.

„Kada se pokrene telesno iskustvo, ono stavlja u akciju fizičko telo, ali isto tako angažuje i mentalno, afektivno i relaciono telo: povratna sprega između eksternalizacije u svet i inkorporacije posledica aktivnosti na sebi postaviće uslove za promišljanje o doživljenom smislu“.<sup>18</sup>

Nada Kokotović koreografskim postupkom pokreće telesna iskustva izvođača sa kojima radi, plesnom akcijom proizvedeći smisao proizvodi dramaturšku celinu, koja u svom sklopu nosi dramski sukob. Telom plesačice ili plesača neverbalno iskazuje, (saopštava) misao, reči, rečenice, ideje. Po shvatanju Nade Kokotović u koreodramskom stvaralaštvu “telo je produžetak glasa”, ono je sredstvo da se saopšti poetika teksta, ali i samo postaje tekst na sceni.. Telom se stvara i proizvodi događaj i doživljaj. U rediteljskom, dramaturškom i koreografskom fokusu je orodnjeno telo, preispitivanje rodne uslovljenosti ženskih likova u androcentričnom društvu. Koreografija u dramskoj predstavi za nju, iznad svega, u izvođačkom smislu podrazumeva osvešćeno telo, ali i uređeno, organizovano kretanje. Dakle, njen prvi istraživački pojam jeste – šta je telo. Drugi istraživački pojam jeste – šta je pokret. Treći istraživački pojam – šta je koreodrama. O odnosu jezika i koreodrame Nada Kokotović kaže: „Svijet koreodrame je svijet ideja a ne ideologija, svijet komunikacija a ne poruka, ona, kako bi to moderna lingvistika rekla, nema jezik, ona jeste jezik“.<sup>19</sup> Smatrajući da „nemamo čiste ideje ni na planu ideologije, a kamoli na planu teatra“ koreodramu sagledava kao univerzalni jezik koji komunicira na opštem, globalnom planu. Telo je upisano u jezik, dakle upisano u koreodramu. Ovde navodimo samo neke od naslova njenih koreodrama, premijerno izvedenih u periodu između 1981–1990. godine. To su: *Don Kihot je oputovao u san*, *Otelo je ubio Dženis*, *Lizistrata*, *Otelo*, *Sajgon*, *Anita Berber*, *San letnje noći*, *Plavobradi*, *Mala mađarska pornografija*, *Pukovnik*. Nada Kokotović koreodramu koristi i kao poligon za istraživanje odnosa polova. U centru pažnje su – nesretne junakinje koje stradaju u muškom svetu. Primer: *Plavobradi*, predstava iz 1989. godine. Premijera je najavljena kao mogući prilog raspravi o feminizmu. Literarne predloške dopunjava tematizovanjem problema ženskog pitanja, manjinskih grupa i drugim aktuelnim socijalnim temama. Posmatrano iz perspektive roda telesni stilovi ženske i muške igre nisu strogo razdvojeni i razgraničeni, ženski pokret može da nosi i mušku energiju i ekspresiju, relativizira rodni identitet, ali sa druge strane ženski gest nije lišen ženskosti, suptilnosti i gracioznosti. Nada Kokotović u širem evropskom prostoru nije naišla na prihvatanje termina – koreodrama.

Nakon 20 godina intenzivnog afirmisanja koreodrame, Nada Kokotović osniva Festival koreodrame u Subotici 1990. *Emergency exit*, za koji odabira trupe iz Jugoslavije i inostranstva. O nastanku festivala kritičari zapažaju: “Da je plesni teatar u Jugoslaviji već

<sup>18</sup> Bernar Andrije & Žil Boeč, op. cit., 441.

<sup>19</sup> Nada Kokotović, *Koreodrama i jezik*, *Oko*, 1988, 19. maj.

godinama veoma živ te da nizom uspehlih ostvarenja iz sada već gotovo svih naših većih teatarskih centara postigao i više od vidnog razloga za postojanje uveliko svedoči niz ubedljivih artistskih signala, a podjednako davno smo svikli da neki od najupečatljivijih pristihu iz subotičke koreodramske radionice Nade Kokotović”.<sup>20</sup>

Preko festivala ostvarena je preglednost postignutog i dostignutog na platformi fizičkog teatra, kako na užem tako i na širem planu, kod onih koji veruju da je koreodrama izvesna kao budućnost svetskog pozorišta. Nažalost ovaj oblik okupljanja umetnika nije bio dugog veka iz poznatih političkih razloga razjedinjenja zemlje. Festival je imao značajnu internacionalnu ulogu i misiju, a osnovna ideja bila je da se kroz plesni teatar prevaziđu kulturne, političke i druge barijere i razlike, da se komunikativnim univerzalnim jezikom igre prevaziđu sve drugosti i razdvojenosti kultura, naroda, meridijana. Vrlo brzo po pokretanju koreodramskog festivala, simbolično nazvanog *Emergency exit*, i sama je prinuđena da traži izlaz iz situacije u kojoj se nalaze zemlja i društvo gde živi, koji se boje nacionalističkim tendencijama, a gde se ona, po svom kosmopolitičkom opredeljenju ne može da uklopi. Zapravo, u usponu profesionalne karijere tokom devedesetih počinje rat u ex Jugoslaviji i pozorišni prostor biva razjedinjen, a kroz prizmu pozorišnog života ogledaju se društvene turbulencije, dezintegracija poretka i zemlje. Prinuđena je da napusti zemlju.

Kroz koreodrame prikazuje i kritikuje nepravедnost društvenog i državnog modela. O njenom političkom koreografskom angažovanosti kritika piše: „Iskustvo koje imamo s pravnom državom, smatra rediteljka, obavezuje nas na to da fiksiramo trenutak kada je po prvi put u istoriji nasilno poremećen jedan od temeljnih principa ovog sveta, kada je dozvoljeno da ubistvo ne bude kažnjeno. No, Kokotovićeva ide i dalje, ona suđenje Orestu tretira kao paradigmu montiranih procesa kakvi su već odavno postali deo naše stvarnosti, dakle kao jedan od presudnih obrazaca po kojem funkcioniše savremena država“.<sup>21</sup>

Ukratko, Nada Kokotović koreodramama i festivalima koje kreira (u zajednici sa Ljubišom Ristić YU Fest, Molijer Fest, Šekspir Fest, Festival koreodrame *Emergency exit*...) želi da ostvari trajnu promenu u svim sferama kako na početku svoje karijere tako i danas.

## Zaključak

1. Društvenu stvarnost Nada Kokotović preispituje kreiranjem koreodrame, kao oblika njenog angažovanja u toj stvarnosti. Savremene društvene, individualne, ideološke, političke probleme učitava u velike naslove antičke i svetske književnosti, tražeći rešenja u skladu sa vremenom u kome živimo.
2. U njenom umetničkom delovanju telo postaje tekst na sceni - koreodrama jezik.
3. U svom stvaralačkom opusu ima hijerarhiju vrednosti, od kojih su rodne nejednakosti na vrhu – žena zatomljena u kocki patrijarhata, pa je pitanje društvene stvarnosti žena pre glavna tema nego usputna.
4. Vlastitim koreodramskim i jezičkim stvaralaštvom dokazuje mogućnost suživota i međusobnog razumevanja različitih naroda, kao i kvalitet prožimanja različitih kultura, pa

<sup>20</sup> Vladimir Kopicl, Beline plesa, *Dnevnik*, 1987, 9. juli

<sup>21</sup> Aleksandar Milosavljević, Model daleko od pravičnog. Eshilove 'Eumenide' subotičkog Narodnog pozorišta, u režiji Nade Kokotović, *Dnevnik*, 1990, 06. avgust.



njeno delovanje ima široke konotacije, multikulturalne, internacionalne, kosmopolitske aktivnosti u koju veruje. Otuda je njen umetnički i politički rad jednako čvrsto spojen kao što su, u njenom opusu, na sceni spojeni drama i igra. Osnovna politička ideja kojoj stremi - bila je i ostala zajedništvo u multikulturalnom, multikonfesionalnom i multinacionalnom društvu.

### **Korišćena literatura:**

Andrije, Bernar i Boeč, Žil, *Rečnik tela*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.

Loupe, Laurence, *Poetika suvremenog plesa*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2009.

Zajcev, Milica, Intimni pogled na umetnost igre, Nova postavka koreodrame Nade Kokotović, *Otelo*, na sceni KPGT, *Teatron* 112, broj 112, godina XXV, 2000, 122–123.

### **Arhivska građa:**

Božović, Slobodan, Dobronamerni ukus ironije, *Dnevnik*, 1987, 29. januar.

Ćirilov, Jovan, Dnevnik Yu festa. Kiš drugi put među nama, *Književne novine*, 1991, 1. septembar.

Ćirilov, Jovan, Prva dama koreodrama, *News*, 2002, 19. jun.

Đorđević, Puriša, Koreodrama u prvom licu, *Politika*, 1989, 4. novembar.

Hribar, Svjetlana, Koreodrama je budućnost teatra, *Novi list*, 1987, 9. april.

I. A., O Meksiku s ljubavlju, *Subotičke novine*, 1989, 16. april.

Kokotović, Nada, Kriza institucionalizovanih teatar, *Glas omladine*, 1986, 8. oktobar.

Kokotović, Nada, Koreodrama i jezik, *Oko*, 1988, 19. maj.

Kopicl, Vladimir, Beline plesa, *Dnevnik*, 1987, 9. juli.

Kopicl, Vladimir, Prust: plesna arheologija, *Dnevnik*, 1989, 24. oktobar.

Krilović, Branka, Ostala sam bez zemlje, ali nisam bez ljudi, *NIN*, 2001, 1. februar.

Krilović, Branka, Razgovor s Nadom Kokotović, Ristić je činio čuda, *Scena* 4, broj 4, godina XLII, 2006, oktobar-decembar 26–28.

Kujundžić, Miodrag, Tango strave igra jeze, *Dnevnik*, 1986, 11. marta.

Maksimović, Bogdan, Razgovor s Nadom Kokotović, *Orchestra*, 3, zima, 1996.

Marković, Dragica, Više od igre, *Večernje novine*, 1989, 3. april.

Milosavljević, Aleksandar, Model daleko od pravičnog. Eshilove 'Eumenide' subotičkog Narodnog pozorišta, u režiji Nade Kokotović, *Dnevnik*, 1990, 06. avgust.

Milosavljević, Aleksandar, Pokret za sva vremena, Portret Nade Kokotović, *Scena* 2, godina XXXVIII, 2002, mart-april.

N. P., Molijer fest. Izražajnost plesa, *Dnevnik*, 1987, 16. juli.

Obradović Ljubinković, Vera, *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*, Novi Sad, Zavod za ravnopravnost polova, 2016.

Polja, Nije u pitanju samo teatar. Razgovor s Nadom Kokotović, *Polja*, oktobar, 1985.

Popov, N., U Srpskom narodnom pozorištu. Sedmica gostovanja, *Dnevnik*, 1989, 3. oktobar.

Radosavljević, R, Subotica kao Holivud, *Glas javnosti*, 2002, 15. maj.

Radosavljević, Radmila, Ristića poštujem, ali ne shvatam, *Glas javnosti*, 2000, 22. jul.

Rusi, Iso, Tek sam ušla u kadar, *Danas*, 1987, 10. februar.

Sl. V., Svaki korak – reč, *Novosti*, 1984, 20. maj.

Šimoković, M., U Subotici ove nedelje. Festival plesa i koreodrame, *Dnevnik*, 1991, 21. februar.

Šimoković, Marija, Šta je zapravo YU fest, *Dnevnik*, 1987, 4. avgust.

T. B.- Sl. B., San u Areni, *Večernje novosti*, 1989, 17. juli.

V. K., Premijera u Subotici. Približavanje operskom, *Dnevnik*, 1989, 12. avgust.

Vasiljević, Tomo, Nisam Simon de Bovoar, *Glas omladine*, 1986, 1. oktobar.

Vitorović-Sujić, Mira, Grešnica i svetica. 'Anita Berber' koreodrama Nade Kokotović, *Politika*, 1987, 28. avgust.

Vrgoč, Dubravka, Nemamo zgradu, ali imamo volju, *Vjesnik*, 1988, 2. avgust.

Vučković, Slavica, Živim u pozorištu, *Večernje novosti*, 2001, 24. januar.

Vukadinović, Maja, Koreograf Nada Kokotović posle devet godina u Beogradu. Jezik je kuća smisla, *Glas javnosti*, 2001, 25. januar.

Zajcev, Milica, Nada Kokotović. Zagrljaj nakon decenije, *Danas*, 2001, 26. januar.

## SUMMARY

### CHOREODRAMA: GENDER, DANCE AND IDEOLOGY

Vera Obradović, Svenka Savić

The goal of our presentation is to bring to the attention the specific characteristics of Nada Kokotović's choreographic work and to present her activity in the light of ideological and political circumstances in Serbia at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s. Nada Kokotović studied classical ballet and modern dance, film and theatre directing and philosophy. After being awarded a scholarship, she left for America where she worked with George Balanchine in New York City Ballet and on Off Off Broadway, as well as at the New York State Opera. With Ljubiša Ristić she founded the KPGT Theatre. There, at the Ballet of the Serbian National Theatre in Novi Sad she presented her concept of choreodrama. She theoretically analysed and introduced choreodrama as a manner of communication and a language in the service of national tolerance. Her work in Yugoslavia has been interrupted by a war, she left Yugoslavia in 1992 and settled in Germany where, together with actor Neđo Osman, she founded private theatre TKO in Köln in 1996. As a choreographer and director she has worked in many world famous theatres.

**Keywords:** Nada Kokotović, choreodrama, gender, body, contemporary dance

Мр Немања Савковић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

Факултет уметности

Драмски одсек

nemanjasavkovic@yahoo.com

## УЛОГА ТРАДИЦИЈЕ У СРПСКОЈ ГЛУМАЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ ОД ПРВЕ ГЛУМАЧКЕ ШКОЛЕ ДО ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

**Сажетак:** Разни видови обучавања глумаца на овим просторима датирају још од појаве школског позоришта у XVIII веку, али је први облик *педагошког* рада са почетницима у глуми остварен тек у Позоришној школи Народног позоришта у Београду (тзв. Првој глумачкој школи) 1870. године. Кључни догађај у потоњој повести овдашње глумачке педагогије представља оснивање Академије за позоришну уметност у Београду 1948. (данашњег Факултета драмских уметности), којим отпочиње континуирано високошколско образовање будућих глумаца. Пратећи развој ове педагошке дисциплине у Србији може се уочити да су разне врсте традиција одувек биле присутне у наставном процесу, и то присутне на начин који суштински одређује садржај и исход тог процеса. Разликујемо три врсте традиција у глумачкој педагогији: програмско-методичку, књижевну и теоријску. Програмско-методичка традиција односи се на наставне програме и методичке моделе (начине извођења наставе) који су служили као узор или инспирација одређеној педагошкој школи или одређеном наставнику. Књижевна традиција тиче се избора књижевних предлогака за реализацију наставних задатака (драмска дела, приповедна проза, поезија и др.). Теоријска традиција укључује теоријску литературу о глуми и позоришту, узимајући појам „теорије“ нешто комотније него што је то уобичајено у филозофији и науци.

**Кључне речи:** глума, педагогија, традиција, школа

### Традиција и глумачка педагогија

Разни видови обучавања глумаца на овим просторима постоје још од XVIII века (при школским позориштима, путујућим трупима итд.), али традиција *педагошког* рада са почетницима у глуми датира од 1870. године, када је при Народног позоришту у Београду почела са радом прва школа за глумце. Школа је угашена исте године, после девет месеци рада, због недостатка материјалних средстава. Слична судбина задесила је и наредне две глумачке школе, покренуте 1909, односно 1921. Прва од њих радила је такође при Позоришту и трајала је непуну школску годину. Другу – Глумачко-балетску школу – основало је министарство просвете, с намером да је касније укључи у високошколски образовни систем, али та идеја није реализована и школа је, упркос квалитету наставе и резултатима, затворена после шест година. До краја Другог светског рата радиле су још две педагошке установе за глумце: школа при Народног позоришту (1933–1939), у рангу средње школе, и позоришни одсек на Музичкој академији (1937–1944), у рангу факултета. Осим ових „државних“, у првој половини XX века деловало је и неколико приватних школа, мањег значаја. Кључни догађај у послератном развоју

српске глумачке педагогије представља оснивање Академије за позоришну уметност у Београду 1948. (данашњег Факултета драмских уметности), којим отпочиње континуирано високошколско образовање будућих глумаца.

Пратећи развој ове педагошке дисциплине у Србији може се уочити да су разне врсте традиција одувек биле присутне у наставном процесу, и то присутне на начин који суштински одређује садржај и исход тог процеса. Покушаћемо да класификујемо и истражимо ове традиције и да утврдимо шта се то из целокупног традицијског корпуса очувало у савременој наставној пракси. Разликујемо три врсте традиција у глумачкој педагогији: програмско-методичку, књижевну и теоријску. Програмско-методичка традиција односи се на наставне програме и методичке моделе (начине извођења наставе) који су служили као узор или инспирација одређеној педагошкој школи или одређеном наставнику. Књижевна традиција тиче се избора књижевних предлогака за реализацију наставних задатака (драмска дела, приповедна проза, поезија и др.). Теоријска традиција укључује теоријску литературу о глуми и позоришту, узимајући појам „теорије“ нешто комотније него што је то уобичајено у филозофији и науци.

### Позоришна школа Народног позоришта (1869–1870)

Видели смо да је у XIX веку у Србији постојала само једна, нажалост кратковека, глумачка школа – Позоришна школа Народног позоришта у Београду, тј. Прва глумачка школа. Школом су руководили редитељ и глумац Александар (Алекса) Бачвански и управник Позоришта Јован Ђорђевић, уз подршку Позоришног одбора. Бачвански је напустио каријеру реномираног глумца Народног позоришта у Будиму, где је наступао под именом Шандор Вархиди (Várhidi Sándor), и на позив Одбора дошао у Београд да помогне у раду новооснованог Народног позоришта. Поред редитељских и глумачких обавеза, прихватио се учешћа у формирању глумачке школе, па је у ту сврху именован од стране Одбора за њеног „артистичког управитеља“. Бачвански и Ђорђевић осмислили су први наш програм глуме, чије се основне поставке налазе у правилнику о раду Позоришне школе из 1869. године.<sup>1</sup> Као узор послужили су им програми глуме Конзерваторијума у Бечу и Глумачке школе Народног позоришта у Пешти. У већој мери коришћен је програм пештанске школе, с којим је Бачвански био упознат и пре доласка у Београд.<sup>2</sup> Дакле, прва програмска традиција која стиже у српску глумачку педагогију је *аустроугарска*. Њена основна начела су: концепт поделе наставе на теоријску и практичну, широк образовни дијапазон и постепено укључивање ученика у припрему представа (најпре као статиста, а потом као глумаца у мањим улогама). Наш програм следио је ова начела, али у пракси није реализовано све што се желело. Тако, на пример, већина амбициозно замишљених предмета уопште

<sup>1</sup> Сачуван је само нацрт овог правилника, усвојен од стране Одбора августа 1869. године. Нацрт се налази у оставштини Јована Бошковића, тадашњег потпредседника Одбора и наставника српског језика и књижевности у Позоришној школи (Архив Србије, ПО-61/100).

<sup>2</sup> Ова школа отворена је почетком 1865. и њоме је дуго руководио свестрани мађарски позоришник Еде Паулаи (Paulay Ede).



није формирана; планирани су Теорија драматске поезије са историјом драматске књижевности домаће и странске, 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 (за мушкарце), Певање, Играње и Пантомим, а предавани су Теорија глуме и режија, Српска и светска (француска и немачка) књижевност, с освртом на драму и позориште, Историја, Српски језик и књижевност, Певање, Мачевање и Јахање.

Кад је реч о методици глуме, аустроугарски модел предвиђа наставу менторског типа, по којој наставник води групу ученика од почетка до краја школовања и с њима припрема испитне задатке. Правилником је одређено да Школа припрема глумце и за друга позоришта, не само за Народно, да траје две године и да се испити одржавају два пута годишње, у марту и октобру; први испит је интерни, само за наставнике и чланове Одбора, а други је јавни и полаже се теоријски и практично (на сцени Позоришта). Једини јавни испит о којем постоје сачувани подаци приказан је октобра 1870, у присуству чланова Позоришног одбора, после чега је Школа формално укинута из новчаних разлога.<sup>3</sup>

О присуству књижевне и теоријске традиције у раду ове Школе не можемо закључити много из расположиве документације. Не знамо по којим су литерарним предлошцима припремани задаци за интерни испит (нити да ли је тај испит уопште одржан), само знамо да је на јавном испиту приказан популарни историјски комад *Карло XII на острву Рујану* (Charles XII or The Siege of Stralsund) енглеског писца Џемса Робинсона Планшеа (James Robinson Planché). О настави у оквиру предмета Теорија глуме и режија нису остали никакви трагови. Од стручних написа ученицима је, евентуално, могао бити предочен чланак Ђорђа Малетића, члана Позоришног одбора, под насловом „Основи – правила за позориштнике“, објављен јануара 1848. године у *Просветним новинама*. Реч је о преводу изабраних одломака из Гетеових (Johann Wolfgang von Goethe) *Правила за глумце*, пропраћеном Малетићевим уводом и завршном напоменом.

### Глумачка школа Народног позоришта (1909–1910)

Упркос напорима савесних позоришника наредне четири деценије није било наставе глуме, да би тек 1909. године била основана Глумачка школа Народног позоришта у Београду или Друга глумачка школа. Иницијатор оснивања и руководилац Школе био је в. д. управника Позоришта Милан Грол. За потребе наставе сачинио је „Програм предавања и рада“, први наш *оригинални* програм глуме, објављен у угледном *Српском књижевном гласнику* децембра исте године. И пре него што је постављен на чело Позоришта, Грол је писао о непотпуности ансамбла и недовољној обучености глумаца за комплексније улоге из класичног репертоара, уз закључак да једино глумачка школа може пружити решење за овај проблем. Образлажући свој „Програм“ на свечаности

<sup>3</sup> Алекса Бачвански држао је повремено часове глуме у Позоришту и након затварања Школе све до 1873.

поводом отварања Школе, упозорио је да таленат и „надахнуће“ нису довољни за уметничко стваралаштво и да само систематско школско образовање, изван буке позоришне свакодневице, може дати младом глумцу озбиљну основу његовог заната.

Гролов програм глуме предвиђа поделу на „основни програм“ и „помоћну наставу“, што је новина у односу на претходни програм из 1869. У основном програму постоје два облика наставе: „предавања“ и „практична вежбања“; предавања се одржавају пред свим ученицима, а вежбања се изводе у одвојеним групама (данас бисмо рекли *класама*), под руководством наставника глуме. Циљ предавања је стицање знања у систематском излагању „принципа“ и „упутстава“, која се одмах потом проверавају у практичном раду на одговарајућем драмском материјалу (монолог, сцена, представа). Помоћна настава служи као допуна образовању глумца у разним уметничким, научним и техничким областима, с намером да га оспособи да разуме историјске епохе, типове људи и идеје присутне у драмској литератури „од класичног времена до данас“. Грол је инсистирао на томе да је глума вештина а школа уметничка радионица, те да стицање теоријских знања у наставном процесу није само себи сврха већ да је увек подређено практичном позоришном циљу.<sup>4</sup> Програм је конципиран за двогодишње школовање у четири четворомесечна курса и садржи следеће предмете: Читање на глас, Дикција, Глумачка игра, Књижевност, Историја драме и позоришта, Историја општа (политичка и културна), Историја глумачке вештине, Инсценација драме, Костими и њихова историја у позоришту, Маска, мимика, гест (физиологија, психологија и естетика геста), Стилони у архитектури, декору и намештају, Држање, борење, играње, Основна знања музике, Посебна предавања о појединим темама позоришне вештине и Страни језик.<sup>5</sup> Само је испит из Глумачке игре јавни и изводи се једном годишње, у мају, на крају другог, односно четвртог курса. Програм планира да посебна комисија по свршетку школовања размотри успех сваког од ученика и да најбољима обезбеди ангажман (тј. унапређење) у Позоришту, или, пак, да их препоручи министарству просвете ради финансирања продужетка студија у иностранству. За разлику од прве, друга глумачка школа требало је да образује глумце само за потребе Народног позоришта, с тим што је управник рачунао да би она једном могла ући у састав музичке школе и постати доступна свима. Колико је Грол био просpektиван у погледу глумачке педагогије говори нам чињеница да његов програм за двогодишњу школу из 1909. садржи *све* предмете присутне и у савременој српској високошколској настави глуме. Штавише, он садржи и неке предмете којих данас нема у школској пракси, чак ни у виду семинара, а за којима итекако постоји потреба, као што су Историја глумачке вештине, Инсценација драме, Стилони у архитектури, декору и намештају, Књижевност и Историја општа (политичка и културна).

На јавним испитима из главног предмета, одржаним у мају и јуну 1910, приказано је осам домаћих комада и само један страни, чиме отпочиње још једна

<sup>4</sup> Ова основна програмско-методичка начела важе и данас у српској глумачкој педагогији, што Грола чини зачетником једне аутохтоне традиције дуге више од стотину година.

<sup>5</sup> У наставном процесу од планираних петнаест заживело је само седам предмета, при чему је неким од њих у међувремену промењен назив. То су: Практична вежбања с израдом улога, Читање – граматичко, логичко и естетичко наглашавање текста (као увод у предавање о уметничком говору), Гест и мимика, Стара историја, као основа проучавању класичне драме и класичних мотива у новој драми, Грчка драма и позориште, Вештине борења.

значајна традиција у нашој педагошкој пракси – традиција играња дела домаћих драматичара. Наставници Милорад Гавриловић, Илија Станојевић и Сава Годоровић, истакнути глумци Народног позоришта, одабрали су следеће комаде за припрему испита: *Скендер-бег* и *Кир-Јања* Јована Стерије Поповића, *Школски надзорник*, *Честитам* и *Љубавно писмо* Косте Трифковића, *Кнез од Семберије* Бранислава Нушића, *Адембег* и *Он* Светозара Ђоровића и *Кремонски свирач* Франсоа Копеа (François Coppée). Од четири изабрана домаћа писца двојица су цењени аутори из прошлости (Стерија и Трифковић), а двојица савремени писци у зрелим годинама (Нушић и Ђоровић). Овај принцип избора испитних задатака задржао се у свим потоњим глумачким школама, како за домаће тако и за стране ауторе; с једне стране, то су комади истакнутих аутора из даље и ближе прошлости, а са друге, то су савремени комади који су већ стекли извесну позоришну репутацију. У школском раду наставници глуме нису следили Гролова методичка упутства. Испитним задацима приступили су више као редитељи-рутинери него као педагози: узели су комаде које су претходно већ режирани у Позоришту, улоге поделили по „фаховима“ и допустили ученицима да имитирају глумце Позоришта специјализоване за те „фахове“. То је резултирало рђавим испитним извођењима која су у великој мери компромитовала смисао овог педагошког подухвата.<sup>6</sup>

Кад је реч о теорији глуме и позоришта, немамо сачуваних података о томе да је ученицима предавано нешто из те области нити да су упућивани на одређену стручну литературу. Можемо, међутим, с разлогом претпоставити да је наставник Грчке драме и позоришта, др Веселин Чајкановић, доцент класичне филологије на београдском Филозофском факултету, у својим школским предавањима излагао и теоријске основе грчког позоришта. Наиме, управо у време када је отпочела настава у Глумачкој школи, јануара 1910, Чајкановић је у Народног позоришту одржао јавно предавање под насловом „О трагичном песништву и позоришту код Грка“, које је недуго затим објављено у два наставка у *Српском књижевном гласнику*. У овом предавању аутор је акценат ставио на извођачки аспект античког позоришта.

### Глумачко-балетска школа (1921–1927)

Трећи покушај са глумачком педагогијом у Србији десио се једанаест година касније, након дугих и тешких ратних година. Иницијатива је потекла опет од Милана Грола, сада у звању управника Народног позоришта, а подршка је стигла од стране Уметничког одељења министарства просвете којим је руководио Бранислав Нушић. Тако је крајем 1921. године почела са радом Глумачко-балетска школа у Београду, прва наша драмска педагошка установа која је основана под покровитељством државе. Планирано је да Школа постане део будућег Конзерваторијума, тј. да временом стекне високошколски статус, али то се није остварило. Школовање је с почетка трајало две, а од школске 1923/1924. три године.

<sup>6</sup> Милан Грол, Глумачка школа. Испитне представе, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 2, Београд, 1910, 142–147.

Програм рада написао је поново Грол, извршивши мање модификације у свом првобитном програму из 1909. Објављен је у *Просветном гласнику* почетком 1922. Предмети („курсеви“) су разврстани у четири групе: 1) Читање на глас, Дикција, Глумачка игра, Гест, мимика, 2) Српски језик, Књижевни облици, Историја општа, Историја позоришта, Југословенска драма и позориште, 3) Држање, борење, играње, Музика, Страни језик, 4) Стилони у архитектури, декору, намештају, Инсценација драме, Историја костима и маске, Посебна предавања. Подела указује на систематско устројство програма: у првој и трећој групи налазе се предмети из главних и помоћних уметничких и стручно-уметничких области, а у другој и четвртој предмети из главних и помоћних теоријских и теоријско-практичних области.<sup>7</sup> У односу на програм из 1909. уочавамо да се појављује нови предмет Српски језик, да се Историја драме и позоришта раздељује у Историју позоришта и Југословенску драму и позориште, а да се Маска одваја од Геста и Мимике и додаје Костиму. Осим тога, уз термин *програм* појављује се упоредо и термин *метод*, чиме се указује на блиску везу између наставних циљева и начина њихове реализације у школовању глумца. Промене нису драстичне, али су функционалне и заокружују Гролов педагошки систем.

У наставној пракси Глумачко-балетске школе овај програм спроведен је само делимично, највише због недостатка новчаних средстава за ангажовање наставника. Неки од предмета нису ни покренути (Гест, мимика, Историја општа, Стилони у архитектури, декору, намештају), док је другима сужен обим и промењен назив (од Држања, борења, играња остало је само Борење, а од Историје костима само Изучавање костима нашег класичног репертоара).<sup>8</sup> За предмет Посебна предавања управници Школе Велимир Живојиновић (1921–1923) и Момчило Милошевић (1923–1927) успели су да организују само циклусе предавања из психологије и историје уметности.<sup>9</sup> Што се тиче наставе глуме, држали су је Михаило Исаиловић (1921–1922), Петар (Пера) Добриновић (1922–1923) и Јуриј Ракитин (Юриј Љвович Ракитин)[1922–1927]. Од друге школске године Момчило Милошевић предвао је Психолошку анализу текстова са практичним вежбама, неку врсту помоћног предмета у настави глуме.

Искусни глумац и редитељ Исаиловић, школован на бечком Конзерваторијуму и прекаљен у немачкој позоришној пракси, донео је у Народно позориште и Глумачко-балетску школу типично *немачку* методичку глумачког стварања коју одликују систематска анализа и „прецизан рад, без импровизација, са студиозном обрадом ликова и сцена“.<sup>10</sup> Био је то први уплив ове методичке традиције у српску педагогију глуме. Рекли смо већ да је и Алекса Бачвански приликом оснивања прве глумачке школе консултовао програм рада бечког Конзерваторијума, али се у методичком смислу угледао на праксу Глумачке школе Народног позоришта у Пешти. Упркос неповољној рецепцији Исаиловићевог годишњег испита из глуме од стране

<sup>7</sup> Изузетак је сврставање Страног језика у трећу групу, што остаје ван логике система.

<sup>8</sup> Можемо претпоставити да је део градива предмета Држање, борење, играње био обухваћен предметом Телесно вежбање – пластика, који је у првим два школским годинама предавала Клавдија Исаченко (Клавдија Лукьяновна Исаченко).

<sup>9</sup> Треба поменути и значајно предавање о Московском художественном театру, које је 26.02.1924. ученицима Школе и млађим члановима Народног позоришта одржао редитељ Николај Масалитинов (Николай Осипович Масалитинов).

<sup>10</sup> Раша Плаовић, Михаило Исајловић, *Позориште*, бр. 3, Београд, 1952, 11.



позоришника и критике, и то искључиво због ученичког подражавања учитељевог сценског говора, Грол је у својој рецензији оценио да су најбитнији педагошки резултати прве године школовања постигнути: „пробуђење и обрада темперамената, које је у својих ученика учитељ умео уочити и неговати у њиховим најјачим особинама; схватање текста и ситуације, и извесна техника дикције у темпу и снази“.<sup>11</sup>

Наставнички континуитет у српској глумачкој педагогији успостављен је тиме што се Пера Добриновић, некада најомиљенији ученик Алексе Бачванског, на самом крају своје позоришне каријере и свог живота прихватио педагошког рада. Један од његових ученика био је Матеја (Мата) Милошевић, који ће се и сâм после Другог светског рата посветити настави глуме дуже од четврт века. Добриновић је ученике одвраћао од покушаја да подражавају његову игру или да лик траже пред огледалом. Сажетим, јасним и ненаметљивим излагањем и инструкцијама подстицао их је да улогу *студирају* и да траже властита глумачка прилагођења.

Најзначајнији овдашњи глумачки педагог из прве половине XX века био је Јуриј Ракитин. У Србију је стигао као емигрант након Октобарске револуције, са искуством ученика и асистента режије Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский), сарадника Мејерхољда (Всеволод Эмильевич Мейерхољд) и успешног Санкт-петербуршког, односно петроградског редитеља. У Глумачко-балетској школи пет година је предавао Психологију глуме са практичним вежбама. У нашу педагошку традицију донео је *руску* методику и теорију глуме, оличене у „Систему“ Станиславског, која се у нашем поднебљу успешно примила и остала доминантна све до данас. Основну новину ове методике у односу на све претходне представља увођење припремних глумачких вежби у педагошки процес. До Ракитина наставници глуме у Србији бавили су се готово искључиво израдом испитних задатака према одређеном литерарном предлошку, верујући да се сва битна питања глумачког одгоја могу решити током таквог рада. Станиславсков метод обучавања глумаца, који је Ракитин лично искусио, полази од рашчлањивања глумачког поступка на основне елементе, потом се путем низа практичних вежби овладава сваким од њих понаособ, да би се на крају сви елементи опет повезали у новој стваралачкој синтези. Треба напоменути да је Ракитин повремено примењивао и одређене аспекте Мејерхољдовога начина рада са глумцима, нарочито у домену комедије, излазећи из реалистичке матрице и приближавајући се естетици „вашарске шатре“.

Проширивању књижевне традиције у нашој глумачкој педагогији битно су допринели Исаиловић и Ракитин уводећи у своје испитне програме дела класичних драмских песника, старијих и новијих, што је отад постала редовна пракса у домаћим глумачким школама. Исаиловић је за свој једини испит припремио са ученицима Молијеровог (Molière) *Тврдицу* и сцене из Шекспирових (William Shakespeare) трагедија *Хамлет*, *Ромео и Ђулијета* и *Јулије Цезар*, док је Ракитин свој испитни низ отпочео са Чеховљевим (Антон Павлович Чехов) једночинкама и причама *Медвед*,

<sup>11</sup> Милан Грол, Испитна представа Глумачке Школе, *Српски књижевни гласник*, књ. VI (нова серија), бр. 7, Београд, 1922, 534–535.

*Свадба, Јубилеј, Злочинац с предумишљајем, Хирургија и Просидба*.<sup>12</sup> Истичемо да је Исаиловић први у нас припремио испит са задацима из различитих жанрова, при чему је један из драмског а други из комедијског спектра, што је временом постао општеприхваћени испитни модел. Што се тиче Добриновића, он је изабрао за рад Трифковићеву једночинку *Француско-пруски рат*, чиме се надовезао на традицију домаће драме коју су у претходној школи успоставили Гавриловић, Станојевић и Тодоровић. Осим испитних, наставници и управници су са ученицима припремили и већи број комерцијалних представа којима се попуњавао школски буџет, бирајући за ту сврху претежно комедије [Молијер, Лесаж (Alain-René Lesage), Мариво (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux), Стерија, Трифковић, Нушић и др.].

Података о теоријској литератури коришћеној у настави нема, али је чињеница да су ученици већ у другој школској години имали на располагању Ракитинов напис из теорије глуме под називом „Позоришни опити и идеје“. Овај рад објављен је у три наставка, у току фебруара и марта 1923. године, у угледном београдском „књижевно-социјалном“ часопису *Мусао*. У трећем наставку рада Ракитин је издвојио и приказао поједине аспекте „Система“ Станиславског, оне које је сматрао најважнијим, и допунио их коментарима заснованим на личном искуству. Реч је о следећим поглављима: „Станиславски тражи нов пут“, „Глумчев рад“, „Средства којима драмски уметник ствара“, „О тону, ансамблу и препорађању“, „Темперамент“ и „Памћење афеката“. С обзиром на то да је ово био први меродавни приказ Станиславскове теорије у Србији, као и на ауторов углед у позоришној струци, оправдано је претпоставити да су ученици користили рад као помоћно наставно средство. До затварања Школе Ракитин је објавио још неколико позоришних чланака који су могли бити искоришћени у истом смислу: „Писмо о позоришном неоромантизму“ (*Мусао*, 1923), „Приликом јубилеја М. Н. Германове у Прагу“ (*Comoedia*, 1924), „О руском пролећу, Московском художественном театру, о заветима К. С. Станиславског и нешто о себи самоме“ (*Време*, 1925) и др.

### Глумачка школа Народног позоришта (1933–1939)

Шест година након гашења Треће основана је Четврта глумачка школа, овога пута у рангу средње школе – Глумачка школа Народног позоришта у Београду. Идеју за оснивање дао је тадашњи управник Позоришта Драгослав Илић, који је био и први директор Школе. Уметнички руководиоца Школе имао је звање секретара. Школовање је трајало три године, при чему се настава изводила у прве две, а у трећој су ученици стажирали у Позоришту.

Наставни програм ове школе налази се у *Правилнику о раду Глумачке школе Народног позоришта у Београду*, штампаном 1934. године од стране државне издавачке куће. Аутори *Правилника* нису потписани, али је извесно да су то директор Илић и секретар Јосип Кулунџић. С обзиром на њихову компетенцију и стил писања, може се закључити да је први саставио административна, а други стручно-педагошка

<sup>12</sup> Ракитин се доцније у Школи најчешће окретао савременим симболистима [Метерленк (Maigrice Maeterlinck), Хауптман (Gerhart Hauptmann), Андрејев (Леонид Николаевич Андреев)], али није заборављао ни руску традицију [Островски (Александр Николаевич Островский)].

поглавља. У поглављу под насловом „Наставни план и програм“ Кулунцић је изложио програм двогодишње наставе, уз недељни план броја часова за сваки предмет. Предмети су подељени на теоријске и практичне. На првој години школовања теоријски предмети су Дикција српско-хрватског језика, Историја драмске књижевности (светске и југословенске), Историја позоришта (позоришна архитектура, сценска техника, начини приказивања представа) и Историја опере (светске и југословенске), а практични су Практичне дикцијске и реторичке вежбе, Анализа драмског текста и оперског либрета на примерима из књижевности (литерарна и психолошка анализа), Ритмичка гимнастика и уметничка игра и Певање. На другој години теоријски предмети су Теорија глуме, Теорија режије (принципи спољне и унутарње режије), Драматургија, Позоришна примењена ликовна уметност (историја декора, костима, перике и „намештаја“) и Модерна позоришна техника, а практични су Режијска студија драмских фрагмената, Драматуршке вежбе и Курс шминкања.<sup>13</sup>

Кулунцићев програм ослања се у одређеној мери на педагошке традиције с којима се упознао током студијских боравака у Прагу, Бечу, Берлину, Дрездену и Паризу, али носи и ауторски печат као последицу самосталног промишљања глуме и глумачког васпитања. Основно обележје његовог програма јесте примат теоријске наставе над практичном, што је и најупадљивија промена односу на Гролове програме из 1909. и 1921. У програмској схеми теоријски предмети долазе пре практичних, има их више од ових других и детаљније су образложени. Највише изненађује одсуство практичне наставе глуме, на чије место ступају дикција и анализа текста на првој, односно режија и драматургија на другој години. Програм у наставној пракси ипак није стриктно спровођен, пошто је глумачких испита било сваке године, а неке је припремао и сâм Кулунцић. У другој школској години делимично су исправљени уочени програмски недостаци, укидањем појединих теоријских предмета и увођењем Визуелне глуме, Технике глуме и Силова глуме.

Као наставници глуме у овој школи помињу се Јуриј Ракитин, Јосип Кулунцић, Вера Греч (Вера Миљтиадовна Греч), др Ерих Хеצל (Erich Hetzel) и Владета Драгутиновић. Сачувана документација о раду Школе не омогућава јасно разликовање главне и помоћне наставе глуме, а ситуацију додатно компликује чињеница да су испитне представе потписивали као редитељи и неки наставници који нису предавали „чисту“ глуму, као што су Момчило Милошевић и Десанка (Деса) Дугалић. Осим тога, неки наставници предавали су поред глуме и друге предмете (Ракитин Психологију и Историју позоришта, Кулунцић Дикцију и Практичне вежбе из дикције), па зато не знамо колики је њихов стварни удео у глумачкој едукацији одређене генерације ученика. Методику глуме у овој школи од нових наставника највише је могла обогатити Вера Греч.<sup>14</sup> Она се надовезује на руску традицију коју је у претходној

<sup>13</sup> Мимо Програма у настави ће се наћи и предмет Основи психологије и логике, по накнадној одлуци Наставничког савета Школе.

<sup>14</sup> Гречова је имала дугогодишње „художественичко“ искуство: у МХТ-у се три године школовала и шест година играла у ансамблу „Качаловљеве трупе“ (од 1919. у избеглиштву), потом је била члан „прашке трупе“, па у Паризу члан трупе Михаила Чехова (Михаил Александрович Чехов). Део своје емигрантске каријере уочи и за време Другог светског рата провела је у Београду, радећи као редитељ и глумац, а у сезони 1937/1938. бавила се и педагогијом у глумачкој школи.

школи инаугурисао Ракитин, али је, за разлику од њега, доследније спроводила „Систем“ и метод рада Станиславског, без уплива других естетика и метода.

Избор књижевних предлогака за школски рад следио је све до тада успостављене традиције. Од домаћих писаца ту су Стерија (*Лажа и паралажа*, *Зла жена*), Трифковић (*Избирачица*) и Ђоровић (*Зулумћар*), од старијих класика Шекспир (*Како вам драго*, *Укроћена горопадница*) и Молијер (*Силом лекар*, *Смешне прециозе*), а од новијих класика Гете (*Егмонт*), Мисе (Alfred de Musset) [*Маријанине ћуди*] и Ибсен (Henrik Ibsen) [*Савез омладине*, *Дивља патка*]. Највише испитних представа рађено је по популарним комадима савремених страних драматичара: *Зелени папагај* од Шницлера (Arthur Schnitzler), *Буђење пролећа* од Ведекинда (Frank Wedekind), *Зелени круг* од Зинаиде Гипијус (Зинаида Николаевна Гиппиус), *Сиви* и *Робинзон не сме умрети* од Фридриха Форстера (Friedrich Forster) и др.

Иако је школским програмом била планирана посебна настава из теорије глуме и режије, немамо потврду да се она и одвијала. Такође, не знамо да ли су наставници глуме предавали нешто из ових области на својим часовима, ни да ли су упућивали ученике на одређену литературу. Поуздано знамо само то да је за потребе наставе на предмету Визуелна глума Деса Дугалић написала уџбеник под насловом *Елементи визуелне глуме*, објављен 1935. у Београду. Био је то први домаћи стручни приручник из глуме. Ауторка се у писању служила белешкама вођеним током каријере и својим глумачким и школским искуством, а основни циљ био јој је да ученицима пружи теоријску основу за практични рад у домену визуелне или „очигледне“ глуме (мимика, поза, гест, ход, нѐма радња) и да их подстакне на промишљање глумачког стваралаштва. Дугалићева је у нашу педагогију донела *француску* традицију визуелне глуме и пантомиме, којом се инспирисала још у току својих школских дана у Паризу, у школи глуме пантомимског стручњака Ежена Ларшеа (Eugène Larcher) и на Конзерватору. Ако се осврнемо на остале оновремене теоријске написе наставника Школе који су могли бити коришћени и у педагошке сврхе, уочићемо два рада објављена у *Српском књижевном гласнику* која испуњавају тај услов. Први је Кулунџићев, из 1930, са насловом „Старови код художественика“, у којем аутор критички анализира тенденцију појединих глумаца из емигрантске „прашке трупе“ МХТ-а [Германова (Мария Николаевна Германова), Хмара (Григорий Михайлович Хмара)] да својом игром одступе од, по њему, највећег „художественичког“ достигнућа – победе „принципа ансамбла над принципом *стара*“.<sup>15</sup> Други рад је Ракитинов, из 1938, са насловом „К. С. Станиславски. Успомене и сећања“. У овом некрологу поводом смрти великог позоришника Ракитин, између осталог, поново излаже основе „Система“, као и петнаест година раније, али сада сажетије и неформалније, уз обиље анегдота, и закључује да је главна заслуга Станиславског у „његовом завештаном систему“ који ће сада, пошто је записан и објављен, „послужити као основно и једино засад руководство за право глумачко стварање“.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Јосип Кулунџић, Старови код художественика, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX (нова серија), бр. 1, Београд, 1930, 55.

<sup>16</sup> Јуриј Ракитин, К. С. Станиславски. Успомене и сећања, *Српски књижевни гласник*, књ. LIV (нова серија), бр. 8, Београд, 1938, 569–570.



## Факултет драмских уметности

До оснивања Академије за позоришну уметност, данашњег Факултета драмских уметности, 1948. године у Београду, бележимо још два релативно амбициозна покушаја са школовањем глумаца: на Отсеку за позоришну уметност Музичке академије (1937–1944) и у Драмском студију Народног позоришта (1945–1948). Оба покушаја, међутим, нису испунила очекивања – Отсек због нејасног образовног концепта, несигурног наставног плана и програма и ретког јавног наступања студената,<sup>17</sup> а Студио због погрешних наставних циљева (испит као циљ школовања) и метода рада (форшпиловање).<sup>18</sup> Оскудна архивска грађа и непостојање наставних програма онемогућавају нас да детаљније истражимо присуство традиције у раду ових школа. Поменућемо само то да је у Драмском студију први пут заживео предмет Теорија глуме, на којем је наставник Раша Плаовић излагао основе „Система“ Станиславског.

Оснивање Академије за позоришну уметност представља прекретницу у историји српске глумачке педагогије, не толико зато што је тиме ова педагошка дисциплина најзад стекла заслужени академски легитимитет, него још више зато што су се на тај начин стекли услови за њен развој и усавршавање. И поред неадекватног радног амбијента у првих четврт века свог постојања, управо у том периоду постигнути су педагошко-истраживачки резултати највишег ранга и сачињен је делотворан и респектабилан програм рада. Делотворност потврђују високи домети уметничког стваралаштва бројних глумаца отшколованих у овој установи, а респектабилност чињеница да су све наредне драмске школе у земљи и многе из региона преузеле овај програм и успешно га примениле у сопственој наставној пракси.

Стварање програма глуме Факултета драмских уметности прошло је кроз две фазе: прва је трајала од оснивања до отприлике 1960, а друга од тада па до 1974. За прву фазу карактеристично је индивидуално експериментисање наставника у погледу начина рада (Раша Плаовић, Мата Милошевић, Јосип Кулунџић, Јозо Лауренчић и др.), а за другу сарадња у обликовању јединственог програма глуме [Огњенка Милићевић, Миленко Маричић, Мирослав (Миња) Дедић, Предраг Бајчетић].<sup>19</sup> Програм је довршен 1974, а објављен, уз мање допуне, 1983. Наставним планом предмети су разврстани у три групе: уметнички (Глума), стручно-уметнички (Дикција, Техника гласа, Сценски покрет, Сценске борбе, Акробатика, Игре) и теоријски (Историја светске драме и позоришта, Историја југословенске драме и позоришта, Историја филма, Психологија, Социологија уметности, Основи марксизма и Основи општенодрожне одбране СФРЈ). Поред основне наставе, предвиђени су и следећи семинари: позориште, радио, филм, телевизија, маска, костим, певање, пантомима, комедија дел арте, мачевање, фолклор и примењена музика. Годишњи испит из Глуме и Дикције је теоријски и практични, из осталих стручно-уметничких предмета само практични, а из теоријских предмета

<sup>17</sup> Светозар Рапајић, Од глумачке школе до Факултета, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 6–7, Београд, 2003, 427.

<sup>18</sup> Милан Дедић, *Позоришне хронике*, Београд, Просвета, 1950, 83.

<sup>19</sup> Предраг Бајчетић, 13 програма, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 1, Београд, 1997, 472–552.

умени. Осим завршног испита из Глуме, постоји и *дипломски рад*. Ако апстрахујемо три теоријска предмета уведена из идеолошких разлога и Историју филма као младу научну дисциплину, примећујемо да су сви предмети већ постојали у претходним програмима, каткад под другачијим називом. Задржала се и основна концепцијска подела на теоријске и практичне предмете, уведена још 1869, само што су практични предмети додатно подељени на уметничке и стручно-уметничке. Разуме се, програми сâмих предмета израђени су темељније, сходно потребама високошколског образовног курса и резултатима вишегодишње наставне праксе. Програм предмета глума настао је на основама „Система“ Станиславског, али је временом дограђиван стваралачким коришћењем других искустава у раду са глумцима [„метод физичког делања“ позног Станиславског, Мејерхољд, др Бранко Гавела, Михаил Чехов, Брехт (Bertolt Brecht), Бојан Ступица, Гротовски (Jerzy Grotowski)...] и самосталним истраживањем наставника. Програм је заснован на тези, објашњава Предраг Бајчетић, „да је *игра* основа глумачке уметности, да елементи као што су *радња*, *сукоб*, *лик*, *стил* и *жанр* не смеју бити тумачени са гледишта једне једине естетичке доктрине, нити глумац у школи треба да се припрема само за одређени тип позоришта (нпр., за „класично“ позориште са реалистичном глумом)“. Рад у школи, сматра он, „мора да буде *техничка* припрема студента за слободно стваралаштво у позоришту које одабере, или које сâм створи“.<sup>20</sup>

У наставној пракси Факултета драмских уметности од почетка су присутне и остале педагошке традиције настале у претходним глумачким школама. Највише је пренето искустава из домена методике глуме, од менторског облика извођења наставе из прве школе, преко Гролове поделе часова на „предавања“ (излагање „принципа“ и „упутстава“) и „практична вежбања“ (примена стечених знања у припреми монолога, сцена или представа), до Ракитиновог увођења глумачког тренинга у педагошки процес. Ни удео књижевне традиције, оне која се тиче избора књижевних предложака за педагошки рад, није мали и односи се на домаћу драму (Стерија, Трифковић, Нушић), коришћену најпре у раду друге школе, затим на класичну драму, старију и новију (Шекспир, Молијер, Ибсен, Чехов), први пут рађену у трећој школи и, најзад, на популарне савремене комаде, највише игране у четвртој школи. Теоријска традиција заступљена је скромније, Ракитиновим написима о „Систему“ Станиславског и уџбеником Десе Дугалић из визуелне глуме.

\*

Улога традиције у српској глумачкој педагогији није била опсежније разматрана у нашој театрологији. Дисконтинуитет педагошког рада од прве глумачке школе до Академије за позоришну уметност и кратак период трајања сâмих школа допринели су стварању утиска о непостојању релевантне традиције у овој области образовања. Ипак, пажљивије истраживање донело нам је другачија сазнања. Три врсте традиција – програмско-методичка, књижевна и теоријска – присутне су у нашој педагошкој пракси од њених почетака до данас. Ово присуство није само формалне природе, без

<sup>20</sup> Предраг Бајчетић, Проблеми школовања глумаца, *Алманах, Двадесет година Академије за позориште, филм, радио и телевизију*, Београд, Уметничка академија, 1971, 89.

истинског утицаја на садржину и исход наставног процеса, већ од њега најчешће суштински зависи. То се односи пре свега на програмско-методичку традицију, о којој има највише сачуваних извора (штампаних програма, позоришних и педагошких годишњака, записа хроничара, критичара и сâмих наставника, успомена ученика, итд.). Нешто мање података има у вези књижевне традиције, но довољно да се уоче и међусобно упореде особености избора предлогака за рад у свакој од школа. Најзад, најоскуднија је истраживачка грађа о теоријској традицији, одувек помало ниподаштаваној у овдашњој позоришној струци, али и ње има довољно да бар у вези са трећом и четвртом глумачком школом наслутимо у ком су кругу позоришних идеја и стремљења стасавали будући глумци.

### Коришћена литература:

Бајчетић, Предраг, Проблеми школовања глумаца, *Алманах, Двадесет година Академије за позориште, филм, радио и телевизију*, Београд, Уметничка академија, 1971, 83–90.

Бајчетић, Предраг, 13 програма, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 1, Београд, 1997, 472–552.

Грол, Милан, Глумачка Школа. Приступно предавање и програм, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIII, св. 12, Београд, 1909, 44–951.

Грол, Милан, Глумачка школа. Испитне представе, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 2, Београд, 1910, 142–147.

Грол, Милан, Испитна представа Глумачке Школе, *Српски књижевни гласник*, књ. VI (нова серија), бр. 7, Београд, 1922, 534–537.

Дединац, Милан, *Позоришне хронике*, Београд, Просвета, 1950.

Дугалић Недељковић, Деса, *Елементи визуелне глуме*, Београд, Глобус, 1935.

Јовановић, Зоран, *Позоришно дело Милана Грола*, (приредили: Ениса Успенски, Алексеј Арсењев, Зоран Максимовић), Нови Сад, Матица српска, 2011.

Јуриј, Љвович Ракин, *Живот, дело, сећања*, Нови Сад – Београд, Позоришни музеј Војводине – Факултет драмских уметности, 2007.

Кулунџић, Јосип, Старови код художественика, бр. 1, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX (нова серија), Београд, 1930, 55–59.

*Наставни план и програм Групе за глуму Факултета драмских уметности у Београду* (позориште, филм, радио и тв), Београд, Универзитет уметности у Београду, 1983.

Плаовић, Раша, Михаило, Исајловић, *Позориште*, бр. 3, Београд, 1952, 10–12.

*Правилник о оснивању и раду Глумачке школе Народног позоришта у Београду*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1934.

Ракин, Јуриј, Позоришни опити и идеје, *Мисао*, књ. XI, св. 3, св. 4, св. 5, Београд, 1923, 161–170; 241–249; 329–339.

Ракин, Јуриј, К. С. Станиславски, Успомене и сећања, *Српски књижевни гласник*, књ. LIV (нова серија), бр. 8, Београд, 1938, 569–575.

Рапајић, Светозар, Од глумачке школе до Факултета, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 6-7, Београд, 2003, 411–467.

## **SUMMARY**

### **THE ROLE OF TRADITION IN SERBIAN ACTING PEDAGOGY FROM THE FIRST ACTING SCHOOL TO THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS**

**Nemanja Savković**

Diverse training of actors at this territory dates back to the advent of school theater in the 18th century, but the first form of *pedagogical* work with acting beginners was realized by the Theatre School of the National Theatre in Belgrade (so-called the First Acting School) in 1870. A key event in the latter history of the serbian acting pedagogy has been the creation of the Academy of Theatre Arts in Belgrade in 1948, marking the start of the continuous higher education of future actors. Following this pedagogical discipline development in Serbia, we can see that the various types of tradition have always been present in the teaching process, but present in a way that essentially determines the content and the outcome of the process itself. We distinguish three types of traditions in acting pedagogy: program-methodic, literary and theoretical. Program-methodical tradition refers to the curricula and methodological models (ways of teaching), which have served as a role model or inspiration to a certain pedagogical school or a particular teacher. The literary tradition is related to the choice of literary templates used in the realization of educational tasks (dramatic works, narrative prose, poetry, etc.). Theoretical tradition includes theoretical literature about acting and theatre, nonetheless, the term „theory“ is more freely used than it usually has been in philosophy and science.

**Keywords:** acting, pedagogy, tradition, school





**ТРАДИЦИОНАЛНИ И САВРЕМЕНИ  
ПРИСТУПИ У УМЕТНИЧКОМ  
ОБРАЗОВАЊУ И ВАСПИТАЊУ**



Јелена Дубљевић  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за солфеђо и музичку педагогију  
jdubljevic@yahoo.com

Мр Љиљана Војкић  
Висока школа струковних студија за образовање васпитача Пирот  
ljubljevic@yahoo.com

## ЗАХТЕВИ У НАСТАВНИМ ПРОГРАМИМА ЗА ПРЕДМЕТ СОЛФЕЂО У ОСНОВНОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ

**Сажетак:** Први наставни програм настао је 1899. године и био је саставни део *Правила Српске музичке школе* у Београду (Манојловић, 1924; Васиљевић, 2000). После дванаест година настава у новооснованој музичкој школи била је уређена *Правилима Музичке школе Певачке дружине Станковић*. У овим школама, настава солфеђа одвијала се у оквиру почетничког и нижег одсека. Захтеви на овим одсецима временом су постајали све сложенији, о чему сведоче наставни планови и програми настали до 1949. године (1911, 1921, 1928, 1935). По завршетку Другог светског рата, при Музичкој академији у Београду основана је Припремна музичка школа. Након доношења *Уредбе о средњим и нижим музичким школама* (1947) ове установе постале су државне, а трајање наставе у нижим музичким школама продужено је на шест година. Усвајањем нових наставних планова и програма током деценија које су уследиле (1949, 1964, 1977, 1994, 2010) повећавао се ниво захтева из различитих области наставе солфеђа. Ауторке су, анализом захтева свих наставних програма за предмет солфеђо дале увид у развој који је остварен током више од једног века.

**Кључне речи:** солфеђо, наставни планови и програми, основна музичка школа

Чланом три, *Правила Српске музичке школе* из 1899. године дефинисана су два одсека – почетнички и виши у трајању од по три године. Сваки од њих је садржао главне и споредне предмете. У почетничком одсеку, међу главним предметима били су свирање на клавиру, оркестарски инструменти (у почетку само виолина) и соло певање, док су међу споредним предметима били свирање на клавиру, а као обавезни за све ученике наука о музичким основама и наука о хармонији и *певање у хору*. Иако не наилазимо на предмет солфеђо, садржај предмета певање у хору одговарао је елементима наставе солфеђа, а подразумевао је „вежбање у погађању тона, као и ритмичка вежбања, хорске солфеђе итд.“<sup>1</sup>

Школске 1906/7. године установљен је наставнички курс (одсек) у трајању од три године са циљем да се образују будући стручни наставници у средњим школама. Кандидати су били у обавези да положи пријемни испит, што је подразумевало да

<sup>1</sup> *Правила Српске музичке школе*, Београд, Меркур, 1914, 4. (Ради се, заправо, о правилима из 1899. године, која су штампана 1914); Коста Манојловић, *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*, Београд, Меркур, 1924, 17.

„знају прве елементе музике“, као и да су „већ савладали прве елементе технике на клавиру или на виолини“.<sup>2</sup> С тим у вези, морали су да поседују основно знање из предмета певање у хору, тј. солфеђа.

Увођењем нових правила септембра 1908. године, настава је подељена на три одсека: почетнички, нижи и виши. Нижи одсек је одговарао некадашњем почетничком и, као и виши, трајао је три године. Новоуведени почетнички одсек трајао је две године<sup>3</sup> и садржао два предмета – *солфеђо* и инструмент. Од ове школске године, по први пут наилазимо на назив предмета солфеђо,<sup>4</sup> чији је програм обухватао „певање, образовање слуха и гласа са упоредним учењем првих основа музике“.<sup>5</sup> Интересантно је напоменути да је инструментална настава започињала онда „кад ученик по мишљењу свога учитеља буде у солфеђу толико спреман да може отпочети свирање на изабраном инструменту“.<sup>6</sup> По завршетку почетничког одсека, ученици су полагали пријемни испит за прелаз у нижи одсек. На овом одсеку и даље су елементи наставе солфеђа изучавани у оквиру предмета *певање у хору* и односили су се на: „вежбања за погађање тонова, певање *prima-vista*, хорске солфеђе, изучавање хорских дела“.<sup>7</sup> Као што се може запазити, новину представља увођење певања *prima-vista*, као и изучавање хорских дела.

Према *Наставном плану* из 1911. године, настава је била подељена на припремни курс (две године), нижи (две године) и виши (једна или три године)<sup>8</sup> одсек. На припремном курсу у оквиру главног предмета *целокупна теорија музике* и споредног *теорија*,<sup>9</sup> на првој години изучаван је *солфеђо*, а на другој *солфеђо* и *елементарна музичка теорија*.<sup>10</sup> На нижем одсеку, на настави из предмета наука о

<sup>2</sup> Коста Манојловић, *op. cit.*, 33–34.

<sup>3</sup> Почетнички одсек су похађала деца узраста од 9 до 14 година, која нису имала знања из музике.

<sup>4</sup> Иако је у *Правилу Српске музичке школе* (1899) назив предмета био *певање у хору*, Стеван Стојановић Мокрањац је у „Дневнику оцена“ навео назив предмета *солфеђо*. Наредне године, у „Каталогу оцена“ наилазимо на назив *хорско певање*, док је од 1903. до 1908. године предмет носио назив *музичка теорија*. (Дневник оцена и похађања ученика прве год. „Музичке школе“ 1899–1900, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 35, 4; Каталог оцена и похађања ученика свију год. „Српске Музичке школе“ 1900–1901, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 35, 2; Дневник оцена за 1903/904, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 36, 3; Дневник оцена за 1904–5, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 37; Дневник оцена за 1905–6, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 38; Оцене ученика-ца Срп. Музич. Школе за школску 1906.–7 год, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 39; Оцене и испитни комади ученика Српске Музичке Школе за школску годину 1908/9, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 41)

<sup>5</sup> *Правила Српске музичке школе*, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, Општа архива 183, 2.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Стеван Мокрањац: „Извештај о раду у Српској Музичкој школи за школску годину 1907/8. и предлог за будући рад“, Архив Н.Р. Србије. Мин. Просвете: ф.23–93, 6. јуна 1908. године у Београду (Заоставштина музиколога Стане Ђурић Клајн, Музиколошки институт САНУ)

<sup>8</sup> Уколико је предмет *теорија музике* био главни, настава на вишем одсеку трајала је три године, а ако је био споредни, настава је трајала једну годину. Видети: *Наставни план Српске музичке школе*, Београд, Меркур, 1911, 20–21.

<sup>9</sup> Изучавање теорије музике као главног предмета одвијало се две године на припремном курсу, две године на нижем одсеку, три године на вишем и најмање годину дана на вишој школи за слободну композицију, док је изучавање теорије као споредног предмета трајало две године на припремном курсу, две године на нижем и годину дана на вишем одсеку.

<sup>10</sup> *Наставни план Српске музичке школе*, *op. cit.*, 20–21.



хармонији, од ученика је, између осталог, захтевано да раде „по диктату (једногласном и хармонском)“.<sup>11</sup> С тим у вези, „развијен слух и осећај ритма (сигурно бележење по диктату)“<sup>12</sup> био је један од захтева на пријемном испиту за наставнички одсек. Певање у хору био је и даље споредни обавезни предмет замишљен као „трогодишњи курс – по Вилнеру“.<sup>13</sup>

С циљем да ученицима завршне године наставничког одсека омогуће да стекну искуства у пракси, као и „ради интензивнијег ширења музичког васпитавања“, поред припремног одсека, основана је *Солфеђо школа*, коју су бесплатно похађали „ученици најстарије класе Београдских основних школа, који имају добро развијен слух и услове за музикални развитак“.<sup>14</sup> Предавања су се одвијала под надзором предметног наставника.

После дванаест година од оснивања Српске музичке школе, у Београду је 1911. године отворена још једна музичка установа – Музичка школа Певачке дружине „Станковић“. Настава је била подељена на два одсека, нижи (три године) и виши (три године) у оквиру којих су постојале школе за певање, инструменте и музичку теорију. За разлику од *Наставног плана Српске музичке школе*, који је предвиђао постојање предмета солфеђо, у наставном плану Музичке школе Певачке дружине „Станковић“ овај предмет је изостао. Међутим, у оквиру споредног обавезног предмета *певање у хору* на прве две године нижег одсека рађена су „вежбања у погађању тона, као и ритмичка вежбања, хорске солфеђе и т.д.“,<sup>15</sup> што је одговарало садржају предмета солфеђо. Идентични захтеви били су део *Правила Српске музичке школе* из 1899. године. По завршетку нижег одсека, ученици су полагали прелазни испит како би наставили школовање. На вишем одсеку, током три године, ученици су изучавали већа хорска дела „са и без инструменталне пратње“,<sup>16</sup> што се односило на наставу хора. Ученицима нижег и вишег одсека била је понуђена могућност да уче само *певање у хору* уз надокнаду од половине износа школарине.

Поред школа за певање, инструменте и музичку теорију, постојала је и школа за опште музичко и уметничко образовање, која је трајала две године. Током овог периода, у оквиру споредног обавезаног предмета под називом *школа хорског певања* била су предвиђена „вежбања слуха и погађање интервала без обзира на образовање гласа, у вези са поучавањем о основима музичке теорије и простом везивању акорада, постепена вежбања у извођењу каденце (трозвучи), вежбања певања у хору са циљем да се постигне чиста интонација при заједничком певању, певање у хору уз инструменталну пратњу“.<sup>17</sup> Садржај предмета обједињавао је елементе наставе солфеђа и хорског певања.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid., 21.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Правила Српске музичке школе, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, Општа архива 183.

<sup>15</sup> *Правила, уредба и наставни план Музичке школе Певачке дружине „Станковић“*, Београд, Електрична штампарија С. Хоровица, 1911, 4.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., 34.

На основу Извештаја Српске музичке школе из 1913. године, може се сазнати да су уведена два одсека – један за редовне, а други за нередовне ученике. Сваки одсек садржао је три курса: приправнички, нижи и виши, при чему су прва два била заједничка за све ученике, док се подела на „нередовне ученике (дилетанте)“ и „редовне ученике (уметнике)“<sup>18</sup> вршила на вишем курсу. У оквиру приправничког курса, предмети *солфеђо* и *основни појмови музике у најширем обиму* били су споредни обавезни предмети, а настава је трајала три године. За ово време, према захтевима наставног програма, требало је да се „добије основа из теоријских предмета и развије осећај за ритам и мелодију и хармонију (једногласним и вишегласним солфеђирањем)“, док су напреднији ученици примани у „хорску класу“.<sup>19</sup> Нижи курс је трајао најмање три године и подразумевао је наставак рада „у солфеђирању и поучавању основних појмова у најширем обиму“.<sup>20</sup> По завршетку нижег курса, ученици који су желели да се стручно образују као наставници, продуктивни или репродуктивни уметници, полагали су „прелазни испит за одсек за редовите ученике“.<sup>21</sup> У оквиру овог одсека постојала су одељења за инструменталну наставу, соло певање и теоријске предмете и композицију, а у вези са њим био је и Наставнички курс, за чији упис су поштрена правила: прва година је била пробна и уколико ученик не би показао бољи успех од „довољног“, изгубио би право на даље школовање. Један од споредних обавезних предмета била је и практична настава у „солфеђо школи“ која се одвијала годину дана. По полагању завршних испита на крају треће, четврте и шесте године, свршеним ученицима одсека за редовне ученике додељивана је диплома слободног уметника, док су ученици наставничког курса добијали диплому „о спремности за предавање певања и свирања у средњим, жен. и мушким школама“.<sup>22</sup>

На одсеку за нередовне ученике није било пријемног испита. Настава солфеђа је изостала, али је било предвиђено да се учи *хорско певање* или *свирање у оркестру*, „да би се спрема стечена у солфеђо школи практично применила певајући у хору или свирајући у ансамблу“.<sup>23</sup>

На основу *Правила субвенционираних Музичке школе у Београду* из 1923. године,<sup>24</sup> може се уочити да је задржана подела на редовне и ванредне ученике. Међутим, за разлику од правила из 1913. године, новим је било прописано да ванредни ученици „не похађају часове споредних обавезних предмета“, међу којима је био предмет *основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима (солфеђо)*. Такође, трајање наставе на приправном (највише три године), нижем (највише три године) и вишем одсеку (највише четири године) било је утврђено само за редовне ученике. На приправном одсеку, редовни ученици млађи од четрнаест година похађали су једногодишњи курс из *основа музичке уметности* са једним часом

<sup>18</sup> „Господину Министру просв. и цр. посл. (извештај на основу наређења Г. Мин. пр. и цр. посл. од 10. маја 1913. г. пбр 6908)“, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, Општа архива 183.

<sup>19</sup> Ibid., 3.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., 4.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> *Правила субвенционираних Музичке школе у Београду*, Београд, Меркур, 1923.

недељно. Са навршених четрнаест година, ученици су добијали обавезан споредан предмет *основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима*, са два часа недељно. Изучавање овог предмета могло се одобрити и млађим ученицима „само у изузетним случајевима“.<sup>25</sup> Тек пошто би савладали градиво из наведеног предмета, могли су да похађају часове науке о хармонији. Осим тога, услов за упис на Наставнички одсек био је положен пријемни испит „из основа музичке уметности у вези са солфеђом“;<sup>26</sup> поред навршених седамнаест година старости. Током једне године, од укупно четири колико је трајала настава на овом одсеку, ученици су били у обавези да похађају главни предмет под називом *практична вежбања основе музичке уметности у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима*. Редовни ученици су полагали годишњи испит из градива главног и споредних предмета, а био је обавезан и за ученике наставничког одсека и одсека за композицију.

Ступањем на снагу нових *Правила Музичке школе Музичког друштва „Станковић“* из 1923. године,<sup>27</sup> уведена је подела на школе за стручно музичко образовање и школе за опште музичко, музичко научно и физичко васпитање. Уз постојеће школе за соло певање, инструменте и музичку теорију, предвиђена је и школа за наставнике (наставнички одсек) у трајању од четири године. Поред нижег и вишег одсека установљени су трогодишњи приправни одсеци за виолину и клавир. У школама за опште музичко, музичко научно и физичко васпитање, *солфеђо (погађање интервала)* је био споредан предмет обавезан за све ученике и изучавао се током три године, док је настава из *елементарне музичке теорије* трајала једну годину.

На основу *Правила субвенционираних Музичке школе у Београду* из 1928. године<sup>28</sup> може се закључити да није било измена у односу на *Правила субвенционираних Музичке школе у Београду* из 1923. године.

Из садржаја *Наставног плана Музичке школе „Станковић“* из 1928. године,<sup>29</sup> може се сазнати да је на приправном одсеку *солфеђо* био обавезан упоредни предмет за редовне ученике током три године, који су свирали виолину и клавир. За оне који нису завршили солфеђо, овај предмет је био обавезан на првој години нижег одсека, док су га соло певачи имали на првој и другој години нижег одсека. Такође, знање из солфеђа било је услов за похађање наставе из предмета *наука о хармонији* и *хорско певање*. Изузетно даровитим ученицима било је омогућено да почну са учењем солфеђа и пре десете године.

На приправном одсеку, наставни програм за прву годину солфеђа обухватао је „вежбање слуха и погађање свих интервала у С-дур скали, без обзира на образовање гласа“, док су из елементарне музичке теорије рађени „ритмика, мелодика и динамика“.<sup>30</sup> На другој години обнављано је градиво из прве године, а погађање свих интервала проширено је на све дурске лествице. Рађени су обртаји интервала, као и

<sup>25</sup> Ibid., 19.

<sup>26</sup> Ibid., 22.

<sup>27</sup> *Правила Музичке школе Музичког друштва „Станковић“* (куцано на машини), Београд, 1923. (Заоставштина музиколога Стане Ђурић-Клајн, незаведена документација, која се чува у библиотеци Музиколошког института САНУ)

<sup>28</sup> *Правила субвенционираних Музичке школе у Београду*, Београд, Штампариија Сретена Ђорђевића, 1935.

<sup>29</sup> *Наставни план Музичке школе „Станковић“*, Београд, Јединство, 1928.

<sup>30</sup> Ibid., 20.

дурски трозвучи у виду каденце и диктат („диктандо“). На трећој години ученици су погађали интервале у свим молским лествицама (природним, хармонским и мелодијским), учили молске трозвуче у оквиру каденце, радили двогласна вежбања и диктате.<sup>31</sup>

Новим *Наставним планом Музичке школе „Станковић“* из 1935. године<sup>32</sup> уведен је предмет *дечји солфеђо*, са једним часом недељно, за ученике клавира и виолине млађе од десет година, чиме су сви, а не само изузетно даровити ученици, добили једнаке могућности. Програм овог предмета обухватао је певање дечјих песама, интервале од приме до октаве, певање кратких вежбања у „простом ритму“, ритмичке вежбе са нотним вредностима у трајању половине, четвртине и осмине, „певање и куцање ритма“, двогласна вежбања и диктат.<sup>33</sup> У односу на наставни програм из 1928. године, захтеви за све три године солфеђа на приправном одсеку знатно су повећани, тако да се поставља питање да ли су уопште били реално изводљиви. На првој години изучавани су „диатонска скала кроз једну октаву, интервали основних диатонских лествица, мелодиска и ритмичка вежбања у половинама, четвртинама и осминама, осмотактна вежбања у правилним периодима и слободан диктат“.<sup>34</sup> Поред ритмичких вежбања и диктата, на другој години је било предвиђено „вежбање свих лествица диатонског система на разним тонским базама“ и „хроматски систем (делимични) са разних тонских база“, као и двогласне мелодијске вежбе и двогласни канон „са одређивањем и обртањем карактеристичних интервала“.<sup>35</sup> Програм за трећу годину солфеђа из данашње перспективе делује потпуно несхватљиво: „Хроматски (потпуни), енхармонски и дванаестостепени систем. Једногласне, двогласне и трогласне мелодиске вежбе у свима диатонским, хроматским и дванаестостепеним лествицама са мутацијама, модулацијама и енхармонским променама. Појам о структури мелодије и анализа (мотив, период и т.д.). Ритмичка и полиритмичка вежбања. Диктат.“<sup>36</sup>

После готово четири деценије од оснивања Српске музичке школе, 1937. године стекли су се услови за утемељење високошколске музичке установе – Музичке академије у Београду. При овој установи, постојала је и Средња музичка школа. Након ослобођења 1945. године ова школа је укинута, а основана је петогодишња Припремна музичка школа за музички даровиту децу узраста од седам до четрнаест година,<sup>37</sup> која се директно надовезивала на Музичку академију. Негативне последице реорганизације одмах су уочене. С тим у вези, професор Миодраг Васиљевић је 1946. године увидео потребу за увођењем једногодишњег *дечјег певачког течаја* који би садржао предмете *солфеђо* и *хорско певање*, с циљем квалитетније селекције ученика за даље школовање, као и течаја *елементарне теорије музике* при петој години Припремне музичке школе, како би ученици добили квалитетније образовање и достигли одговарајући ниво за

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> *Наставни план Музичке школе „Станковић“ у Београду*, Београд, Графика, 1935.

<sup>33</sup> Ibid., 43.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> „Министарству просвете Србије – Одељење за науку, уметност и културу, Београд, 4. фебруара 1946“, Факултет музичке уметности, Архива опште службе, Општа акта 1946. г, 1947. г, 1948. г.



упис на академске студије.<sup>38</sup> Исте године урађена је *Уредба о Музичкој академији са Десетогодишњом музичком школом*,<sup>39</sup> у оквиру које је нижа школа трајала шест година. Наставни програм није сачуван.

Годину дана касније (1947), *Уредбом о средњим и нижим музичким школама*<sup>40</sup> уведено је шестогодишње основношколско музичко образовање, а 1949. године штампан је први послератни *Наставни план и програм за музичке школе*.<sup>41</sup> У деценијама које су уследиле, објављена су још четири наставна плана и програма – 1964, 1977, 1994. и 2010. године.<sup>42</sup> Поред шестогодишњег образовања, 1964. године уведено је двогодишње,<sup>43</sup> а 1977. године четворогодишње образовање.<sup>44</sup> Програмом из 2010. године шестогодишње образовање подељено је на два циклуса (I–III, IV–VI разред), као и четворогодишње (I–II, III–IV разред) и двогодишње (I, II разред).

Фонд часова наставе солфеђа за шестогодишње образовање износио је по два часа недељно, док су изузетак представљала три часа недељно за пети и шести разред предвиђена наставним планом из 1949. године. Наставним планом из 1964. године, за двогодишње образовање била су предвиђена четири часа недељно наставе солфеђа и теорије музике, док је од 1977. године фонд износио три часа недељно, а теорија је изучавана посебно. У оквиру четворогодишњег музичког образовања фонд часова наставе солфеђа износио је два часа недељно.

Поређењем наставних програма може се уочити да је садржај програма из 1949. године дат интегрално, без поделе на наставне области, што је превазиђено 1964. године, разврставањем садржаја на „мелодику, ритмику, интонацију и теорију“. Програмом из 1977. године интонирање и опажање дати су у оквиру мелодике, док су 1994. године (као и 2010) груписани захтеви за опажање, интонирање и диктат.

Сагледавањем захтева из области мелодике из 1949. године може се закључити да поједини превазилазе могућности ученика, као што су: певање трогласних канона у трећем, четворогласних у четвртном, једногласних и двогласних вежби у свим дурским и молским лествицама у четвртном, уз додатак алтерација и хроматике у петом разреду, као и певање трогласних вежби. Певање народних мелодија током свих шест година школовања сведочи о значају и важности упознавања ученика са народном традицијом. Нажалост, програмом из 1964. године овај захтев је изостављен на свим годинама, а

<sup>38</sup> „Професорском Савету Музичке академије, Београд, Бр. 149, 11–III–1946“, Факултет музичке уметности, Архива опште службе, Општа акта 1946. г, 1947. г, 1948. г.

<sup>39</sup> „Уредба о Музичкој академији са Десетогодишњом музичком школом“, заоставштина музиколога Стане Ђурић-Клајн, фасцикла под називом Предмети Министарства просвете 1945–48, Музиколошки институт САНУ.

<sup>40</sup> „Уредба о средњим и нижим музичким школама“, *Службени гласник Н. Р. Србије*, 54, 6. децембар 1947, Београд, 1947, 598–599.

<sup>41</sup> *Наставни план и програм за музичке школе, I нижа музичка школа*, Београд, Министарство за науку и културу владе FNRJ, 1949.

<sup>42</sup> Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник*, XIV, 11–12, 1964, 336–360; План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник*, XXVI, 8, 1977, 445–484; Наставни план за основно музичко образовање и васпитање, *Просветни гласник*, XLIII, 6, 1994, 1–78; Наставни план и програм и програм основног музичког образовања и васпитања, *Просветни гласник*, 5, 2010, 1–307.

<sup>43</sup> Двогодишње музичко образовање односило се на ученике соло певања, теорије музике, дувачких инструмената, контрабаса и харфе.

<sup>44</sup> Четворогодишње музичко образовање односило се на ученике дувачких инструмената.

после три деценије (1994) је поново уведен у петом и шестом разреду. Другачији захтеви постављени су програмом из 1964. године, изостављањем садржаја који су превазилазили развојни ниво ученика. Новину представља певање једногласних песама с текстом током шест година школовања, увођење усменог и писменог мелодијског и мелодијско-ритмичког диктата, обрада само а-мола у другом разреду, промене тактова од трећег разреда итд.

Програмом из 1977. године уведено је опажање мелодијских мотива, обрада Ге-дура и Еф-дура у првом разреду, е-мола и де-мола у другом. Певање једногласних песама с текстом изостављено је у вишим разредима (IV–VI) али су додате двогласне и трогласне. Лакши модулативни примери и хроматске пролазнице предвиђени су за пети и шести разред. У програму из 1994. године захтеви из области мелодике су прецизније дефинисани и детаљно објашњени, нарочито када су у питању припрема, обрада и утврђивање нових тоналитета. Новину представља: употреба примера из литературе и увођење импровизација на свим годинама, певање вокализа и припрема мере  $6_8$  (I разред), извођење композиција с клавирском пратњом (од II до VI разреда), почетак рада на мутацији (III разред), припрема дијатонске модулације (IV разред), увођење техничких вежби – певање хроматских скретница и пролазница уз хармонизацију (III и IV разред), као и „транспоноване мотива у обновљене, обрађене и припремљене тоналитете“ (III и V разред).<sup>45</sup> За разлику од претходних програма, једногласне песме с текстом планиране су само за прва два разреда, а певање канона у VI разреду. Актуелним наставним програмом из 2010. године уведени су: звучна припрема мутација и певање двогласа бордунског типа (I разред) и тонално стабилне алтерације (IV разред), док су смањени захтеви у V и VI разреду на тај начин што се модулације раде информативно.

Интонирање и опажање појединачних тонова, интервала, двозвука, квинтакорада и њихових обртаја, септакорада, тетрачорада, ритмичких и мелодијских мотива, као и опажање метра, у различитој мери су заступљени у наставним програмима. У програму из 1949. интонирање је минимално заступљено, а опажање се не помиње. За разлику од тога, програм из 1964. упућује на другачије захтеве у вези са интонирањем и опажањем датим у издвојеној целини („интонација“) у односу на мелодику, што није случај са програмом из 1977. Повезивање опажања и интонирања са техником записивања (диктат) остварено је програмом из 1994. године, а делимично је допуњено и увођењем опажања апсолутних висина (од II до VI разреда) уз ширење опсега и повезивање низова (2010).

Захтеви из области ритма из 1949. године реалније су постављени у односу на мелодику. Изузетак представља увођење мера  $6_4$  и  $6_8$  у другом разреду, осмоделне поделе јединице бројања у трећем и обрада квинтоле и септоле у четвртном разреду. Програмом из 1964. године прецизирано је да се у свим разредима раде усмени и писмени ритмички диктати. Такође, повећани су захтеви у вези са поделом основне јединице за бројање (I и II разред), као и њеним продужењем увођењем тачке (II разред). Промене тактова уведене су од првог до петог разреда, увођење мере  $6_8$  пребачено је у трећи разред, а поставка мешовитих тактова у пети. Уведена је обрада

<sup>45</sup> Наставни план за основно музичко образовање и васпитање, *Просветни гласник*, XLIII, 6, 1994, 71.

квартоле у шестом разреду, изостављене су квинтоле и септоле, а обрада дуоле пребачена је са четвртог на шести разред. Наредним програмом (1977) било је предвиђено информативно упознавање квинтоле, секстоле и септоле (VI разред), обрада триоле планирана је у трећем разреду, а ритмички вариране триоле у шестом. Увежбавање ритма у свим разредима изводило се на два начина: „а) извођењем ритмичке вежбе написане на једној линији, б) ритмичким изговором нотног текста (солмизационим слоговима) написаног у линијском систему (парлато)“.<sup>46</sup> Обрада тактова са половином као јединицом бројања премештена је из другог у трећи разред, уведене су промене тактова са променом основне јединице за бројање (IV разред), док је осмоделна подела основне јединице за бројање рађена информативно (VI разред).

Највише допуна и измена остварено је програмом из 1994. године. Уведено је равномерно читање (од I до V разреда) при чему се од трећег разреда захтевало повећања брзине читања уз обележен темпо, а од четвртог читање у два система<sup>47</sup> и у једном са променама кључа. Корелација са наставом инструмента у највећој мери је остварена читањем примера из градива инструменталне литературе. Новину представљају: читање примера на неколико тонских висина уз обележен темпо и тактирање (I разред), двогласни ритам – а) извођење у две групе, са импровизацијом мелодије у једном гласу коју изводи ученик или наставник (II разред) и б) индивидуално или групно извођење две деонице изговарањем, певањем и куцањем или на клавиру (V разред). Сукобљавање триоле и пунктираних фигура на јединици бројања планирано је у четвртном разреду, а акценат је стављен на поређење мера  $2_4$  са  $6_8$ , информативно кроз тактирање и бројање и лакше мотиве (III разред), и  $6_4$  са  $3_2$  (V разред). Програмом из 2010. године нису остварене суштинске измене, осим што је за шести разред предвиђена поставка дуоле и „упознавање са народним ритмовима  $10_8$ ,  $11_8$ ,  $12_8$ “.<sup>48</sup>

Захтеви из области теорије музике у оквиру наставе солфеђа према програму из 1949. године били су амбициозно постављени, тако да је скоро целокупно градиво обрађено током прве четири године. Између осталог, у другом разреду рађене су све дурске лествице и природне молске, у трећем све молске лествице (хармонске и мелодијске), интервали у дурским и молским лествицама, трозвук на свим ступњевима дура и мола итд. У програму из 1964. године теорија је изучавана у оквиру пређеног градива из солфеђа. Новине у програму из 1977. године остварене су у другом разреду (интервали: прима, секунда и чиста кварта) и петом разреду (обртаји интервала, обртаји  $Ум^5_3$  и  $Пр^5_3$ ,  $Д_7$ , молдур). Програмом из 1994. године у другом разреду акценат је стављен на „принцип изградње дурских лествица са више предзнака и молске са једним предзнаком“,<sup>49</sup> као и на проширивање знања из музичке терминологије, док су

<sup>46</sup> План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник*, XXVI, 8, 1977, 480–482.

<sup>47</sup> Занимљиво је приметити да је „читање и писање нота кроз цели нотни систем и његова деоба на октаве“ према наставном програму из 1949. године био захтев за трећи разред. (*Nastavni plan i program za muzičke škole, I niža muzička škola*, Београд, Министарство за науку и културу владе ФНРЈ, 1949, 19.)

<sup>48</sup> Наставни план и програм и програм основног музичког образовања и васпитања, *Просветни гласник*, 5, 2010, 96.

<sup>49</sup> Наставни план за основно музичко образовање и васпитање, *Просветни гласник*, XLIII, 6, 1994, 71.

каденце дура и свих врста мола планиране у петом. Са малим изузецима, захтеви прописани програмом из 2010. године поклапају се са захтевима из 1994. године.

Према програму из 1977. године, садржај предмета двогодишњег (I–III, IV–VI разред) и четворогодишњег (I, II, III+IV, V+VI разред) образовања поклапао се са шестогодишњим. Значајније измене остварене су 1994. године уз поштовање специфичности одсека коме су намењене. У двогодишњем образовању акценат је стављен на транспоноване мотива, певање штимова, каденци, лествица, обраду вокализа и соло песама, певање српских народних песама и канона, као и на опажање, интонирање и записивање појединачних тонова, мотива, писмених ритмичких и усмених мелодијско-ритмичких диктата. У четворогодишњем образовању инсистирало се на: обради примера из литературе за дуваче, познавању свих ознака које прате инструменталну литературу, двогласном певању мотива, једноставних примера и канона, једногласним композицијама с клавирском пратњом, транспоновану мотива, опажању двозвука и хроматских тонова и равномерном читању у виолинском, бас и тенор кључу. Програмом из 2010. године уведено је певање двогласа бордунског типа, док су испитни захтеви усложњени.

Разлике у програмима могу се пратити и на нивоу захтева на годишњим испитима. Теоријски (I–IV разред) и практични део испита на свим годинама били су предвиђени програмом из 1949. године. Практичан део обухватао је певање с листа два примера на неутрални слог од којих је један био у духу народне мелодике или изворна народна мелодија, као и два диктата (ритмички и мелодијски). Од 1964. године у трећем и петом разреду изостављени су годишњи испити. Уведено је извођење једне мелодијске и једне ритмичке вежбе, опажање тонова и мотива (I разред), питања из интонације (II разред), као и певање вежбе у дуру и молу са употребом скретничних полустепена (VI разред). Опажање мелодијских мотива у свим разредима и опажање и интонирање интервала и акорада у оквиру пређеног градива представљају новину у програму из 1977. године. Такође, дата је могућност да се ритмичка вежба изводи као „класична ритмичка вежба или парлато“.<sup>50</sup> Програмом из 1994. године испити су полагани у II, IV и VI разреду, а на крају прве године колоквијум пред комисијом. Уведено је усмено испитивање из теорије музике (II разред), мелодијско-ритмички диктат (IV и VI разред), интонирање и опажање штимова (IV разред), два мелодијска примера од којих је један певан у оригиналу и у истоименом молу, а други са модулацијама, и певање једне српске народне песме (VI разред). Од 2010. године испити се полагају на крају трогодишњих циклуса (III и VI разред). Поред уобичајених захтева уведен је тест из теорије музике (III разред) и промена кључа са свим ритмичким фигурама у примеру за парлато извођење (VI разред).

Додатак испитним захтевима за двогодишње образовање (1994) представља певање једне српске народне песме (I и II разред), док је 2010. године уместо испита уведена смотра на крају прве године (тест из теорије и мелодијска вежба). У оквиру четворогодишњег образовања планирано је полагање испита на крају друге и четврте

<sup>50</sup> План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник*, XXVI, 8, 1977, 480–483.



године (1994, 2010). Испитни захтеви из 2010. године делимично су смањени у односу на 1994. годину.

Садржај предмета солфеђо у основној музичкој школи, као и захтеви који се стављају пред наставнике и ученике, током низа година били су подложни променама. Оне се могу уочити поређењем наставних планова и програма. Постепено усложњавање садржаја временом је довело до дефинисања захтева у оквиру посебних области (мелодике, ритма и теорије – 1964), односно до издвајања елемената и технике рада „опажање – интонирање – диктат“ у оквиру мелодике (1994). Искуства из праксе утицала су на разлике у распоређивању садржаја на шест година основне музичке школе, као и на формирање четворогодишње и двогодишње наставе (1977, а са нарочитим изменама програма 1994), односно два циклуса образовања (2010). Праћењем разлика у програмима, у смислу новина, као и онога што је изостало у односу на претходни програм, може се стећи увид у историјски развој наставе солфеђа у Србији.

### **Коришћена литература:**

Манојловић, Коста, *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*, Београд, Меркур, 1924.

*Правила, уредба и наставни план Музичке школе Певачке дружине „Станковић“*, Београд, Електрична штампарија С. Хоровица, 1911.

*Наставни план Српске музичке школе*, Београд, Меркур, 1911.

*Наставни план Музичке школе „Станковић“*, Београд, Јединство, 1928.

*Наставни план Музичке школе „Станковић“ у Београду*, Београд, Графика, 1935.

*Nastavni plan i program za muzičke škole, I niža muzička škola*, Београд, Министарство за науку и културу владе FNRJ, 1949.

*Правила Српске музичке школе*, Београд, Меркур, 1914.

*Правила субвенционираних Музичке школе у Београду*, Београд, Меркур, 1923.

*Правила субвенционираних Музичке школе у Београду*, Београд, Штампарија Сретена Ђорђевића, 1935.

### **Архивска грађа:**

„Господину Министру просв. и цр. посл. (извештај на основу наређења Г. Мин. пр. и цр. посл. од 10. маја 1913. г. пбр 6908)“, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, Општа архива 183.

Дневник оцена и похађања ученика прве год. „Музичке школе“ 1899–1900, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 35.

Дневник оцена за 1903/904, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 36.

Дневник оцена за 1904–5, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 37.

Дневник оцена за 1905–6, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 38.

Каталог оцена и похађања ученика свију год. „Српске Музичке школе“ 1900–1901, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 35.

„Министарству просвете Србије – Одељење за науку, уметност и културу, Београд, 4. фебруара 1946“, Факултет музичке уметности, Архива опште службе, Општа акта 1946. г, 1947. г, 1948. г.

Мокрањац, Стеван, „Извештај о раду у Српској Музичкој школи за школску годину 1907/8. и предлог за будући рад“, Архив Н. Р. Србије. Мин. Просвете: ф. 23–93, 6. јуна 1908. године у Београду (Заоставштина музиколога Стане Ђурић Клајн, Музиколошки институт САНУ)

Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање, Београд, *Просветни гласник*, XIV, 11–12, 1964, 336–360.

Наставни план за основно музичко образовање и васпитање, *Просветни гласник*, XLIII, 6, 1994, 1–78.

Наставни план и програм основног музичког образовања и васпитања, *Просветни гласник*, 5, 2010, 1–307.

Оцене и испитни комади ученика Српске Музичке Школе за школску годину 1908/9, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 41.

Оцене ученика-ца Срп. Музич. Школе за школску 1906.–7 год, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, књига бр. 39.

План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник*, XXVI, 8, 1977, 445–484.

Правила Музичке школе Музичког друштва „Станковић“ (куцано на машини), Београд, 1923. (Заоставштина музиколога Стане Ђурић-Клајн, незаведена документација која се чува у библиотеци Музиколошког института САНУ)

Правила Српске музичке школе, Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањац“, Општа архива 183.

„Професорском Савету Музичке академије, Београд, Бр. 149, 11–III–1946“, Факултет музичке уметности, Архива опште службе, Општа акта 1946. г, 1947. г, 1948. г.

„Уредба о Музичкој академији са Десетогодишњом музичком школом“, заоставштина музиколога Стане Ђурић-Клајн, фасцикла под називом Предмети Министарства просвете 1945–48, Музиколошки институт САНУ.

„Уредба о средњим и нижим музичким школама“, *Службени гласник Н. Р. Србије*, 54, 6. децембар 1947, Београд, 1947, 598–599.

**SUMMARY**

**REQUIREMENTS OF THE CURRICULUM FOR THE SUBJECT SOLFEGGIO IN  
ELEMENTARY MUSIC SCHOOLS**

**Jelena Dubljević, Ljiljana Vojkić**

The contents of the subject solfeggio in elementary music schools as well as the requirements which need to be met by teachers and pupils have been subject to change over the years. These changes can be traced by comparing curriculum from different years – 1899, 1908, 1911, 1913, 1923, 1928, 1935, 1949, 1964, 1977, 1994 and 2010. Unlike the 1899 Rulebook of Serbian School of Music where the name of the subject solfeggio was not present as such, although its elements were being taught within choir singing lessons, the name of the subject solfeggio appears in the 1908 Rulebook of Serbian School of Music. The contents have gradually become more complex which has led to defining requirements within special areas (melodic, rhythm and theory in 1964); actually to separating elements and techniques of work into „observation, intonation and dictation“ within the framework of melodic (1994). Best practices have influenced changes in the distribution of the contents into six years of elementary music school forming four-year and two-year long learning processes as well (1977). Specific changes of the curriculum and introduction of two cycles of education happened in 1994 and 2010, respectively. Tracking changes in the programmes with respect to novelties as well as what has been omitted in comparison with the previous programmes can give us an insight in the historical development of the subject solfeggio in Serbia.

**Keywords:** solfeggio, curriculum, elementary music school

Др Слободан Кодела  
Универзитет у Нишу  
Факултет уметности у Нишу  
Департман за музичку уметност  
kboban64@gmail.com

## ТРАДИЦИОНАЛНА ПЕСМА У УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ НАСТАВЕ СОЛФЕЋА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА

**Сажетак:** Значај познавања, очувања и преношења традиционалних вредности као и имплементација народне песме у наставни процес представља један од значајних циљева савремене музичке педагогије. Примери традиционалног вокалног извођаштва – народне песме односно њени обредно-обичајни жанрови, представљају стожер у раду на почетном музичком описмењавању. Значај и потреба за коришћењем овог музичког жанра огледа се и у његовој примени кроз даљи процес музичке едукације, у оквиру средњошколског и академског система образовања. У раду је дат приказ и анализа званичне уџбеничке литературе намењене ученицима средњих музичких школа са задатком утврђивања присутности и улоге традиционалне песме у њој. Поред тога, представљено је анкетно истраживање чији је задатак био утврђивање музичких преференција средњошколаца (у Нишу и Лесковцу), познавања традиционалне песме свога и других крајева Србије као и њиховог односа према традиционалној песми у односу на савремене трендове популарне музике.

**Кључне речи:** Музичка педагогија, солфеџо, традиционална песма, уџбеничка литература

### Увод

Традиционално певање представља *музички идиом* једног народа преко кога данас можемо да препознајемо и дешифрујемо *музички код* старих напева и мелодија.<sup>1</sup> Такође, оно представља и средство преко кога изражавамо властити музички идентитет.<sup>2</sup> Проучавање традиционалне музике са аспекта етномузиколошке науке у синергији је са друштвеном праксом и конкретним стваралачким активностима које су условљене различитим друштвено-историјским и културолошким околностима. Оно представља комплексан културни и уметнички феномен у коме је препознатљива корелација између музике, реалног живота и друштвених заједница.<sup>3</sup> У обликовању традиционалног музичког израза, као значајне факторе издвајамо континуитет који можемо пратити на континууму прошлост – садашњост, варирање као стваралачки израз појединца односно групе и селекцију – одабир облика (мелодија када је реч о вокалном стваралаштву) коју врши конкретна друштвена заједница према њима својственим критеријумима, са циљем увођења нових музичких садржаја у средину у којој је настала. Обичајно-обредни жанрови представљени кроз циклусе (годишњи и животни) имају свој прецизно утемељен и дефинисан ред збивања са јасном функцијом

<sup>1</sup> Александра Стошић, Функционалност уџбеничког комплета у развоју вокалних способности ученика млађих разреда основне школе, *Иновације у настави*, 2, XXIX, 2016, 60–76.

<sup>2</sup> David Hargreaves et al, What are musical identities, and why are they important, 2002.

<sup>3</sup> Радмила Перовић, *Српска народна музика*, Београд, САНУ, књига 98, 1989, 17.



– комуникативном у случају „када је песма служила као друштвена веза и општење”, на пример у раду, као и време, начин и место извођења.<sup>4</sup>

Када је реч о песми, дакле и традиционалној, проучавање њеног значаја налазимо у радовима истраживача различитих области: психолошким, естетским, педагошким, теоретским, етномузиколошким, филозофским. Примена песме у процесу музичке едукације, као и културна и национална потреба неговања у првом реду народних матерњих мелодија,<sup>5</sup> предмет је интересовања бројних методичара и педагога музике – Вајић, I. 1904; Mokranjac, C. 1902; Vasiljević, M. 1940; Vasiljević, Z. 1985, 1991, 2000; Ivanović, M. 1981; Milanović, V. i saradnici, 2000; Stojanović, G. 1997, 2000, 2005; Kodela, S. 2004, 2012, 2013, 2016, и др. Са аспекта музичке педагогије, примена и улога традиционалне/народне песме је фундаментална јер она представљају стожер у раду на почетном музичком описмењавању али представља и значајно средство за рад у даљем систему музичког школовања.

Данас је посебно значајно указати на потребу стварања и очувања културног и етничког идентитета, где је „музика схваћена као производ одређене културе и друштва (...) односно као активни чиниоц у конституисању културе, друштва и етничког идентитета”.<sup>6</sup> Поједини истраживачи музику посматрају као људски феномен који је неодојив део културе, људског понашања и деловања.<sup>7</sup> Као средство људског понашања, културу можемо сагледати кроз дискурс културних елемената и динамичких културних процеса. Припадност људи у одређеном друштву које има и своју културу, појединци могу усвојити делимично или потпуно, обликујући на тај начин и свој властити културни идентитет. Занимљив је и став Лорена Обера који истиче да музика у знатој мери „утиче на обликовање наших живота, култура и идентитета”.<sup>8</sup> Према Блекингу различите функције музике које имају у друштву могу представљати одлучујуће чиниоце који поспешују или спутавају латентне музичке способности.<sup>9</sup>

Међутим, неопходно је истаћи да је традиционално певање односно прикупљање (у форми фонских записа), селекција музичког садржаја (напева) њихова анализа данас у пракси је и више него скромна. Она готово и дане постоји. Традиционално певање у свом изворном/аутохтоном облику је нестало из свакодневне праксе а с њим и преношење певаног музичког материјала/напева усменим предањем, као некада редовном (устаљеном) друштвеном праксом. „Оно што данас спорадично срећемо је засигурно различито у односу на функцију обредно-обичајних жанрова која је била евидентна и препознатљива у обредној пракси (...) насталој пре више векова”.<sup>10</sup> Евидентан је и дисконтинуитет препознатљив у преношењу традиционалог певања, који има директне рефлексије на младе генерације/ученике, а који указује на то да они

<sup>4</sup> Ibid., 62, 92.

<sup>5</sup> Александра Стошић, op. cit.

<sup>6</sup> Marija Ristivojević, *Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta*, Етнолошко-антрополошке свеске 13, (н.с.) 2, 2009, 117–118.

<sup>7</sup> Alan Merriam, *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964, 27.

<sup>8</sup> Преузето из: Marija Ristivojević, op. cit., 118.

<sup>9</sup> Детаљније: Džon Bleking, *Pojam muzikalnosti*, Beograd, Nolit, 1992, 44.

<sup>10</sup> Slobodan Kodela & Igor Nikolić, Interaction of traditional and contemporary music pedagogy in the case of musical heritage of Niš and Leskovac region, *Facta Universitatis, Series Visual Arts and Music*, 2(2), 2016, 75–83.

нису у прилици да се од родитеља са њом упознају. О преношењу музичког наслеђа данас не можемо говорити, јер кроз постојећу „музичку праксу” то је засигурно неоствариво.

Ова појава предмет је проучавања бројних истраживача. Посебно проблем глобализације и доминација различитих музичких жанрова и бројних музичких трендова, ствара рефлексију која у великој мери прети да потисне музичко и културно наслеђе и богату традиционалну разноликост. Као једно од решења истиче се потреба за стварањем базе архивских снимака и упућује на додатно ангажовање етномузиколога чији би допринос био од великог значаја у доношењу неопходних етномузиколошких експертиза, а све то са циљем очувања аутохтоног/изворног народног музичког садржаја који, како и сам аутор наводи, је у доброј мери подложен „убрзаном културном истребљењу”.<sup>11</sup> Неопходност и „потреба очувања народне музике довела је до својеврсног институционализовања њеног неговања и учења”,<sup>12</sup> што као „резултат” има увођење у школске програме, на свим нивоима музичке едукације, имплементацију музичког садржаја традиционалног наслеђа и то у различитим формама вокалног, инструменталног или играчког. Посебно је значајна и актуелна имплементација традиционалног певања у настави солфеђа, која се базира на примени селектовних примера са циљем поставке и обраде конкретних мелодијско-ритмичких или метричких захтева наставе или су они дати у форми музичког диктата у коме се инсистира на истовременом записивању мелодије и текста песме. Примена традиционалног певања у оквиру наставног процеса са циљем решавања конкретних захтева наставе солфеђа, на свим нивоима музичког школовања има своје методичко утемељење. Поред тога, она је од значаја јер се њеном имплементацијом ученици упознају са својим традиционалним наслеђем што је директно везано и са процесом њеног познавања, очувања и преношења.

Међутим, са правом можемо поставити питање у којој мери и на који начин се код нас у званичној уџбеничкој литератури наставе солфеђа традиционално певање примењује у средњешколском образовању?

Предмет наше анализе биће усмерен на уџбенике од првог до четвртог разреда *Солфеђо са теоријом музике* (укупно четири, за сваку годину по један) групе аутора Зориславе Васиљевић, Иване Дробни и Гордане Каран. Поменути уџбеници „као извор сазнања и инструктивно средство”<sup>13</sup> свакако нису једини предвиђени за рад у настави солфеђа у средњим музичким школама, али су код нас засигурно најчешће коришћени. Пре анализе неопходно је истаћи да су аутори уџбеника наши реномирани истраживачи како на нашем тако и на екс југословенском простору, па и шире, који су свој оригинални научни допринос дали кроз конципирање литературе за предмет солфеђо и методика наставе солфеђа на свим нивоима музичког школовања, као и у оригиналним научним радовима, за ову област.

<sup>11</sup> Tom Rzeszutek et al., The structure of cross-cultural musical diversity, *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 2012, 279.

<sup>12</sup> Dimitrije Golemović, Da li postoji narodna muzička pedagogija?, u: *Čovek kao muzičko biće*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006, 163–191.

<sup>13</sup> Зоран Аврамовић и Миља Вујачић, Однос квалитативне и квантитативне методе истраживања школских уџбеника, *Теме*, г. XXXIV, бр. 2, 2010, 447.

## Анализа уџбеника

У уџбенику за први разред<sup>14</sup> у наслову *Народни ритам – две, три и четири јединице бројања неједнаког трајања*, налазимо песму (у уџбенику пример бр. 29), којој наслов није назначен, није прецизиран крај у коме је песма испевана као ни име мелографа који је записао. Реч је о двогласном напеву у 5/8 мери са првим стихом *Бреј, гиди Стојно*. Засигурно остаје нејасно да ли је напев у оригиналу испеван као двогласни или је једногласној деоници додат други глас у виду хармонизације, што је и не тако ретка пракса у примерима то јест уџбеничкој литератури наставе солфеђа.<sup>15</sup> У методским упутствима аутори истичу да „одмах треба тежити ка певању обе деонице”, указујући притом нанепжељни приступ – увежбавање различитих гласова у вишегласној фактури и њихово касније истовремено извођење („спајање” као при учењу хорских деоница). Имајући у виду карактеристична мелодијска кретања у овој народној песми, али и у осталим које имају специфичне мелодијске, ритмичке или метричке захтеве својствене народном певању, аутори редовно предлажу различите, методички јасно осмишљене приступе, у овом случају припреме (тонске низове, мотиве и слично), које претходе извођењу традиционалних песама са циљем успешне обраде стиха. Осим ове, у уџбенику за први разред средње музичке школе предложене су још две српске традиционалне песме. Оне су дате као предлог при обради мутације и њих налазимо у наслову *Мутација и мутациони облици у нашем народном певању*. Прва српска народна песма је једногласна из места Живља, а друга је двогласна са Косова и Метохије<sup>16</sup>. Код ње је прецизирано да је хармонизацију другог гласа осмислио М. А. Васиљевић.

Прилог 1. Српска народна песма Moderato са Косова и Метохије, харм. М. А. В.

Из - лег - ни Мир - че из - ле - гни, из - лег - ни мо - ре на чар - дак.

У уџбенику за други разред<sup>17</sup> аутори предлажу већи број примера традиционалних песама у односу на претходни, са циљем решавања различитих захтева наставе. На почеку уџбеника налазимо две народне песме у наслову *Ф мол – Ф дур у српском певању*, које су селектоване са циљем обраде силазне прекомерне секунде у нашем народном певању (*Знаш ли неверо, На крај села код бреста зелена*). Народна песма из Мексика (чији назив и текст није у уџбенику исписан) дата је као пример за поставку

<sup>14</sup> Зорислава Васиљевић и сарадници, *Солфеђо са теоријом музике за I разред средње музичке школе*, Завод за уџбенике, Београд, 1987.

<sup>15</sup> Аутори у коришћеној литератури на крају уџбеника, наводе као референцу књигу М. Васиљевића *Народне мелодије из Санџака*, тако да можемо да претпоставимо да је традиционална песма преузета из цитиране књиге.

<sup>16</sup> Ни у овој народној песми није назначено место одакле напев потиче.

<sup>17</sup> Зорислава Васиљевић и сарадници, *Солфеђо са теоријом музике за II разред средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

вантоналних доминанти (у примеру је евидентна појава повишеног I ступања). Како аутори истичу „вантоналне доминанте се примењују у овим случајевима као акорди да би се боље утврдио трозвук на споредним ступњевима”. Занимљиво је да у наслову *Народни ритам и промене метра* у уџбенику не налазимо ни један пример српске народне песме. Њих налазимо на крају уџбеника, у Додатку и то у наслову *Народне песме за диктат и певање*.

У уџбенику за трећи разред средње музичке школе *Солфеђо са теоријом музике* исте групе аутора<sup>18</sup>, примери традиционалног певања представљени су у одељку *Српске народне песме (једногласне и вишегласне) за певање и диктат*. Реч је о примерима који су засигурно зналачки селектовани и презентовани у уџбенику за овај ниво музичког школовања. Аутори у методским упутствима истичу да се „једногласне народне песме обрађују певањем и проверавају израдом диктата”, док се вишегласне „само певају”. Оне народне песме које у себи садрже промену метра „обрађују се тако што се тактирањем одреди врста такта и опази њихова промена.” Аутори предлажу да при обради песама предходи наставничко испевавање напева са циљем поставке метричке основе а након тога следи приказ нотне слике – ортографски запис. Трогласне народне песме са хармонизацијом, које су предвиђене за певање, преузете су литературе коју је објавио М. Васиљевић (*Нотно певање I и Нотно певање II*).

У одељку *Фолклорни ритмови – брза темпа*, аутори упућују на то да певање народних песама предходи извођењу ритмичких етида, као и начини рада који се односе на припремне радње пре изговора етида: куцањем ритмичких фигура са обе руке, праћење нотног текста тактирањем без изговора да би након тога следио изговор солмизационим слоговима на начин како је у запису назначено.

Када је реч о уџбенику *Солфеђо за IV разред средње музичке школе*, групе аутора<sup>19</sup> примере традиционалног певања налазимо у одељку *Фолклорни ритмови у народним песмама*. Селектовани примери су захтевнији у односу на предходне разреде. Њих карактерише већа примена хетеромерије и различита комбинаторика метричких врста, појава честог украшавања тонова, полиритмија, неравномерна пулсација у песмама која се изводе у брзим темпима (углавному народним песмама из Македоније), изоритмија у песмама које садрже промене тактова у ритмовима са једнаким јединицама бројања, што засигурно преставља комплексан захтев приликом тумачења текста, његовог извођења или бележења мелодија и њихових текстова.

Анализом садржаја уџбеника тј. традиционалних песама које су у уџбеницима дати, може се уочити следеће: У уџбенику за први разред налазимо 3 народне песме, у уџбенику за други разред предложено је за рад 20 народних песама и једна игра са певањем, у трећем њих 12, док је за четврти разред средње музичке школе у уџбенику уврштено 10 народних песама. Највећи број традиционалних песама мелографисао је М. А. Васиљевић, мада међу предложене у уџбеницима налазимо и оне које су забележили Владимир Ђорђевић, Ст. Ст. Мокрањац, Коста Манојловић, Драгослав Девећ и Владо Милошевић. Традиционалне песме прикупљене су из различитих

<sup>18</sup> Зорислава Васиљевић и сарадници, *Солфеђо за III разред средње музичке школе*, Завод за уџбенике, Београд, 1988.

<sup>19</sup> Зорислава Васиљевић и сарадници, *Солфеђо за IV разред средње музичке школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.



крајева Србије: из Темнића, Новог Пазара, Пећи, из Санџака, старог Ниша, околине Лесковца, Призрена, Смедерева, Бранковине, Поморавља. Међу њима су и оне које су забележене тј. настале ван граница Србије: из Црне горе односно из околине Подгорице, Бијелог Поља, Пријепоља, Пљевља, Бањалуке, Македоније и Мексика. Најмање је оних које су настале у Шумадији, а из Војводине у уџбеничким комплетима не налазимо ни једну традиционалну песму!

Чињеница је да је предложени број примера у уџбеницима предвиђених за рад на овам нивоу музичког школовања адекватан. Селекција предложених традиционалних песама указује на тежњу аутора за обрадом различитих захтева у настави солфеђа при извођењу једногласних и вишегласних традиционалних песама (примена полиритмије, обрада фолклорних ритмова, обрада силазне прекомерне секунде, испевавање украса итд), као и стицање вештине записивања мелодија народних песама и његових текстова у форми диктата. Они су дати према градацији захтева односно у традиционалним песамама евидентно је перманентно усложњавање захтева (према разредима), уважавајући притом основне дидактичке принципе музичке наставе. За сваки разред појединачно народне песме су груписане под насловима: *Народни ритам – две, три и четири јединице бројања неједнаког трајања, Мутација и мутациони облици у нашем народном певању, ф – мол – Ф дур у српском певању, Српске народне песме (једногласне и вишегласне) за певање и диктат., Фолклорни ритмови у народним песамама*. Анализирајући званичне захтеве наставног плана и програма за средње музичке школе (2013. године)<sup>20</sup>, закључујемо да су они, када је реч о програму рада на традиционалној песми у уџбеничким комплетима доследно спроведени. Међутим, значајно је истаћи да једино у уџбенику за трећи разред у наставном плану истиче да је у области мелодике неопходно уврстити „српске и црногорске народне песме са применом хроматике”. Дакле на овом месту се у званичном плану и програму први пут истиче захтев за упознавањем традиционалног наслеђа и других народа, што указује на то да се у уџбеничким комплетима налази значајно мали број народних песама других народа (осим народних песама из Црне горе у уџбеницима се налазе 4 песме из Македоније и једна из Мексика).

<sup>20</sup> Захтеви за рад на народним песамама, према наставном плану и програму је следећи:

Први разред: Мелодика – певање српских народних песама са текстом; Ритам: народни ритмови са једним троделом; Диктат: записивање народне песме са текстом према певању наставника.

Други разред: Мелодика – певање српских народних песама с текстом; Ритам – народни ритмови са једним и два тродела, а са применом промера из музичкогфолклора; Диктат: записивање српских народних песама са текстом (класични и народни ритмови).

Трећи разред: Мелодика – српске и црногорске народне песме са применом хроматике, двогласне и вишегласне народне песме; Ритам: народни ритмови са променом метра – преко примера из музичког фолклора; Диктат – записивање српских народних песама са променом метра; Испитни захтев – Певање са листа једне српске народне песме са текстом.

Четврти разред: Мелодика – једногласно и двогласно певање српских народних песама (промене метра и коришћењехроматских промена); Ритам – обнављање целокупног градива и проширивање знања из области промене метра итемпа; Диктат – Записивање српских народних песама са текстом (хроматске промене, елементимутација), силабичне и мелизматичне песме; Испитни захтев: записивање народне песме са текстом премапевању наставника.

Подаци преузети са сајта:

[http://www.muzika.edu.rs/download/dokumenta/planovi/NastavniPlanSMS\\_2013-structni-predmeti.pdf](http://www.muzika.edu.rs/download/dokumenta/planovi/NastavniPlanSMS_2013-structni-predmeti.pdf), дана 07.08. 2016.

Свакако да требамо имати у виду и потребу за применом мултикултуралног музичког образовања који је данас актуелан и који је препознатљив у теорији и пракси. Не улазећи у детаљну анализу његовог дефинисања – као образовни процес, као реформа образовања<sup>21</sup> или као својеврсни помак у наставном плану и програму о једноставном додавању нових наставних материјала, за групе које нису обухваћене (у довољној мери – додао С. К.) традиционалним материјалима”.<sup>22</sup> Задатак његове примене је: „да осигура највиши ниво достигнућа за све ученике, као и да помогне ученицима да развију позитивно мишљење о другим културама, њиховој историји и достигнућима”.<sup>23</sup> Бавећи се овим питањима Песек наводи потребу за развојем полимузикалности и музичке флексибилности, упознавањем и извођењем музике других култура, и то истраживањем и коришћењем музичких термина, информација, способности и вештина. Засигурно да музика стимулише људско разумевање, уважавање традиције, културални контексти двоструку комуникацију јер је она у синергији са друшвом, временом и местом њеног порекла (настанка).

### Емпиријско истраживање и тумачење резултата

Средином септембра 2016. године рађено је истраживање међу ученицима средњих музичких школа у Нишу и Лесковцу, чиме је обухваћен узорак од 35 испитаника – 15 ученика средњих музичких школа из Лесковца и 20 из Ниша прве, друге, треће и четврте године (38% ученика и 62% ученица). Подаци су прикупљени анкетним упитником који садржи 15 питања отвореног типа. Сврха анкете је била утврђивање музичких преференција ученика средњих музичких школа, њихово познавање и однос према заступљености традиционалне песме у музичкој настави и актуелној уџбеничкој литератури за предмет солфеђо, познавање наслова традиционалних песама свога и других крајева Србије, потреби очувања традиционалног наслеђа свога краја као и односа према традиционалној и новокомпонованој музици.

Од укупног броја испитаника рок музику преферира 29%, уметничку и забавну 24%, цез 9%, реп 6%, новокомпоновану 3%. Такође 3% ученика понекад слуша традиционалну песму, а остали никада. Овај податак јасно указује на чињеницу да ученици имају мало знања о нашој традиционалној песми. Оно што такође забрињава, посебно имајући у виду да је реч о ученицима који похађају средњу музичку школу, дакле школу са професионалном оријентацијом, је податак да 3% не придаје важност слушању музике.

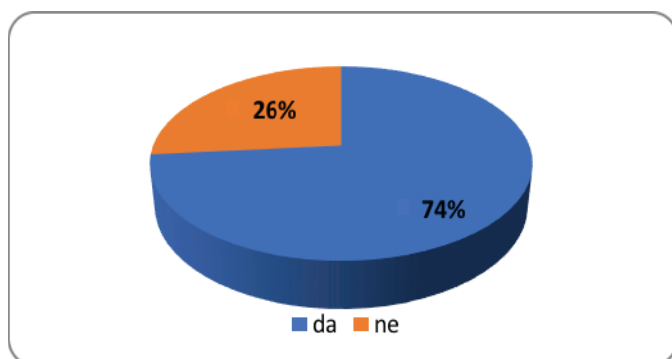
Према резултатима истраживања 74% ученика сматра да је традиционална песма недовољно заступљена у музичкој настави, док 26% сматра да је има довољно.

<sup>21</sup> P. le Roux, *Disorders of Self: New Therapeutic Horizons*, Bulletin of the New York Academy of Medicine: A Journal of Urban Health. Book Review: Masterson JF, Klein R New York, NY: Brunner Mazel, 1997, 467– 470

<sup>22</sup> Izvor: <http://multikulturalnostuobrazovanju.blogspot.rs/>

<sup>23</sup> Ibid.

Графикон 1.

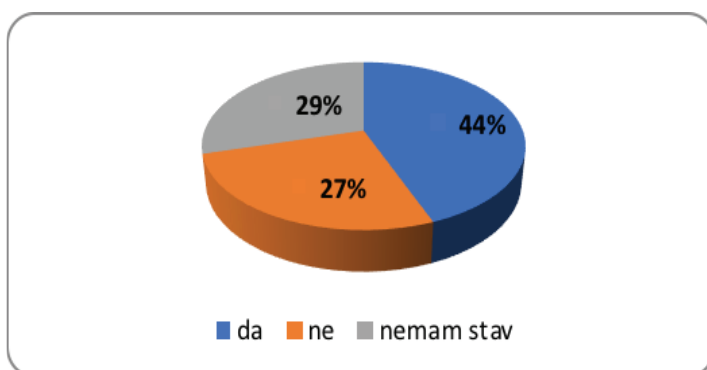


	z statistika	sig
z-test	2,744	0,003

Сличне одговоре добили смо и на питање које се односи на заступљеност традиционалне песме у званичној уџбеничкој литератури. Укупно 76% ученика сматра да је традиционална песма недовољно заступљена, док је 24% мишљења да је у уџбеничким комплетима презентовано довољно примера традиционалне песме.

Једно од питања анкетног упитника односило се на исписивање наслова традиционалних песама које су ученици училина часовима солфеђа. У одговорима испитаника уочљив је скроман број наслова. Истичу се следећи: *Туку ројући* – 2 испитаника, *У ливади* – 3, *Ој Косово* - 1 и *Зорице девојко* - 1 испитаник. Занимљиви су добијени резултати одговора на питање: Да ли традиционална/народна песма из твог краја треба да буде заступљена у настави солфеђа? На основу одговора (обрађених Хи квадрат тестом), можемо закључити да су они статистички уједначени – 44% ипитаника сматра да традиционална песма треба да буде заступљена у настави солфеђа, њих 27% је мишљења да не треба, док њих 29 % нема јасан став о овом питању.

Графикон 2.

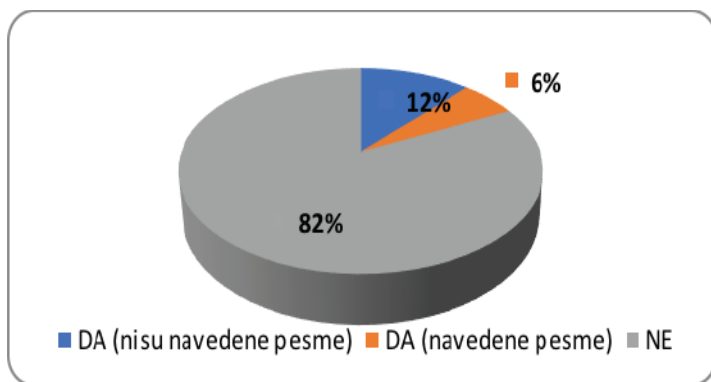


	hi kvadrat statistika	sig
hi-test	1,824	0,402

На питање да ли су на часовима солфеђа учили традиционалне/народне песме из свог краја, и уколико јесу, од испитаника се тражило да испишу наслове песама. Зе тестом за пропорцију обрађени су добијени резултати који указују следеће: 82% испитаника нису учила, 12% су учила али у додатном питању нису навела ни један наслов, док су само 6% испитаника навели наслове традиционалних песама. У анкети међу песама нишког и лесковачког краја у одговорима ученика налазимо и следеће: Косовски

божури, Расло ми је бадем дрво, дакле песме које нису настале на поменутом региону, као и наслове песама Фатише коло нишке девојке, Славуј пиле, такође наслови који у уџбеничким комплтеима не постоје. Упоредјујући добијене резултате одговора ученика средњих музичких школа нишког и лесковачког краја са подацима истраживања спроведеног 2011. године међу ученицима градских, сеоских и приградских основних и основних музичких школа истог региона уочавамо сличност у одговорима. И у основним школама „значајно већи број испитаника навео да незна имена традиционалних песама краја у коме живе – њих 97,27%. Од укупно 685 ученика добили смо тачне називе традиционалних песама из њиховог краја САМО од 10 ученика!”<sup>24</sup> Овај податак јасно указује на то да се у настави солфеђа и у основним и у средњим музичким школама недовољно примењују традиционалне песмекраја у коме су ученици рођени, и да их ученици не познају.

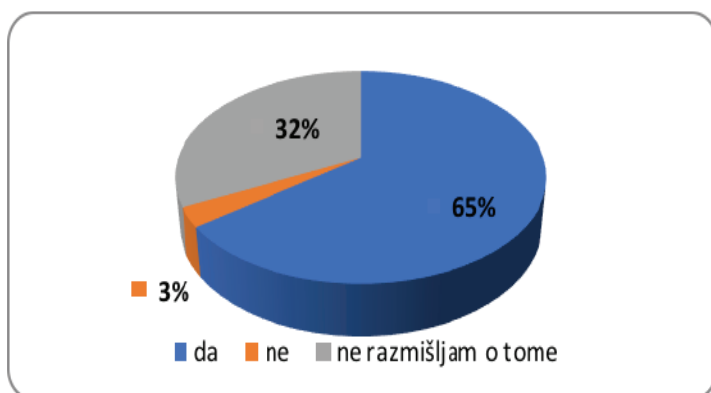
Графикон 3.



	z statistika	sig
z-test	3,773	0,000

Анкетним упитником уврштено је и питање: Сматраш ли да је твоје познавање традиционалне/народне песме значајно за очување музичке традиције твога краја? Од укупног броја испитаника њих 65% сматра да је њихово познавање значајно, 3% испитаника сматра да није и њих 32% нема јасан став о овом питању.

Графикон 4.



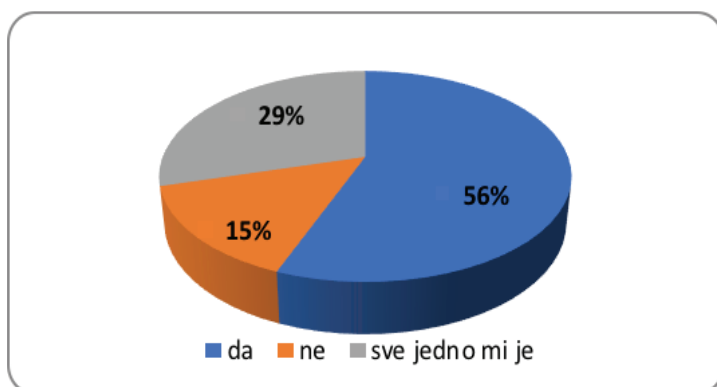
	hi kvadrat statistika	sig
hi-test	8,882	0,011

<sup>24</sup> Слободан Кодела, Традиционална песма у уџбеничкој литератури наставе солфеђа у основним музичким школама, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7 април 2012), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2012, 101–107.



Последње питање у анкети гласило је: Да ли да је по твом мишљењу традиционална/народна песма вреднија и лепша од новокомпоноване? Добијени резултати указују на то да се заступљеност мишљења разликује односно да 56% испитаника мишљења да је традиционална музика лепша, 15% да она није, док је 29% одговорило све једном ми је.

Графикон 5.



	Z statistika	sig
z-test	8,882	0,043

### Уместо закључка

Значај и третман примене традиционалног певања у уџбеничкој литератури представља једно од значајних питања савремене музичке педагогије. Анализирани комплети у довољној мери третирају традиционално певање, уважавајући његове карактеристике и специфичности. Примери земаља у окружењу (посебно Мађарске) које уводе у знатно већем обиму традиционално певање са циљем њеног познавања, очувања и преношења су засигуно примери добре музичке праксе. Можемо се сложити да савремено музичко образовање треба да се темељи на систему који је „заснован на поштовању и очувању традиције и устаљених вредности, при чему је јасно да је за настанак система кључна појава стваралаца и педагога који су умели да начине сублимацију традиционалних утицаја са потребама музичког образовања усмереног ка европским токовима”.<sup>25</sup> У том смислу од посебне важности је улога наставника солфеџа, који поред коришћења устаљене музичке грађе (инструктивних примера, примера из литературе) које налазимо у званичним уџбеницима, у процес музичке едукације треба да уврсте и додатни - већи број традиционалних песама свога краја. Ово је од посебног значаја зарад неговања и очувања *матерњег језика* и генерално музичког идентитета сваког од нас.

### Коришћена литература:

Аврамовић, Зоран и Миља Вујачић, Однос квалитативне и квантитативне методе истраживања школских уџбеника, *Теме*, г. XXXIV, бр. 2, 2010, 447–461.

<sup>25</sup> Ивана Дробни, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.

Бајић, Исидор, *Теорија правилног нотног певања*, Парна штампарија Ђорђа Ивковића, Нови Сад, 1904.

Bleking, Džon, *Pojam muzikalnosti*, Beograd, Nolit, 1992.

Vasiljević, A. Miodrag, *Notno pevanje u teoriji i praksi*, I deo za prvi razred. Kompletna metoda za nastavu školskog pevanja u srednjim i učiteljskim školama, Beograd, Izdanje Jovana Frajta, 1940.

Vasiljević, A. Miodrag, *Notno pevanje u teoriji i praksi*, II deo za drugi razred, Kompletna metoda za nastavu školskog pevanja u srednjim i učiteljskim školama, Beograd, Izdanje Jovana Frajta, 1940.

Васиљевић, Зорислава и сарадници, *Солфеђо са теоријом музике за I разред средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике, 1987.

Васиљевић, Зорислава и сарадници, *Солфеђо са теоријом музике за II разред средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Васиљевић, Зорислава и сарадници, *Солфеђо за III разред средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике, 1988.

Васиљевић, Зорислава и сарадници, *Солфеђо за IV разред средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

Васиљевић, М. Зорислава, *Теорија ритма*, Београд, Универзитет уметности, 1985.

Васиљевић, М. Зорислава, *Методика солфеђа*, Београд, Универзитет уметности, 1991.

Vasiljević, Zorislava, *Rat za srpsku muzičku pismenost*, Beograd, Prosveta, 2000.

Golemović, Dimitrije O, *Da li postoji narodna muzička pedagogija?*, u: *Čovek kao muzičko biće*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006, 163–191.

Дробни, Ивана, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

Ивановић, Мирјана, *Методика наставе музичког васпитања*, Књажевац, Нота, 1981.

Kodela, Slobodan. & Nikolić, Igor, *Interaction of traditional and contemporary music pedagogy in the case of musical heritage of Niš and Leskovac region*, *Facta Universitatis, Series Visual Arts and Music*, 2(2), 2016, 75–83.

Кодела, Слободан, *Традиционална песма у уџбеничкој литератури наставе солфеђа у основним музичком школама*, у: Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7 април 2012), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2012, 101–107.

Кодела, Слободан, *Утицај традиционалне градске песме и новокомпоноване народне музике на едукацију младих*, *Зборник VI Педагошког форума катедре за солфеђо*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2004.

Кодела, Слободан, *Карактеристике дечјег народног стваралаштва нишког и лесковачког краја*, у: Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2013, 588–598.

Кодела, Слободан и Мандић, Љ Биљана, Колико негујемо традиционалну песму свога краја на предметима солфеђо и музичка култура?, *Наслеђе*, број 33, Крагујевац, ФИЛУМ, 2016, 279–299.

Le Roux, P, Disorders of Self: New Therapeutic Horizons, *Bulletin of the New York Academy of Medicine, A Journal of Urban Health*, Book Review, Masterson JF, Klein R New York, NY, Brunner Mazel, 1997, 467–470.

Mc Daniel, S.H., S.H., Horwitz & P le Roux, *A More Structured Approach: A Supervision of Supervision Evaluation Form*, The Reasonably Complete Systemic Supervisor Resource Guide, In: C Stor and T Todd (Eds.), Needham Heights, Allyn & Bacon, 1997.

Merriam, Alan P., *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964.

Milanković, Vera i sar., Pisma, merenje sposobnosti opažanja i reprodukcije, *Zbornik radova drugog pedagoškog foruma*, Beograd, FMU, 2000.

Мокрањац, Ст. Стојановић., *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, Српски етнографски зборник књ. III, Београд, Српска Краљевска академија, 1902.

Пантовић, Љиљана, *Солфеђо I*, Београд–Цетиње, Народна библиотека Србије, 1999.

Пантовић, Љиљана, *Солфеђо II*, Београд, Народна библиотека Србије, 1998.

Перовић, Радмила, *Српска народна музика*, Београд, САНУ, књига 98, 1989.

Pesek, A., *Otroci svetu glazbe, Izabrana poglavlja iz glasbene psihologije in pedagogike*, Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1997, 167.

Rzesutek, Tom Savage and Patrick Brown, Steven, The structure of cross-cultural musical diversity, *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 2012.

Ristivojević, Marija, *Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta*, Етнолошко-антрополошке свеске, 13, (н.с.) 2, 2009.

Стојановић, Гордана, Музичко описмењавање ученика млађих разреда основне школе, *Учитељ*, бр. 55/56, 1997.

Стојановић, Гордана, *Компаративна методологија наставе музичке писмености и почетног читања и писања*, (докторска дисертација), Београд, ФМУ, 2001.

Стојановић, Гордана, *Музичка култура – приручник за наставнике за други разред основне школе*, Београд, ЗУНС, 2005.

Стошић, Александра, Функционалност уџбеничког комплекта у развоју вокалних способности ученика млађих разреда основне школе, *Иновације у настави*, 2, XXIX, 60–76.

### Електронски извори:

Кодела, Слободан и Игор Николић, Interaction of traditional and contemporary music pedagogy in the case of musical heritage of Niš and Leskovac region, <http://casopisi.junis.ni.ac.rs/index.php/FUVisArtMus/issue/view/542>

Hargreaves, J. David, Dorothy Miell and Raymond A.R. Macdonald, *What are musical identities, and why are they important?*, 2002, <https://global.oup.com/academic/product/musical-identities-9780198509325?cc=rs&lang=en&>

[http://www.muzika.edu.rs/download/dokumenta/planovi/NastavniPlanSMS\\_2013-strucni-predmeti.pdf](http://www.muzika.edu.rs/download/dokumenta/planovi/NastavniPlanSMS_2013-strucni-predmeti.pdf)

<http://multikulturalnostuobrazovanju.blogspot.rs>

**SUMMARY**

**TRADITIONAL SONG IN SECONDARY MUSIC SCHOOL TEXTBOOKS FOR SOLFEGGIO**

**Slobodan Kodela**

One of the goals of contemporary music pedagogy is knowledge, preservation and transfer of traditional values as well as the implementation of the traditional song into the school curriculum. Traditional vocal performances – folk songs and their ceremonial and customary genres, represent the basis of elementary music education. The important reason for introducing this music genre into primary education is the fact that it may be taught during secondary and university music education. The paper describes and analyses secondary music school textbooks with the purpose of determining the importance and role of the tradition song in them. Moreover, the paper contains a questionnaire conducted among secondary music school pupils (in Nis and Leskovac) concerned with their music preferences, knowledge of regional and national traditional songs and their attitude towards the traditional song as regards contemporary popular music trends.

**Keywords:** music pedagogy, solfeggio, traditional song, textbooks



Др Петар Илић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности  
Музички одсек  
petarister@gmail.com

## МОГУЋНОСТИ РЕАЛИЗАЦИЈЕ ЦИЉЕВА САВРЕМЕНОГ НАСТАВНОГ ПРОГРАМА ЗА КЛАВИРСКЕ ПОЛАЗНИКЕ СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ ПОМОЋУ УЦБЕНИКА ДАНИЦЕ КРСТИЋ *ШКОЛА ЗА КЛАВИР*

**Сажетак:** У раду се говори о уџбенику *Школа за клавир* Данице Крстић. Указује се на историјски значај овог уџбеника који је први пут објављен 1911. године и на вредност његове примене у савременој настави клавира. Намера је утврдити у којој мери садржај овог уџбеника пружа могућности реализације циљева савременог наставног програма за клавирске полазнике средње музичке школе. У раду се дају конкретни примери из овог уџбеника који могу бити примењени у оквиру прве године учења свирања клавира. Закључује се да уџбеник *Школа за клавир* Данице Крстић може бити корисна инструктивна литература, пре свега у раду са клавирским полазницима средње музичке школе, као и у раду са ученицима млађег узраста у нижој музичкој школи.

**Кључне речи:** Даница Крстић, *Школа за клавир*, настава клавира, циљеви, полазници средње музичке школе

### Увод

*Школа за клавир* Данице Крстић је први уџбеник за почетну наставу клавира који је штампан у Србији и на српском језику. Објављен је први пут 1911. године, а издавач је била Музичка школа „Станковић“ у Београду.<sup>1</sup> Уџбеник је урађен по узору на признате германске клавирске методе, које карактерише „објективан приступ извођењу дела уз истицање мисаоне стране извођења“<sup>2</sup> и акценат на развој моторичких способности. Такав клавирски метод Даница Крстић је додатно прилагодила наставном систему образовања клавириста у Србији. Адаптација уџбеника се огледала у кориговању, редуковању одређеног нотног садржаја и подразумевала је поједностављивање хармонског и ритмичког склопа појединих клавирских примера, у односу на оригиналне немачке и аустријске уџбенике.<sup>3</sup> Исто тако, Даница Крстић је осмислила композиције инспирисане српским народним мелодијама, што је у том периоду било од изузетног значаја. Такав методички приступ настави клавира и музичкој култури уопште, у раду са српском музичком омладином, допринео је „враћању

<sup>1</sup> Đurić Klajn, Stana, *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981, 111.

<sup>2</sup> Dragoljub Šobajić, *Slušanje zamišljenog, Betoven – Šopen – Brams, Eseji iz klavirske muzike*, Podgorica, Dom omladine „Budo Tomović“ / Muzička akademija Cetinje, 1998, 150.

<sup>3</sup> Одређени клавирски примери су били, како се током наставне праксе почетком XX века и испоставило, осмишљени комплексно и као такви, били су превише захтевни за клавирске полазнике у Србији.

традиционалним националним и културним вриједностима<sup>4</sup> као и „спознаји сопственог идентитета и културе“.<sup>5</sup> Применом инструктивних композиција са народним темама, Даница Крстић постаје и зачетник стварања аутентичне српске клавирске школе, која ће се наредним деценијама константно развијати и усавршавати.<sup>6</sup>

У првој половини XX века, према годишњим извештајима Српске музичке школе и Музичке школе „Станковић“,<sup>7</sup> уџбеник *Школа за клавир* је била призната и активно примењивана наставна литература у раду са клавирским полазницима. Даница Крстић је навела у предговору да је својим уџбеником желела да постигне оно што је имала у виду „а то је: не да пропише наставнику педантан програм рада наставе већ да олакша наставу и да помогне успешном развићу свирања клавира код српске младежи“.<sup>8</sup> Његова употреба у оквиру музичко-образовних институција, била је подржана од стране надлежних министарстава и наставних одбора истакнутих клавирских педагога у Србији. Данас, нажалост, не само да се не налази ни на ширем списку понуђене литературе наставног плана и програма за клавирске полазнике, него и већина клавирских педагога у Србији у Републици Српској не зна за овај уџбеник. Резултати добијени у оквиру педагошког истраживања, које је спроведено школске 2015/16. године, показују да од 102 клавирских педагога који су били обухваћени анкетним испитивањем, чак њих 96 никада није чуло за овај уџбеник.<sup>9</sup> Неки од разлога зашто је данас овај уџбеник остао непознат највећем броју клавирских педагога су ти што се не налази на списку понуђене клавирске литературе. Реткост је наћи га у библиотекама, иако су о њему писали чувени музиколози, историчари и методичари попут Стане Ђурић Клајн, Драгане Јеремић-Молнар, Драгољуба Катунца, Иване Дробни, Вере Зечевић, Јасенке Анђелковић-Протић.<sup>10</sup>

Познато је да клавирски полазници средње музичке школе немају адекватан, и само њима прилагођен уџбеник за почетну наставу клавира. Постојећи уџбеници, који су понуђени наставним планом и програмом у средњој музичкој школи, изворно су намењени знатно млађим узрастима. Обзиром да се савремена клавирска педагогија

<sup>4</sup> Драгана Цицковић Сарајлић, *Српска црквена музика у основношколској настави музичке културе*, Косовска Митровица, Факултет уметности у Приштини – Косовска Митровица, 2014, 12.

<sup>5</sup> Биљана Павловић, *Народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у основношколској настави музичке културе*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић, 2012, 30.

<sup>6</sup> Српска клавирска школа се касније обогаћује збиркама клавирских композиција аутора Јеле Кршић, Мирославе Лили Петровић, Мирне Мирков Стес, Биљане Крстић и Драгане Петковић итд.

<sup>7</sup> Годишњи извештаји, од 1912. до 1940. године, архивирани су у Библиотеци Педагошког музеја у Београду.

<sup>8</sup> Даница Крстић, *Школа за клавир*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1930, 2.

<sup>9</sup> Резултати истраживања се налазе у оквиру докторске дисертације Петра Илића, *Дидактичко-методичка вредност уџбеника Школа за клавир Данице Крстић*, Академија умјетности, Слобомир П Универзитет, Бијељина, 2016.

<sup>10</sup> Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари*, Београд, Просвета, 1956; Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Сlio, 2004; Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад, Матица Српска, 2006; Ивана Дробни, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд, Завод за уџбенике, 2008; Вера Зечевић, *Школа од 1914. до 1948. год.; За време првог светског рата; Непосредно после првог светског рата; Између два светска рата*, из монографије поводом седамдесет пет година постојања МШ „Мокрањац“, Београд, 1974; Јасенка Анђелковић-Протић, *Летопис Музичке школе „Мокрањац“, 115 година од оснивања*, Београд, Музичка школа „Мокрањац“, 2015.

базира на константном изучавању нових, оригиналних, али и старих, традиционалних методичких приступа настави, намера овог истраживања је била да се сазна у којој мери је уџбеник *Школа за клавир* применљив и користан у раду са поменутиим клавирским полазницима. Према томе, главни задатак у овом раду је пружање одговора на питање: да ли структура и функције компоненти дидактичко-методичког апарата, а пре свега нотног садржаја у уџбенику *Школа за клавир* Данице Крстић, одговарају постављеним циљевима актуелног наставног програма за клавирске полазнике у средњој музичкој школи? Клавирске полазнике у средњој музичкој школи чине ученици који похађају предмет *упоредни клавир* (за вокално-инструментални одсек) и *клавир Бе програм* (за одсек музичког сарадника и дизајнера звука), који чине ученици који у нижој музичкој школи нису учили клавир већ неки други инструмент. Иако су профили музичких уметника који се образују у оквиру четворогодишњег школовања у средњим музичким школама у Србији различити, циљеви свих профила и одсека, који се тичу почетне наставе клавира, у потпуности су уједначени. Под главним циљем се подразумева *Развој унапређивања извођачке технике*, који обухвата следеће циљне подгрупе: извођење скала, каденци, етида, техничких вежби, једноставних вежби за полифонију, сонатина, вежби за читање с листа, вежби за четвороручно свирање, композиција различитих стилова.<sup>11</sup> Сврха реализације ових циљева је у функцији *развоја унапређивања извођачке технике и рада на усавршавању техничког нивоа који треба да је у функцији потребе примене основног, односно главног предмета који ученик изучава*.<sup>12</sup> Могућност реализације горе наведених циљева наставног плана за клавирске полазнике уз помоћ уџбеника *Школа за клавир*, утврђује се методом анализе садржаја и дескрипцијом заступљених нотних примера. У наставку рада се предлажу нотни примери из анализираног уџбеника који својим структурама и осмишљеним формама одговарају реализацији постављених наставних циљева.

У овом раду, приликом анализе нотног садржаја, коришћено је издање уџбеника *Школа за клавир* из 1930. године. Издавач је *Књижарница Геџе Кона*, Београд (за претходна два издања, издавачи су били Музичка школа „Станковић“, Београд, 1911. године, и издавачка кућа „Напредак“, Београд, 1920. године). Уџбеник садржи 103 странице, нотни примери су обележени искључиво нумерацијом, без назива дела и композитора (укупно 200 примера), уз пропратне текстуалне допуне, појашњења и упутства ауторке Данице Крстић. Читав садржај је подељен на три дела: први део (почетне композиције једноставнијег садржаја), други део (условно предвиђен за другу годину учења, комплекснији нотни садржаји) и трећи део - прилог са скалама (дефиниције скала, интервала, акорада, са нотним примерима свих дурских и молских скала и њиховим основним елементима).

<sup>11</sup> *Muzički umetnici, nastavni planovi i programi za muzičku školu, obrazovni profili u četvorogodišnjem obrazovanju*, 226.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 29.

## Избор примера из уџбеника *Школа за клавир*

Представљени избор примера из уџбеника *Школа за клавир*, јесте само један предлог примене нотног садржаја. Наравно, поједини примери се могу посматрати вишенаменски и адекватна примена се може пронаћи приликом обраде више различитих наставних јединица.

### Скале

На крају уџбеника, у његовом додатку, изложено је поглавље са скалама. Представљене су све дурске и молске скале (у оквиру молских скала, заступљене су хармонске и мелодијске, а изузете су природне скале), у помаку шеснаестина, са својим трозвучима и четворозвучима, тоничног сазвучја, доминантног и умањеног септакорда. Поред наведених скала и њихових основних техничких дисциплина, као појашњење ученицима, изложен је и текстуални, допунски део који образлаже појам скала и интервала. Поглавље са скалама има за циљ представљање структуре и поступака свирања свих дурских и молских скала, акорада и хроматике у различитим облицима, уз помоћ адекватног прстореда, како би се клавирски полазник оспособио за даље учење, правовремено стицање основних моторичких способности. Иако су примери скала са основним елементима смештени на крају књиге, Даница Крстић саветује њихово извођење правовремено, већ у оквиру првог полугодишта, што се у потпуности подудара са савременим педагошким стремљењима. Учење скала са основним елементима, ученик прихвата чим савлада базичне пијанистичке вештине (основна активност прстију и свирачког апарата, независност руку, аутономија покрета и сл.). Неопходно је напоменути да су представљени облици, начини извођења скала са уписаним прсторедом у овом уџбенику, актуелни и у савременим наставним програмима. (*примери 1 и 2*)

### Пример 1.

ДУР-СКАЛЕ  
ТРОГЛАСНИ ДУРСКИ ТРОЗВУК И ЧЕТВОРОГЛАСНИ  
ДОМИНАНТНИ СЕПТАКОРД.

C-dur.

### Пример 2.

МОЛ-СКАЛЕ  
ТРОГЛАСНИ МОЛСКИ ТРОЗВУК И УМАЊЕНИ  
СЕПТАКОРД.

A-moll.  
мелодијски  
хармонски



*Етуде*

Композиције које по структури и карактеристикама одговарају моделима етуде, предвиђене су за развој различитих артикулацијских, моторичких способности и представљене су у оквиру 25 примера. Један број нотних примера кроз унисон однос леве и десне руке, једнако развија мануелне способности читавог свирачког апарата (*пример 3*). Након тога, обрађени су примери у којима је циљ усавршавање моторичке и звучне уједначености искључиво десне (*пример 4*) или искључиво леве руке (*пример 5*). Тако равномерно подељен однос задатака, потврђује намеру ауторке ка правременом успостављању моторичких вештина, ритмичке и артикулацијске уједначености у обе руке, што представља и основни, савремени педагошки циљ.

*Пример 3.**Пример 4.**Пример 5.**Техничке вежбе*

Нотни примери, који по наставном задатку одговарају моделима техничких предвежби, (укупно 68 примера) у највећој мери су замишљени у оквиру унисона (*примери 6, 7, 8*). Ауторка је своју дидактичку идеју реализовала постављањем замишљеног мотива (нове ритмичке фигуре, артикулационог поступка, акорда, нове нотне вредности и сл.) у оквиру кратке форме (двотакта, четвортакта), заокружене репетицијом. Евидентна је намера да ученик одређени, нови пијанистички захват треба да одсвира у оквиру кратке форме, и понављајући га као што је наведено и у текстуалној напомени, чак и до десет пута. Како највећи број примера у уџбенику *Школа за клавир* одговара моделима техничких предвежби, може се са сигурношћу потврдити да је као главни дидактичко-методички циљ уџбеника, развијање моторичких способности ученика, што је наставним програмом за старије клавирске полазнике и потврђено као незаобилазан фактор.

Пример 6.

21. Свако понављање 10 пута.

Пример 7.

32.

Пример 8.

95. Свако понављање 10 пута.

### Једноставне вежбе за полифонију

Када су полифона дела у питању, у анализираном уџбенику заступљено је укупно 18 нотних примера, који имају карактеристике вишегласних структура. Осим ових примера, из уџбеника се могу пронаћи и композиције, истовремено дефинисани као мали комади одговарајућих тежина и као полифона дела, јер поред тога што поседују карактеристике мањих, кратких композиција, поседују и структуру константног двогласа. Нотни примери, који по структури и карактеристикама одговарају моделима једноставних вежби за полифонију, замишљени су у форми *инверзије* (пример 9) и *канона* (имитације) (пример 10). Заступљени су и модели истовременог извођења два гласа, од којих је један лежећи, а други покретљив (пример 11). То заправо представља и основне полифоне моделе са којима се клавирски полазник суочава у почетној фази учења. Примери су структурирани од дужих нотних вредности (половине, четвртине, осмине) са циљем правовременог и контролисаног вођења двогласа. У овој фази учења полифоног свирања, са објективним разлогом су изузети озбиљнији моторички задаци. Према томе, модели полифоних композиција, оправдавају своју једноставну фактуру, као што је наставним програмом и предвиђено.

Пример 9.

Различне ноте у једној и другој руци.

22.

23.

Пример 10.

56. *Lento.*

Пример 11.

57. *Десном руком. ВЕЖБАЊА.*

58. *Левом руком.*

Сонатине

Композиција које по структури и карактеристикама одговарају моделима сонатина и варијација, помало неочекивано, има веома мало – само два примера (*примери 12 и 13*). Закључује се да је метод Данице Крстић био развијање елементарних пијанистичких способности својих ученика помоћу композиција краћих форми и једноставнијег тематског садржаја. С обзиром да циклична дела захтевају солидно предзнање у владању основним пијанистичким елементима јер поседују обимнији, комплекснији нотни садржај, разумљиво је зашто се ауторка зауставила само на ових пар примера. Ипак, ученик приликом извођења и ових композиција цикличних структура, не наилази на озбиљније техничке потешкоће, јер су у оба примера заступљени претходно обрађени пијанистички, моторички задаци.

Пример 12.

164. *Сонатина<sup>2</sup> (Sonatine.)*  
*Moderato.*

Пример 13.

ТЕМА<sup>9</sup> СА ВАРИЈАЦИЈАМА<sup>10</sup>

142.

Thema. Var. 1. Var. 2. Var. 3. Var. 4. Var. 5. Var. 6.

*Вежбе за четвороручно свирање*

Композиције за скупно музицирање, свирање у четири руке, заступљене су у оквиру 11 нотних примера. Комади за четвороручно свирање, намењени за заједничко свирање ученика са наставником, веома су јасно конципирани и са јасним задатком. Даница Крстић је четвороручном свирању дала на значају, наводећи у предговору како техника и ритмика морају ићи упоредо једно с другим, те да није само њено, већ сваког педагога убеђење „да је свирање у четири руке поуздано средство противу свирања без такта“.<sup>13</sup> Занимљива је концепција Данице Крстић, да након представљања композиција за четири руке, у којима ученик свира мелодијску линију у дисканту (*пример 14*), али и у басовој деоници (*пример 15*), убрзо након тога, представи и модел четвороручне композиције, у којој ученик изводи деоницу пратње док наставник изводи мелодијску линију (*пример 16*). Паралелно развијање способности за вођење мелодијске фразе и деонице пратње (корепетиторске вештине), истиче се као јасна дидактичко-методичка идеја. С обзиром да је познато да скупно музицирање код ученика ствара осећај задовољства и развој мотивације и жеље за свирањем, у овом уџбенику је примерима за четвороручно свирање, остварен битан сегмент у оквиру клавијурске педагогије.

<sup>13</sup> Даница Крстић, *Школа за клавир*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1930, 2.



Пример 14.

Пример 15.

Пример 16.

Свирање каденци

У овом уџбенику је заступљено укупно 11 нотних примера у којима постоји модел свирања каденци, а утврђени су на основу хармонске структуре и поступка вођења гласова. У већем броју примера, лева рука изводи бас, десна рука изводи троглас, трозвук (*пример 17*), мада су заступљени и модели у којима обе руке изводе по два гласа (*пример 18*). Очигледна је идеја Данице Крстић да у моделима представљених примера, у одређеној мери обухвати технику извођења хорског четворогласа у оквиру главних ступњева (тоника, субдоминантна, доминанта, шести ступањ). Уз помоћ примера, који се могу класификовати као варијантни облици каденцирајућих тактова (аутентичне, плагалне каденце), обрађени су и различити поступци извођења трозвука и четворозвука (симултано, разложено), што и јесте била њихова основна намера (*пример 19*).

Пример 17.

Пример 18.

Пример 19.

Свако понављање 10 нота.

Вежбе за читање с листа

За стицање ове изузетно важне пијанистичке вештине, могу послужити било који примери из уџбеника *Школа за клавир*, композиције кратких форми, прегледних музичких ознака и тоналитета, без или до два предзнака. Нотни примери за читање с листа, бирају се на основу индивидуалних способности ученика и педагошке процене наставника. Оно што представља олакшавајућу околност, значајан број примера у овом уџбенику су у оквиру *Це дур* тоналитета (након чега следе тоналитети од једног до три предзнака), и у оквиру позиционих положаја шаке. Таква фактура значајно олакшава клавирским полазницима поступак читања с листа и може да послужи као идеалан модел за стицање ове изузетно значајне пијанистичке вештине. Такође, с обзиром да је у великој мери у оквиру примера заступљен „класичарски” модел деоница пратње (албертински бас, лежећи тонови, *остинато/ostinato* акорди и сл.), клавирском полазнику се додатно поједностављује процес *прима виста (prima vista)* тумачења мелодије. Са прегледном фактуром, уједначеним обимом, али са разноврсним техничко-моторичким елементима у оквиру нотног текста, овај уџбеник је изузетно употребљив у поступку стицања пијанистичке технике читања с листа.

Композиције различитих стилова

Преостали примери у овом уџбенику имају структуру *композиција различитих стилова*<sup>14</sup> и музичко-техничких захтева. На основу дидактичко-методичких замисли Данице Крстић, ови примери произилазе као логичан наставак претходно наведених предвежби и етида (одговарајућа етида или предвежба постепено уводи ученика у технику свирања одређеног комада). У уџбенику *Школа за клавир* је заступљено укупно 80 нотних примера, који се могу дефинисати као композиције различитих стилова. Ову групу нотних примера одликују слободне композиционе форме, разноврстан тематски садржај и припадају различитим музичким епохама. Циљ извођења ових композиција јесте развијање извођачке технике и музичке маште ученика. Из тог разлога, бројни примери у уџбенику *Школа за клавир*, који су изузети из претходно класификованих примера, испуњавају услове композиција различитих стилова и могу се представити устаљеним термином *клавирски комади* (или *комади за клавир*). Њихове форме су кратке, прегледне, тематски садржај је јасно одређен и формиран на основу претходно обрађених и дефинисаних техничко-моторичких

<sup>14</sup> *Muzički umetnici, nastavni planovi i programi za muzičku školu, obrazovni profili u četvorogodišnjem obrazovanju*, 226.

елемената. Предвиђа се да ученик не би требало да има озбиљнијих препрека у извођењу ових примера, с обзиром на присутност адекватног броја етида, предвежби, који га дословно припремају на садржаје ових клавирских комада. У овом случају, захтев за композицијама различитих стилова, избором примера у уџбенику *Школа за клавир*, у значајној мери је испуњен (примери 20, 21, 22).

Пример 20.



Пример 21.



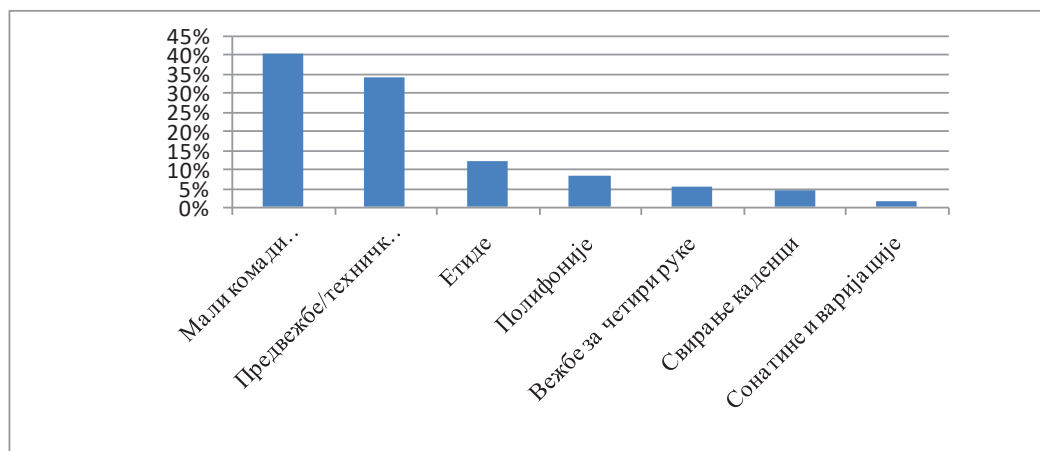
Пример 22.



Из анализе уџбеника *Школа за клавир* закључује се да је његов садржај је највише испуњен примерима који су у форми композиција различитих стилова (малих клавирских комада) (40%), техничким предвежбама (34%) и етидама (12%). Мањи број је примера у форми полифоних структура (8%), вежби за четвороручно свирање (5,5%), свирања каденци (4,5%) и сонатина и варијација (1,5%). Тавим садржајем, може се рећи да наставни садржај овог уџбеника, у неким сегментима потпуно, а у неким сегментима делимично одговара постављеним циљевима наставног програма за клавирске полазнике средњих музичких школа. Рад на изучавању извођачке технике и на усавршавању техничког нивоа који треба да је у функцији потребе примене основног, односно главног предмета који ученик изучава, како је наведено у наставном програму,<sup>15</sup> у уџбенику *Школа за клавир*, организован је веома детаљно, поступно и што је најважније, наставницима и ученицима прегледно и разумљиво.

<sup>15</sup> *Muzički umetnici, nastavni planovi i programi za muzičku školu, obrazovni profili u četvorogodišnjem obrazovanju*, 226.

Графикон 1. Структура нотних примера у уџбенику *Школа за клавир*, према циљевима наставног програма за клавирске полазнике у средњој музичкој школи



### Закључак

У наставном програму за клавирске полазнике у средњој музичкој школи, јасно је наглашено да педагог мора да сагледа индивидуалне способности ученика и да према томе одреди практичне, наставне задатке. Такви наставни задаци истичу и обавезу педагога да свом ученику пронађе адекватну збирку клавирских примера, инструктивну литературу. Предложена литература у оквиру наставног програма је само основа за избор композиција, метода и поступака, на које ће се ученик и наставник ослонити.<sup>16</sup> Из тог разлога, уџбеник *Школа за клавир* Данице Крстић, као први и најстарији уџбеник за клавир на српском језику, који није заступљен у оквиру списка предложене наставне литературе за клавирске полазнике средње музичке школе, свакако може да се сврста као предлог и евентуално решење за решавање одређених пијанистичких потешкоћа. Након свеобухватне анализе, закључује се да уџбеник *Школа за клавир* садржи нотне примере који доприносе реализацији задатака усмерених на усавршавање и унапређивање извођачке технике, као и упознавању са основама пијанизма што је у тесној вези са свим осталим стручним, музичким предметима које ученик изучава. Сагледавањем могућности реализације актуелног наставног програма помоћу дидактичко-методичког апарата (пре свега нотног, али и текстуалног садржаја) овог уџбеника, потврђена је полазна претпоставка да структура и садржај уџбеника *Школа за клавир* Данице Крстић, у значајној мери одговарају циљевима актуелног наставног програма за клавирске полазнике у средњој музичкој школи. То се посебно односи на циљеве који се тичу развоја моторичких способности ученика (предвежбе, етуде, скале). Служећи се овим уџбеником, клавирски полазници средњих музичких школа добијали би значајне смернице у постизању пијанистичких вештина, а њихови наставници могућност да прошире сопствене методичке приступе и педагошка искуства.

<sup>16</sup> Ibid.



### Коришћена литература:

Анђелковић-Протић, Јасенка, *Летопис Музичке школе „Мокрањац“, 115 година од оснивања*, Београд, Музичка школа „Мокрањац“, 2015.

Дробни, Ивана, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

Ђурић-Клајн, Стана, *Музика и музичари*, Београд, Просвета, 1956.

Ђурић Клајн, Stana, *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981.

Зечевић, Вера (ур.), *Музичка школа „Мокрањац“ 1899 – 1974*, Београд, Музичка школа „Мокрањац“, 1974.

Илић, Петар, *Дидактичко-методичка вредност уџбеника Школа за клавир Данице Крстић*, докторска дисертација, Бијељина, Академија умјетности, Слобомир П Универзитет, 2016.

Јеремић-Молнар, Драгана, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад, Матица Српска, 2006.

Katunac, Dragoljub, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Clio, 2004.

Крстић, Даница, *Школа за клавир*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1930.

Павловић, Биљана, *Народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у основношколској настави музичке културе*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену –Лепосавић, 2012.

Цицковић Сарајлић, Драгана, *Српска црквена музика у основношколској настави музичке културе*, Косовска Митровица, Факултет уметности у Приштини – Косовска Митровица, 2014.

Šobajić, Dragoljub, *Slušanje zamišljenog, Betoven – Šopen – Brahms, Eseji iz klavirske muzike*, Podgorica, Dom omladine „Budo Tomović“ / Muzička akademija Cetinje, 1998.

### Електронски извори:

*Muzički umetnici, nastavni planovi i programi za muzičku školu, obrazovni profili u četvorogodišnjem obrazovanju*, преузето са сајта [http://www.petarkonjovic.edu.rs/files/najno\\_viji\\_planovi\\_i\\_programi\\_2014.15\\_zs\\_sms.pdf](http://www.petarkonjovic.edu.rs/files/najno_viji_planovi_i_programi_2014.15_zs_sms.pdf), приступљено: 23. 02. 2017.

## SUMMARY

### THE MISSION-ACHIEVING POTENTIAL OF THE DANICA KRSTIĆ „PIANO SCHOOL“ TEXTBOOK IN A CONTEMPORARY EDUCATIONAL PROGRAM FOR THE MUSIC HIGH SCHOOL STUDENTS

Petar Ilić

This work elaborates about Danica Krstić's „Piano School“ textbook. It emphasizes its historical merits as its first edition was published in 1911, and it also highlights its practical use case for contemporary piano education program. The intention is to estimate as to what is the extent to which a content of this textbook can help achieve goals of a modern teaching program for music high school piano students. The work provides tangible examples taken from a „Piano School“ textbook that can be applied to the first year of piano playing studies. The conclusion is that „Piano School“ textbook written by Danica Krstić can be a useful teaching material primarily when working with music high school piano students as well as when lecturing younger students of elementary music school.

**Keywords:** Danica Krstić, „Piano School“ textbook, piano playing studies, music high school piano students

Гордана Рогановић МА  
 Етномузиколог и етнокорееолог  
 Висока школа за образовање васпитача у Кикинди  
 Струковни васпитач за традиционалне игре  
 gordana.roganovic021@gmail.com

## ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ У ВАСПИТНО–ОБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ КАО ДЕО КУЛТУРАЛНО–ОДГОВОРНОГ ПОНАШАЊА

**Сажетак:** Традиционалне игре према садржајима, особеностима и одликама у извођењу јесу неисцрпна зона у избору материјала и грађе за васпитавање и образовање деце. Повезивање традиционалних игара са мноштвом тема са којима се дете сусреће у предшколским и основношколским установама могу бити језгро ка разноврснијој корелацији са њима уколико би компетенције предавача биле синтетисане интердисциплинарним сазнањима. Имплементирање традиционалних игара као споне у културном систему друштвених вредности има значење у нашим личним животима, али и у животима других. Знање *игре* и знање *о игри* представља кохерентан систем искустава и сазнања из различитих дисциплина, те би унапређење способности код деце требало бити део квалитетнијег процеса подучавања. Стога би креативнији приступ у осмишљавању програма подразумевао успостављање одговарајућих стандарда укључујући високи степен културално-одговорног понашања.

**Кључне речи:** традиционална игра, имплементација, знање игре, знање о игри, креативност

### Културално-одговорно понашање у контексту традиционалне културе

Geneva Gay на основу већ постојећих идеја и разматрања значаја наставног процеса и педагошких инструкција формулише појам *културално одговорна настава* (culturally responsive teaching) више у складу са културном оријентацијом етнички разноликих ученика, и како их је могуће спроводити. Према карактеристикама, појам представља „компилацију широког спектра научних идеја и образложења”.<sup>1</sup> *Културално одговорна настава* кроз „употребу културалног знања, претходних искустава, референтних оквира и особености стилова етничког диверзитета ученика и преношења искустава који би били релевантнији и ефикаснији њиховим потребама”<sup>2</sup> има за циљ системско унапређења наставе маргинализованих ученика другачије боје коже. С обзиром на тему о којој се расправља, овај појам може бити применљив уколико се жели размотрити и истаћи културална одговорност у сфери преношења/подучавања и васпитно–образовног рада у савременом друштву и систему образовања. Израз културално-одговорно као концепт у наставно–образовној сфери добија на тежини нарочито уколико се појмовно одређује или означава префиксом *традиција* или *традиционално*, посебно у односу на културни/културални диверзитет група које живе на територији Републике Србије.

<sup>1</sup> Geneva Gay, *Culturally Responsive Teaching, Theory, Research, and Practice*, Second Edition, Multicultural Education Series, New York and London, Teachers College Press, 2010, 64.

<sup>2</sup> Ibid., 64.

Култура као „динамичан систем друштвених вредности, когнитивних прописа, стандарда понашања, погледа на свет и веровања има значење у нашим личним животима, али и у животима других“.<sup>3</sup> Као органски феномен и интегрални део културе, фолклор<sup>4</sup> је обележен низом конвенција „које сви чланови групе препознају и подржавају“.<sup>5</sup> Према дефиницији коју заступа Ден Бен Амос (Dan Ben-Amos), фолклор представља „уметничку комуникацију малих група која укључује комуникацију лицем у лице кроз дешавања у коме извођачи и публика деле исти симболички универзум“.<sup>6</sup> Међутим, развојем комуникационих технологија, како Бен Амос указује, фолклорним жанровима је омогућено представљање кроз другачију медијску форму, а захваљујући томе и превазилажењу географских, етничких и традицијом устаљених оквира унутар којих они постоје. Кроз такву медијску форму (видео и аудио материјал, литерарни извори и објављена грађа), различити фолклорни жанрови постају видљиви изван својих друштвених граница. Будући да на тај начин фолклор бива представљен/приказан у процесима који превазилазе „комуникацијски чин *vis-à-vis*“, он постаје предмет масовне комуникације који на тај начин заправо превазилази „фолклорно извођење“.<sup>7</sup> Уколико се вратимо етимолошком пореклу речи *традиција* и корену у латинској речи (*tradere* – предати, уручити), појмовна конотација у домену усмене предаје постаје јасна. Као основна идеја истраживачких и аналитичких наука које се баве фолклором, концепт „традиције“, често изједначаван и дефинисан као сâм фолклор, открива бројне термилошке недоумице.<sup>8</sup> На Генералној конференцији UNESCO одржане 1989. године о очувању традиционалне културе и фолклора, представљена је дефиниција према тексту како следи:

*Традиционална и популарна народна култура су све креације једне културне заједнице засноване на традицији, изражаване од стране групе или појединаца и препознате као одговор на очекивање заједнице као израза културног идентитета и друштвених норми, стандарда и вредности који се преносе усмено, имитирајући или на друге начине. Њени облици су, између осталих, језик, књижевност, музика, плес, игре,*

<sup>3</sup> Ibid., 40.

<sup>4</sup> Према Препоруци са Генералне конференције УНЕСКО-а 1989. године о очувању традиционалне културе и фолклора, одлучено је да се различити термини користе у наслову Препоруке у следећим језицима: на енглеском и руском *традиционалне културе и фолклора*, француском и шпанском *традиционална и популарна култура*, арапском и руском *фолклор* и кинеском *народна уметност*. (в. UNESCO-WIPO WORLD FORUM ON THE PROTECTION OF FOLKLORE organized by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) and the World Intellectual Property Organization (WIPO) in cooperation with the Department of Intellectual Property Ministry of Commerce Government of Thailand, Phuket, Thailand, April 8 to 10, 1997, 189.

<sup>5</sup> Dan Ben-Amos, Toward a Definition of Folklore in Context, *Journal of American Folklore*, Vol 84, No. 331, 1971, 3–15

<sup>6</sup> Dan Ben-Amos, A Definition of Folklore: A Personal Narrative, *Studies in Oral Folk Literature* no. 3, 2014, 18.

<sup>7</sup> Ibid., 18.

<sup>8</sup> Најзаступљенији појмови који се употребљавају у стручној литератури односе се на синтагме „народна култура“ (folk culture) „традиционална или технолошка култура“, „традиционалне уметности“ „народна уметност“ (folk arts), док се термин „фолклор“ (folklore) према истраживањима, све ређе употребљава (в. Миша Ђурковић и Димитрије Вујадиновић, *Народна култура у културној политици Србије*, Београд, Фондација Balkankult, 2011, 9).

*митологија, ритуали, обичаји, занати, архитектура и друге уметности.*<sup>9</sup>

У савременом антрополошком приступу, *душа народа* је схваћена и одређена првенствено према човековом односу према свету.<sup>10</sup> Народне игре, музика и песма дефинишу традицију/културу одређене заједнице, а као најважније аспекте народне уметности и народног стваралаштва приписујемо их продукту колективне душе.<sup>11</sup> Уколико само летимично анализирамо разноврсност фолклорних форми у традиционалном културном наслеђу на простору Србије, оне су више од наговештаја високог степена одговорности и *културално-одговорног понашања* имплементираних у систем предаје/традиције. Међутим, без обзира на категорију, модел или врсту народне (уметничке) форме, кључан квалитет традиције представља управо комуникациони чин при чему се фундирано знање (*logos*) не може сматрати сврсисходним уколико *процес* преношења знања/подучавања не поседује одређени квалитет.

### Контекстуално одређење традиционалне игре

Разматрајући терминолошка и концептуална питања о одређењу термина *игра*, Селена Ракочевећ истиче да употреба једног појма или речи за међусобно различите облике људске комуникације указује на „врсту испољавања једног обухватног термина у коме, без обзира на различиту структуру, функцију и значење, доминира физичко или ментално кретање“.<sup>12</sup> Значење игара као специфичних активности у разноврсности и комплексности њених карактеристика чине да изнад свега буду схваћене као „паралелна, независна активност насупрот поступака и одлука присутних у обичном (свакодневном) животу“.<sup>13</sup> У српском језику појам *игра* означава различите облике активности који не морају искључиво бити повезани са телесним покретима.

На нашем простору постојећи „лепезаст“ дијапазон значења речи *игре* не односи се искључиво на „импровизовану, сакралну, фолклорну, дворанску или сценску игру (...) у којој је тело основно средство изражавања, већ и сваку друштвену и

---

<sup>9</sup> „*La culture traditionnelle et populaire est l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts*“ in: UNESCO-WIPO WORLD FORUM ON THE PROTECTION OF FOLKLORE organized by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) and the World Intellectual Property Organization (WIPO) in cooperation with the Department of Intellectual Property Ministry of Commerce Government of Thailand, Phuket, Thailand, April 8 to 10, 1997, 189.

<sup>10</sup> Бојан Јовановић, *Игра као чинилац идентитета народног стваралаштва*, у: Драган Жунић (прир.), *Традиционална естетска култура – игра*, књига 5, Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, 2011, 74.

<sup>11</sup> Ibid., 74.

<sup>12</sup> Селена Ракочевећ, *Шта је то игра? Етнокоролошки поглед на терминолошка и концептуална питања одређења појма*, у: Димитрије Големовић (ур.), *Владо Милошевић: етномузиколог и композитор. Дани Владе Милошевића*, Бања Лука, 2004, 96–117.

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Man, Play and Games*, Translated for Franch by Meyer Barash, University of Illinois Press. Urbana Chichago, Reprinted by arrangement with The Free Press, a division of Simon and Schuster, Inc., 1961, 63.



појединачну игру која има вид такмичења у вештинама духа и тела”.<sup>14</sup> У савременијим истраживачким круговима се народна игра (folk dance) употребљава више у смислу традиционалне (*traditional*).<sup>15</sup> Имајући у виду да се појам *традиционална игра* најчешће повезује са наслеђем чије порекло сагледавамо у руралним, сеоским срединама, у савременој (формалној и неформалној) комуникацији на територији Републике Србије веома често јој се додају атрибути „старе“ „некадашње“ или „заборављене (дечије) игре.“ Заступљени називи и префикси који се додају појму игра<sup>16</sup> означавају однос заједнице ка култури игре, указујући на њену нормативну вредност у ситуацији када јој се жели одредити или прецизирати контекст и функционална припадност. Традиционалне игре као мањи, али изузетно значајан део традиционалне културе у оквиру музичко-фолклорног комплекса дају значајан идентитетски печат народном стваралаштву у мозаику културног наслеђа и богате културно-историјске прошлости.

У научним круговима се процес измештања традиционалних игара из природног амбијента сеоских средина и трансфер према другим формама представљања и извођења карактерише различитим појмовима. Будући да је реч о „свесном оживљавању или обрађивању народних игара“<sup>17</sup> указује се да је реч о „неаутентичној“, „театарској“ или „углађеној“ форми при чему се истраживачи, сакупљачи и љубитељи традиционалних игара иронично промовишу кроз улогу „заштитника“ националног културног наслеђа или „чувара истине“.<sup>18</sup> Контекстуалне разлике између игара са терена у „оригиналној“ (аутентичној) форми и оживљених, ревитализованих игара у театру Феликс Хоербергер (*Felix Hoerburger*) као два јасно одвојена феномена категорише кроз појмове „народне игре у свом првом постојању“ и „народне игре у свом другом постојању“.<sup>19</sup> Мада се извођење *традиционалних игара* у

<sup>14</sup> Mirjana Zdravković, *Igra kao fenomen*, *Časopis Orchestra br. 1*, 1995, 4–5.

<sup>15</sup> „Истраживачи су осмислили једноставну дефиницију усмерену на стваралаштво обичних људи, употребљавајући је за све културе које живе сопствене животне путеве, које пак не зависе у великој мери или не долазе директно од званичних или организованих канала попут школских институција, књига (литературе), организација“. Међутим, како Бака истиче, многи сматрају да се „народне игре могу најбоље дефинисати као људске свакодневне (свакидашње) игре – игре које су научили *посматрањем* или неким другим *организованим тренингом (обучавањем)*...“ (в. Egil Bakka, *Folk dance in the school (translation) [Folkedans i skulen] Musikk i skolen (Music at school) nr. 6*, Oslo, Landslaget Musikk i skolen, 2014 [1980].

<sup>16</sup> Како је наше говорно подручје искључиво везано за термин игра/играм/играти/играње, било да је реч о спортским играма, играма у колу, играма на прелу и поселу, играма надметања, играма са лоптом или луткама, или коцкарским играма јасно је да су овим термином обухваћене „разне врсте забаве“ Више о томе: Оливера Младеновић, Нека питања методологије, класификације и терминологије наших народних игара, *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu (12–16 septembra 1968. godine)*, Novinsko preduzeće „Oslobođenje“ Sarajevo, 1971, 303–306; и Оливера Младеновић, *Коло у Јужних Словена*, посебна издања књ.14, у: Милорад Васовић (ур.), Београд, САНУ, Етнографски институт 1973, 73–75.

<sup>17</sup> Felix Hoerburger, *Once again: On the concept of „Folk Dance. Journal of the International Folk Music Council, No. 20*, 1968, 30–32.

<sup>18</sup> Anthony Shay, *Choreographing Politics, State Folk Dance Companies, Representations and Power*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2002, 13.

<sup>19</sup> *Folk dance in its first existence and folk dance in its second existence* Felix, Hoerburger, *Once again: On the concept of „Folk Dance” Journal of the International Folk Music Council, No. 20*, 1968, 30. Сличног размишљања је био и Ентони Шай (*Anthony Shay*) када је узимајући за пример политику рада хрватског националног ансамбла *Lado* и ситуацију „размене“ у „присвајању културних и кореографских елемената са терена и повратку на поље представљачких елемената“ окарактерисао „паралелним традицијама“ (у:

савременој фолклорној пракси доминантно повезује са пољем популарне и савремене фолклорне уметности и контексту сценске/кореографисане фолклорне и педагошке праксе, аутентичне структуре традиционалних игара и даље чине препознатљиву и живућу музичко–фолклорну форму како у урбаним тако и у сеоским срединама.

Као део друштвених активности значајне групације окупљене у оквиру фолклорних ансамбала, оне чине окосницу интересовања масовног покрета за неговање традиционалне народне уметности. У сфери кореографисаног фолклора, нова форма традиционалних народних игара у свом „другом постојању” чини производ уметничке транспозиције и предмет реконструкције, обраде и адаптације у циљу „режиране“ сценске презентације и извођења. Као део музичко–фолклорног стваралаштва и нематеријалног културног наслеђа народне уметности, традиционалне игре испољавају посебан естетски квалитет. Према нивоу интервенција и степену стилизације, форма и дизајн извођења стоје у зависности од уметничког, спознајног и естетског приступа аутора кореографисаног фолклорног стваралаштва. Оваквом деобом се ни на који начин не жели доводити у питање вредност и значај ових категорија, већ указати на контекстуалне разлике и форму коју представљају у конституисању друштвеног живота заједнице и појединаца.

### Модел(и) учења традиционалних игара: контекстуалне сличности/разлике

Учење/обучавање у и кроз игру/плес, као и учење о игри „препознаје и поштује образовање као холистички процес и искуство којим се интегрише ум, тело и дух кроз динамичне и различите контексте“.<sup>20</sup> На територији Републике Србије преношење и усвајање забележеног фонда традиционалних игара, како је речено, већ дуги низ година чини део неформалног, у знатно мањој мери и део формалног система<sup>21</sup> у пољу популарне и савремене традиционалне праксе. У историјском погледу на нашим просторима већ дуги низ година постоје тенденције да се традиционалне игре уврсте у наставне програме предшколских и основношколских установа у циљу унапређења васпитно-образовног рада и бриге о здравственом (физиолошком), социо–емотивном, етичком и моралном стању најмлађе популације. О томе сведоче бројни стручни текстови, напомене, предлози и идеје.<sup>22</sup> У оквиру специјализованих програма

Shay, Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representations and Power*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2002.

<sup>20</sup> The National Institute of Creative Arts and Industries (NICAI), at The University of Auckland, The Dance Studies Philosophy Statement (Undergraduate Prospectus, 2009, p. 13) in: Vera Bullen, Developing a mind-body connection in teaching dance history in: *Dance Dialogues: Conversations across cultures, art forms and practices*. <http://ausdance.org.au/articles/details/developing-a-mind-body-connection-in-teaching-dance-history>.

<sup>21</sup> Под неформалном едукацијом и упознавањем садржаја се подразумева представљање традиционалних игара у оквиру тематски конципираних семинара, након чега их полазници примењују и увежбавају у раду са децом различитог узраста, фолклорним играчима или рекреативцима, а након савладавања одабраног материјала њихова презентација уобличена је кроз кореографисане сплетове и сценске приказе. У овом тренутку се неће вршити анализа квалитета, концепата и структуре садржаја који се тематски обрађују у оквиру семинара. Свакако, та тема би захтевала посебан осврт, услед чега може бити предмет посебне студије.

<sup>22</sup> Ibid.

предшколских установа<sup>23</sup> и наставних програма основношколских установа на територији Републике Србије, традиционална игра се не примењује у оквиру самосталног предмета. Подаци указују да се трансфер и примена традиционалних игара<sup>24</sup> најчешће спроводе у оквиру ваннаставних активности или специјализованих програма васпитно-образовног рада и услуга, односно у оквиру предмета физичко васпитање. Са те стране имплементација традиционалних игара у домену њене функције у образовању представља један од кључних проблема.

Према пракси предшколских установа се у сврхе имплементирања традиционалних игара ангажују спољни сарадници, играчи, аматери и полазници/чланови локалних културно-уметничких друштава.<sup>25</sup> Како се њихова селекција врши од стране некога од челних људи културно-уметничког друштва (управа, уметнички директор), произилази да се у педагошку праксу и систем образовања, додуше под формалним надзором васпитача како је и назначено у годишњим плановима и програмима, укључивање традиционалних игара врши доминантно на основу избора и програма аматерских фолклорних ансамбала. Проистиче да такве послове могу вршити и неакредитована лица, без одговарајућег стручног, специјализованог и системског тематски успостављеног дисциплинарног поља у едукацији традиционалних игара. Као такав, може се рећи „неконвенционалан“ приступ и модел едукације јесте дискутабилан и крајње упитан. Ова тема је нарочито осетљива када је реч о најмлађим старосним категоријама, имајући у виду да, уколико се спровођење оваквих програма врши без јасно успостављених стандарда и инструкција у циљу одређивања нивоа извођачке успешности.

У овом тренутку и са ове временске дистанце је тешко говорити о некадашњем односу заједнице о „свесном“ очувању традиционалних игара. Према некадашњем моделу, игре су преносене према стандардима које успоставља заједница,<sup>26</sup> а у зависности од социопсихолошких, историјских, религијских аспеката нијансиране су специфичности унутар тих културних група.<sup>27</sup> У сеоским срединама се подразумевало да јавном извођењу мора претходити обучавање од стране даровитих локалних извођача, чланова заједнице или старијих генерација у породици јер би у супротном особа која неиспуњава „стандарде“ а при томе јавно игра – била предмет исмевања.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> „Службени гласник РС”, број 18/10 и „Службени гласник РС”, број 26/13 на основу члана 19. став 2. Закона о предшколском васпитању и образовању: *Правилник о врстама, начину остваривања и финансирања посебних, специјализованих програма и других облика рада и услуга које остварује предшколска установа*. <http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2015/08.pdf>

<sup>24</sup> У годишњим плановима се употребљава појам „фолклор.“

<sup>25</sup> [http://decjaradost.rs/pdf/godisnji\\_program.pdf](http://decjaradost.rs/pdf/godisnji_program.pdf)

[http://www.predskolskopozega.edu.rs/pdf/plan\\_rada\\_2013-2014.pdf](http://www.predskolskopozega.edu.rs/pdf/plan_rada_2013-2014.pdf)

<sup>26</sup> То може укључивати специфичност и карактеристике унутар одређене етничке групе, еснафског удружења, групе становништва другачијег религијског опредељења исл.

<sup>27</sup> Јован Цвијић, *Психичке особине Јужних Словена*, Српска књижевна задруга, коло ХCVIII књига 649, Београд, 2006.

<sup>28</sup> Примера ради, на основу (критичких) текстова у књижевним листовима и часописима XIX века нарочито са простор Јужне Угарске, уочавамо различите ставове о популарним „новим” играма тог времена и њиховом упливу у културна дешавања грађанског слоја. У варошким срединама нарочито, девојке су училе вез, похађале приватне часове клавира, училе плес у школама под надзором *танцмајстора* (учитеља плеса). Манир учења „окретних игара” се пренео и у сеоске средине, па су девојке „одлазиле на танчур” где су училе *валцер*, *фокстрот*, *танго* исл.

Захваљујући стеченом умећу, према традиционалном концепту „ученик” је јавно демонстрирао своје вештине у заједници, а статус и привилегије у заједници су расле уколико је играч даровит. Квалитетни извођачи су имали слободу да у стваралачком заносу импровизују, надограђују елементе у покретима украшавајући постојећу структуру и образац игре, а деца као будући носиоци и настављачи традиционалних игара, посматрајући *vis-à-vis* технику и манир игре добрих играча, привилегију да усвајају сву лепоту покрета. У односу на савремену праксу и трансфер „окамењене“ форме традиционалних игара, селекција се одвијала спонтано и природно подразумевајући да се елементи игара развијају и преливају у суседне средине или пак друге традиционалне форме. У таквом амбијенту „уметничке комуникације малих група“ у „дешавању у коме извођачи и публика деле исти симболички универзум“<sup>29</sup> остварени су предуслови природног тока у развоју фолклорних жанрова.

Упоређујући модел преношења традиционалних игара у савременој пракси сеоских и урбаних, градских средина у односу на концепт некадашње традиционалне праксе видимо да се преношење и обучавање везује за одређену форму организованог тренинга/учења. Као примаран циљ савремене праксе свесно се тежи неговању различитих облика и аспеката традиционалних игара у склопу делатности културно-уметничких друштава, фолклорних секција при основним школама, предшколским установама или у делатности удружења за неговање традиције. Однос према традиционалним играма има својеврсну музејску вредност, према већ устаљеној пракси да се трансфер примарно врши у форми представљања и обучавања конзервираног/забележеног и већ (ре)интерпретираног фонда традиционалних игара. Међутим, постојеће контекстуалне различитости огледају се кроз културолошке разлике у равни „традиционалног” и „модерног” начина преношења<sup>30</sup> док „метод” обучавања и преношења знања у својој основи остаје исти. Едукатор „демонстрира” покрете у игри све док их „ученик” не савлада, организација (време, место, простор), технике и стилови преношења знања (тренинга или обуке) одраз су индивидуалних концепата и педагошких вештина. Демонстратор/учитељ је неко из блиског окружења (рођак, пријатељ, васпитач или наставник) и истог културног миљеа, и неко ко у односу на амбијент и околности, у одређене сврхе реализује трансфер игара.

### „Знање игре“ и „знање о игри“

Када се говори о појмовима *знање игре* и *знање о игри*, потребно је указати да они чине два кохерентна, али различита конструкта. *Знање игре* као домен *уметности игре* (игра као уметност) обележава се квалитетом извођачког и практичног искуства, личног доживљаја у сфери уметничког извођења. При таквој развојној путањи се формира лице које може разумети, уочавати, квалитетно демонстрирати и репродуковати жељене покрете. *Знање о игри*, поред неопходног *знања игре* обједињавало би неопходне мултидисциплинарне приступе и сазнања које нуди теоријска база (теорија

<sup>29</sup> Dan Ben-Amos, A Definition of Folklore: A Personal Narrative, *Studies in Oral Folk Literature* no. 3, 2014, 18.

<sup>30</sup> Valerie Preston-Dunlop, *Dance Words*, Harwood Academic Publishers, Printed in Singapore, 1995, 519.



уметности игре и педагошки садржај знања)<sup>31</sup> као неопходних предуслова у професионално–педагошкој пракси.

У зависности од жанра игре и њених естетских обележја, нијансе и различитост принципа, процеса и структура покрета, према томе и читав спектар својстава и аспеката стилова и техника извођења, заступају стандардизоване параметре њене уметничке вредности. Традиционалне игре додатно идентификују специфичности и карактеристике етнокореолошких области из којих потичу, а који су условљени разноврсношћу музичко–ритмичких структура, динамичких и интерпретативних својстава.<sup>32</sup> Будући да „практично знање не може бити подведено под теоретско“ и да се „неке ствари могу спознати једино кроз процес деловања“ усаглашавање ова два често опозитна система могуће је помирити у ситуацији „преласка из теоријске надмоћи на растуће уважавање практичног“<sup>33</sup> и обратно: на бази практичног приступити растућем теоријско–педагошком знању. У ситуацији где се „сучељавају“ пракса са теоријом у образовању би као најнефективније поступање у синтетисању ове две углавном тешко помирљиве дисциплине, могао обухватати *дуалистички приступ* у моделу „плесне теорије о плесу“ где би „телесно и вербално знање било интегрисано“.<sup>34</sup> Ова два концепта примењена у сфери традиционалних игара омогућавају разумевање и познавање тематски веома широког поља играчког фолклора. Практично знање (садржај, интерпретација, техника и естетика покрета) омогућава педагогу информацију о томе *шта* радити. Квалитет *педагошког садржаја знања*<sup>35</sup> о традиционалним играма акумулира усвајањем неопходних информација посредством различитих дисциплина и научних подручја (етнокореологија, антропологија, етнографија, плесна педагогија, историја игре, култура и естетика покрета). Тек на тај начин кроз принцип који усмерава *како* треба радити, фундирано практично знање које бива интегрисано спознајом о најважнијим компонентама постаје сврсисходно, како би специфичност овог комплекса културне праксе имао могућност да буде адекватно пласиран. Стечена интердисциплинарна сазнања предавачу (фолклорном педагогу или васпитачу традиционалних игара) омогућавају *неопходну педагошку подлогу* да кроз научно потврђена, педагошка, психолошка и практична искуства примерени садржаји одговарајућим методским поступцима буду представљени и ефективно усвојени. Уколико је овакав холистички приступ схваћен на тај начин, *квалитет садржаја знања* из домена традиционалних игара обезбедиће задовољавајућу основу професионално-педагошке праксе у *процесу* преношења традиционалних игара.

<sup>31</sup> Elizabeth Gibbons, *Teaching Dance – The Spectrum of Styles*, USA: Bloomington Indiana, Author House tm. 2007.

<sup>32</sup> Olivera Vasić, *Igrački dijalekti seoskih igara Srbije u kolu* [Dance dialects of Serbian rural dances performed in a kolo], In: D. Golemović (ed.) *Srbija, Muzički i igrački dijalekti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 91–178.

<sup>33</sup> Vera Bullen, Developing a mind-body connection in teaching dance history in: *Dance Dialogues: Conversations across cultures, art forms and practices*. <http://ausdance.org.au/articles/details/developing-a-mind-body-connection-in-teaching-dance-history>

<sup>34</sup> Ibid., 4.

<sup>35</sup> Elizabeth Gibbons, *Teaching Dance – The Spectrum of Styles*, USA: Bloomington Indiana, Author House tm. 2007.

Површно или недовољно познавање садржајних и контекстуалних одлика традиционалних игара намењених деци (дечијих игара, игара одраслих примерених и преобликованих за потребе дечијег узраста) није једини и кључни параметар са негативном рефлексijом у пракси.<sup>36</sup> Развијањем интелектуалних и моторичких способности и вештина, физичка и ментална снага као важни елементи у развоју детета одражавају се у индивидуалном, а потом и колективном понашању. Деца кроз структурне одлике фолклорног наслеђа несвесно прихватају и усвајају садржаје који су им блиски, сродни и дати антропогеографским простором и националном културом. Говор, акцентуација, дикција, мелодијско–ритмичке структуре, динамика покрета и кинетика синтетисани су кроз „правила“ понашања дефинисаног културног простора, а као такви они чине основне параметре и изузетно погодне садржаје за рад у примени дечијих традиционалних игара.

Као примерен и потпуно прихватљив материјал, погодан за развој моторичких, интелектуалних и социо-емотивних знања, уколико је употребљен и реализован путем одговарајућих педагошких концепата, учење дечијих традиционалних игара чини потенцијално неисцрпан извор информација у креирању тематски одговарајућих садржаја за едукацију најмлађих. Имајући у виду да су повезане са темама и садржајима са којима се дете сусреће у предшколским и основношколским установама, познато је да она може бити језгро у корелацији са њима. Дечије традиционалне игре су у техничком, садржајном и структурном односу потпуно у делокругу дечијих способности јер се заснивају на елементима, садржајима и техникама извођења које представљају потпуно примерену и одговарајућу покретну активност свој деци. Значење и интерпретација традиционалних игара у потпуности је синхронизовано са језичким (говорним), музичко–ритмичким и кинестетичким способностима деце.

Предност коју традиционалне игре можда имају у односу на друге плесне/играчке категорије лежи у чињеници да су потпуно природне у формалним и структурним елементима, не садржавајући захтевне, надограђене или „вештачки“ дефинисане покрете и кретње.<sup>37</sup> Обрада и учење дечијих традиционалних игара тече лако, деца веома брзо прихватају и усвајају садржаје јер су потпуно разумљиви њиховој спознаји и емоционалним искуствима. Консензусом свих садржаја у дечијим традиционалним играма испољава се снага елемената значајних у социјализацији деце којима се у васпитно–образовном процесу истиче сарадња и размена знања и искустава

<sup>36</sup>Познато је да према основним педагошким принципима, потпуно разумевање карактеристика развојних фаза и пропратних импликација сваке узрасне групе представља основу у планирању и креирања задатака. Према подручјима или категоријама разлике у развојним етапама односе на разлике у *психомоторним* (процес физичког развоја и сазревања, стицање моторичких способности, неуролошки развој и генетске предиспозиције), *когнитивним* или интелектуалним способностима (промене у развоју памћења, концептуално разумевање, процењивање и расуђивање, проблемско решавање) и *социоемотивним подручјима* (разумевање осећања и истрајност у овладавању техником играња, изграђивање односа/партнерства и колективитета, развој моралних вредности, подстицање самопоуздања и процењивање самоефикасности) (в. Fran Anthony Meyer, *Implementing the National Dance Education Standards*. Human Cinetics. National Dance Association. USA, 2010, 12; Brenda McCutchen Pugh, *Teaching dance as Art in Education*, Champaign Illinois, Human Cinetics. Printed in Unated States of America. Printer Sheridan Book, 2006). Како наведени параметри не функционишу независно једно од другог, синтетисање стечених знања ће у крајњем продукту обезбедити квалитетније спроведене поступке у културално одговорној педагошкој пракси.

<sup>37</sup> Emil Rath, *The Folk Dance in Education*. USA, Minneapolis, Burgess Publish Company, 1939, 5.

између педагога и деце, односно деце међусобно. Кроз квалитетну комуникацију и суоднос васпитно–образовног (наставног) процеса у односу дете–васпитач–вртић и ученик–наставник–школа може се поставити „камен темељац у свим понашањима“<sup>38</sup> Приликом добро организованих активности, структурисаних и планираних у логичном редоследу у циљу обезбеђивања дечијег развоја и континуитета учења, ниједно дете неће бити запостављено. Имајући у виду да дечија традиционална игра превасходно припада пољу визуелне уметности и представљачким формама (to perform), поред тога што се пригодни вербални и невербални текстови тематски и садржајно могу повезати са активностима унутар свих методика у предшколском узрасту, дечије традиционалне игре као део превасходно колективног уметничког поља не само да омогућавају креативност и напредак у искуствима и сазнањима деце свих узрастних нивоа, већ је кроз заједничку комуникацију и подстичу.

### Уместо закључка

Критички осврт у овом раду превасходно је подстакнут размишљањима о начинима имплементирања традиционалних игара у оквиру постојећих специјализованих програма и након сагледавања „крајњег продукта” и њихове јавне презентације (јавни наступи, концерти, представе, маскенбали). У складу са тим се наметнуло питање да ли смо заиста свесни циља имплементирања традиционалних игара, и да ли би било корисно размишљати културално–одговорном понашању. Помоћу садржаја традиционалних игара се учи, проучава и подучава. Као важан аспект педагошке праксе, представљање и демонстрирање традиционалних игара мора садржавати задовољавајућу количину *знања* о чињеницама, концептима, принципима, практичним и теоретским садржајима.<sup>39</sup> Сазнања о квалитетима традиционалних игара, уколико поседујемо неопходно „знање игре” и знање о игри” омогућиће и деци разумевање „шта народни плес/игра нуди и помоћи им да разумеју његове својствене квалитете”.<sup>40</sup> На крају, „иако нисмо свесни тога, култура детерминише начин на који размишљамо, верујемо и понашамо се – а за узврат, утиче на то како подучавамо и учимо“.<sup>41</sup> Култура као феномен подложна је променама, међутим, вредности које су садржане у културном наслеђу ма које етничке групе или заједнице морају остати „виталне како би они који је креирају и који јој служе“ континуирано и несметано то наставили да чине.

Стога традиционалну игру у оквиру педагошке праксе треба превасходно тражити кроз синтезу теорије и праксе или „теоретски култивисане праксе“<sup>42</sup> у интердисциплинарном пољу уметности, теорије и науке о игри (игрању/плесу),

<sup>38</sup> Geneva Gay, *Culturally Responsive Teaching, Theory, Research, and Practice*, Second Edition. Multicultural Education Series, New York and London. Teachers College Press, 2010, 43.

<sup>39</sup> Gayle Kassing & Danielle M. Jay, *Dance Teaching Methods and Curriculum design. Comprehensive K-12 Dance Education*. Champaign Illinois, Human Kinetics, Printed in United States of America, 2003, 4.

<sup>40</sup> Egil Bakka, Folk dance in the school (translation) [Folkedans i skolen] *Musikk i skolen (Music at school) nr. 6*, Oslo, Landslaget Musikk i skolen, 2014 [1980], 1.

<sup>41</sup> Geneva Gay, *Culturally Responsive Teaching, Theory, Research, and Practice*, Second Edition. Multicultural Education Series, New York and London. Teachers College Press, 2010, 40.

<sup>42</sup> Vera Bullen, *Developing a mind-body connection...*, 5.

етнокореологији, плесној педагогији и наставној методологији (методици).<sup>43</sup> Из угла професионално–педагошке праксе која се тематски ослања на поље традиционалних игара, њихов би трансфер као један од модела васпитно–образовног рада из области фолклорне уметности и народне културе требало да садржи синтезу традиционалног и савременог, теоријског и практичног знања. „Знање игре” и „знање о игри” као два кохерентна педагошка концепта могу тећи паралелно кроз два основна циља: развоја традиционалног у светлу савремености у циљу подстицања уметничког стваралаштва деце на нивоу локалних пракси и развоја детета у систему образовања.

### Коришћена литература:

Bakka, Egil, Folk dance in the school (translation) [Folkedans i skulen] *Musikk i skolen (Music at school) nr. 6*, Oslo, Landslaget Musikk i skolen, 2014 [1980].<sup>44</sup>

Ben-Amos, Dan, Toward a Definition of Folklore in Context, *Journal of American Folklore. Vol 84, No. 331*, 1971, 3–15.

Ben-Amos, Dan, A Definition of Folklore: A Personal Narrative, *Studies in Oral Folk Literature no. 3*, 2014, 9–28.

Vasić, Olivera, Igrački dijalekti seoskih igara Srbije u kolu, u: D. Golemović (ur.), *Srbija. Muzički i igrački dijalekti*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 91–178.

Gay, Geneva, *Culturally Responsive Teaching, Theory, Research, and Practice*, Second Edition, Multicultural Education Series, New York and London, Teachers College Press, 2010.

Gibbons, Elizabeth, *Teaching Dance – The Spectrum of Styles*, USA, Bloomington Indiana, Author House tm., 2007.

Ђурковић, Миша и Димитрије Вујадиновић, *Народна култура у културној политици Србије*, Београд, Фондација Balkankult, 2011.

Zdravković, Mirjana, Igra kao fenomen, *Časopis Orchestra br. 1*, 1995, 4–5.

Јовановић, Бојан, Игра као чинилац идентитета народног стваралаштва, у: Драган Жунић (прир.), *Традиционална естетска култура – игра*, Ниш, Универзитет у Нишу и Центар за научна истраживања САНУ, 2011, 65–81.

Kassing, Gayle & Jay, M. Danielle, *Dance Teaching Methods and Curriculum design. Comprehensive K-12 Dance Education*. Champaign Illinois, Human Cinetics, Printed in Unated Staes of America, 2003.

Lozica, Ivan, Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti, *Narodna umjetnost knj. 16*, 1971, 44–47.

<sup>43</sup> На простору Србије се у оквиру академских студија и универзитетског система образовања традиционална игра/плес бележи и проучава у оквиру предмета етнокореологија од 1990. године (в. Selena Rakočević Tracing the discipline ... 70). Од 2006. године проучавање, практична примена и разматрање традиционалне игре у домену теоријске и пратктичне играчке/плесне и педагошке праксе чини део значајног корпуса стручних/наставних предмета на смеру *Струковни васпитач за традиционалне игре* при Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Кикинди. У сфери уметничке игре се традиционална игра развија и негује у професионалном, полупрофесионалном и аматерском извођаштву и сфери кореографског фолклора.

<sup>44</sup> У оригиналном тексту објављеном 1980. године чланак је објављен у часопису *Musikk i skolen*. На сајту Academia.edu Егил Бака је објавио истоимени текст, преведен на енглески језик 2014. године. [http://www.academia.edu/8739136/Folk\\_dance\\_in\\_the\\_school](http://www.academia.edu/8739136/Folk_dance_in_the_school)



Meyer, Anthony Fran, *Implementing the National Dance Education Standards*. Human Cinetics. National Dance Association. USA, 2010.

Младеновић, Оливера, Нека питања методологије, класификације и терминологије наших народних игара, *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu (12–16 septembra 1968. godine)*, Sarajevo, Novinsko preduzeće „Oslobođenje“ Sarajevo, 1971, 303–306.

Младеновић, Оливера, *Коло у Јужних Словена*, посебна издања књ. 14, Београд, САНУ, Етнографски институт 1973.

McCutchen, Pugh, Brenda *Teaching dance as Art in Education*, Champaign Illinois, Human Cinetics, Printed in Unated States of America, Printer Sheridan Book, 2006.

Ракочевић, Селена, Шта је то игра? Етнокорееолошки поглед на терминологија и концептуална питања одређења појма, у: Димитрије Големовић (ур.), *Влада Милошевић: етномузиколог и композитор. Дани Владе Милошевића*, Бања Лука, 2004, 96–117.

Ракочевић, Selena, Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia, *New Sound 41, 1/2013*, Belgrade, 2013, 58–86.

Rath, Emil, *The Folk Dance in Education*. USA: Minneapolis, Burgess Publish Company, 1939.

Shay Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representations and Power*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2002.

Hoerbuerger, Felix, Once again: On the concept of „Folk Dance, *Journal of the International Folk Music Council, No. 20*, 1968, 30–32.

Caillois, Roger, *Man, Play and Games*, Translated from Franch by Meyer Barash. University of Illionos Press, Urbana Chichago, Reprinted by arrangement with The Free Press, a division of Simon and Schuster, Inc., 1961.

UNESCO-WIPO WORLD FORUM ON THE PROTECTION OF FOLKLORE organized by the Uniled Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) and the World Intellectual Property Organization (WIPO) in cooperation with the Department of Intellectual Property Ministry of Commerce Government of Thailand, Phuket, Thailand, April 8 to 10, 1997.

Цвијић, Јован, *Психичке особије Јужних Словена*, коло ХСVIII књига 649, Београд, Српска књижевна задруга, 2006.

### Електронски извори:

Bullen, Vera, Developing a mind-body connection in teaching dance history, in: *Dance Dialogues: Conversations across cultures, art forms and practices*. <http://ausdance.org.au/articles/details/developing-a-mind-body-connection-in-teaching-dance-history> (1–12)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001258/125858mo.pdf>

[http://decjaradost.rs/pdf/godisnji\\_program.pdf](http://decjaradost.rs/pdf/godisnji_program.pdf),

<http://www.decjaradost.rs/aktivnosti.php#dodatni>,

<http://www.pucikajovazmaj.rs/wp-content/uploads/2015/05/GODISNJI-PLAN-USTANOVE-2014/2015.pdf>

<http://www.pcelicaapatin.com/images/fckeditor/pdf>

[http://www.predskolskopozega.edu.rs/pdf/plan\\_rada\\_2013-2014.pdf](http://www.predskolskopozega.edu.rs/pdf/plan_rada_2013-2014.pdf).

<http://ausdance.org.au/articles/details/developing-a-mind-body-connection-in-teaching-dance-history>

[http://www.academia.edu/8739136/Folk\\_dance\\_in\\_the\\_school](http://www.academia.edu/8739136/Folk_dance_in_the_school)

<http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/>

### ***SUMMARY***

## **TRADITIONAL DANCES/GAMES IN THE EDUCATIONAL PROCESS AS PART OF THE CULTURALLY-RESPONSIVE BEHAVIOUR**

**Gordana Roganović**

The amenities, features and characteristics of traditional games in their performance are inexhaustible in the choices of materials and substance for the upbringing and education of children. Linking traditional games with a lot of themes with which the child encounters in preschool and primary school institutions can be the core of the more varied correlation with them, if the competence of lecturers were synthesized interdisciplinary knowledge. Implementing traditional games as a link in the cultural system of social values has meaning in our personal lives, but also in the others lives. Game knowledge and knowledge of the game represents a coherent system of experiences and knowledge from different disciplines, therefore improving children's skills should be a part of the quality process. Therefore, the creative approach in designing the program implies the establishment of appropriate standards, including a high degree of culturally-responsible behavior.

**Keywords:** traditional dances, implementation, dance knowledge, knowledge of dance, creativity

Др Јелена Милићевић Тракиловић  
Музичка школа „Стеван Стојановић Мокрањац“ у Бијељини  
jelena.trakilovic@yahoo.com

Др Десанка Тракиловић  
Универзитета у Источном Сарајеву  
Педагошки факултет у Бијељини  
desanka.trakilovic@gmail.com

## **ЗНАЧАЈ ПРИМЈЕНЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ И ИГРЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ**

**Сажетак:** У раду се говори о значају примјене народне пјесме и игре у разредној настави. Указује се на важну улогу и допринос ових музичких садржаја у физичком и интелектуалном развију дјетета, његовој социјализацији и усвајању норми понашања, стицању основних знања и вјештина, развијању способности естетског доживљавања и изражавања, те развијању музичких способности. Наводе се примјери музичких игара и истиче се њихов значај у развијању моторних способности дјете. Закључује се да народне пјесме и игре намијењене дјети морају да имају мјесто које им припада, не само у школи, већ и у оквиру породице, медијима и културним догађајима у средини у којој живе.

**Кључне ријечи:** музичка култура, пјесма и музичка игра, млађи школски узраст

### **Увод**

Пјесма и игра, као један од првих облика организоване и широко примјењиване умјетности, развијају се још у најранијим фазама људског друштва. Сви важни догађаји у животу заједнице па и појединца, одувјек су обиљежавани карактеристичним пјесмама и играма. Кроз вријеме, пјесма и игра развијају се и постају сложеније а њихово настајање, мијењање и обликовање резултат је географских, историјских, економских, вјерских, психолошких, политичких и других околности које су зависиле од степена развоја човјечанства. Све до данас, пјесма и игра су биле необично јако и дјелотворно средство за постицање животног напретка. Дио фолклора једног народа обухвата музика, пјесма, игра, костими као и обичаји у вези с њима. Археолог Вилиам Џон Томас (William John Thomas) је 1846. године предложио кориштење термина фолклор. Фолклором се означава све оно што садржи у појмовима „народна традиција“, „народна старина“ и „народна мудрост“. Фолклором се означавају остварења у народној духовној култури: усмена традиција, обичаји, вјеровање, знање и све врсте народне умјетности. Фолклор је истовремено фактичко стање, историјска категорија и значајан стваралачки процес.

### **Педагошка вриједност кориштења народне пјесме и игре у разредној настави**

Музичка традиција нашег народа представља једну од најважнијих културних компоненти. Поред пјесме, и игра представља изузетно значајну националну

карактеристику сваког народа. Улога народне песме је „значајна и велика у јачању националне свести и очувању народног блага“.<sup>1</sup> У предговору књиге Српско музичко благо коју је припремила Зорислава М. Васиљевић, Ненад Љубинковић каже: „Антологија Зориславе М. Васиљевић од стотину народних песама из српских крајева јесте прави покушај да се започне са систематским образовањем најмлађих и младих и то на основама традиционалне народне музике (...). Коначно, ово је цветник у коме једноставно може да се ужива. Довољна је жеља да се спознају духовни корени, властито исходиште и љубав према музици, поезији, обједињени у изворној народној песми“.<sup>2</sup> У музици се крије мелодија по којој је један народ препознатљив међу другима. Некада је пјевање пјесама по слуху била једина активност на часовима музичке културе у основној школи, а ти часови су се управо звали часови пјевања. У раду са дјецом раног школског узраста, свакако, важно мјесто заузимају народне пјесме јер су дјеци најлакше и најближе што представља велику педагошку вриједност. Примјеном пјесме засноване на народним основама отварамо простор систематског образовања дјецe раног школског узраста. По својој музичкој структури, народне пјесме су најпогодније јер њихов обим одговара деци узраста од првог до четвртог разреда основне школе. Како се многе игре изводе уз певање, то оне имају значаја у развоју обима дечјег гласа и смисла за лепо изражајно певање. У колективној игри сви учествују, свако према својим могућностима, али је примарна и жеља да се постигне складно заједничко извођење, па се тако постепено изграђују и естетски критеријуми. Музичке игре с пјевањем су колективне игре које су дјеци приступачне јер је њихова мелодија једноставна и лако се памти. Игра је, као и пјесма, саставни дио дјечјег живота. Поред тога што је разбрибрига и разонода, она је и активност која доприноси свеобухватном развоју личности дјетета. Дјете се кроз игру физички и интелектуално развија, социјализује и усваја нормe понашања, стиче основна знања и вјештине, развија способност естетског доживљавања и изражавања. Настале као народне творевине, музичке игре су своју васпитну вриједност потврдиле вјековном примјеном у породичном васпитању. Нажалост, промјене у организацији и функцији породице, институционализовано васпитање дјецe, урбана средина, миграције, мас-медији и друго, битно мјењају услове за игру и карактер игре, и утичу да се традиционалне музичке игре све мање користе и у породичном васпитању. И савремена музичка педагогија, све мање узима у обзир традиционалне музичке игре као форму васпитања.

Народне пјесме и игре, поред значајног мјеста у основношколском образовању везане су за породична и народна славља. Међу дјечије игре које налазе своје мјесто у васпитно-образовном процесу, спадају и музичке игре, које доприносе радосном и разиграном расположењу код дјецe и потстицајно утичу на њихове психо-физичке активности и развој. Пјесма и игра доносе веселе тренутке, чиме на најбољи начин осликавају душу и укупан живот једног народа. Многи научници истичу да веза између музичког елемента у говору и самом музичком типу безусловно стоји у генетском и органском односу са говором. Долазимо до закључка да се пјесма развила из говора, пошто он у себи носи музичке елементе.

<sup>1</sup> Десанка Тракиловић, *Музичка култура са методиком у разредној настави*, Бијељина, Учитељски факултет, 1998, 14.

<sup>2</sup> Зорислава М. Васиљевић, *Српско музичко благо*, Београд, Просвета, 1996, 17



Још прије поласка у школу дјеца су била у контакту са пјесмом и музичком игром а нарочито она дјеца која су похађала предшколску установу. Музичке игре у великој мјери утичу на развиј музичких способности, нарочито код дјеце раног школског узраста. Дјеца млађег школског узраста проводе доста времена у игри, те се радују и играма које су предвиђене за обраду у наставном процесу. Најчешћи облик музичких игара са којима се дјеца сусрећу са поласком у школу су бројалице и питалице. Бројалице могу бити само ритмичке и пјеване. Пјеване бројалице осим ритма имају још један музички елемент, а то је мелодија (тонске висине). Обично су у обиму два до три тона. Веома су значајне у методологији постављања тонских висина, јер имају једноставну мелодију и ритам, који се лако изводе и памте. Пјеване бројалице засноване на трихорду (ре, ми, фа) су основа за правилан увод у музичку писменост. Почетна настава нотног певања „може, и мора да се заснива на народном певању“.<sup>3</sup>

Пјевање представља природни облик људског изражавања. Зато је пјесма од давнина у „фокусу теоријских и мелографских истраживања због своје лепоте, универзалности и функционалности коју остварује са музичког, научног и социокултурног аспекта“.<sup>4</sup>

Као што је већ речено, музичка игра утиче на:

- развој говорних и музичких способности;
- развој ритма и ритмичког покрета;
- развој естетског васпитања;
- обогаћују њихов интелект;
- доприносе у развоју свестране личности.

Музичка игра утиче на развој музичких способности код ученика раног школског узраста. Према намјени, облику и начину извођења могу да буду игре са пјевањем, игре уз инструменталну пратњу, музичке драматизације, дидактичке музичке игре и народна кола. Када је ријеч о млађим узрастима музичка игра се широко користила као једно од важнијих средстава у васпитању дјеце. „Игра има свој значај и за формирање сложеног дечјег колектива и за формирање самосталности, и за формирање позитивног односа према раду, и за кориговање неких недостатака у понашању поједине деце, и много чега другог. Сви ови васпитни ефекти ослањају се на онај утицај који игра врши на психички развој детета, на формирање његове личности“.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор*, Београд, Просвета, 1952, 64.

<sup>4</sup> Александра Стошић, Полифункционалност песме у настави музичке културе, *Педагогија*, бр.1/63, 2008, 64.

<sup>5</sup> Д. Б. Ељкоњин, *Психологија дечје игре*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1978, 294.

Примјер 1. Музичка игра

У Милице дуге трепавице

*Allegro* Непознати аутор

The musical score is written in 2/4 time with a treble clef. It consists of four staves of music. The first staff begins with a C-clef and a dynamic marking of *mf*. The lyrics are: у Ми - ли - це, у Ми - ли - це ду - ге тре - па ви - це. The second staff continues the melody with lyrics: у Ми - ли - це, у Ми - ли - це ду - ге тре - па ви - це. The third staff starts with a *p* dynamic and includes lyrics: Пре - кри - ле јој, пре - кри - ле јој ру - мен ја - го ди - це, and a G chord above the final note. The fourth staff concludes the piece with lyrics: ја - го - ди - це, ја - го - ди - це и би - је - ло ли - це. Chords C, F, and G are indicated above the notes in the third and fourth staves.

у Ми - ли - це, у Ми - ли - це ду - ге тре - па ви - це

у Ми - ли - це, у Ми - ли - це ду - ге тре - па ви - це.

Пре - кри - ле јој, пре - кри - ле јој ру - мен ја - го ди - це,

ја - го - ди - це, ја - го - ди - це и би - је - ло ли - це.

У Милице, у Милице дуге трепавице,  
у Милице, у Милице дуге трепавице.  
Прекриле јој, прекриле јој румен јагодице,  
јагодоце, јагодице и бијело лице.  
Ја је гледах, ја је гледах три године дана.  
На могох јој, не могох јој очи сагледати.  
Црне очи, црне очи, ни бијело лице.

Обрада пјесме *У Милице дуге трепавице* предвиђена је за пети разред основне школе, када су савладане тонске висине од  $ce^1$  до  $ха^1$ , путем музичке писмености засноване на народним основама. Поред богате мелодије са опсегом октаве, богатог ритма, брзог темпа и занимљивог поетског текста, ову народну пјесму смо укључили и примјенили као игру. Прије самог усвајања покрета, ученици треба да добро познају пјесми, њен музички ток, динамику и темпо.

*Опис игре:*

Ученици се крећу у колу, прва четири такта у десну страну, а затим четири такта у лијеву страну. На изговор текста „прекриле јој, прекриле јој“ коло се скупља, а на „румен јагодице“ поново шири. Исти поступак је и у наредна четири такта.

Примјер 2. Музичка игра: Дјевојачко коло

*Allegro* Народна (српска из околине Сарајева)

*f* До - шло пи - смо из Бо - сне да се ши - шке не но - се.

*p* До - шло пи - смо из Бо - сне да се ши - шке не но - се.

Ја их носим, па носим, па се њима поносим. (2×)  
 Ја ћу шишке носити да ћу хљеба просити. (2×)

*Опис игре:*

Ово је затворено мјешовито коло у 2/4 такту. Када почне игра дјеца се не држе за руке, већ стоје на ивици круга на растојању од једног корака и покретима показују оно што се у пјесми помиње. Хватају се за руке и крећу се у смјеру обрнутом кретању казальке на сату, изводећи кретањем у десно 4 такта, 6 обичних корака и један корак са привлачењем, почевши десном, са преносом тежине на привучену ногу. Исто понављају, само почевши лијевом ногом у лијево, и крећу се у смјеру кретања казальке на сату, још 4 такта. Заустављајући се лицем према центру, пуштају руке и настављају игру, показујући оно што се помиње у следећој строфи, па тако све до краја. Играчка цјелина после сваког „показивања“, која се изводи уз рефрен, састоји се од 8 тактова.

*Играчка цјелина:*

- 1 – 3 такта шест корака, почев десном у десно и окретом за 45° на десно у смјер кретања
- 4 такт један корак са привлачењем десном у десно са преносом тежине. и окретом за 90° на лијево
- 5–8 = 1–3 такту само почев лијевом у лијево и окретом за 45° на десно (лицем ка центру).

Примјер 3. Музичка игра

## Разгранала грана јоргована

Moderato

Народна

The musical score is written in 3/4 time and consists of two staves. The first staff contains the melody for the first two lines of lyrics, with two first endings (1. and 2.) indicated by brackets. The second staff contains the melody for the next two lines of lyrics, also with two first endings. The lyrics are: 'Раз - гра - на - ла, гра на јор - го - ва - на, ва - на. Ој ла - не, Ми-ла-не, гра - на јор - го - ва - на, ва - на.'

Разгранала грана јоргована. (2x)  
Ој, Лане Милане, грана јоргована. (2x)  
Под њом седи лепа Јулијана. (2x)  
Ој, Лане Милане, лепа Јулијана. (2x)  
А пред њом је ђерђеф од мерџана. (2x)  
Ој, Лане Милане, ђерђеф од мерџана. (2x)  
На ђерђефу свилена марама. (2x)  
Ој, лане Милане, свилена марама. (2x)

Ова музичка игра може послужити за савладавање појма прима и секунда волта. Приликом обраде пјесме ученицима се објашњава да прима волта означава такт или тактове које треба пјевати само први пут, а који се при понављању прескачу. Секунда волта представља тактове које треба пјевати при понављању, умјесто тактова који су прескочени. У овој пјесму, срећу се ријечи које се сада ријетко користе у говору, и чије значење треба рећи ученицима. Те ријечи су ђерђеф – оквир на коме се затеже платно за вез, и мерџан, украс од корала, перли.

### Опис игре:

За извођење ове пјесме потребно је ученике поређати у коло, мјешовито, и одредити парове. Прва два такта, ученици се крећу у десно, следећа два такта лијево и тако наизменично до краја прве строфе. На припјев „Ој, лане, Милане“ – ученици се хватају у парове и праве корак напријед, према средини круга, а затим и корак назад, на своја мјеста. На ријечи „грانا јоргована“, држе се за руке у паровима и окрећу по такту музике око себе. У другој строфи, дјечаци клекну на кољено и ритмички тапшу, а дјевојчице се за то вријеме хватају за руке и саме играју као у првој строфи. Припјев изводе сви заједно, по паровима, као у првој строфи. Трећа строфа се изводи као прва.



## Закључак

О народној пјесми и игри, њиховом значају и улози у музичкој настави писали су како музички педагози, музиколози и етномузиколози, тако и филозофи, психолози и естетичари<sup>6</sup>. У треницима када ученици показују замор и деконцентрацију „на било ком часу, неколико минута певања веселих дечјих песама, уз покрет, разведриће преморена лица и омогућити им да поново крену на усвајање нових знања из различитих предмета. Пожељно је сваки радни дан почети и завршити певањем песама“<sup>7</sup>.

При избору музичких игара професор разредне наставе примјењује већ позната дидактичка правила изведена из принципа поступности, систематичности и очигледности. У настави музичке културе принцип очигледности се заснива на упознавању музичког садржаја преко више чула, од којих су најзначајнији вид и слух. Правилном примјеном принципа очигледности ће се утицати на развој сензорних способности које имају посебан значај и мјесто у развоју општих музичких способности у основнообразовној настави. „У музичким играма, складном повезивању покрета са музиком, деци овог узраста дата је могућност да природно реагују на музички садржај, музичке појаве и законитости. Тако се у игри, мотивисаној задовољством, непосредно утиче на развој различитих компоненти музикалности: осећај за ритам и елодијску фразу, изражајност у темпу и динамици, музичко памћење, способност активног слушања, доживљавања, запажања и изражавања музике и подстиче стваралачки чин“<sup>8</sup>. Садржаји предмета музичка култура, прилагођени наставном плану и програму о разредној настави, омогућавају остваривање циљева и задатака националног васпитања и образовања, и то: упознавање ученика са духовним, умјетничким и културним вриједностима свога народа; упознавање и поштовање језика, обичаја; његовање традиције и културе. Својим садржајима настава музичке културе у корелацији са другим наставним предметима, прије свега српским језиком, може значајно допринијети његовању и чувању сопственог ритма и мелодије. Због тога, народне пјесме и игре намијењене дјеци морају да имају мјесто које им припада, не само у школи, већ и у оквиру породице, медијима, ваннаставним активностима, приредбама и културним догађајима у средини у којој живе.

---

<sup>6</sup> Александра Стошић, Полифункционалност песме у настави музичке културе, *Педагогија*, бр.1/63, 2008, 64.

<sup>7</sup> Правилник о Наставном плану за први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основног образовања и васпитања, *Просветни гласник бр.1*, Београд, 2005, 147.

<sup>8</sup> Гордана Стојановић, *Настава музичке културе од 1. до 4. разреда*, Приручник за учитеље и студенте учитељског факултета, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996, 52.

**Коришћена литература:**

- Васиљевић, М. Зорислава, *Српско музичко благо*, Београд, Просвета, 1996.
- Васиљевић, А. Миодраг, *Југословенски музички фолклор*, Београд, Просвета, 1952.
- Ељкоњин, Д. Б., *Психологија дечје игре*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1978.
- Правилник о Наставном плану за први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основног образовања и васпитања, *Просветни гласник бр.1*, Београд, 2005.
- Стојановић, Гордана, *Настава музичке културе од 1. до 4. разреда*, Приручник за учитеље и студенте учитељског факултета, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Стошић, Александра, Полифункционалност песме у настави музичке културе, *Педагогија*, бр.1/63, 2008, 62–74.
- Тракиловић, Десанка, *Музичка култура са методиком у разредној настави*, Бијељина, Учитељски факултет, 1998.

**SUMMARY**

**THE IMPORTANCE OF THE APPLICATION OF FOLK SONGS AND GAMES IN TEACHING**

**Jelena Milićević Trakilović, Desanka Trakilović**

This paper discusses the importance of applying of folk songs and games in teaching. It highlights the importance of role and contribution of these musical contents in the physical and intellectual development of a child, his socialization and the adoption of norms of behavior, the acquisition of basic knowledge and skills, the development of the ability of aesthetic experience and expression, and the development of musical abilities. Examples of music games are given and their significance in the development of motor skills of children is emphasized. It is concluded that folk songs and games intended for children must have a place which they deserve, not just in school, but also within the family, media and cultural events in the environment in which the children live.

**Keywords:** musical culture, song and music plays, younger school age, differences

Др Биљана Павловић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Учитељски факултет  
biljana.pavlovic@yandex.ru

Др Драгана Цицковић Сарајлић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности  
Музички одсек  
dsarajlic@gmail.com

## УЛОГА НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У НЕГОВАЊУ И ОЧУВАЊУ СРПСКОГ КУЛТУРНОГ И НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У ОСНОВНИМ ШКОЛАМА НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ<sup>1</sup>

**Сажетак:** У раду се разматра улога наставе музичке културе у неговању и очувању српског културног и националног идентитета у основним школама на Косову и Метохији. Циљ рада је да се укаже на значај коришћења традиционалних, патриотских и духовних песама у националном васпитању ученика. Ови музички садржаји имају изузетну васпитну вредност и зато им треба посветити већу пажњу у основним школама на Косову и Метохији. У раду се указује на њихову запостављеност у настави музичке културе. Из тог разлога, наведена је музичко-педагошка литература са избором песама погодних за коришћење у настави, у циљу развијања и неговања осећаја српског културног и националног идентитета. У проучавању ове тематике коришћена је метода теоријске анализе.

**Кључне речи:** основна школа, настава музичке културе, српски културни и национални идентитет, Косово и Метохија

### Увод

У раду се разматра улога наставе музичке културе у неговању и очувању српског културног и националног идентитета у основним школама на Косову и Метохији. У свести српског народа Косово и Метохија су свето место и извориште националног духа и националних вредности. На највишем националном нивоу организују се бројне трибине и научни скупови посвећени разматрању и креирању стратегије очувања српског културног и националног идентитета на Косову и Метохији, с обзиром да је овај део српске земље од 1999. године под привременом управом Организације уједињених нација, а органи привремене управе под контролом Албанаца, на већем делу територије. Очување српског културног и националног идентитета на овом простору и у таквим околностима је један од најважнији задатака српске образовне националне политике. То је задатак који се прожима и кроз основношколску наставу

<sup>1</sup> Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта ИИИ 47023 „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција“, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

музичке културе, а који се може реализовати коришћењем одговарајућих музичких садржаја националног карактера.

Истраживања, међутим, показују да су садржаји који доприносе развијању свести о српском културном и националном идентитету занемарени и запостављени у наставним програмима и уџбеницима музичке културе.<sup>2</sup> Реч је о запостављености традиционалних, патриотских и духовних песама, које су значајни чиниоци националног васпитања у основношколској настави. Ове песме „јачају морал појединца и народа (...), снаже карактер, оплемењују мисао, развијају осећаје и осећајност“.<sup>3</sup> Обзиром да се на територији Косова и Метохије води битка за опстанак српског народа, његовог културног и националног идентитета, неопходно је посветити већу пажњу заступљености ових садржаја у настави. Њиховом применом у специфичним условима живота српског народа на Косову и Метохији „код ученика се формирају представе о континуитету и укорењености српског ентитета и традиције у овој средини, развија се осећај државне и националне припадности, патриотизам и родољубље“,<sup>4</sup> као и љубав према својој вери. Ове песме су вековима биле снажно морално упориште српском народу у његовој борби за опстанак на овим просторима, и данас су оне ослонац и путоказ за будућност.

### Појмови културни и национални идентитет

Реч идентитет потиче од латинске речи *idem* (исто) и *identidem* (поновљено). Психолог Ерик Ериксон идентитет дефинише као јединство личности током одређеног временског периода, што је парафраза Хјумовог тумачења идентитета као „постојања које има трајање“.<sup>5</sup> Идентитет подразумева „доживљај сталности битних карактеристика властите личности заснован на континуитету циљева, намера и сећања властитог понашања и односа других људи према нама“.<sup>6</sup> Питање идентитета, питање је саме човекове суштине, и обухвата све оно што он стварно јесте, било да је тога свестан или не. Појам идентитета не односи се само на лични идентитет, већ се може говорити о друштвеном, националном, културном, верском, социјалном, европском, професионалном и другим идентитетима. Сваки припадник неког заједничког

<sup>2</sup> Драгана Сарајлић, Заступљеност српске духовне музике у настави музичке културе у основној школи, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7 април 2012), Бања Лука, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, 2012, 194–202; Биљана Павловић и Драгана Цицковић Сарајлић, Народно музичко стваралаштво Гњилана у основношколској настави музичке културе, *Баштина*, св. 36, Лепосавић, Институт за српску културу Приштина–Лепосавић, 2014, 351–365; Биљана Павловић и Драгана Цицковић Сарајлић, Заступљеност и значај патриотских песама у настави музичке културе, у: Вера Вујевић (ур.), *Наука и слобода*, Зборник радова са научног скупа (6–8 јуна 2014), Пале, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, 1143–1154.

<sup>3</sup> Биљана Мандић, Народно музичко стваралаштво као подстицај развоја духовног „зрачења“ ученика, у: Ивица Радвановић и Биљана Требјешанин, (ур.), *Иновације у основношколском образовању*, Зборник радова са научног скупа (14. новембар 2009), Београд, Учитељски факултет у Београду, 2009, 334–340, 336.

<sup>4</sup> Биљана Павловић, *Традиционално народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у настави музике*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2013, 12.

<sup>5</sup> Branimir Stojković, *Evropski kulturni identitet*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 17.

<sup>6</sup> Pedagoška enciklopedija 1, *Identitet*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989, 254.



(колективног) идентитета изграђује своју личност (ја) у односу на оно што је заједничко (ми). Колективни друштвени идентитет је дефинисан као самосвест припадника једне групе која историјски настаје и развија се у зависности од критеријума које та група успоставља у односима са другим друштвеним групама. Он се формира и испољава „у процесима културног развоја и обухвата целовите системе културних вредности“.<sup>7</sup> Одрживи друштвени идентитет је „неопходан услов не само развоја већ и постојања сваког савременог друштва“.<sup>8</sup> Ипак, колико год да је одрживо трајан, идентитет је развојан и отворен и с тога подложен променама и утицајима. Савремено доба донело је са собом хетерогеност, амбивалентност, отвореност перспектива, зато се идентитет мора анализирати у складу са ширим друштвеним и културним контекстом из кога и произилази.

Култура је важан сегмент сваког друштва. Тумачећи појам културе, социолог Ратко Божовић истиче да је култура све оно (материјално и духовно) што је људски род (појединац и групе) кроз историју стварао у одређеним друштвено-историјским околностима, „а што је давало и даље даје посебне вриједности које интериоризоване чине смисленијом људску егзистенцију, а све у циљу свестранијег задовољавања и увек новог развијања истинских (културних) људских потреба, како човјека појединачно тако заједничких и међусобних потреба људи“.<sup>9</sup> Социолог Милош Илић културу посматра као „највиши израз човековог стваралаштва који је увек мање или више историјски и околностима условљен“.<sup>10</sup> Култура подразумева стварање општељудских вредности и усмерена је ка наднационалним, односно метанационалним циљевима. Када говоримо о културном идентитету треба рећи да он укључује самосвест појединца и друштвених групација о свом културно-историјском бићу. Културолог Зорица Томић културни идентитет дефинише као скуп карактеристика које једну културу чине не само различитом у односу на друге већ и особену. Она истиче да су конститутивни елементи културног идентитета неког друштва пре свега „језик, фолклор, веровања и обичаји једног народа, стил живљења и рада, духовне, етичке, и друштвене вредности које представљају стожер друштвеног живота“.<sup>11</sup> Са културним идентитетом тесно је повезан национални идентитет. Појам *нација* потиче од латинске речи *natio* и подразумева друштвену заједницу људи „са заједничком историјском територијом, заједничким језиком, митовима и историјским сећањима, заједничком културом и заједничком економијом, као и заједничким правима и обавезама њених припадника“.<sup>12</sup> Национални идентитет одређује се као „генерацијски осећај континуитета културне популационе јединице, који еволуира у историјској динамици, односно као самосвест припадника групе која историјски настаје и развија се у зависности од критеријума које та група успоставља у односима са другим

<sup>7</sup> Јован Базић и Михаило Пешић, *Социологија*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2012, 336.

<sup>8</sup> Бранимир Стојковић, *Ka održivom identitetu, Biti iz/van – Ka redefinisaju kulturnog identiteta u Srbiji*, у: Тојић К. и Симу М. (ur.), Београд, Kulturklammer, 2010, 94–102, 94.

<sup>9</sup> Ratko Božović, *Relacije kulture i civilizacije, Luča II 1–2*, Filozofski fakultet Nikšić, 1985, 213–232, 213.

<sup>10</sup> Милош Илић, *Социолошки лексикон*, Београд, Савремена администрација, 1982, 307.

<sup>11</sup> Zorica Tomić, *Kulturni identitet i kulturna politika, Izazovi evropskih integracija*, Београд, Službeni glasnik, 2009, 27–39, 27.

<sup>12</sup> Јован Базић и Михаило Пешић, *op. cit.*, 244.

друштвеним групама“.<sup>13</sup> Социолози Базић и Пешић истичу да се у процесу обликовања националног идентитета инсистира на развоју снажног позитивног емоционалног односа према своме и својима, а љубав према својој нацији сматра се битним својством човека.<sup>14</sup>

Културни и национални идентитет се прожимају и допуњују, стварајући хармоничну целину. Према социолошкињи Драшкић Вићановић, национални идентитет има функцију носиоца културног идентитета, јер ни једна општељудска културна вредност није настала без свог посебног националног обојења. Она истиче да су ова два идентитета категорије онтолошки повезане и једна без друге не могу: „Културни идентитет се формира и постиже неговањем и развијањем појединих (и свих) облика људске културе, а култура се испољава и одређена је принципима нације – језик је увек језик неког одређеног народа, мит такође, религија донекле прескаче националне границе, али ипак, свака религија у свом искону носи обележја националне заједнице из које је првобитно потекла, а уметност и када је највећа и досеже општељудску вредност (и баш зато што је велика и општељудска) носи печат националног идентитета“.<sup>15</sup> По мишљењу културолога Владислава Ђорђевића, национални идентитет Срба одређен је искључиво културом. Срби су Срби не због државе у којој живе, него због српске културе коју осећају као своју, истиче Ђорђевић.<sup>16</sup> Према Декларацији о начелима међународне културне сарадње, усвојене на генералној конференцији Унеска из 1966. године, свака култура има своје достојанство и вредности које треба поштовати и чувати. У овом документу се такође наводи да сваки народ има право али и дужност да развија своју културу. Право културног идентитета зацртано је као једно од основних идеја програма УН, као и савета Европе и Европске уније.<sup>17</sup> Чињеница је да су услови за развијање српске културе на Косову и Метохији данас отежани, у неким областима потпуно онемогућени, захтева свесно и одговорно тражење решења и пружање одговора на питање како и на који начин допринети њеној заштити и очувању. Упознавањем и неговањем српских традиционалних, патриотских и духовних песама у настави настави музичке културе допринеће се овом важном националном задатку.

<sup>13</sup> Saša Gajić, Nacionalni i evropski identitet, *Izazovi evropskih integracija*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 73–85, 78.

<sup>14</sup> Јован Базић и Михаило Пешић, *op. cit.*

<sup>15</sup> Iva Draškić Vićanović, *Kulturni identitet, nacionalni identitet i problem ukusa*, Arhe XI, God. 11, Br. 22/2014, Novi Sad, Filozofski fakultet, 2014, 47–56, 47.

<sup>16</sup> Владислав Ђорђевић, *Два модела националног идентитета*, <http://www.catenamundi.rs/vidici/dva-modela-nacionalnog-identiteta/>, приступљено: 04. 07. 2016.

<sup>17</sup> Dragan Kanjevac, *Izazovi kulturnog identiteta Srbije, Izazovi evropskih integracija*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 63–72.

## Музички садржаји у функцији неговања и очувања српског културног и националног идентитета у основним школама на Косову и Метохији

### *Традиционалне народне песме*

Традиционалне народне песме у васпитно-образовном процесу имају непроцењиву улогу и значај у духовном развоју ученика. Оне су кроз векове акумулирале различита историјска и друштвена сећања о животу нашег народа и зато су неисцрпан извор сазнања о националној прошлости и култури. Преношене усменим путем, производ су колективног духовног искуства народа, истински израз народне душе и аутентични показатељ народног карактера. Традиционалне народне песме нам омогућавају да доживимо и упознамо најдубље слојеве српског националног бића и суштину народне животне филозофије. Све важне историјске прекретнице, успони, падови и догађаји нашли су израз у народним песмама. Њихово вредносно одређење заснива се на историјском памћењу свега онога што се у народу дешавало и доживљавало.

Традиционалне народне песме и игре проводе нас кроз далеку прошлост и пружају одговор на питање ко смо и одакле смо. Трагови старе словенске културе сачувани су у обредним песмама и играма (додоле, лазарице, краљице, коледа, љуљашке, прочке и друге), које се и данас изводе у народу, повезујући нас са нашим коренима. Поједине песме су се примањем хришћанства христијанизовале и прерасле у нови облик народне традиције коју ми данас такође негујемо и уважавамо. Такве песме су на пример крстоношке, славске и друге. Традиционално народно музичко стваралаштво има једну битну карактеристику, „увек је везано за један крај. Сваки крај има свејеврсни археотип и он је од једног до другог краја често и веома разнолик. Ове разноликости су остварене на високом нивоу изворног стваралаштва и као такве су постале синоним уобичајеног стила народне песме, препознатљиве по свом тексту, ритму и мелодији“.<sup>18</sup> Српски музички фолклор се одликује изузетним богатством и специфичношћу музичког израза. Ученике са Косова и Метохије свакако би требало најпре упознати са народном музичком традицијом средине у којој су рођени, а затим и са музичким фолклором осталих области Србије. Сазнања која ученици стичу упознавањем народне песме пружају им пуну слику о сопственим музичким коренима, које већина не познаје у довољној мери. Имплементацијом традиционалних народних песама у наставу, „решавамо бројне задатке музичке наставе, ученике одгајамо и упознајемо са начином традиционалног живљења, мишљења и преношења традиционалних вредности“.<sup>19</sup> Међутим, у уџбеницима музике културе и наставни програмима евидентна је недовољна заступљеност косовско-метохијских народних песама, али и песама из других фолклорних области. Из тог разлога, предложемо одговарајућу музичко-педагошку и етномузиколошку литературу погодну за

<sup>18</sup> Весна Здравковић и Александар Стојадиновић, Музичка традиција и национално васпитање у глобализацијском контексту, у: С. Смиљковић (ур.), *Мogućности националног васпитања у време глобализације*, Врање, Учитељски факултет Врање, 2010, 252–264, 255.

<sup>19</sup> Slobodan Kodela i Igor Nikolić, Interaction of traditional and contemporary music pedagogy in the case of musical heritage of Niš and Leskovac region, *Facta Universitatis, Series Visual Arts and Music*, 2(2), Niš, University of Niš, 2016, 75–83, 75.

коришћење у настави: *Традиционално народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у настави музике*<sup>20</sup> и *Народне мелодије с Косова и Метохије*.<sup>21</sup> Збирка народних песама *Цветник српских народних песама*,<sup>22</sup> пружа богат избор народних песама са територије целе Србије, па би библиотеке основних школа свакако требало да буду опремљене овом збирком.

### *Патриотске песме*

Размишљајући о патриотизму наш велики писац, песник и дипломата Јован Дучић поставља питања: „Да ли патриотизам значи само човеково топло осећање за земљу у којој је рођен? Или патриотизам значи пре свега врелу љубав за народну традицију и језик“?<sup>23</sup> Дучић истиче да би по речи *патрија*, патриотизам значио осећање за тло свог племена, али по речи *род*, од које су Срби направили лепу реч *родољубље*, то осећање би значило љубав према традицији и језику. Уосталом, „обоје излазе на једно исто: пошто се и племенско тло обележава границом духовном а не физичком. Отаџбина није ни тло, ни племе, ни језик, него колективни дух једног народа“.<sup>24</sup> У српској култури патриотизам је једно од најузвишенијих и најнегованијих осећања. Социолог Петар Анђелковић истиче да прави патриотизам јасно види свој идеал, а то је љубав према отаџбини „из које и извире жртва за отаџбину. А што је већа љубав, већа је и жртва“.<sup>25</sup> Балкански ратови и Велики рат су само неки од многобројних, ипак најупечатљивијих доказа о пожртвованости српског народа када су у питању национални интереси. Са етичко-хумнистичког становишта, патриотизам се према Данилу Ж. Марковићу јавља као једна од форми усаглашавања личних и друштвених интереса, и на одређени начин представља уједињавање човека и отаџбине, праћено осећајем гордости због припадања отаџбини.<sup>26</sup> Патриотизам дубоко прожима духовну структуру српског бића, о чему сведоче бројне патриотске песме. Обзиром да су Срби изузетно везани за своје националне претке, у својим песмама опевали су светле ликове из прошлости, као и националне јунаке данашњег времена. Поред тога што говоре о националним јунацима, патриотске песме опевавају чежњу народа за слободом, казују о вери у народне снаге и спремности да се за слободу жртвује живот, о вери у лепшу будућност, у чему се огледа њихов огроман морално-васпитни значај. Ове песме одишу правдољубивошћу, слободољубивошћу и херојством, али и нежношћу и дубоком осећајношћу према свом народу и земљи. У њима је исказано борбено одушевљење, радост и занос, пркос и бунт, бол и туга за рањеним или

<sup>20</sup> Биљана Павловић, *Традиционално народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у настави музике*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2013.

<sup>21</sup> Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, Приредила Васиљевић М. Зорислава, Београд, Београдска књига, Књажевац, Нота, 2003.

<sup>22</sup> Зорислава Васиљевић, *Цветник Српских народних песама*, Београд, Просвета, 1996.

<sup>23</sup> Јован Дучић, *Јутра са Леутара*, Београд, Дерета, 1998, 99.

<sup>24</sup> Исто, 99.

<sup>25</sup> Петар Анђелковић, *Пасионирани патриотизам или ЕУропство*, Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини–Косовска Митровица, 2014, 115.

<sup>26</sup> Данило Ж. Марковић, Улога националног васпитања у очувању културног идентитета у глобализирајућем друштву, у: Смиљковић С. (ур.), *Могућности националног васпитања у време глобализације*, Врање, Учитељски факултет Врање, 2010, 32–45, 33.



погинулим борцима. Мотиви патриотских песама могу бити природне лепоте домовине, знамените личности из области уметности или спорта, које су својим деловањем представиле наш народ у најлепшем светлу. Ове песме снажно доприносе националном васпитању које има значајну улогу у очувању културног и националног идентитета. Национално васпитање „треба критички да осветли и супротстави се свим облицима угрожавања историјских и духовних компоненти националног културног идентитета, посебно оних који су уграђени у колективно памћење народа“.<sup>27</sup> Косово и Метохија су место на коме се одређује историјски и судбински пут српског народа. То је простор на коме је уцртана *културна физиономија српског народа*. Важност Косова и Метохије у стварању националног идентитета Срба „изражена је не само у идеји светог места, места порекла, већ у стваралачком колективном импулсу унутар којег свака генерација проналази свој аутентичан израз“.<sup>28</sup> Бројне народне и уметничке песме су тематски везане за Косово и оне увек и у сваком тренутку код Срба побуђују узвишена и племенита родољубива осећања. У наставним плановима и програмима у уџбеницима музичке културе ове песме су најалост запостављене. Примери патриотских песама наведени су у раду *Заступљеност и значај патриотских песама у настави музичке културе*.<sup>29</sup>

### *Духовне песме*

Религија је један од облика испољавања људске културе. Значајна је одредница националног идентитета и важан чинилац националног уобличавања. У најтежим историјским временима српски народ се одржао захваљујући цркви и својој православној вери. И данас је православље најбољи чувар српства, а неговање православне културе и духовности најважнији пут очувања културне и националне свести српског народа на Косову и Метохији. Окупљени око највећих српских светиња – манастира, који сведоче да су Косово и Метохија колевка српске нације и духовности, Срби пред очима целог света бију битку за свој опстанак на овој територији. За српски народ на Косову и Метохији црква је духовно упориште из кога црпе снагу и веру у слободу и правду, зато су се приштинске власти и окомиле на њу и устрмиле на њено уништење. У туристичкој понуди Косова и Метохије из 2008. године, српске цркве описане су као објекти које су стварали албански мајстори и уметници, „а изграђени су и служили су за богослужење илирско-албанског становништва још од 4. века“.<sup>30</sup> У истој брошури манастир Грачаница је представљен као верски објекат изграђен у „византијско-римско-готско-албанском стилу, док су манастири Пећка патријаршија и Дечани представљени као „најистакнутији споменици

<sup>27</sup> Исто, 35.

<sup>28</sup> Сања Бошковић, *Косово и културни идентитет Срба*, <http://www.ceopom-istina.rs/kosovo-i-metohija/38073/> сајт посећен 04.07. 2016.

<sup>29</sup> Биљана Павловић и Драгана Цицковић Сарајлић, *Заступљеност и значај патриотских песама у настави музичке културе*, у: Вера Вујевић (ур.), *Наука и слобода*, Зборник радова са научног скупа (6–8 јуна 2014), Пале, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, 1143–1154.

<sup>30</sup> Dragan Kanjevac, Izazovi kulturnog identiteta Srbije, *Izazovi evropskih integracija*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 63–72, 67.

касног периода у Европи<sup>31</sup>. На делу су дакле покушаји разбаштињавања српке културе на Косову и Метохији и безкрупозно прекрајање историје и истине. И поред оваквих притисака, у манастирима на Косову и Метохији духовни живот се одвија са пуно вере и ентузијазма, што српском народу на овим просторима улива снагу и веру у светлију будућност.

За оживљавање религиозног доживљаја код младих посебно су одговорни родитељи и школске институције, који треба да упућују децу на слушање црквене и духовне музике још од најранијег узраста.<sup>32</sup> У основним школама верско образовање ученици стичу једино кроз Веронауку. Усвајању верских садржаја, разумевању и схватању православне вере посебно доприносе духовне песме које се могу певати у корелацији веронауке са наставом музичке културе. Под термином *духовне песме* подразумевају се композиције са текстом и садржајем прикладним за употребу у свечаним литургијским обредима, али, то су и друге композиције са религиозном тематиком које се певају и у другим пригодним приликама. Ове песме доприносе развоју емоционалне и моралне компоненте свести ученика омогућавајући им да доживе узвишена осећања љубави према богу и својој вери, према истини и људима. Оне су извор сазнања о православној вери и српској традицији. Многе духовне песме опевавају свеце или светле историјске личности, па се може говорити о једном посебном жанру песме историјско-духовног карактера. Ове песме позивају на мир, скромност, пожртвованост, истинољубивост, поштење, искреност, честитост, поштовање своје културе и традиције па су значајни чиниоци развоја духовности и морала, неговања културног и националног идентитета.

Попут традиционалних и патриотских песама, и духовне песме су запостављене у основношколским наставним програмима и уџбеницима музичке културе. Збирка песама под називом *Српске духовне пјесме*<sup>33</sup> пружа богат избор духовних песама за певање у основној школи. Песме из ове збирке су мелодичне и текстуално разумљиве ученицима основношколског узраста, прилагођене њиховим музичким способностима. Након певања, са ученицима треба водити разговор о побуђеним осећањима, као и о тематици песама. Певање и слушање оваквих песама код ученика треба да подстакне љубав и интересовање према духовној музици, својој традицији, вери, религији и свом народу.

## Закључак

У раду је разматрана улога наставе музичке културе у неговању и очувању српског културног и националног идентитета у основним школама на Косову и Метохији. С обзиром да су на Косову и Метохији данас угрожени витални српски национални

<sup>31</sup> Исто.

<sup>32</sup> Драгана Сарајлић, *Духовна музика као битан ресурс оснаживања религиозних доживљаја*, Зборник радова Учитељског факултета Призрен–Лепосавић, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2011, 243–250.

<sup>33</sup> Драгана Цицковић Сарајлић, *Српске духовне пјесме*, Збирка нотних записа за учитеље, наставнике и професоре музике, Косовска Митровица, Факултет уметности у Приштини–Звечану, 2013.

интереси, морална обавеза сваког појединца, као и свих релевантних друштвених институција, је да дају допринос очувању српске културе и традиције на овом простору. Школа је свакако место где се овом важном националном задатку мора посветити већа пажња. Настава музичке културе са својим музичким садржајима, пре свега традиционалним, патриотским и духовним песмама може значајно да допринесе националном васпитању, формирању, неговању и очувању културног и националног идентитета ученика.

У раду је најпре разматрана суштина појмова *културни и национални идентитет*. Истакнуто је да су културни и национални идентитет категорије међусобно повезане, које се преплићу и надопуњују. Значајна одредница српског културног и националног идентитета су Косово и Метохија, као централно место наше историје, културе, нације, вере и традиције. Из тог разлога неговање и заштита српског културног и националног идентитета на овом простору је од изузетног националног значаја. Музика је важна карика у успостављању осећаја културног и националног идентитета. Одговарајући музички садржаји националног карактера могу значајно допринети развијању узвишених националних осећања и тако утицати на развијање свести о вредности свог народа и своје културе. Утврђено је, међутим, да су у наставним програмима и уџбеницима музичке културе запостављени садржаји који доприносе доживљавању српског културног и националног идентитета. То посебно штети националном васпитању у основним школама на Косову и Метохији, где због специфичних услова живота и одвојености од матице, прети опасност асимилације и прихватања образаца туђе културе и традиције. У раду је зато указано на значај коришћења традиционалних, патриотских и духовних песама у настави као битних ресурса оснаживања националне свести. Ове песме у настави музичке културе имају изузетну васпитну вредност јер развијају најузвишенија људска осећања, а то су: љубав према својој земљи, народу, традицији, љубав према богу, истини и правди. Зато што су веродостојан израз српског културног и националног бића и потврда нашег државно-националног и културног постојања, неговању традиционалних, патриотских и духовних песама треба посветити већу пажњу у основној школи. У раду је наведена литература из које учитељи и наставници музичке културе треба да црпе садржаје којима ће код ученика подстицати и развијати осећај културног и националног идентитета, што је на територији Косова и Метохије од изузетног националног смисла и значаја.

### **Коришћена литература:**

Анђелковић, Петар, *Пасионирани патриотизам или ЕУропство*, Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини–Косовска Митровица, 2014.

Базић, Јован и Михаило Пешић, *Социологија*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2012.

Воžовић, Ratko, *Релације културе и цивилизације*, *Лица II 1–2*, Nikšić, Filozofski fakultet, 1985, 213–232.

Васиљевић, Зорислава, *Цветник Српских народних песама*, Београд, Просвета, 1996.

Васиљевић, Миодраг, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, Приредила Васиљевић М. Зорислава, Београд, Београдска књига, Књажевац, Нота, 2003.

Гајић, Сања, *Nacionalni i evropski identitet, Izazovi evropskih integracija*, Београд, *Službeni glasnik*, 2009, 73–85.

Дучић, Јован, *Јупра са Леутара*, Београд, Дерета, 1998.

Драшковић Вићановић Ива, *Kulturni identitet, nacionalni identitet i problem ukusa*, *Arhe* XI, God. 11, Br. 22/2014, Novi Sad, Filozofski fakultet, 2014, 47–56.

Здравковић, Весна и Александар Стојадиновић, *Музичка традиција и национално васпитање у глобализацијском контексту*, у: С. Смиљковић (ур.), *Могућности националног васпитања у време глобализације*, Врање, Учитељски факултет Врање, 2010, 252–264.

Илић, Милош, *Социолошки лексикон*, Београд, Савремена администрација, 1982.

Канјевас, Драган, *Izazovi kulturnog identiteta Srbije, Izazovi evropskih integracija*, Београд, *Službeni glasnik*, 2009, 63–72.

Kodela, Slobodan i Igor Nikolić, *Interaction of traditional and contemporary music pedagogy in the case of musical heritage of Niš and Leskovac region, Facta Universitatis, Series Visual Arts and Music*, 2(2), Niš, University of Niš, 2016, 75–83.

Мандић, Биљана, *Народно музичко стваралаштво као подстицај развоја духовног „зрачења“ ученика*, у: Ивица Радовановић и Биљана Требјешанин (ур.), *Иновације у основношколском образовању*, Зборник радова са научног скупа (14. новембар 2009), Београд, Учитељски факултет у Београду, 2009, 334–340.

Марковић, Данило Ж., *Улога националног васпитања у очувању културног идентитета у глобализирајућем друштву*, у: С. Смиљковић (ур.), *Могућности националног васпитања у време глобализације*, Врање, Учитељски факултет Врање, 2010, 32–45.

Павловић, Биљана и Драгана Цицковић Сарајлић, *Народно музичко стваралаштво Гњилана у основношколској настави музичке културе*, *Баштина*, св. 36, Лепосавић, Институт за српску културу Приштина–Лепосавић, 2014, 351–365.

Павловић, Биљана, *Традиционално народно музичко стваралаштво Косова и Метохије у настави музике*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2013.

Павловић, Биљана и Драгана Цицковић Сарајлић, *Заступљеност и значај патриотских песама у настави музичке културе*, у: Вера Вујевић (ур.), *Наука и слобода*, Зборник радова са научног скупа (6–8 јуна 2014), Пале, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, 1143–1154.

*Pedagoška enciklopedija 1, Identitet*, Београд, *Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*, 1989.

Сарајлић, Драгана, *Духовна музика као битан ресурс оснаживања религиозних доживљаја*, *Зборник радова Учитељског факултета Призрен–Лепосавић*, Лепосавић, Учитељски факултет у Призрену–Лепосавић, 2011, 243–250.

Сарајлић, Драгана, *Заступљеност српске духовне музике у настави музичке културе у основној школи*, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (6–7 април 2012), Бања Лука, Академија умјетности



Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2012, 194–202.

Stojković, Branimir, *Evropski kulturni identitet*, Beograd, Službeni glasnik, 2008.

Stojković, Branimir, *Ka održivom identitetu, Biti iz/van – Ka redefinisaju kulturnog identiteta u Srbiji*, u: Tojić K. i M. Simu (ur.), Beograd, Kulturklammer, 2010, 94–102.

Tomić, Zorica, *Kulturni identitet i kulturna politika, Izazovi evropskih integracija*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 27–39.

Цицковић Сарајлић, Драгана, *Српске духовне пјесме*, Збирка нотних записа за учитеље, наставнике и професоре музике, Косовска Митровица, Факултет уметности у Приштини–Звечану, 2013.

#### Електронски извори:

Бошковић, Сања, *Косово и културни идентитет Срба*, <http://www.ceopom-istina.rs/kosovo-i-metohija/38073/>, приступљено: 04. 07. 2016.

Ђорђевић, Владислав, *Два модела националног идентитета*, <http://www.catenamundi.rs/vidici/dva-modela-nacionalnog-identiteta/>, приступљено: 04. 07. 2016.

### SUMMARY

#### CULTIVATION AND PRESERVATION OF SERBIAN CULTURAL AND NATIONAL IDENTITY THROUGH MUSIC AS A SCHOOL SUBJECT IN ELEMENTARY SCHOOLS IN KOSOVO AND METOHİJA

**Biljana Pavlović, Dragana Cicović Sarajlić**

This paper discusses the role of teaching Music as a school subject in terms of cultivation and preservation of the Serbian cultural and national identity in primary schools in Kosovo and Metohija. In a time when the Serbs in Kosovo and Metohija are faced with numerous problems, primarily with existential problems at this territory, it is necessary to devise a strategy to defend Serbian national interests and preserve cultural and national identity at all relevant socio-political and cultural institutions, particularly through the work of educational institutions. The aim of this paper is to highlight the importance of using traditional, patriotic and spiritual songs in primary school teaching of Music in order to promote, maintain and preserve the Serbian traditions and culture in Kosovo and Metohija. These musical pieces are a confirmation of the historical, spiritual and national existence of the Serbs in Kosovo and Metohija, and a guide for the future. They have exceptional value for national education, and therefore should gain more attention in primary schools of Kosovo and Metohija. The paper points to their marginalization in the teaching of Music. It also contains relevant musical-pedagogical literature and examples of songs which should contribute to fostering and preservation of Serbian cultural and national identity in the classrooms.

**Keywords:** primary school, Music as a school subject, Serbian cultural and national identity, Kosovo and Metohija

Др Соња Цветковић  
Универзитет у Нишу  
Факултет уметности  
Департман за музичку уметност  
cvetkos@mts.rs

## РАЗВОЈ МУЗИЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ И ШКОЛСТВА У НИШУ ДО ПОЧЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

**Сажетак:** У раду се разматрају чињенице у вези са историјским развојем музичке педагогије и школства на територији Ниша од последњих деценија XIX века до почетка Другог светског рата. Сагледани су резултати и домети музичке педагогије у општеобразовним институцијама (основне школе, Гимназија и приватни образовни завод), Војној музичкој школи, музичкој школи Певачког друштва „Корнелије“ и појединим приватним музичким школама које су у овом периоду деловале у Нишу. Указано је на значај педагошког рада првих наставника музике, који су углавном били музичари чешког порекла. Као и у другим градовима на периферији културног и музичког живота у Кнежевини/Краљевини Србији, односно Југославији, изостанак институционално организованог музичког школства представљао је елементарну професионалну препреку за напредак и суштинске промене у музичком животу града.

**Кључне речи:** музичка педагогија, српска музика, Ниш, чешки музичари, музичко-образовне институције

Проучавање историјског развоја и домета музичке педагогије и школства на територији Ниша у периоду од краја XIX века до почетка Другог светског рата укључује бројне аспекте и проблемске области: позиционирање друштвеног, културног и институционалног контекста и услова за развој музичког образовања, проучавање примењиваних метода, садржаја и уџбеничке литературе, прикупљање чињеница у вези са професионалним и педагошким радом учитеља, предавача и професора музике. Етапе тог развоја, који се може тумачити као парадигматичан пример стања у музичком школству на периферији уметничког и културног живота у Кнежевини/Краљевини Србији, односно Краљевини Југославији, обухватају период до ослобођења Ниша од Турака 1877. године, период убрзаног развоја града после ослобођења и припајања Кнежевини Србији који се завршио почетком Првог светског рата и деценије између два светска рата.

Ограничвајући фактор у склапању мозаика – микронаратива о музичкој педагогији и школству у једној просторно и временски ограниченој средини првенствено је био недостатак извора и литературе – у сачуваним и доступним изворима у вези са сложеним процесом музичке едукације (школским извештајима, архивским документима и локалној штампи) углавном се помињу имена, године рада или штуре информације о наставницима, наставним плановима и програмима, резултатима и успесима ученика на школским приредбама. Моменти који се могу означити као заједнички у историјском развоју музичке педагогије и школства на

подручју Ниша као примера локалног контекста и генералног контекста српске музичке педагогије јесу дисконтинуитет условљен сложеним историјским и социјалним околностима али и слабостима образовне и културне политике српског и југословенског друштва, променљиве, углавном неповољне материјалне прилике, хронични проблеми са расположивим стручним кадром, недовољно развијена свест о значају и потреби институционалног музичког образовања и начини његовог конкретног спровођења који су се реализовали путем педагошког рада наставника и музичара у основним школама и гимназијама, певачким друштвима, приватним просветним заводима и музичким школама као и у оквиру приватних часова певања и свирања.

Најранији подаци у вези са музичком праксом уопште, а посебно са елементима те праксе који се могу повезати са музичким образовањем, потичу из XIX века и односе се на црквене и манастирске школе у којима се учило појање. Током друге половине XIX века јављају се имена двојице учитеља који су радили у јединој нишкој четвороразредној основној школи и који су, према сведочењу историчара Јована Хаџи-Васиљевића, обављали одређене активности у вези са музичком едукацијом.<sup>1</sup> Спиридон Јовановић и Атанасије Петровић, познатији као учитељ Таса, учили су децу црквеном појању, а одрђени вид музичке интерпретације постојао је и на часовима читања на којима су ђаци изводили и рецитовали епске песме. Основна функција духовних и епских песама као јединих сегмената музичко-образовне праксе у раду првих нишких учитеља у основној школи, првенствено је била ширење српске традиције, религије, историје и језика, односно јачање националног идентитета, док су развијање слуха и музикалности били у другом плану. Овакав концепт музичке наставе био је, у суштини, близак циљевима тадашњег васпитања у основним школама у Милошевој Србији, које је такође имало изразито верски и патриотски карактер.

И поред суочавања са бројним материјалним и организационим проблемима (недостатак школских зграда, инвентара, учитељског кадра), нарочито непосредно после ослобођења Ниша од Турака и припајања Кнежевине Србији, државне и локалне власти настојале су да у овом периоду побољшају и унапреде просветне прилике у граду и укажу становништву на значај образовања. Од 1878. године до почетка Првог светског рата број основних школа порастао је од једне на шест мушких и три женске, са преко 1500 ученика и око 45 учитеља. До осмадесетих година XIX века настава музике у основним школама и даље се одвијала искључиво у виду црквеног певања. Од школске 1880/81. увођењем световних музичких садржаја омогућено је певање народних мелодија, дечијих песама и формирање школских хорова.<sup>2</sup> Музичка настава у нишким основним школама, објединила је, тако, основне циљеве националног концепта образовања: певањем у цркви развијала се религиозност, док је хорско извођење народних и световних песама са пригодном тематиком на светосавским и

<sup>1</sup> Јован Хаџи-Васиљевић, *Податци за школске и црквене прилике у Нишу од 1827. до 1860. године*, Београд, Штампарииа „Мироточиви“, 1922, 6–10; Исти, *Учитељ-Тасине песме*, *Градина*, бр. 11–12, Ниш, 1900, 184–187.

<sup>2</sup> На репертоарима ђачких хорова налазиле су се, између осталих, композиције *Бранково коло*, *Узо деда свог унука*, *Лем Едим*, *Химна Св. Сави*. Марина Гавриловић, *Музичко образовање у Нишу и нишкој регији 1827–1940.*, Алексинац, Висока школа за васпитаче струковних студија, 2014, 65.

видовданским приредбама, омогућавало социјализацију деце и развијање свести о заједништву.

Као и у другим градовима у унутрашњости Србије, тако се и у Нишу до почетка Првог светског рата масовнија и систематичнија музичка едукација спроводила једино у Гимназији. Нишка Гимназија, основана 1878. године, била је прва средња школа у новоослобођеним крајевима. За ову образовну установу везан је рад чешких музичара, који су после ослобођења били једини наставници музике, диригенти и хоровађе нишких певачких друштава. Већина њих стекла је солидно музичко образовање у домовини, на Вишој музичкој школи, Оргуљској школи и Прашком конзерваторијуму. У нишкој Гимназији су од 1881. до 1937. године радили Чеси Фридрих Брунети (Friedrich Brunetti), Бохумил Свобода (Bohumil Svoboda), Арношт Сејкора (Arnošt Sejkora), Војтјех Шистек (Vojtěch Šístek), Вићентије Петрик (Vincent Petrik) и Миливоје Покорни (Emil Pokorný).

Музичком образовању временом се придавала све већа пажња, јер је уочен значај музике у општем образовању ученика и јавној афирмацији школе, па су имена најбољих ученика из музичких вештина објављивана у школским извештајима. Професори су успели да заинтересују све већи број гимназијалаца за хорско певање и свирање на виолини. Први јавни наступ гимназијског хора одржан је у фебруару 1888. године на празник Св. три јерарха.<sup>3</sup> Гимназијски хор и оркестар наступали су на школским приредбама и градским манифестацијама, често сарађујући са другим хоровима и певачким друштвима. Миливоје Покорни је већ у првој години свог рада у Гимназији, школске 1902/03. основао мушки и мешовити хор. На репертоару су се налазила дела Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, словенских и европских романтичарских композитора.<sup>4</sup> Најранији доступни подаци о активностима ђачког оркестра потичу из 1910. године када је Добротворни фонд Гимназије приредио забаву са музичким програмом и игранком.<sup>5</sup>

Једина приватна образовна установа у Нишу која је радила од краја осамдесетих година XIX века до 1924. године био је Девојачки васпитни завод. По оснивачу Јефти Нетовићу добио је име „Нетовићев завод“, а био је организован по угледу на лицеје у Немачкој и Француској. У току школовања, ученице су васпитаване у складу са тадашњим нормама женског образовања. Настава се одвијала на два нивоа, у оквиру нижег и вишег течаја са предметима: српски и страни језици (француски, немачки, енглески) ручни рад, певање и свирање на клавиру.<sup>6</sup> Свирање на клавиру предавале су Хана (Јованка) Нетовић, супруга управника Јефте Нетовића, која је у Минхену завршила студије клавира и њена ћерка. Ово су уједно и најстарији подаци о настави клавира у Нишу, која је, с обзиром на стручност наставница, вероватно била професионално реализована.

<sup>3</sup> Марина Гавриловић, *op. cit.*, 73.

<sup>4</sup> Соња Цветковић, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка Другог светског рата – идеолошки, културни и уметнички контекст*, Ниш, Универзитет у Нишу, Факултет уметности, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 2015, 69–70.

<sup>5</sup> Аноним, *Гимназиска забава, Трговина*, бр. 10. 4. фебруар 1910, 4.

<sup>6</sup> *Девојачки васпитни завод са интернатом и екстернатом у Нишу*, Ниш, Штампарија Ж. Радовановића, 1906, 11–15.



Непосредно пред почетак Првог светског рата, у Нишу је отворена прва државна музичко-образовна институција. После двогодишњег рада Војне музичке школе у Београду (1905–1907), у пролеће 1914. године, руководство Музичке службе Српске војске донело је одлуку о поновном оснивању овакве установе у селу Грејач, у околини Ниша, чији је управник био капелник Музике Коњичке дивизије Драгутин Покорни. У школи је десетак наставника – војних музичара подучавало око сто питомаца који су преузети из свих војних музика, а школу је похађало и неколико цивилних полазника. Рат је 1915. године прекинуо рад ове школе, чији су се питомци заједно са српском војском повлачили према Албанији.<sup>7</sup>

У деценијама између два светска рата у Нишу је преко осам хиљада ученика похађало основне, средње стручне школе и три гимназије (Прва и Друга мушка и Женска гимназија), у којима је предавало око тристотине наставника и професора. Просветна политика прописивала је да се у образовним институцијама, школама и гимназијама могу оснивати само удружења са јасно испољеним југословенским карактером, а у настави музике негована је готово искључиво национална традиција: „Наставници музике у средњим и учитељским школама могли су да изаберу песме за ученичке хорове искључиво са списка који им је доставило Министарство. За сваку песму која није била унесена у постојећи списак морало је да се тражи посебно одобрење од Наставног одсека Министарства просвете, док су из стране литературе могла бити одабирана само дела класичне вредности.“<sup>8</sup>

У нишким основним школама, композиције хрватских и словеначких аутора и народне песме из ових крајева Југославије (*Словеначки потпури*, *Ми смо деца са Триглава*), заједно са српском хорском литературом чиниле су националну подлогу репертоара ђачких хорова. У настави музике вероватно је коришћена *Певанка* Владимира Ђорђевића, по препоруци Министарства просвете из 1928. године, док су гимназијалци учили из *Музичког буквара* Божидара Јоксимовића, *Ноталног певања* Софије Предић Андријашевић и *Теорије музике* Милоја Милојевића.<sup>9</sup>

Иако је музичко-васпитно деловање гимназијског хора и инструменталног музицирања у Првој мушкој гимназији углавном наилазило на симпатије и позитивне одјеке у локалној средини, тридесетих година XX века јавили су се захтеви за професионалнијим музичким образовањем: „Ове године слушали смо неувежбане хорове, слаб оркестар и оно што је најважније – увек исти програм. Увек исте гавоте, увек исте менуете, увек исте потпуре! То се већ годинама систематски спроводи! Зашто се једном не обрати већа пажња музичком образовању у гимназији, јер је данас музичко образовање саставни део савременог образовања.“<sup>10</sup>

Од 1929. године у основним и средњим школама у Нишу сваке године приређиван је „гусларски час“, а гуслари су често наступали и на светосавским беседама. Краљевска банска управа у Нишу је 1931. године свим школама доставила

<sup>7</sup> Гордана Крајачић, *Војна музика и музичари 1831–1945*, Београд, Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003, 93, Радосав Станковић, Трагедија ђака Војне музичке школе из Ниша у Албанији 1915. године, *Нишки весник*, бр. 11, 2001, 9.

<sup>8</sup> Љубодраг Димић, *Културна политика у Краљевини Југославији 1918–1941*, I књ, Београд, Стубови културе, 1997, 262.

<sup>9</sup> Марина Гавриловић, *op. cit.*, 119–123.

<sup>10</sup> Аноним, *Гимназиска забава*, *Народна реч*, бр. 58, 1936, 3.

акт Министарства просвете, којим је препоручено да се гусле и народне песме што више користе као наставно средство.<sup>11</sup> Гусларски наступи организовани су „како би школска омладина у што већем броју чула српску песму и научила да цени значење те песме у националном и историјском погледу“.<sup>12</sup> Најпознатији гуслар и народни песник у Нишу између два светска рата био је Марко Петровић (1900–1948) који је тридесетих година прошлог века често учествовао на гусларским приредбама у школама. Наступао је обучен у шумадијску народну ношњу, а на његовом репертоару најчешће су се налазиле епске песме из збирки Вука Караџића.

Културни и музички живот града добио је у периоду између два светска рата нове подстицаје отварањем две приватне музичке школе, али су оне, на жалост, радиле веома кратко. Један од првих покушаја организованог педагошког рада на пољу музике десио се у оквиру Певачког друштва „Корнелије“. Приход са концерта хора и оркестра овог друштва из 1924. године био је намењен „епохалном догађају“ – отварању музичке школе, која је од Уметничког одељења Министарства просвете добила одобрење за рад 1924. године.<sup>13</sup> Крајем следеће године, у дневној штампи објављен је позив за упис, а у јулу наредне године и сажет извештај о годишњим испитима и постигнутим резултатима у првој школској години, у којој је наставу на одсечима за клавир и виолину похађало око 60 ученика. И поред почетног ентузијазма, материјалне и организационе тешкоће пратиле су од самог почетка рад Музичке школе „Корнелије“ о чему је писала и локална штампа: „Рад саме управе ’Корнелија’ заслужан је у сваком погледу, а нарочито за оснивање Музичке школе. Ми смо са врло великом и срдачном симпатијом пратили њен труд и напор за оснивање те школе, али изгледа да управа није била довољно јака да издржи тешкоће и препреке. Када знамо да најелементарније потребе за рад школе нису измирене, када знамо да управа није имала успеха у погледу набавке локала, наставника, инструмената и других ствари, онда се питамо зашто се је почињало са уписом?! Можда је управу обесхрабрио слаб одазив публике. Музичка школа је за Ниш засушни хлеб у културном погледу, те молимо управу ’Корнелија’ да не посустане“.<sup>14</sup> Управа Друштва, међутим, није успела да одржи континуитет и превазиђе препреке о којима се у чланку говори, јер се после 1927. године активности школе „Корнелије“ више не помињу.

С краја четврте деценије XX века датира још једна иницијатива за оснивање музичке школе у Нишу коју је покренуо професор музике у Гимназији Милан Спасенић. Он је намеравао да отвори приватну музичку школу, организовану по угледу на Музичку школу „Станковић“ у Београду, јер је као наставник музике био упућен и на приватни педагошки рад, који би по његовом мишљењу дао боље резултате ако би се институционално спроводио у оквирима музичке школе. Тим поводом, Спасенић се обратио Уметничком одељењу Министарства просвете са молбом да одобри отварање Ниже музичке школе, њена правила и наставни план и програм.<sup>15</sup> Настава на

<sup>11</sup> Историјски архив Ниш, фонд Основна школа „Његош“, кут. 2, док. 1/78, 1931.

<sup>12</sup> Историјски архив Ниш, фонд Гимназија „Стеван Сремац“, кут. 34, док. 1, 1935.

<sup>13</sup> Аноним, Из „Корнелија“ – Управа певачког друштва, *Нишки гласник*, бр. 47, 18. април 1924.

<sup>14</sup> Аноним, Уметнички живот у Нишу. Музика, *Нишки гласник*, бр. 95, 10. август 1924.

<sup>15</sup> Допис Милана Спасенића Уметничком одељењу Министарства просвете, Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, 1939.

инструменталном (клавир и виолина) и теоретском одсеку била је подељена на два трогодишња нивоа – приправни и виши одсек, а осим Спасенића у школи је предавала и његова супруга Тајјана Картељ Спасенић, наставница Женске гимназије у Нишу, која је на педагошком смеру Музичке академије у Загребу наставу клавира похађала код познатог пијанисте и педагога Светислава Станчића.

Из *Правила музичке школе* сазнајемо да је њен примарни задатак био да негује музику наших композитора, затим класична и модерна дела светске литературе „која ће правилно и здраво утицати на развитак музичке културе у нашој средини. Рад у школи прилагођен је савременим педагошким методама и има за циљ да васпитава јавне музичке раднике и музичке аматере.“<sup>16</sup> Професионално планирана настава подељена је на главне и споредне предмете. Главни предмети били су Соло певање (концертно и драмско) и свирање на инструментима. У споредне предмете спадали су: Основи музичке уметности (Елементарна теорија), Солфеђо, Клавир (у случају када је главни предмет неки други инструмент), Историја музике (двогодишња настава са једним часом недељно, обавезна за све ученике нижег и вишег одсека), Наука о облицима, Наука о хармонији, Наука о инструментима, Камерна музика, Оркестар, Читање са листа, Хорско певање. Министарство просвете проследило је ова *Правила* директору Музичке школе „Станковић“ Јовану Зорку на стручну процену, који је уз неколико примедби дао позитивно мишљење, те је школа добила дозволу за рад у септембру 1939. године. У првој, 1939/40. години, школа је имала 25 ученика. Школарина за ученике припремног и нижег одсека износила је 130 динара месечно. У контексту културне и музичке средине, Спасенићев подухват на плану организовања Ниже музичке школе у Нишу био је веома амбициозно замишљен, али није успео да доживи потпуну реализацију, јер је прекинут почетком рата 1941. године.

Историјски развој музичке педагогије и школства у Нишу до почетка Другог светског рата сведочи да препознате потребе за образованим музичким кадром нису биле задовољене на примерен начин. Иако се, сасвим исправно, музичко образовање сматрало саставним делом савременог општег образовања, а о професионалној музичкој едукацији се говорило као о „насушном хлебу“ за напредак културног и музичког живота града, малобројни покушаји њеног институционалног организовања реализовани су тек после Другог светског рата, отварањем прве државне музичке школе у Нишу 1948. године. Главне разлоге за овакво стање у области професионалног, институционално утемељеног музичког образовања треба тражити у економским приликама, односно скромним средствима просветног буџета Краљевине Југославије, која су била усмерена на ширење мреже општеобразовних установа, чиме је требало решити приоритетан државни проблем – висок проценат неписмене популације. Према подацима из 1928/29. године, издржавање једне уметничке школе коштало је државу у просеку 200 000 динара, а школовање једног ученика око 1250 динара.<sup>17</sup>

Ни локалне власти нису уочиле значај музичке школе као институције која је својим јавним деловањем могла допринети побољшању културних прилика, јер нису

<sup>16</sup> *Правила музичке школе у Нишу*, Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, 1939.

<sup>17</sup> Љубодраг Димић, *op. cit.*, 94.

показале спремност за финансијску и организациону подршку малобројним приватним иницијативама. Не оспоравајући њихов значај, те повремене приватне иницијативе у области музичке педагогије, ипак нису могле да замене систематско, институционално организовано образовање, што се неминовно одразило на општи професионални ниво музичког живота у Нишу као и на афирмацију и позиционираност уметничке музике у културној сфери града.

### **Коришћена литература:**

- Аноним, Гимназиска забава, *Трговина*, бр. 10. 4. фебруар 1910, 4.
- Аноним, Из „Корнелија“ – Управа певачког друштва, *Нишки гласник*, бр. 47, 18. април 1924.
- Аноним, Уметнички живот у Нишу, *Музика*, *Нишки гласник*, бр. 95, 10. август 1924.
- Аноним, Гимназиска забава, *Народна реч*, бр. 58, 1936, 3.
- Гавриловић, Марина, *Музичко образовање у Нишу и нишкој регији 1827–1940.*, Алексинач, Висока школа за васпитаче струковних студија, 2014.
- Девојачки васпитни завод са интернатом и екстернатом у Нишу*, Ниш, Штампариа Ж. Радовановића, 1906.
- Димић, Љубодраг, *Културна политика у Краљевини Југославији 1918–1941*, I књ, Београд, Стубови културе, 1997.
- Крајачић, Гордана, *Војна музика и музичари 1831–1945*, Београд, Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003.
- Станковић, Радосав, Трагедија Јака Војне музичке школе из Ниша у Албанији 1915. године, *Нишки весник*, бр. 11, 2001, 9.
- Хаци-Васиљевић, Јован, Учитељ-Тасине песме, *Градина*, бр. 11–12, 1900, Ниш, 184–187.
- Хаци-Васиљевић, Јован, *Податци за школске и црквене прилике у Нишу од 1827. до 1860. године*, Београд, Штампариа „Мироточиви“, 1922.
- Цветковић, Соња, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка Другог светског рата – идеолошки, културни и уметнички контекст*, Ниш, Универзитет у Нишу, Факултет уметности, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 2015.

### **Архивски извори:**

- Историјски архив Ниш, фондови Стара штампа, Гимназија „Стеван Сремац”, Основна школа „Његош”
- Архив Југославије, Фонд Министарства просвете



**SUMMARY**

**DEVELOPMENT OF MUSIC PEDAGOGY AND EDUCATION IN NIŠ UNTIL THE BEGINNING OF WORLD WAR II**

**Sonja Cvetković**

The paper discusses about the facts related to the historical development of music pedagogy and education in Niš in the period from the last decades of the 19<sup>th</sup> century until the beginning of World War II. The study presents results and achievements of music pedagogy in general educational institutions (elementary and high schools, private educational institute), Military music school, Music school of the Singing society „Kornelije” and private music schools that worked in Niš in this period. It points to the significance of pedagogical work of the first music teachers, who were mostly musicians of Czech origins. As in the other towns on the periphery of the cultural and musical life in the Principality/Kingdom of Serbia, i.e. Yugoslavia, the absence of institutional organized music education was a elementary professional obstacle for progress and substantial changes in the musical life of the city.

**Keywords:** musical pedagogy, Serbian music, Niš, Czech musicians, music educational institutions

Др Драгана Цицковић Сарајлић  
 Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
 Факултет уметности  
 Музички одсек  
 dsarajlic@gmail.com

Др Биљана Павловић  
 Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
 Учитељски факултет  
 bilja.pavlovic@yandex.ru

## **ВИСОКОШКОЛСКО МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКО ОБРАЗОВАЊЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ – ТРАДИЦИЈА ДУГА ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИЈЕ (1975 – 2015)<sup>1</sup>**

**Сажетак:** У раду се говори о високошколском музичко-педагошком образовању на Косову и Метохији у периоду од 1975. до 2015. године. Разматра се дјелатност студијског програма Музичка педагогија и анализирају промјене које су обиљежиле досадашњи период његовог постојања, а које се односе на: структуру и назив (Општа музичка педагогија/Музичка педагогија); наставне планове; заступљеност, садржај и класификацију наставних предмета; ниво студирања (основне/магистарске студије); компетенције и стручни назив студената након завршених студија (Дипломирани музички педагог/Теоретичар уметности–музички педагог/Дипломирани теоретичар уметности–музички педагог). Указује се на значајан допринос Факултета уметности у Приштини–Звечану и студијског програма Музичка педагогија у оспособљавању стручног кадра за рад у основним и средњим општеобразовним и музичким школама.

**Кључне ријечи:** Факултет уметности у Приштини–Звечану, студијски програм Музичка педагогија, музичко образовање

### **Увод**

Факултет уметности у Звечану основан је 1973. године као Академија ликовних уметности, на основу закона САП Косова и Одлуке Савета Универзитета у Приштини. Будући да се у друштву све више осјећала потреба за стручним кадром у области музичке педагогије и извођаштва, 1975. године оснива се Музички одсек, који се прикључује Академији ликовних уметности. Тада је назив Академија ликовних уметности промјењен у Академија уметности, а од 1986. године ова институција носи назив Факултет уметности. Одсек за драмску уметност почео је са радом 1989/90.

<sup>1</sup> Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта III 47023 „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција“, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

године. Од тада, па до данас, Факултет уметности има три одсека – департмана: за Ликовну, Музичку и Драмску уметност.

Први наставни кадар Музичког одсека Факултета уметности чинили су наставници са Више педагошке школе у Приштини. Поред стално запослених, ангажован је велики број хонорарних наставника, истакнутих универзитетских професора из осталих република тадашње СФР Југославије и иностранства. Политичка дешавања на Косову и Метохији током 1991. године одразила су се и на рад факултета. Тада наставници, асистенти и сарадници албанске националности напуштају своја радна мјеста, због чега је било потребно ангажовати нове наставнике и обезбједити услове за наставак рада факултета. Драгоцјену помоћ Музичком одсеку тада пружају еминентни професори са факултета из окружења: Константин Бабић, Миленко Живковић, Јован Шајновић, Драгослав Девић, Урош Пешић, Миодраг Азањац, Миленко Стефановић, Милоје Николић, Соња Маринковић, Митке Ангелов и други. Период од 1992. до 1999. године, обиљежило је изражено интересовања студената за студирање на овом одсјеку. Настава се одвијала у оквиру седам смјерова: Композиција, Дириговање, Соло-певање, Клавир, Дувачки инструменти, Гудачки инструменти и Општа музичка педагогија. Колектив је подмлађен пријемом извјесног броја стручних сарадника претежно из реда бивших студената овог факултета, а евидентна је и богата концертна дјелатност студената и наставника факултета. Нажалост, тај развојни пут прекинут је догађањима на политичком плану. Немила дешавања одредила су и судбину Факултета уметности који је, заједно са српским народом и Приштинским универзитетом, у јуну 1999. године прогнан са Косова и Метохије. Тада почиње тежак и неизвјестан период у раду факултета. Факултет је током јуна 1999. наставио са радом у Лепосавићу, да би се од септембра исте године преселио у Рашку. Убрзо након тога пребачен је у Варварин, варошицу надомак Крушевца, гдје је био смјештен до јесени 2001. године. Одлуком Владе Републике Србије о привременој промени сједишта Универзитета у Приштини, када се он пресељава у Косовску Митровицу, Факултет уметности од јесени 2001. године наставља са радом у Звечану. Тада је деканат Факултета уметности смјештен у адаптирано приземље некадашње мензе Рударског комбината „Трепча“, док се настава одвијала у просторијама деканата, Техничке школе у Звечану и основне школе „Вук Караџић“ у Звечану. Након извјесног времена, изнајмљен је мали простор у Дому културе у Звечану, који је преуређен у Галерију факултета. Ту је извођена настава клавира, и организоване су концертне активности и изложбе студената и наставника. Тешким условима још више је доприносило свакодневно искључивање воде и струје у сјеверном дјелу Косова, због чега се највећи дио наставе изводио у хладним просторијама и уз свијеће. И поред лоших материјалних услова за рад, уз велике напоре и ентузијазам студената и професора, настава и друге активности су извођене редовно и успјешно. Добијањем великог дјела нове зграде у Косовској Митровици 2007. године, адаптацијом постојећег простора старе зграде деканата у Звечану и простора у Основној школи „Вук Караџић“, а нарочито обезбјеђењем простора за Галерију Факултета уметности у Косовској Митровици 2013. године, створени су нешто бољи услови за рад, што је значајно допринијело побољшању квалитета студија и афирмацији Факултета.

**Смер за Општу музичку педагогију – основне и магистарске студије**

Прва генерација студената на смеру Општа музичка педагогија уписана је школске 1975/76. године. Нажалост, податке о броју уписаних студента у периоду од 1975. до 1991. године немамо јер се ради о документацији која је остала у згради Факултета уметности у Приштини, која је вјероватно до сада уништена. Ипак, захваљујући секретару факултета Веселинки Поповић и радницима Славици Марковић, Витомиру Николићу, Ратку Шубарићу и Јованки Коларић,<sup>2</sup> који су последњи напустили зграду факултета, спашен је дио ове документације. Они су успјели да изнесу матичне књиге у којима се налазе подаци о наставницима који су били ангажовани на факултету од његовог оснивања, као и матичне књиге студената од 1991. године. Захваљујући овим документима могуће је сагледати податке о броју уписних и дипломираних студената од школске 1991/92. године до данас.

Табела 1. Број уписаних и дипломираних студената од 1991. до 2015. године

Школска година	Број уписаних студената	Број дипломираних студената	Смер/Студијски програм
1991/92	10	–	Општа музичка педагогија
1992/93	18	1	Општа музичка педагогија
1993/94	25	–	Општа музичка педагогија
1994/95	34	5	Општа музичка педагогија
1995/96	40	6	Општа музичка педагогија
1996/97	19	9	Општа музичка педагогија
1997/98	24	14	Општа музичка педагогија
1998/99	29	14	Општа музичка педагогија
1999/2000	27	21	Општа музичка педагогија
2000/01	30	23	Општа музичка педагогија
2001/02	12	14	Општа музичка педагогија
2002/03	16	21	Општа музичка педагогија
2003/04	12	15	Општа музичка педагогија
2004/05	19	8	Општа музичка педагогија
2005/06	14	12	Општа музичка педагогија
2006/07	14	8	Општа музичка педагогија
2007/08	16	11	Општа музичка педагогија
2008/09	20	9	Општа музичка педагогија
2009/10	14	9	Општа музичка педагогија
2010/11	18	8	Општа музичка педагогија
2011/12	10	17	Општа музичка педагогија

<sup>2</sup> Срђан Марковић, *Факултет уметности у Приштини–Звечану, 1973–2013., ликовни одсек*, Косовска Митровица, Факултет уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици, 2015, 95.



2012/13	17	11	Општа музичка педагогија
2013/14	14	5/13	Општа музичка педагогија/Музичка педагогија
2014/15	12	9/7	Општа музичка педагогија/Музичка педагогија
<b>Укупно</b>	476	270	Општа музичка педагогија/Музичка педагогија

Подаци изложени у табели показују да је у периоду од 1991. до 2015. године, на смеру Општа музичка педагогија, односно на студијском програму Музичка педагогија, дипломирало 270 музичких педагога<sup>3</sup>. Они су значајно допинјели развоју музичке културе и побољшању квалитета стручног кадра за рад у основним и средњим општеобразовним и стручним школама, како на Косову и Метохији и у Србији, тако и на простору других република СФР Југославије.

Наставни планови и програми за смер Општа музичка педагогија, по којима се радило у периоду до 1995. године, нису сачувани. О наставним предметима које су студенти похађали сазнајемо на основу увида у матичне књиге студената из 1991. године. Студије су, као и данас, трајале четири године. Наставни предмети су били разврстани у три групе: теоријско-стручне, уметничко-стручне и општеобразовне. У групу теоријско-стручних и уметничко-стручних, уврштени су предмети који су били у складу са потребама и специфичностима овог смјера, док су групи општеобразовних припадали предмети који су били заступљени на свим смјеровима Музичког одсека. Општеобразовни предмети су извођени у виду колективне наставе, док се настава на теоријско-стручним и уметничко-стручним предметима одвијала групно и индивидуално. Сви наставни предмети су били двосеместрални, а у складу са правилима тадашњег високошколског образовања, полагали су се у јунском, септембарском и октобарском испитном року.

На основу одлуке Наставног већа Факултета уметности, године 1995. долази до измјена у Наставном плану. Промјене у овом и наредним Наставним плановима углавном су се односиле на укидање једних, а увођење других наставних предмета; промјену назива одређених наставних предмета; измјене броја часова и распореда наставних предмета по годинама; као и на класификацију наставних предмета по групама.

Табела 2. Наставни план из 1995/96. године

Наставни предмети	Година студија и број часова по предметима			
	I	II	III	IV
1. Солфеђо	2+1	2+1	2+1	2+1
2. Дириговање	–	3	2	–

<sup>3</sup> За школске године: 1991/92, 1992/93, 1993/94 и 1994/95, на основу матичних књига, није било могуће утврдити тачан број дипломираних студената, јер за поједине студенте недостаје податак на ком смеру Музичког одсека су дипломирали.

3. Хармонија	2	2	2	–
4. Хармонска анализа	2	1	–	–
5. Контрапункт	3	3	–	–
6. Методика музичке наставе	–	–	2	2
7. Клавир	1	1	1	1
8. Свирање хорских партитура	1	1	–	–
9. Оркестрација	2	–	–	–
10. Познавање хорске литературе	–	2	2	2
11. Музички фолклор	–	–	2	–
12. Историја музике	2	2	2	–
13. Музички облици	–	2	2	–
14. Аранжирање	2	2	–	–
15. Хор	4	4	4	4
16. Анализа музичких дела	–	–	2	–
17. Анализа стилова	–	–	2	–
18. Психологија	2	–	–	–
19. Педагогија	–	2	–	–
<b>Укупно</b>	<b>23+1</b>	<b>27+1</b>	<b>25+1</b>	<b>11+1</b>

Као одраз друштвених и политичких дешавања и промјена у земљи, у Наставном плану из школске 1995/96. године изостављени су наставни предмети: Општенародна одбрана и друштвена самозаштита, Марксизам и Социологија са социологијом културе. Класификација наставних предмета и даље је вршена у оквиру три групе: теоријско-стручни (Солфеђо, Хармонија, Хармонска анализа, Контрапункт, Методика музичке наставе, Оркестрација, Познавање хорске литературе, Музички фолклор, Историја музике, Музички облици, Аранжирање, Анализа музичких дела, Анализа стилова); уметничко-стручни (Дириговање, Клавир, Свирање хорских партитура, Хор) и општеобразовни предмети (Психологија, Педагогија). На сједници Наставног већа, одржаној 07.06.2000. године, донјета је одлука о новом Наставном плану за школску 2000/01. годину.

Табела 3. Наставни план из 2000/01. године

Наставни предмети	Година студија и број часова по предметима			
	I	II	III	IV
1. Солфеђо	2+1	2+1	2+1	2+1
2. Дириговање	3	2	2	–
3. Хармонија	2	2	2	–
4. Хармонска анализа	–	–	–	2
5. Контрапункт	3	3	–	–
6. Методика музичке наставе	–	–	2	2
7. Клавир	1	1	1	1

8. Свирање хорских партитура	1	1	-	-
9. Оркестрација	2	-	-	-
10. Познавање хорске литературе	-	2	2	2
11. Музички фолклор	-	-	2	-
12. Историја музике	2	2	2	-
13. Музички облици	-	2	2	-
14. Аранжирање	2	2	-	-
15. Хор	4	4	4	4
16. Анализа стилова	-	-	2	-
17. Психологија	2	-	-	-
18. Педагогија	-	2	-	-
<b>Укупно</b>	<b>24+1</b>	<b>25+1</b>	<b>23+1</b>	<b>11+1</b>

Измјене у овом Наставном плану, у односу на претходни, односе се на укидање предмета Анализа музичких дјела и увођење наставе дириговања и на првој години. Настава хармонске анализе, која се према старом плану изводила на првој и другој години студија, по новом Наставном плану изводила се на четвртој години. Корекција овог Наставног плана извршена је на основу одлуке која је донјета на сједници Наставног већа одржаној 16.09. 2004. године.

Табела 4. Наставни план из 2004/05. године

Наставни предмети	Година студија и број часова по предметима			
	I	II	III	IV
1. Солфеђо	2+1	2+1	2+1	2+1
2. Методика солфеђа	2	1	+2	
3. Дириговање	3	2	2	-
4. Хармонија са хармонском анализом	2+1	2+1	2	-
5. Контрапункт	3	3	-	-
6. Методика музичке наставе	-	-	2	2
7. Клавира	1	1	1	1
8. Свирање хорских партитура	1	1	-	-
9. Оркестрација	2	-	-	-
10. Анализа вокалне литературе	-	2+1	2+1	-
11. Музички фолклор	-	-	2	-
12. Историја музике	2	2	2	-
13. Музички облици	-	2+1	2+1	2
14. Аранжирање	2	2	-	-

15. Хор	4	4	4	4
16. Анализа стилова	–	–	2	–
17. Италијански језик	2	2	–	–
18. Психологија	2	–	–	–
19. Педагогија	–	2	–	–
<b>Укупно</b>	<b>28+2</b>	<b>28+4</b>	<b>23+5</b>	<b>11+1</b>

Измјене и допуне у новом Наставном плану огледају се у следећем: додата су два нова предмета – Методика солфеђа на првој и другој, и Италијански језик, такође, на првој и другој години студија. Затим, предмети Хармонија и Хармонска анализа су спојени у један предмет који се од тада зове Хармонија са хармонском анализом и који се слуша на првој, другој и трећој години студија. Назив предмета Познавање хорске литературе мјења се у Анализа вокалне литературе и слуша се на другој и трећој години.

Након успјешне усмене одбране дипломског рада, студенти су стицали диплому високе стручне спреме и стручни назив Дипломирани музички педагог. Са таквом стручном спремом и звањем, студенти су имали право да изводе теоријску и практичну наставу у домену теоријских музичких предмета у основним и средњим школама, као и у основним и средњим музичким школама.

Последипломске студије на Музичком одсјеку уведене су 2000. године. Од укупно 17 студената који су магистрирали на Музичком одсјеку, у периоду од 2003. до 2008. године, њих 11 је звање магистра уметности стекло на смеру за Општу музичку педагогију (4 из области методике музичке наставе, 4 из области контрапункта, 2 из области музичких облика и 1 из области солфеђа).

Приступањем Болоњској декларацији (2003) и њеном имплементацијом у систем високог образовања у Србији (2007/08. академске године), образовање музичких педагога на Факултету уметности усмјерава се у складу са савременим токовима и тенденцијама система образовања наставника у европским земљама.

### **Основне академске студије – студијски програм Музичка педагогија**

Од академске 2010/11. године, студије на Факултету уметности одвијају се у складу са стандардима европског система високог образовања, односно према Болоњској декларацији. Студије се реализују на основу акредитованог студијског програма и у складу са новим системом студирања заснованим на Европском систему преноса бодова (скраћено ЕСПБ). Академска година траје два семестра – љетни и зимски, и носи укупно 60 бодова (30 по семестру), распоређених по наставним предметима. Сви наставни предмети су једносеместрални и додјељен им је одговарајући број бодова који студент остварује када са успјехом положи испит, при чему један бод одговара приближно 30 сати активности студента. Трајање студијског програма на Основним академским студијама је четири године, односно осам семестара. Успјешним завршетком студија на студијском програму првог нивоа – Основним академским студијама, студент стиче најмање 240 ЕСПБ бодова и могућност за наставак студирања



на студијском програму другог нивоа – Мастер академским судијама, које трају једну годину, односно два семестра.

На студијски програм Основних академских студија Музичка педагогија уписана је прва генерација студената академске 2010/11. године. Сви циљеви студијског програма у складу су са основним циљевима и задацима Факултета уметности. Основни циљ студијског програма Музичка педагогија је да припреми и оспособи студенте за профил музичког педагога, који је спреман да се укључи у практичан педагошки рад, у складу са потребама образовних институција. Концепција студијског програма усмерена је првенствено на развијање стручних компетенција студената, потребних за успјешну реализацију програмских садржаја из наставних предмета Солфеђо, Теорија музике и Хор (у школама за основно музичко образовање) и Музичка култура (у основним општеобразовним школама). Студијски програм је конципиран по узору на сродне студијске програме европских високообразовних институција. Структура студијског програма подразумјева одређену процентуалну заступљеност обавезних и изборних академско-општеобразовних (15%), теоријско-методолошких (20%), научно, односно уметничко-стручних (35%) и стручно-апликативних предмета (30%).

Табела 5. Класификација наставних предмета

академско-општеобразовни	теоријско-методолошки	научно, односно уметничко-стручни	стручно-апликативни
<ul style="list-style-type: none"> <li>- историја музике</li> <li>- енглески језик</li> <li>- руски језик</li> <li>- психологија</li> <li>- информатика у уметности</li> <li>- психологија уметности</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- методика музичке наставе</li> <li>- методика солфеђа</li> <li>- педагогија</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- оркестрација</li> <li>- контрапункт</li> <li>- хармонија</li> <li>- музички инструменти</li> <li>- основе фототографије</li> <li>- анализа музичког дела</li> <li>- анализа вокалне литературе</li> <li>- аранжирање</li> <li>- музички фолклор</li> <li>- анализа стилова</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- клавир облигат</li> <li>- солфеђо</li> <li>- хор</li> <li>- дириговање</li> <li>- свирање хорских партитура</li> </ul>

Курикулум, који је конципиран у складу са циљевима студијског програма, садржи листу и структуру обавезних и изборних наставних предмета и њихов опис, распоред наставних предмета по семестрима и годинама студија, фонд часова активне наставе и ЕСПБ бодове. У курикулуму је дефинисан опис сваког наставног предмета који садржи: назив, тип предмета, годину и семестар студија, број ЕСПБ бодова, име наставника, циљ курса са очекиваним исходима, знањима и компетенцијама, предуслове за похађање наставног предмета, садржај предмета, препоручену литературу, методе извођења

наставе, начин провјере знања и оцјењивања и друге потребне податке. Настава се одвија као теоријска и практична, на предавањима и вјежбама, у оквиру обавезних и изборних наставних предмета. У зависности од типа наставног предмета, настава се реализује као индивидуална, групна и колективна настава.

Након успјешно завршеног студијског програма, студент стиче компетенције које подразумевају: познавање и разумјевање важнијих начела музичке педагогије и теорије, способност успјешне примјене и преношења сопствених знања, оспособљеност за припрему и извођење наставе, способност истраживања и рјешавања проблема у настави, познавање карактеристика умјетничких стилова и епоха, као и савремених тенденција у музичкој умјетности, самосталност у раду, оспособљеност за комуникацију са другим особама и тимски рад, и посједовање професионалне етике.

Студијским програмом није предвиђена израда и одбрана завршног рада. Стручни назив који се стиче завршетком студијског програма је Дипломирани теоретичар уметности, уз одредницу у додатку дипломи – Музички педагог.

### **Закључак**

У раду је сагледан развој високошколског музичко-педагошког образовања на Косову и Метохији, од 1975. до 2015. године, а поводом четрдесетогодишњег постојања и рада Музичког одсека Факултета уметности у Приштини – Звечану. Разматрана је дјелатност смера Општа музичка педагогија, односно студијског програма Музичка педагогија. Изложени су подаци о раду овог смјера, везани за број уписаних и дипломираних студената у периоду од 1991. до 2015. године. Подаци о броју уписаних и дипломираних студената до 1991. године нису познати јер је, услед ратних догађања на овим просторима, већи дио документације о раду факултета остао у Приштини. Анализирани су наставни планови за одсек Општа музичка педагогија из школске 1995/96. године, 2000/01. године и 2004/05. године, на основу чега стичемо увид у заступљеност наставних предмета на овом смјеру. Изложени су и подаци о концепцији курикулума студијског програма Музичка педагогија, из 2010/11. године, која је у складу са стандардима европског система високог образовања. То је подразумевало анализу циљева и исхода студијског програма, класификацију наставних предмета, као и сагледавање компетенција и стручног назива који студенти стичу након завршеног студијског програма Основних академских студија Музичка педагогија. Иако је Факултет уметности у свом развоју наилазио на бројне тешкоће, везане за материјалне и кадровске услове за рад, настава се одвијала редовно и у континуитету. Захваљујући ентузијазму наставника и студената, упркос тешким условима за рад, Факултет уметности у Приштини–Звечану је опстао, доприносећи музичком развоју и просперитету ове средине, али и шире, будући да су наставу на овом факултету похађали и студенти са територије Србије и других земаља из региона. И данас овај факултет има изузетно значајну улогу на територији Косова и Метохије, гдје својом дјелатношћу и активностима доприноси развоју и очувању српске културе и умјетности.

### **Коришћена литература:**

Марковић, Срђан, *Факултет уметности у Приштини–Звечану, 1973–2013., ликовни одсек*, Косовска Митровица, Факултет уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици, 2015.

### **Архивска грађа:**

Документација за *Спољашњу проверу студијског програма Основне академске студије Музичка педагогија*, Косовска Митровица, Факултета уметности, 2013.

Матична књига о ангажовању наставника (1973), Косовска Митровица: Факултета уметности

Матична књига уписаних студената (1991), Косовска Митровица: Факултета уметности.

Матична књига дипломираних студената (1992), Косовска Митровица: Факултета уметности.

*Преглед предавања 1995–1996., Факултет уметности*, Приштина, Универзитет у Приштини, 1996, 201–220.

## **SUMMARY**

### **HIGHER MUSICAL-PEDAGOGICAL EDUCATION IN KOSOVO AND METOHИЈА – THE TRADITION FOR FOUR DECADES (1975–2015)**

**Dragana Cicović Sarajlić, Biljana Pavlović**

The paper talks about higher musical-pedagogical education in Kosovo and Metohija during the period from 1975 to 2015. It discusses the activities included in the study program in Music Pedagogy and analyzes the changes that have marked the period of existence of this study program, in relation to: structure and name (General Musical Pedagogy/Music Pedagogy); curriculum; representation, contents and classification of school subjects; level of study (undergraduate/postgraduate studies); competences and professional titles awarded to students after the completion of studies (Graduate music educator/Art theorist–music educator/ Graduate art theorist–music educator). It points to the significant contribution of the Faculty of Arts in Priština–Zvečan and the study program of Musical Pedagogy to creating professional staff to work in the primary and secondary general education schools and music schools.

**Keywords:** Kosovo and Metohija, The Faculty of Arts in Priština–Zvečan, higher musical education, study program of Music Pedagogy, music educator

Dr Dragan Bulatović  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Centar za muzeologiju i heritologiju  
dbulatov@f.bg.ac.rs

## **OBLIKOVANJE U OBRAZOVNIM APORIJAMA<sup>1</sup>**

**Sažetak:** Kako se trodelna struktura programa *likovne kulture* za osnovno i srednjoškolsko obrazovanje opravdava pedagoškim značajem individualne oblikovne potrebe čoveka (1), socijalne funkcije umetničkog delanja (2) kao i konstitutivne uloge oblikovanja u ostvarivanju obrazovnih ciljeva (3), bavićemo se sinkretičkom upotrebom značenja pojma *Bildung*. Ovaj pojam ulazi u vokabular prosvetiteljskog naukovanja prvenstveno u značenju *obrazovanja*, ali tako što u svojoj etimologiji čuva i prenosi zapamćenu klasičnu doktrinu učenja ugledanjem, uglednom proizvodnjom slika spoznatog ili slikom spoznatog oblikovanjem. Humanistička teorija umetnosti ostavila je najizrazitiji dokaz valjanosti upotrebe klasičnog nasleđa u obrazovanju modernog doba. Zašto se, pak, ovo iskustvo sa mukom primenjuje u savremenoj obrazovnoj praksi pokušavamo da damo odgovor u našem radu, prvenstveno podgrevajući staru dilemu: može li se humanistička nauka u svemu podrediti metodu stroge nauke.

**Ključne reči:** likovna kultura, oblikovanje, Bildung, H. G. Gadamer

*Znamo da se oko reči formiranje / obrazovanje (Bildung), pa tako i oko pedagogije i reforme u filozofskom razmišljanju od Protagore, Platona i Pitagore odigrava najznačajnijideo. Naime, oni pretpostavljaju da duh ljudima nije dat na odgovarajući način, te da ga treba preoblikovati. Detinjstvo je za filozofe čudovište. Ali ono je i njihov saučesnik. Detinjstvo im govori da duh nije dat. Ali da je moguć.<sup>2</sup>*

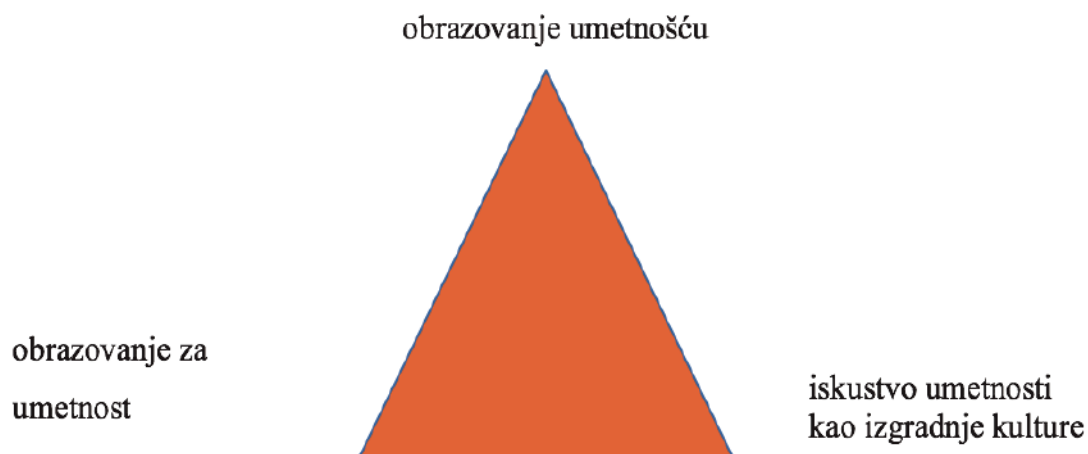
*Obrazovanje umetnošću, obrazovanje za umetnost i iskustvo umetnosti kao izgradnje kulture, konstitutivni su činioци obrazovnog programa koje, objektivno, nije moguće jednako ubedljivo diskurzivno prikazati u dokumentima nastavnog standarda i to je najkrupniji problem koji stoji pred svim učesnicima u obrazovnom procesu (Shema 1). Krupan je najpre zbog toga što se ne radi o konglomeratu sadržaja već o tome da se iza trodelne strukture nalazi jedinstven predmet – likovnost kao (1) modus saznanja i na njemu izrastao (2) umetnički rad. Njega takvog treba sačuvati u svakom koraku nastavnog rada, pre svega temeljnom dekonstrukcijom stereotipa programa. Program se u pripremi mora razumeti kroz genezu temeljnih pojmova koji konstituišu trodelnost fenomena likovnosti u nastajanju, recepciji njene pojavnosti, kao i oblikovnom iskustvu. Prvi element ove strukture dâ se*

<sup>1</sup> Ovaj rad prikazuje deo rezultata istraživanja na projektima koje finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije: *Teorija i praksa nauke u društvu: multidisciplinarne i međugeneracijske perspektive* (br. 179048) i *Tradicija i transformacija: istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku* (br. 47019).

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, Zagreb, A. Cesarec Naprijed, 1990, 131–132.

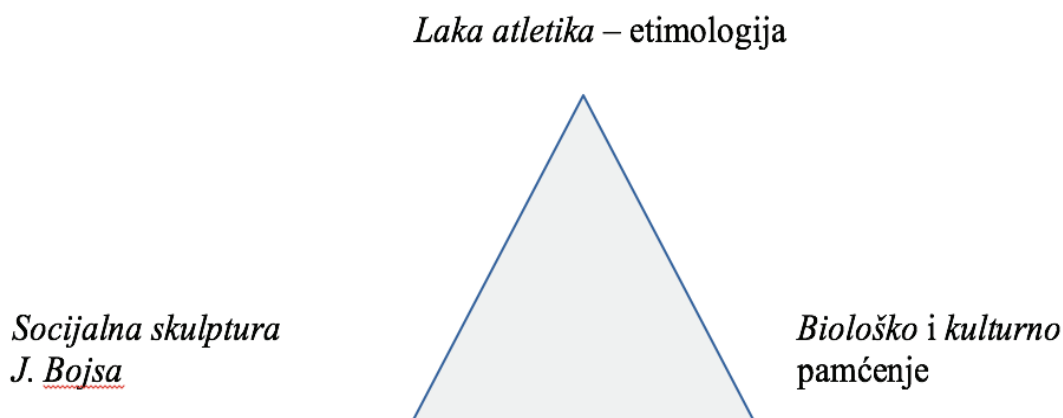


razumeti kao konstitutivni činilac likovnog entiteta ako se tretira antropološki – i to jednako kao predmet kulturne, koliko i naučne i filozofske antropologije. Drugi element strukture mora se tumačiti kao nasleđe i to jednako kao dijahronijski predmet – kroz istoriju kulture, istoriju nauke, ponajpre kognitivne, te kroz istoriju vere, koliko i sinhronijski, tj. kroz sadašnjost prošlosti. Treći element je predmet neposrednog iskustva u radu kao stvaranju ili sadašnjost iskustva i realnost iskustvenosti svakog rada kao jedinstva tela i duha.



*Shema 1:* Struktura celovite zastupljenosti likovnosti u obrazovnom procesu

O neodvojivosti ova tri aspekta likovnosti (Shema 2) u obrazovnom procesu, govorićemo iz, prividno, posrednih aspekata: najpre etimološko-filozofskog (kod nastavljača poststrukturalista Žila Deleza i Feliksa Gatarija, „etimologija je laka atletika filozofije“), iskustva umetnika socijalnog aktera, te iskustva „tela koje uči“, odnosno dijaloga „biološkog“ i „kulturnog“ pamćenja.



*Shema 2:* Aspekti razumevanja likovnosti u obrazovom procesu

Istini na volju, podsećamo se da je Saša Radojčić, profesor estetike, u nedavnom radu, usvojio sistematizaciju programske zastupljenosti umetnosti u obrazovanju kao: *umetnost u obrazovanju – obrazovanje za umetnost – umetničko obrazovanje*.<sup>3</sup> Budući da se u ovoj sistematizaciji samo konstatuje postojeće stanje suštinske nepovezanosti fenomena likovnosti kao celovitog modusa saznanja sa obrazovnim predmetom koji je uvek ciljno razdeljen različitom dominacijom ishoda, a naročito neobavezujućom korelacijom sa nastavnim sadržajima drugih predmeta, od inače dobrog uvida u genezu nabrojanih „uloga“ umetnosti u obrazovanju, sem instrumentalizacije ne vidimo nikakve vajde. Istini na volju, ponovo, valja podsetiti da današnja bleđa slika herojske dominacije umetnosti u obrazovanju, koju je najpotpunije predstavila Nevena Hadži Jovančić u svojoj doktorskoj tezi *Umetnost u obrazovanju*,<sup>4</sup> potiče iz ranih pedesetih godina dvadesetog veka, kada je, tadašnja rasplamsala istraživanja geštaltista, Herbert Rid sažeo u tvrdnju *slika je pre reči*, dajući tako prednost oblikovnom doživljaju sveta, dodali bismo mi. Evo kako smo to argumentovali u svom ranijem radu.<sup>5</sup> Platonov „uobičajen način“ pristupanja k stvarima je onaj način koji svaku stvar svodi na njen *lik* i time kroz *likovnost* doseže jedinstvo sveta. „Odlučujuća je kod tog pristupa vizuelnost“, smatra T. Hribar „gledanje i viđenje imaju u *uobičajenom načinu* ispitivanja odlučujuću prednost“.<sup>6</sup> Gledajući hijerarhijski, K. Maricki-Gadžanski vidi da je „slika kao stepen saznanja, posle naziva (*imena*, prim.aut.) i definicije, a pre pojma“.<sup>7</sup> Odlučujuću prednost *uobičajenog načina* saznavanja stvari ne čine, dakle, govor i imenovanja (nazivi), nego gledanje i viđenje, a s tim i čitanje kao razabiranje. Zato u nastavku „Platon problem umetnosti ne rešava na poeziji kao govoru nego na ogledalu i slikarstvu kao *likovnoj* umetnosti. Umetnost kao umetnost u njenom bivstvu (*liku*) svodi na *likovnu umetnost* i baš tom redukcijom je uspostavlja kao takvu“.<sup>8</sup> Čitanje slika ne predstavlja sricanje likova kao slova. Ono je analitička operacija koja ne treba da proizvede ono vidljivo, već da prepozna vidljivo kao predmet saznanja. U toj operaciji funkcionišu, mimo sličnosti sa lingvističkim znacima, zasebne jedinice označenog smisla, koji je direktno čitljiv na osnovu onih sličnosnih prirodnih svojstava obličja. Naime, i najmanje vizuelne jedinice su već kreirane slike, dakle značenjske, a ne samo razlikovne, jedinice sistema. Slično misli i Azemisen (Herman Ulrich Asemissen): „Ionako problematično lučenje posmatranja i shvatanja slike moguće je uvek samo sasvim grubo jer je već zapažanje usmereno na značenje datog“.<sup>9</sup> „I gledanje i shvatanje deluju zajedno“, kaže Azemisen, podsećajući na Kantov stav da su *pogledi bez pojmova slepi*.<sup>10</sup> Ova, često isticana, kompleksnost gledanja, kod P. Frankastela (Pierre Francastel) je najdoslednije

<sup>3</sup> Saša Radojčić, Vrednosti obrazovaња и уметности, *Култура* 142, 2014, 203–213.

<sup>4</sup> Невена Хади Јованчић, *Уметност у општем образовању*, Београд, Клет, 2012.

<sup>5</sup> Драган Булатовић, Историјско-уметничка интерпретација у статусу интегралног дискурса о уметности, *Зборник радова Филозофског факултета*, серија А, XIX, 1997, 353–363.

<sup>6</sup> Тине Хрибар, Уметност и/као ликовност, *Књижевност* 3–4, превео П. Дамјанић, Београд, 1983, 637.

<sup>7</sup> Ksenija Maricki-Gadžanski, Platonova glotologija, u: Platon, *O jeziku i saznanju*, bibl. Reč i misao, Beograd, Rad, 1977, 145.

<sup>8</sup> Тине Хрибар, op. cit., 637.

<sup>9</sup> Herman Ulrich Asemissen, Filozofija slike, u: Nenad Mišćević i Milan Zinaić (prir.), *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, bibl. Dometi – velika edicija, превео Tomislav Kurpis, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1981, 86.

<sup>10</sup> Ibid.

artikulisana kao sasvim specifičan tvorački proces. Zapisujući prigovore Bartovoj retorici slike, on ističe kako je „naučno dokazano da nije moguće na površini mrežnjače zabeležiti bilo kakvu čistu percepciju. Svaki oset je već diferenciran, delatan i kombinatoran. On je proizvod određene delatnosti duha, budući da je mrežnjača samo jedan deo mozga. Apsurdno je netačno da je uloga likovnih umetnosti da na površinu – koju označava kao dvodimenzionalni plastički zaslon – projektuje dvojnika objektivno shvatljive stvarnosti da bi se pružio površinski oblik idejama prethodno uobličanim u duhu“.<sup>11</sup>

Dakle, za promenu obrazovne paradigme najbolji resurs predstavlja upravo onaj pojmovni kapital koji nosi sam pojam *obrazovanja*, oblikovanja „po obrazu božijem“, da podsetimo samo na jedno od nataloženih značenja *Bildunga*.<sup>12</sup>

## Obrazovanje

*U obrazovanju (Bildung) se skriva obraz (Bild).*<sup>13</sup>

O dubokoj etimološkoj zadužbini koja pamti izvorno značenje *obraza* i *izobražavanja* iz *eidos*a (gr.), pojma koji obuhvata lik i uzor (ideju), a po obrascu *paideie* (gr.) koja proklamuje ideal razvoja tela i lepote duha, pisali smo 1991. godine povodom jednog, tada aktuelnog umetničkog rada. Navodimo ga kao primerenu demonstraciju postavljene teze (Sl. 1).<sup>14</sup>

Ako se makar za trenutak, toliko koliko zahteva nužnost jezičkog izražavanja onog što je mišljeno o viđenom, priguši polemičnost *adequatio*-a reči i slike, ustvrđenog u Vitgenštajnovom iskazu *ime je slika stvari*, mogli bismo izvesti pretpostavku da proces imenovanja nagoveštava spoznaju stvari. Ako je, potom, to imenovanje, kao u slučaju Raše Todosijevića, izvedeno u drugom jeziku, onda to najpre govori o složenosti projekta *Gott liebt die Serben, 1989*. Osim strukturalne dvostranosti (retorske i likovne) kao formalne manifestacije složenosti ovo imenovanje nagoveštava suštinsko usložavanje umetničkog govora. Posmatramo li ono vidljivo slojevanje retorskog i slikovnog govora kao manifestaciju komplementarnosti nepotpunog *adequatio*-a reči i slike, specifikovanje one *druge* drugosti baš u nemačkom jeziku, moglo bi se razumeti kao upućivanje na semantičke prednosti jednog zrelog jezika. Zrelost nemačkog naučnog jezika je reprezentativna upravo za epohu prosvete, kada je, kako je to tumačeno kod Horkheimera, Adorna i Gadamera, osnovni pojam – *Bildung* – određen kao „*uzdizanje putem obrazovanja do humaniteta*“.<sup>15</sup> U rasponu od prirodnog obrazovanja (*natürliche Bildung*), „*koje podrazumeva prirodno proizvedenu tvorevinu*“, do kulturnog obrazovanja, koje označava „*čoveku svojstven način da izobraz*

<sup>11</sup> Pierre Francastel, Umjetnost i povjest, u: Nenad Mišćević i Milan Zinaić (prir.), *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, bibl. Dometi – velika edicija, preveo Božidar Gagro, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1981, 52.

<sup>12</sup> *Bildung* (nem.) obrazovanje; stvaranje; davanje oblika. *Bild* (obraz, lik) obuhvata istovremeno *Nachbild* (kopija slike) i *Vorbild* (obrazac, uzor, model). *Bilden*, graditi, obrazovati, tvoriti. *Bild -nis*, slika, lik, kip.

<sup>13</sup> Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, bibl. Logos, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, 37.

<sup>14</sup> Dragan Bulatović, *Gott liebt die Serben, 1989 – Raša Todosijević: umetnost i/kao providenje*, *Moment: časopis za vizuelne medije*, br. 23–24, Beograd, 1991, 77–80.

<sup>15</sup> Hans Georg Gadamer, op. cit., 36.

(*ausbilden*) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“,<sup>16</sup> stoji i Humboldtovo tumačenje *Bildunga* kao „načina mišljenja koji se iz spoznaje i osećanja celokupnog duhovnog i moralnog nastojanja harmonično izliva na osećaj i karakter“. <sup>17</sup> U osnovi reči čijim se određivanjem, dakle, merila moć i određivao stepen saznanja, stoji reč *Bild* – obraz. Za razliku od razvojnih humanističkih tumačenja, koja su dovela do današnje upotrebe reči obrazovanje, mističku tradiciju, „po kojoj čovek u duši nosi i treba da oblikuje obraz (božiji)“, <sup>18</sup> mogla je da očuva samo ona druga, u govorni jezik nesvodljiva, slikovna proizvodnja.



Sl. 1. Raša Todosijević, Slovenačka Atina, akvarel, tuš, 32,4x29 cm, 1991.  
Foto dokumentacija R. Todosijevića.

Moglo bi se naslutiti da je, ne prepuštajući se Platonovoj diskvalifikaciji slikarske proizvodnje, kao čisto ontičke, pred retoričkom, koja je istovremeno i ontička i ontološka, tj. jednovremeno i razlikovna i oblikovna, nemačko jezičko izdržavanje konkurencije koju je u aristoteljskoj tradiciji reči obraz (*Bild*) činila latinska reč *forma*, bilo je pre svega omogućeno očuvanjem one tajanstvene dvostranosti kojom *Bild* obuhvata istovremeno i kopiju slike (*Nachbild*) ali i uzor sam (*Vorbild*). Moglo bi se, dalje, ustvrditi da, upravo na toj ivici racionalnosti, slikarstvo igra svoju igru umetnosti. U oblikovnim procesima, kao medij u kome se ostvaruje stvaralačka igra, javlja se slikovni prikaz gotovo čistog iluzionističkog roda. Prikaz, kao modus realizacije, podrazumeva jaku statičku snagu u sebi. Zbog toga je, čini se, mirovanje, kao spoljašnji izgled, vidljiva karakteristika ovih radova, za razliku od najvećeg broja svih ranijih umetničkih projekata ovog autora, a pre svega performansa. To mirovanje je, u prikazivačkom smislu, kao fiksiranje slike, a, zapravo, manifestacija *prisustva obraza*. Njegova udarna pojava je monumentalna skulptura, kao forma koja, nedvosmisleno stvarno, akcentuje *prisustvo*. Taj akcent, posmatran u vremenu u kome se odvijao dosadašnji rad Raše Todosijevića, može da obeleži prelom u praksi jedne vrste prisustva; prisustva koje ne artikuliše i ne umnožava manifestne forme, prisustva koje se oslanjalo na rad koji je bio redukovano na suštastvo, ili na moguće oblike tautologije. Ovo akcentovanje dolazi, u tom

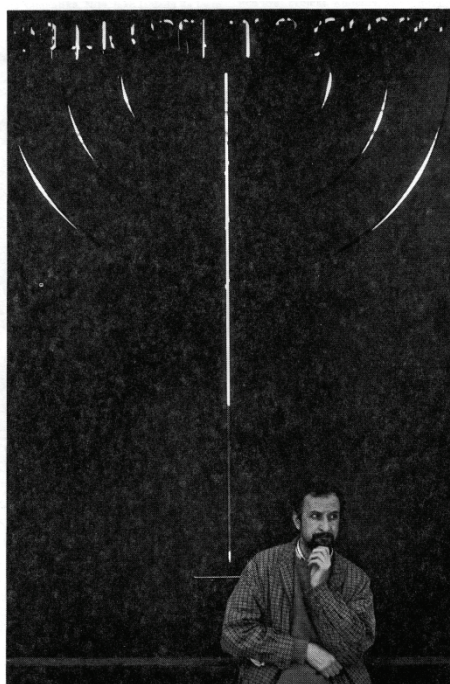
<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.



eventualnom nizu iščitavanja, i kao komplementer tom starom, pređenom, tautološkom obliku. Uz građenje monumentalne skulpture, u njenom podnožju, u fotografisan je sam autor (Sl. 2), što bi se dalo simbolički videti kao unošenje *podobraza* (*podlika*) u jedan ostvareni projekt oličavanja. Budući da je taj podobraz lik samog autora, ovaj komplementer i jeste, po nama, nastavak potvrde jednog istinskog autorskog projekta. Sama pojava lika autora konotira i intimizaciju *obrazbe*, onu ugođajnu, u ljudskim dimenzijama shvaćenu, dimenzijama konzumenta. U tom privoljavanju na denotativnu jasnoću, jasno je i to, da se ne radi o *uglednom izobražavanju*. Ne radi se, u tom projektu Raše Todosijevića, o *uformljenju* likova, po modelu *information*, već o samom obrazovanju (*Bildung*) *Lika* (*Bild*). A Lik (u onoj mističkoj tradiciji: božji) je *bezvidljiv* – ne spada u vidljivo, te mu se ne može dati samo slika-kopija (*Nachbild*). On je, *a priori*, bez lika u formi figure, te je zbog toga samo, ali i sama, mogućnost obrazovanja („*sama čista ideja lika*“), tj. „*oblikovanja obraza božijeg*“. Time, instrument, koji istura Raša Todosijević, i hoće da ukaže na nešto slično onom što podrazumeva dvostranost kojom lik (*das Bild*) „*obuhvata istovremeno i kopiju i uzor sam*“.<sup>19</sup>



Sl. 2. Raša Todosijević ispred rada izvedenog u okviru projekta „Ušće 1990“, Skulpture u slobodnom prostoru na Novom Beogradu, nesačuvano.  
Foto dokumentacija R. Todosijevića.

Stoga je manje važno, čini se, kojoj semantičkoj lekturi podvesti gotovo heraldičku ikonografiju ovih radova, koliko je bitno ući u rekonstrukciju uspostavljenog sistema bazične slike projekta *Gott liebt die Serben*. U toj prevashodnosti istaći će se osnovni sadržaj umetničkog rada. A on se ovde, iako na prvi pogled nenadano, situira u delovanju koje ništa drugo do („*u tehničkom smislu*“) proizvodi Lik. Mislimo, zapravo, da Raša Todosijević, u platonovskom smislu umetnosti „*kao tehnike veštog proizvođenja po meri (izgledu) svih*

<sup>19</sup> Ibid.

stvari“, nudi rad kao obraz (*Bild*), koji ukazuje na „čoveku svojstven način da izobraz (*ausbilden*) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“ (*Gadamer*). Po tome Raša Todosijević potvrđuje umetnost kao autonomnu, prirodnom radu ravnopravnu veštinu proizvođenja. Svakako je ovoj tvrdnji valjani uzor bila tvrdnja Nortropa Fraja (Herman Northrop Frye):

„Dobar deo ljudske aktivnosti čini straćena ili izopaćena energija, ratovanje, ishranjivanje parazitske klase, podizanje spomenika paranoidnim osvajačima i sl. Istinski rad koji se temelji na potrebi za hranom i skloništem, ide u pravcu pretvaranja prirode u svet ljudskog obličja, značenja i funkcije. (...) U takvom radu ima nečeg stvaralačkog (...) svet rada je izraz želje, a ne samo potrebe: čovek stvarno hoće ono što se iz njegovog pozitivnog i proizvodnog rada vidi da hoće“.<sup>20</sup>

Čini se da mu je u tome jednako važan i odnos prema umetnosti, tj. Da mu je važno da načini alegoriju umetnosti, koliko i odnos prema neposrednoj stvarnosti života, tj. Da tim starim alegorijskim načinom retorskog otkrivanja, demonstrira oblikovnu moć, moć oblikovne istine – moć istine u umetnosti.<sup>21</sup>

## Potreba

Образовање је данас најтежње повезано с појмом културе и означава, пре свега, човеку својствен начин да развија природне склоности и способности.<sup>22</sup>

Kultura i obrazovanje u značenju *oblikovanje, formiranje, vajanje* se u tom značenju odnosi, možda najpre, na oblikovanje tela i to ne u savremenom smislu *bildovanja*, već u izvornom smislu oblikovanja materije tela do njegove izgradnje funkcionalnog savršenstva kada možemo da kažemo da *telo pamti* ono na šta je naučeno. I ovde se moramo prisetiti kako se uči ili makar koji je osnovni način, točka – opšte prihvatljiv postupak rešavanja problema, etimologija je *metodos*, bank, klupa između zainteresovanih, onih koji nešto žele i onih koji nešto imaju kao već osvojeno postignuće – tu su prostori škole i onih koji podučavaju, *daskalos*, učitelj. U strukturi učenja oponašanje je onaj točka koji radom, ponavljanjem kao instrumentom stvara iskustvo kao temeljni učinak. Sledeći uzor koji je postavio N. Fraj, u netom izloženom navodu, možemo prečicom potvrditi da je organizam sačuvao u sećanju ono što je telo ponavljalo oblikujući materiju koja ga sačinjava smislenom celinom. To bi najizvornije bila i definicija *pamćenje*. Kada pamtimo imamo iskustvo, imamo nešto što smo sami oblikovali, nešto je naše imanje, a to je definicija *baštine* – *bašče* ili u latinskoj tradiciji *očevine* (*patrimonium*), ostavljenog od starih – sr. *Starine*, nasleđenog kao onog što je naučeno, a ne zaboravljeno.<sup>23</sup>

Ako na ovaj način pristupimo razumevanju *ornamenta* kao najstarijeg *prirodnog* oblika likovnog oblikovanja, dobićemo ubedljivu potvrdu postavljene pretpostavke. Šta to kvalifikuje ornamentalni rad kao argument ovog tipa? Prva je njegova, kako vele antropolozi, pojava u pleteri koja ponavlja strukturu građe lista biljke – u tome je smisao ponavljanja, a ne

<sup>20</sup> Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd, Prosveta, 1985.

<sup>21</sup> Hans Georg Gadamer, op. cit.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Драган Булатовић, Баштинство или о незаборављању, *Крушевачки зборник* 11, 2005, 7–20.

bez smisla, tj. Nesvrhovit broj ponavljanja na jednom mestu u jednom trenutku, što je onda patologija, tj. Ako se broj pokreta uvećava po dotoku adrenalina imamo osećaj lakoće ponavljanja, možda i neočekivanog ubrzanja, ali ako nema vizije cilja koja podstiče lučenje adrenalina, onda će mehaničko umnožavanje ponavljanja biti destruktivno po ukupni organizam. Možemo reći da telo pamti smisljeno, tj. Da odsustvo smisla proizvodi voljni zaključak o višku ponavljanja. A kada nešto nije besmisleno onda je, upravo, *kultivisano*, pamćenjem izgrađeno.

Ovu, rekli bismo oduvek jasnu, zakonitost uznemirava u svom zdravorazumskom statusu aktuelna pomama jedne memorijske proteze: *digitalni trezor*. U metodici izobražavanja za budućnost ova tema će bolje ilustrovati razliku između *bildovanja kompetitivnosti* i *stvaralačkog rada* kao voljne – kultivisane, iskustvene – aktivnosti pojedinca. Ilustrovaćemo je jednom prigodnom studijom iz 2014,<sup>24</sup> u kojoj se pravi razlika između smislenog ponavljanja kopiranjem kao praktičnom, radnom, učešćem instrumentu u službi očuvanja pamćenja i besmislenom učenju slepoj veri u aurističnost originala. Radi se o *Kopiji i digitalizaciji kao istom ili malo/bitno drugačijem*.

O kopiji u muzeju, kako je to u muzeologiji sistematizovao Ivo Maroević, ili onako kako je taj problem u naučnoj konzervaciji sagledala Daniela Korolija, pa onako kako je to pregledno istorizovala Dubravka Preradović za monumentalno slikarstvo i kako je to preispitala u slučaju stalne muzejske postavke, posebno rekonstrukcije srednjovekovnog kostima u Narodnom muzeju u Kruševcu, Maja Čeranić, uvera da se danas govori o kopiji ne samo s opravdanjem već i s nezaobilaznom potrebom.<sup>25</sup> No, svakako ovo *kako* je posledično u odnosu na jedno prethodeće *zašto* je uopšte potreban antagonizam između originala i kopije: „Naime, važnost i značaj kopije nisu sadržani u njoj samoj kao takvoj, već proizlaze iz njenog porekla, iz toga što, kako se kaže u Kjarostamijevom filmu, ona verifikuje, potvrđuje i učvršćuje status originala.<sup>26</sup> Upravo na ovom potvrđivanju ona zasniva svoj identitet. S druge strane, način prisustvovanja originala u kopiji mogao bi se nazvati pamćenjem ili sećanjem. U tom slučaju ono što kopija prenosi i predočava ne bi bilo ništa drugo do zapamćena slika originala. To pamćenje, onda, oblikuje i određuje identitet kopije, kao što naš identitet zavisi od našeg pamćenja. Kopije su poput arhiva sećanja, čuvara uspomena, pouzdane onoliko koliko i samo sećanje. Zanimljivo je da ovaj pozitivan odnos prema kopiji povezuje predmodernu i postmodernu doba, mada se takav odnos izvodi iz različitih pretpostavki.“<sup>27</sup>

Kada, dakle, vežemo dva važna konteksta, svakodnevni život kao primarni kontekst svega u kome prebiva ne samo umetničko zanatstvo, koje je neprekidno udvajanje, ponavljanje ili kako je lepše formulisao profesor S. Radojčić *uređena ustaljenost*, već i naši doživljaji u svemu svikli na otkrivanje sveta kroz učenje i prihvatanje ponavljanjem i muzejski kao sekundarni, artifizirani kontekst u kome čuvamo, kako veli Rigl (Alois Riegl),

<sup>24</sup> Драган Булатовић, Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављења, у: Душан Миловановић (ур.), *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд, Музеј примењене уметности, 2013, 111–123.

<sup>25</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, 1993; Dubravka Preradović, *Kopija u muzeju*, *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu*, XVII/2, 2004, 557–565; Maja Čeranić, *Kopije u funkciji stalne postavke Narodnog muzeja u Kruševcu*, Narodni muzej, rad za zvanje Viši kustos, 2011.

<sup>26</sup> Misli se na film *Overena kopija* (Copie conforme, 2010) režisera Abasa Kjarostamija.

<sup>27</sup> Slobodan Mijušković, Remember Original(ity)!, u: Dragan Bulatović, Milan Popadić (ur.), *Prostori pamćenja*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti – Filozofski fakultet, 2013, 137–142.

ne spoljne forme ornamenta već unutrašnje razloge nastanka, doći ćemo do svojevrsne *ornamentalizacije* modela digitalnog dokumentovanja ornamentalnog nasleđa.

## Funkcija

U nasleđu koje doživljavamo kao svoje postoji stalnost obnavljanja humanističkog ideala harmoničnog odgajanja uvek kada se uspostavljaju novi društveni odnosi ili pak stvaraju čvršći društveni ugovori. Koliko god velike, društvene promene bivaju ekonomski determinisane, te time primarno vođene materijalnim interesom, sam proces okupljanja oko zajedničkog interesa angažuje sve iskustvo koje pojedinci do tada imaju, kako bi posvojili viziju boljitka. U svakom odlučivanju presudan značaj ima upravo kultura sećanja. Ona se javlja u istoriji promena kao kritični nedostatak uvek kada se pretera sa naglim transformacijama društva. Kada se najveći deo populacije usmerava na nove profesije, pojedinci se lako poistovećuju sa svojim kvalifikacijama. Svaki tendirani nominalizam, pa i ovaj, vodi slabljenju društvene uloge nosioca razvoja. Ovo proizvodi anomaliju da ga dostignuta *kvalifikacija* udaljava od šireg konteksta društvenog odlučivanja. Štaviše, svodi ga na elemente proizvodne formule koja je obrnuto proporcionalna podsticanju radne kreativnosti i to već u otkrivanju smisla sopstvenog profesionalnog usavršavanja. Društvena kritika dogmatskog razumevanja profesionalizacije kao profitnog progressa ostavila je u nedavnoj istoriji niz ubedljivih primera u širokom prostoru društvenog delanja, od obrazovne do umetničke prakse. Profesor Maks Imdal (Max Imdahl) dugo će ostati zapamćen po svom ingenioznom poduhvatu „Kako radnicima hemijske industrije Bayer objasniti apstraktno slikarstvo?“.<sup>28</sup> Profesor je u nizu strpljivo planiranih seansi razgovarao sa radnicima pred primerima apstraktne slikarske umetnosti. Razgovori su trajali toliko dugo dok profesor Imdal nije mogao da zahvali radnicima na njihovom razumevanju slika koje vide prvi put: „...ono na čemu Vam zahvaljujem je – i to mora da Vam bude jasno – da ste ono najvažnije rekli Vi, a ne ja“.<sup>29</sup> Nasuprot ovome stoje svi oblici dogmatske formule *kultura radnicima*. Ovaj problem, najtačnije opisan kao bahatost kreatora formula, svejedno da li onih profitnih ili ideoloških, despotskih, najradikalnije je uzvratio establišmentu Jozef Bojs (Joseph Beuys) praktikujući u svom umetničkom i akademskom radu *socijalnu skulpturu*, propagirajući podsticaj svakom da bude umetnik, tj. da svoju kreativnost oslobodi baš u izgradnji najbolje zajednice. Dodatno je zanimljivo da je ovaj nemački profesor umetničke akademije sa najvećim posvećenjem delovao prema svim ljudima, a da je u akademskom kurikulumu rado i tendirano zamenjivao umetničke silabuse onim o slobodi i/ili demokratiji. Osnovao je *Organizaciju za direktnu demokratiju* i *Slobodni internacionalni univerzitet za kreativnost i interdisciplinarna istraživanja*, a *Nemačku studentsku stranku* je smatrao svojom najvećom skulpturom. Iako je računao na artikulaciju za masovnu recepciju, Bojsov projekt delovanja nije podrazumevao parcijalna korišćenja. Prošireni pojam umetnosti, počivajući na projektu procesa oblikovanja, proizilazi (utopijski) iz vrlo promišljeno odabranog sistema obuhvatnog razumevanja umetničkog delanja. Kako je sam Bojs zadao, njegovi „objekti su posmatrani stimulansi za transformisanje ideje skulpture ili umetnosti uopšte. Oni treba da provociraju

<sup>28</sup> Max Imdahl, *Izbor tekstova*, Z. Gavrić (prir.), Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1986, 49–82.

<sup>29</sup> Ibid., 82.



mišljenje o tome šta skulptura može da bude i kako koncept oblikovanja može da se rastegne do nevidljivih materijala, dostupnih svima“.

Po tom zadatku utvrđuje tri stepena razvoja:

„mišljene forme – (ili) kako modelujemo svoje misli,

govorene forme – (ili) kako oblikujemo svoje misli u reči,

društvena skulptura – (ili) kako modelujemo i oblikujemo svet u kome živimo: Skulptura kao razvojni proces: Svako kao umetnik“.<sup>30</sup>

Uprkos tome što su njegove *kreativne akcije* imale veliku privlačnost za široke društvene grupe, sam Bojs je odbijao da ga svrstavaju u proroke jer je držao da svaki *aktivizam* potiče iz *prošlog stupnja svesti*, te stoga mora da se *poziva na veru u božansko objavljenje*. Naprotiv, on je sebe video kao pedagoga *u potrazi za načinima uticaja na ljudski razvoj*. Ti se načini izvode, precizira Bojs, *iz normalnog mišljenja kao sposobnosti koja se razvila tokom prethodnih kulturnih faza*. Kako on sam pravi ovu suptilnu razliku između svog poslanstva i nehajne (kao *šamanske*) umetničko-kritičarske recepcije istog, čita se u njegovoj tvrdnji da je paradigma o *čovjeku kao proizvodu svoje sredine* poluistina koja se koristi kako bi se struktura moći sredine koju je stvorio čovek održala onakvom kakva je. Izrekom, Bojs smatra da je „ja“ bez sumnje čovekovo besmrtno jezgro – nazovimo ga jednostavno njegovom višom prirodom, koja, kako bi se dalje razvijala, utelovljuje sebe“. Pri tome misli da se to zbiva u *materiji kao iskustvu*, a ne kao sastojku. „To je ono“, smatra njegov pouzdan tumač G. Jape (Georg Jappe), „što je izvorno hrišćanstvo razumelo, a Bojs vidi jasnu paralelu između izopačene nauke i institucionalizovanog hrišćanstva. I jedno i drugo, prema njegovom mišljenju, počinje tako što materiju ozbiljno shvata kao mesto utelovljenja, i jedno i drugo je, zaokupljeno ispitivanjem kosmosa, zanemarilo uzroke i svrhu utelovljenja.“<sup>31</sup> Suštinski, čovek je slobodan u meri u kojoj je kreativan, to jest, pledira Bojs, on „može da donosi odluke onog časa kada otkrije *tačku slobode*. To može da učini samo ako je svestan da povosno uslovljena sredina ne daje nove uzroke, nego samo posledice, da samo prežvakava postojeće znanje. Nešto novo može ući u svet samo čovekovim individualnim samoobjašnjenjem u životu. To je u apsolutnoj protivrečnosti sa sociologijom, koja izvodi svoje stavove o svetu iz pitanja koja društvo samo sebi postavlja, bez ikakve arhimedovske tačke koja referira izvan sebe same. Ta je referentna tačka za Bojsa sloboda, a ona se može postići samo kreativnošću i tu kreativnost on zove umetnost. Umetnost je tako svaka aktivnost koja čini čoveka nezavisnim od preduslova – od društva i njegovih ideja“.<sup>32</sup>

## Umesto zaključka

### *Kako primeniti ?*

Iza tela koje pamti stoji neki organizam, a iza njega neka materija koja gradi konstitutivne delove organizma. Stanje materije je rezultat odnosa nekih elementa koji se drže u zajednici zahvaljujući energiji koja ih drži na okupu. I to je tako do nivoa molekula, atoma, pa i znatno sitnijih čestica, zaključno sa „hiksovim bozonom“. Upravo poslednja merenja u CERN-ovom tunelu, potvrđuju da i iza najsitnije čestice postoji samo energija

<sup>30</sup> Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York & London, Thames & Hadson, 1979, 8–9.

<sup>31</sup> Georg Jappe, *Joseph Beuys – fitilj*, u: Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Zagreb, DAF, 2003, 51.

<sup>32</sup> *Ibid.*

niskih intenziteta, pa i dalje od toga, iza poslednje razložene najsitnije čestice, ostaje nešto što nije više čestica a merljivo je, tj. Ima informativni trag u eksperimentu. Informacija je poslednje što možemo merljivo imati kao čvrst dokaz o postojanju nečega što sada više nije materija, a ni teorija antimaterije ne rasvetlja šta je masa koja stvara energiju koja daje informacioni trag. Vidite, ovde se ta nova *informatička fizika* sasvim očekivano, rekli bismo, susreće sa onim što se u humanističkoj tradiciji održava kao pitanje uma. Mislimo ovde samo da vas podsetimo da stanje poremećene koordinacije tela i misli imenujemo kao „s uma sišavši“ što jako tačno ukazuje na izlazak iz komunikacionog kanala koji je, uobičajeno, održavao harmoniju prirodnog i društvenog bića. Ovaj „kvar“, kao što je poznato može biti mehanički ili konceptualni, no uvek nas podseća na to da mi kao misleća jedinka pamtimo informaciju. To jest, nije dovoljno reći da telo pamti, a misliti na energiju koja održava u određenoj konstelaciji delove organizma, jer, nažalost upamćena energija često deluje razorno kada se ispoljava po pamćenju ako je komunikacioni kanal devastiran ili premešten (energija bez odjeka razara telo). Tako se danas govori o tome da je svest o energiji jednaka informaciji o primeni energije koja je nastala ponavljanjem, oponašanjem, učenjem na iskustvu.

Sada je pitanje: pamti li to telo kao nezavisni (pa sad morate da kažete kakav) organon informaciju ili je samoj informaciji dovoljno da ima *nosioca* na koga se kači kao samodovoljni entitet ili, kako nas zbunjuju ta *naj, naj* cernovska otkrića, kao *izvor* svih stvari, to jest *tvoritelj* – zbog čega su očajni fizičari i krstili svoje otkriće kao *božanska čestica*? Tako bi, to jest religiozno, mi uvek „razumeli“ šta znači kada u običnom životu kažemo: „kamen pamti“, „srčani mišić pamti“, pa je onda neophodno da dodirnemo kamen da bismo ga „pročitali“, ili da svojoj dragoj stavimo ruku na grudi da bi osetili njenu ljubav!!! Idemo li zbog toga u muzeje i po jakim spomeničkim mestima – hramovima, manastirima, da bi osetili baš sliku (original) na kojoj je radio stvaralac? Uprkos svim kritikama, niko se još nije stavio ruku u vatru, da je to jedna od savremenih (ili večitih) prevara. No, ipak, kamen je *mrtav*, slika je *nema*, a najbolje *čitam* sliku svog prijatelja u svom stanu, ili pak u njegovom ateljeu.

Šta je ključ ove zavrzlake? Pa, jednostavno – učenje. Bez učenja nema pamćenja, pa ni realnih preduslova da bilo šta pokušamo da „čitamo“ ili „da pred nama *kamen* progovori“. Čitamo samo ono što možemo da dovedemo u vezu sa našim memorijskim trezorom, samo ono što kao sačuvanu informaciju skladištimo u nekoj strukturi našeg iskustva koje možemo da aktiviramo u situaciji koja je, nama smisleno, *slična* onoj u kojoj smo informaciju pohranili u svom pamćenju.

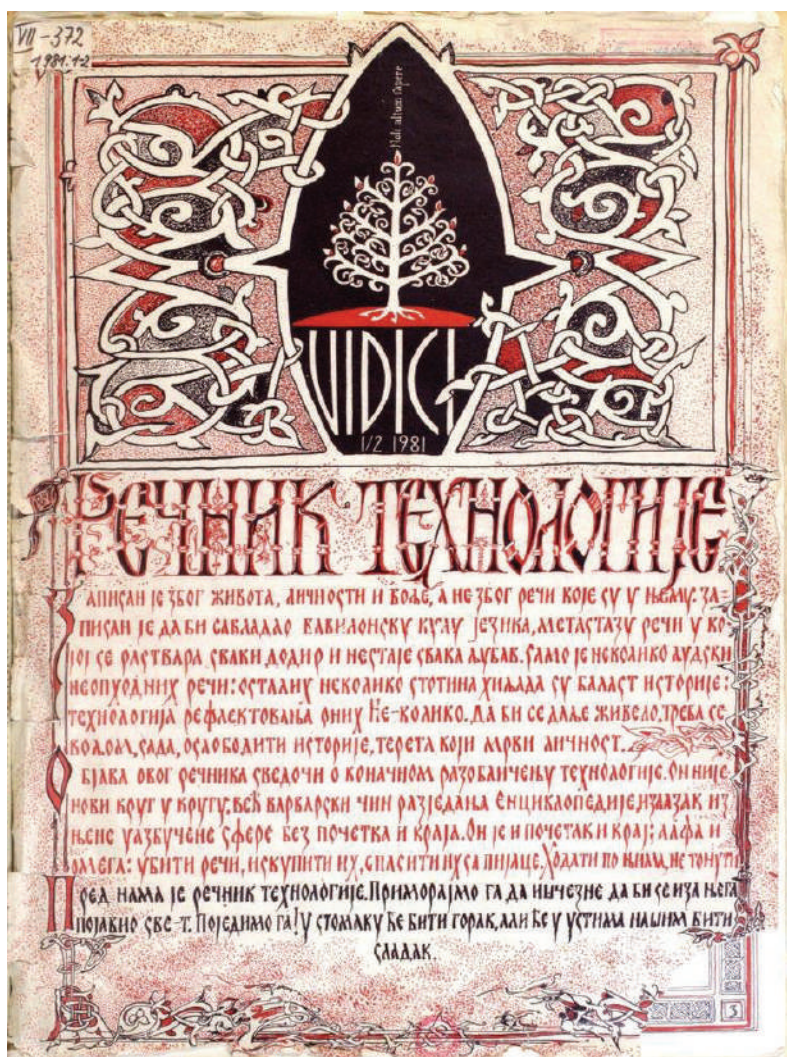
U suprotnom, što je zapravo pretežno stanje savremene tehnologije življenja, gledamo „ko tele u šarena vrata“!

### *Koja je poruka?*

Bojs je bio vešt slikar – ima veoma privlačne akvarele, ali suštinu svog umetničkog delovanja imenovao je kao *oblikovanje društvene svesti*, jer je mislio na izvorno značenje reči *Bildung* – tvorenje, gradnja i njenog korena u *Bildu*, kao slici, ali i kipu, pa zato kiparstvo, zato ono što jednovremeno jeste i *Vorbild i Nachbild*, odnosno i *ideja* slike i *rad* koji pokazuje kako je naše telo udruženo sa našim umom izgradilo (*bildnis*), oblikovalo društvenu stvarnost.

## Poruka druga

Ako se danas permanentno potvrđuje produktivnost učenja molekula – pa se za razliku od 118 hemijskih elemenata u Mendeljejevom periodnom sistemu danas govori o znatno uvećanoj brojki hemijski elementarnih entiteta, zašto ne bismo istakli opravdanost pedagoškog postupka koji je izvodila Marina Abramović sa svojim studentima amsterdamske umetničke akademije. Njihove najvažnije vežbe izobražavanja odvijale su se visoko u snežnim planinama u kojima su učili telo da jača u prirodnim krajnostima u veri da se može u svakom od njih ponoviti slika osobenosti oblikovanja u svom telu i iz svog uma.



Sl. 3. Naslovna strana Rečnika tehnologije, 1981.  
Skenirana stranica časopisa Vidici broj 2 za 1981. godinu.

Evo, za kraj jedne ilustracije (Sl. 3) iz ne tako davnog providenskog apela iskustva na krizu kraja YU. *Rečnik tehnologije*, nastao kao poetički rad redakcije *Vidika*, dvobroj iz 1981, nenasilnim postupkom predočavanja humanističkog iskustva (kroz rečničke odrednice u formi srednjovekovnog kaligrafskog rada), ukazao je na pogubnost racionalnog uređenja socijalnog registra pamćenja i potiskivanje voljnog rada i njemu posledičnog iskustvenog



pamćenja. Predstavićemo, za našu temu dve indikativne odrednice, ali i uvodnu stranicu, kao i jedan onovremeni osvrt na kulturu tela koji je igrom slučaja u korespondenciji sa „porukom“ *Rečnika tehnologije*.

Bela Hamvaš je zapisao svoju gradaciju hedonizma: „U majčinoj utrobi mi smo svojom pupčanom vrpcom srasli sa svetom. Kada se rodimo – ustima. Među našim čulima oko je apstraktno – s onim predmetom koje vidi oko nikada ne stupa u neposredan dodir i ne može s njim da sraste. Uvo stvari pušta nešto bliže. Ruka ih čak i hvata. Nos već udiše i isparenja predmeta. Usta šta god požele uzimaju u sebe. I tek onda saznam šta je nešto ako to i okusim. Usta su izvor neposrednog iskustva. Dete to zna: kada želi s nečim da se upozna, ono to i strpa u usta. Čovek to kasnije zaboravi. Mada tek onda saznam ko je ovaj čovek ako sam mu se obratio rečju iz svojih usta; o ženi sam pribavio iskustvo tek kada sam je poljubio; tek onda je nešto postalo moje ako sam to pojeo. Svet usta je mnogostruko neposredniji od sveta oka, od sveta uva, čak i od sveta ruke; baš zato je religiozniji – jer je bliži stvarnosti. Zato postoji duboka srodnost između jedenja i učenja, kao što kaže Novalis. Zato je zemlja majka svih nas, ona nas hrani kroz naša usta, a mi srastamo s onim što nam ona pruža.“<sup>33</sup>

### Korišćena literatura:

Asemissen, Herman Ulrich, Filozofija slike, u: Nenad Mišćević i Milan Zinaić (prir.), *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, bibl. Dometi – velika edicija, preveo Tomislav Kurpis, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1981, 83–98.

Bulatović, Dragan, Gott liebt die Serben, 1989 – Raša Todosijević: umetnost i/kao providenje, *Moment: časopis za vizuelne medije*, br. 23–24, Beograd, 1991, 77–80.

Булатовић, Драган, Историјско-уметничка интерпретација у статусу интегралног дискурса о уметности, *Зборник радова Филозофског факултета*, серија А, XIX, 1997, 353–363.

Булатовић, Драган, Баштинство или о незаборављању, *Крушевачки зборник* 11, 2005, 7–20.

Булатовић, Драган, Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављења, у: Душан Миловановић (ур.), *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд, Музеј примењене уметности, 2013, 111–123.

Ćeranić, Maja, *Kopije u funkciji stalne postavke Narodnog muzeja u Kruševcu*, Narodni muzej, rad za zvanje Viši kustos, 2011.

Fraj, Nortrop, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd, Prosveta, 1985.

Francastel, Pierre, Umjetnost i povjest, u: Nenad Mišćević i Mila Zinaić (prir.), *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, bibl. Dometi – velika edicija, preveo Božidar Gagro, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1981, 51–70.

Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, bibl. Logos, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.

Хамваш, Бела, *Филозофија вина*, превод и поговор Сава Бабић, Београд, Тардис, 2008.

Хрибар, Тине, Уметност и/као ликовност, *Књижевност* 3–4, превео Петар Дамјанић, Београд, 1983, 636–650.

Imdahl, Max, *Izbor tekstova*, Z. Gavrić (prir.), Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1986, 49–82.

Jappe, Georg, Joseph Beuys – fitilj, u: Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Zagreb,

<sup>33</sup> Бела Хамваш, *Филозофија вина*, превод и поговор Сава Бабић, Београд, Тардис, 2008, 13.



DAF, 2003, 47–57.

Јованчић, Невена Хаџи, *Уметност у општем образовању*, Београд, Клет, 2012.

Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, Zagreb, A. Cesarec Naprijed, 1990.

Maricki-Gadžanski, Ksenija, Platonova glotologija, u: Platon, *O jeziku i saznanju*, bibl. Reč i misao, Beograd, Rad, 1977, 133–150.

Maroević, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, 1993.

Mijušković, Slobodan, Remember Original(ity)!?, u: Dragan Bulatović, Milan Popadić (ur.), *Prostori pamćenja*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti / Filozofski fakultet, 2013, 137–142.

Preradović, Dubravka, Korija u muzeju, *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu*, XVII/2, 2004, 557–565.

Радојчић, Саша, Вредности образовања и уметности, *Култура* 142, 2014, 203–213.

Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, New York & London, Thames & Hadson, 1979.

### SUMMARY

#### BILDUNG IN THE APORIA OF EDUCATION

Dragan Bulatović

As the three-part structure of the program of arts education for primary and secondary education is justified with the pedagogical importance of the individual human shaping needs (1), the social function of the artistic activity (2) and constitutive role of the shaping in achieving educational goals, we are going to explore the use of the syncretic meaning of the term *Bildung*. This term comes into the vocabulary of Enlightenment's tutoring primarily within the meaning of *education*, but in its etymology it preserves and transmits memorized classical doctrine of emulation learning, the prestigious production of pictures of known or by picture of known. The humanistic theory of art left the most striking proof of the validity of the use of the classical heritage in the education of the modern age. However, this experience is applied with the torment in contemporary educational practice, and why is that so we are going to try to answer in this paper.

**Key words:** arts, shaping, *Bildung*, H. G. Gadamer, J. F. Lyotard

Katarina Trifunović MA  
 Univerzitet u Beogradu  
 Filozofski fakultet  
 Centar za muzeologiju i heritologiju  
 kae.trifunovic@gmail.com

## VIZUELNA PISMENOST U OBRAZOVANJU

**Sažetak:** Kao inspiracija za nastanak rada poslužile su dve priče o važnosti vizuelne pismenosti u obrazovnom procesu koje su ispričali filmski režiseri, Džordž Lukas i Martin Skorseze. U radu se dalje govori o mogućnosti reformisanja školskog kurikuluma zarad implementacije časova komunikacije, kao i o kreiranju povoljnih uslova za simboličko prisvajanje kulturnih dobara. Rad pokušava da da odgovor na pitanje šta se podrazumeva pod vizuelnom pismenošću, u kakvoj vezi navedena metafora stoji sa kulturnom pismenošću i pismenošću uopšte i na koje načine se može ostvariti u interakciji sa mešanim medijima uz učešće različitih čula. Osim toga, razmatra se odnos čitanja i gledanja kako bi se istakle njihove sličnosti i razlike, ali i objasnilo zašto se vizuelna pismenost ne može najpotpunije objasniti modelom tekstualnosti.

**Ključne reči:** vizuelna pismenost, obrazovanje, viđenje, posmatrač, medij

### Uvod

Kao inspiracija za nastanak rada poslužile su dve priče o važnosti vizuelne pismenosti u obrazovnom procesu, ispričane za internet platformu Edutopia<sup>1</sup> iz ugla dvojice istaknutih filmskih režisera, Džordža Lukasa (George Lucas) i Martina Skorsezea (Martin Scorsese). Govoreći o potrebi integrisanja vizuelnog jezika u podučavanje i učenje pismenosti, Džordž Lukas primećuje favorizovanje izučavanja gramatičkih pravila engleskog jezika spram onih koja se koriste na časovima umetničkih predmeta. Stoga smatra da učenici treba da savladaju gramatike različitih jezika kako bi mogli da komuniciraju koristeći različite forme komunikacije. Kako bi taj cilj bio ostvariv, predlaže novi način podučavanja i učenja koji bi podrazumevao uvođenje časova komunikacije. Kaže da bi takvi časovi bili pogodni za one koji žele da nauče osnove različitih gramatika komuniciranja, koje ne bi bile iscepkane po kategorijama nastavnih predmeta.

S druge strane Martin Skorseze govori o sociokulturnom bekgraundu svoje porodice u kojoj nije postojala tradicija čitanja, što ga je više okrenulo vizuelnom, pre svega gledanju filmova na televiziji. Nalik Lukasu, koristi sličnu terminologiju prilikom artikulisanja onoga što za njega vizuelna pismenost jeste, koristeći se terminima poput gramatika vizuelnog jezika i vokabular.

Priče ova dva režisera vraćaju nas na staro mesto žustrih diskusija: na sagledavanje odnosa između slike i teksta. Džejms Elkins (James Elkins) (2010) kaže da su tropi čitanja neizbežni u govoru o slikama, a sintagma vizuelna pismenost ne pokušava da razreši ovaj strukturalni problem. Međutim, on ga svejedno bira u nedostatku boljih termina koje smatra

<sup>1</sup> [https://youtube/GwDXIA\\_6usI](https://youtube/GwDXIA_6usI); <https://www.youtube.com/watch?v=I90ZluYvHic>, pristupljeno: 15. 07. 2016.

preuskim poput: vizuelne kompetencije, vizuelne prakse, vizuelnog jezika ili vizuelnih veština.<sup>2</sup> Mnogi autori su pisali i o estetskoj svesti, procenjivanju, veštini posmatranja, o tome kako znati videti/gledati i o tome kako se mogu iščitati objekti. Ako socijalni faktori odnose prevagu nad biološkim kada je u pitanju formiranje nečijeg „pogleda na svet”, onda polazimo od toga da viđenje ipak nije dato po prirodi, već da se uči. Vilijam Dž. T. Mišel (William J. T. Mitchell) (2002) uočava paradoks da je viđenje samo po sebi nevidljivo.<sup>3</sup> Kaže da bazična kompetencija u vizuelno-prostornom svetu koju odlikuje sposobnost da se u prostoru razlikuju objekti u kom su locirani, potom sposobnost da se pogledom prati objekat koji se kreće, kao i mogućnost razlikovanja prednjeg plana i pozadine, spada u ono što Bišop Berkli (Bishop Berkeley) zove „vizuelnim jezikom”, a Barbara Staford (Barbara Stafford) „vizuelnom kompetencijom”. Vilijam Dž. T. Mišel (2010) smatra da je vizuelna pismenost mnogo obuhvatnija od sintagme vizuelna kompetencija, koja jeste neophodan ali ne i dovoljan uslov za mnogo naprednije i specijalizovanije veštine, to jest za bogata, visoko kultivisana iskustva i tehnike vizuelne opservacije.<sup>4</sup> On primećuje da je stupanjem slikovnog zaokreta na scenu posmatranje postalo jednako važan problem koliko i čitanje (dešifrovanje, dekodiranje, interpretacija) i da se vizuelna pismenost ne može najpotpunije objasniti modelom tekstualnosti.<sup>5</sup> Mišel Fuko (Michel Foucault) smatra da su jezik i slika nesvodljivi jedno na drugo, pa ističe da je „uzalud ponavljati šta se vidi, jer ono što se vidi ne prebiva nikad u onome što se kaže”.<sup>6</sup>

### **Slepi kod očiju: udeo različitih čula u recepciji „mixed media”**

Siromašni vokabular često vodi ka površnom iskustvu u kontaktu sa umetnošću. Veliki broj neumetničkih termina se može naučiti kroz umetnost jer potpunije razumevanje i procenjivanje umetničkih dela zahteva određeno poznavanje istorije, književnosti, religije i mitologije.<sup>7</sup>

Budući da različita savremena kulturna mesta podrazumevaju mnogo više od vizuelnih slika, zahtevajući učešće ne samo čula vida nego i drugih puteva otkrivanja sveta, obrazovanje u umetnosti mora inicirati interakciju između različitih komunikativnih modaliteta.<sup>8</sup> Vilijam Dž. T. Mišel (2007) kaže da sve ono što nazivamo vizuelnim medijima (TV, film, fotografija...) zapravo spada u „mixed media”. To pokazuje na mediju slike, koji se često uzima kao primer vizuelne čistote. Čak i kada slika pokušava da sebe distancira u odnosu na jezik, narativ, alegoriju, figuraciju ili predstavljanje objekata koji se mogu

<sup>2</sup> James Elkins, The Concept of Visual Literacy and Its Limitations, in: J. Elkins (ed.), *Visual Literacy*, New Routledge York, 2010, 1–9.

<sup>3</sup> William J. T. Mitchell, Showing Seeing: a Critique of Visual Culture, *Journal of visual culture*, vol. 1 (2), 2002, 165–181.

<sup>4</sup> William J. T. Mitchell, Visual Literacy or Literary Visuality?, in: J. Elkins, (ed.), *Visual Literacy*, New York, Routledge, 2010, 11–31.

<sup>5</sup> William J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 11–35.

<sup>6</sup> Mišel Fuko, *Riječi i stvari, arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, 77.

<sup>7</sup> Danielle Rice, Museums and Visual Literacy, *The Journal of Aesthetic Education*, 1989, vol. 23 (4), University of Illinois Press, 95–99.

<sup>8</sup> Paul Duncum, Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning, *Studies in Art Education*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 45 (3), 2004, 252–262.

imenovati, kako bi dosegla potpunu čistotu, ona ipak naposletku ostaje „slikana reč”. Iako reči u tom slučaju ne spadaju u domen nekog mita ili religiozne alegorije, već diskursa teorije, taj kritički diskurs je podjednako važan za razumevanje modernističke slike kao što su Biblija, istorija ili klasika bili važni za razumevanje tradicionalnog narativnog slikarstva. Ako bismo pokušali da ukinemo jezik iz slike, ostala bi činjenica da je slika objekat izrađen rukom, trag manuelne proizvodnje, a time i priznanje da je u nju upisano nevizuelno čulo koje se manifestuje u svakom detalju njenog materijalnog postojanja. Dalje zaključuje da je viđenje slike kao viđenje dodira, poteza ruke umetnika.<sup>9</sup> Paradoksalno je da ova vrsta dodira može da se spozna samo vidom jer je posmatračima krajnje zabranjeno da sami dodiruju neko platno izloženo u muzeju.

Ako bi posmatrač ukinuo unutrašnju verbalizaciju prilikom artikulisanja doživljaja posmatranog objekta, u kom obliku bi se onda javile njegove impresije? Interesantno je da upravo muzeji doprinose isticanju značaja reči za razumevanje nekog dela. To čine tzv. „tihom pedagogijom”,<sup>10</sup> to jest upotrebom neizgovorenih informacija koje posetiocima služe kao naznake za posmatranje, razmišljanje i razumevanje izloženih artefakata. Ovakvih didaktičkih oruđa naročito se gnušaju oni koji smatraju da umetnost govori sama za sebe i da nema nikakve potrebe za pedagoškim upadicama.

### **Vizuelna pismenost – pokušaj definisanja**

Termin vizuelna pismenost najpre se koristio da denotira neku vrstu bazične sposobnosti srednjoškolskog učenika da identifikuje ključne primere iz istorije umetnosti, poput Mikelandelovog *David*a (godina nastanka: 1501–1504).<sup>11</sup> Džeјms Elkins navodi da su prve definicije vizuelnu pismenost izjednačavale sa znanjem,<sup>12</sup> a ne sa načinima interpretacije, koje smatra ključnim za razumevanje ovog fenomena, jer stadijumi interpretacije vode ka percipiranju slikovnog sadržaja, značenja i upotrebe. Razlikujući svakodnevno posmatranje od onog primenjenog na umetnost Denijel Rajs (Danielle Rice) (2010) kaže da se termin vizuelna pismenost na samim počecima odnosio na vizuelnu komunikaciju putem filma i elektronskih medija (TV, kompjuteri), te da su ga danas prisvojili edukatori kako bi referirali na sposobnost razumevanja i korišćenja dela lepih umetnosti. Vizuelno pismena osoba se može okarakterisati kao ona koja zna šta radi ispred objekta koji je napravljen ili izložen samo da bi bio posmatran.<sup>13</sup> Autorka ističe da je neko ko je vizuelno pismen istovremeno i kulturno pismen, dok obrnuto ne mora da važi, jer neko može imati široko znanje iz različitih

<sup>9</sup> William J. T. Mitchell, There are no Visual Media, *Journal of Visual Culture*, vol. 4 (2), 2005, Sage publications, London, 257–266.

<sup>10</sup> Elliott Eisner & Steven Dobbs, Silent Pedagogy: How Museums Help Visitors Experience Exhibitions, *Art Education*, vol. 41 (4), 1988, 6–15.

<sup>11</sup> Napomena: Mikelandelova skulptura David danas se čuva u Galeriji Akademije u Firenci. Izrađena je od mermera. Njena visina je 5,16 metara, a težina 5660 kilograma.

<sup>12</sup> James Elkins, *The Concept of Visual Literacy and Its Limitations*, in: Elkins, J. (ed.), *Visual Literacy*, New Routledge York, 2010, 1–9. Navodeći listu stvari koju treba da zna kulturno pismena osoba, Hirš ističe da neko ne treba da zna sve o elektronu, ali da mora da zna da je to deo atoma, da se po orbitali kreće oko nukleusa i da ima negativno naelektrisanje. Hirš je naveo čak 5000 pojmova koje treba da poznaje kulturno pismena osoba, među kojima se čak 100 odnosilo na područje umetnosti. O Hiršu više u: E. D. Hirsch, Jr., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1987.

<sup>13</sup> Danielle Rice, *Museums and Visual Literacy*, *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, vol. 23 (4), 1989, 95–99.



oblasti, a da opet ne ume da posmatra umetnost koja zahteva da neko koristi svoje oči kontemplativno i analitički, pre nego instrumentalno.<sup>14</sup> U literaturi se upravo vizuelna pismenost, zajedno sa muzejskom pismošću i interaktivnošću, ističe kao jedan od elemenata koji odslikava promene u polju muzejske pedagogije između 1970-ih i 1990-ih godina zahvaljujući uplivu postmodernističke teorije.<sup>15</sup> Zanimljivo je da se tokom sedamdesetih godina, kao glavni cilj muzejske obrazovne prakse navodi vizuelno opismenjavanje. Uporedo sa promenom shvatanja mesta i uloge posetioca u muzeju, kao i uloge muzejskih edukatora, menjalo se i konceptualizovanje muzejske pismenosti, definisanje ciljeva, zadataka i ishoda vizuelnog opismenjavanja, kao i koncipiranje metoda podučavanja/učenja u okviru muzejskog konteksta. Pošto je poststrukturalistička semiotika pomerila centar akta čitanja sa teksta na čitaoca, interpretacija teksta je postala manje modernistički projekat određivanja autoritarne namere, a više interakcija čitaoca, teksta i njegovih mnogih konteksta u stvaranju značenja. Vizuelna pismenost sedamdesetih godina vezivala se, dakle, za proces čitanja, a osamdesetih za pojam „master teacher-a” i ekspertske podučavanja, gde su postojale dve struje: neki autori su smatrali da vizuelna pismenost posetioca muzeja podrazumeva sticanje ekspertske znanja i imitiranje kustosa, to jest ponavljanje informacija koje su od njih saznali, dok su drugi isticali mogućnost konstruisanja ličnog značenja u procesu komunikacije sa muzealijama. Devedesete su donele izmeštanje diskusije o vizuelnoj pismenosti iz diskursa podučavanja u govor o učenju. Danas se učenje vidi kao proces stalnog građenja značenja koji zavisi od ličnog konteksta svakoga ko uči. Pritom, treba imati u vidu da se značenje konstruiše kroz i u kulturi, tako da se percepcija (ono što vidimo), pamćenje (ono što odaberemo da se sećamo) i logičko mišljenje (smisao koji pripisujemo stvarima) razlikuju od kulture do kulture, jer su i sami kulturni konstrukti.<sup>16</sup> Ukoliko bi jedan od elemenata vizuelne pismenosti bila animacija pre nego percepcija slika, to jest simbolički akt vođen kulturnim paternima, onda bi jedna od kompetencija vizuelno pismene osobe svakako bila sposobnost lišavanja onoga što Hans Belting (2005) naziva IMAGE njenog medija kao artificijelne potpore radi razumevanja onoga PICTURE. On kaže da transformacija medija u sliku traži lično učešće posmatrača<sup>17</sup> i komuniciranje sa slikama kao živim telima, pri čemu IMAGE nikada nije određena samo vizuelnošću, već nekom vrstom mentalnog okvira, rama, to jest simboličkim značenjima koja svaki posmatrač u nju ulaže.<sup>18</sup> Kako su slike u našoj telesnoj memoriji (endogene slike) povezane sa našim životnim iskustvima u prostoru i vremenu, onda će tako utelovljene, upamćene sećajuće slike uticati na svaku novu percepciju sveta. Otud ne treba zanemariti udeo ličnog konteksta i prethodno stečenog iskustva u vizuelnom opismenjavanju.

<sup>14</sup> Danielle Rice, Vision and Culture: The Role of Museums in Visual Literacy, *The Journal of Museum Education*, The Denver Meeting of Art Museum Educators, vol. 13 (3), 1988, 13–17.

<sup>15</sup> Melinda Mayer, A Postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, 2005, 46 (4), 356–368.

<sup>16</sup> Eileen Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge, 1994, 9–17.

<sup>17</sup> Hans Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, 2005, 31, 2, 302–319.

<sup>18</sup> Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2011, pp. 9–37. Belting pravi distinkciju između PICTURE i IMAGE, pri čemu je PICTURE=IMAGE+MEDIUM. U nemačkom jeziku nema, pa reč BILD označava kako PICTURE, tako i IMAGE.

## Muzejska pismenost

Sintagmu *muzejska pismenost* osmislila je i prvi put upotrebila Kerol Strap (Carol Stapp)<sup>19</sup> 1984. godine u pokušaju da uobliči prethodno neartikulisani stav o dostupnosti muzeja, definišući je kao pravi i puni pristup posetioca muzeju zahvaljujući poznavanju jezika muzejskih objekata i familijarnosti sa muzejom kao institucijom. Prema njenom mišljenju, muzejski pismen posetilac je „opunomoćen”. Kasnije je pokušala da redefiniše čitav koncept muzejske pismenosti govoreći kako „smatra da je susret između muzeja i publike jednak onom između eksperta i novajlije, ali da muzej takođe može biti novajlija kada je reč o “pismenosti iz oblasti poznavanja publike”, kao što i publika može biti nova kada se radi o „muzejskoj pismenosti”, zaključujući da naposljetku postoji ipak „uzajamno-povratna pismenost”.<sup>20</sup>

Kako se viđenje slike uvek odvija u određenom socijalnom kontekstu poput kraljevske odaje, dnevne sobe, ulice, treba imati u vidu da sva ova različita mesta imaju svoje ekonomije i pravila koja utiču na to kako posmatrač treba da se ponaša, što zauzvrat ostavlja posledice na to kako će slika biti viđena.<sup>21</sup> Muzeji to čine takođe, ostavljajući manje ili više slobode u „iščitavanju” govora dokumenata koji su konstituisani kao podstrekači sećanja, a oko kojih su konstituisani jaki konotacijski, simbolički sistemi. Kontekstualna emisija informacija koju emituje muzealija dopire do primaoca ukoliko poznaje dominantne kulturne kodove.<sup>22</sup> Ono što dodatno „komplikuje” stvar jeste to što se od posetioca očekuje da u navedenom setingu napravi distinkciju prilikom posmatranja umetnosti po sudbini i one koja je to postala metamorfozom, to jest prelaskom u muzejski kontekst (koja nije pravljena samo da se gleda, nego je imala svoju funkciju bivajući deo nekog rituala ili simbol bogatstva, moći i posedovanja). Poseta muzeju svakako zahteva posebnu vrstu pažnje i upotrebu viđenja koje je skupčano sa setom analitičkih i kritičkih sposobnosti izvedenih iz estetike, umetničke kritike i istorije umetnosti. U muzeju više nego na bilo kom drugom mestu poimanje vizuelne pismenosti biva suženo, budući da se prijem informacija odvija skoro isključivo putem čula vida, a vezuje se pretežno za posmatranje umetnosti ili one artefakte koji igrom slučaja to postaju. Osim toga, u muzeju kao informalnom mestu za učenje<sup>23</sup> gde se prepliću personalni, socijalni i fizički kontekst posetioca,<sup>24</sup> a koji se odlikuje nelinearnošću, otvorenošću i slobodom izbora, tek postmoderna otvara mogućnost da posetioци stvaraju sopstvena značenja, za razliku od modernističke tradicije koja naglašava ispravne načine pristupanja umetničkim delima, šaljući signal da je značenje postojano i da se može preneti.<sup>25</sup> Drugim rečima, od muzejski pismene osobe se nekada očekivalo da na izložbe gleda kao na

<sup>19</sup> Carol B. Stapp, *Defining Museum Literacy*, Roundtable reports, (winter, 1984), vol. 9, (1), *Museum Literacy: Ideology and Methodology*, 1984, 3–4.

<sup>20</sup> <https://museum-audiences-primer.wikispaces.com/Museum+Literacy>, pristupljeno: 15. 07. 2016.

<sup>21</sup> Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage publications, 2007, 1–28.

<sup>22</sup> Dragan Bulatović, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, CMiH, elektronsko izdanje, 2014.

<sup>23</sup> Jovana Milutinović, Učenje u muzeju, *Povijest u nastavi*, Srednja Europa, 2 (16), Zagreb, 2010, 217–227.

<sup>24</sup> Melinda Mayer, *Bridging the Theory-Practice Divide in Contemporary Art Museum Education*, *Art Education*, 2005, vol. 58, (2), 13–17.

<sup>25</sup> Eileen Hooper-Grinhill, *Education, Post-Modernity and the Museum*, in: Knell, S. J & S. Watson (eds.), *Museum Revolutions, How Museums Change and are Changed*, Routledge, 2007, 367–377.

svojevrzne udžbenike, da gledanjem usvaja norme ili da svoje gledanje tim normama prilagođava. Danas se učenje u muzeju konceptualizuje tako da bude interpretativno i otvoreno, posetioču je dozvoljeno da u interakciji sa drugima kroz dijalog u zajednici stvara nova značenja, što će reći da se muzejska pismenost ne svodi samo na usvajanje kanona, nego da računa i na kreativni potencijal individue.

### **Višestruka pismenost kao sastavni deo kurikuluma**

Budući da je kontekstualno osetljiva, pismenost se fenomenološki nikako ne može svesti na set dekontekstualizovanih veština koje bi poslužile za univerzalnu primenu. Milica Mitrović (2007) ističe da veštine ne treba da budu cilj i glavni produkt razvijanja pismenosti, da pojedini tipovi kurikuluma uslovljavaju određeni način njenog razvijanja, te da su formalnom obrazovanju neophodni kurikulumi višestruke pismenosti jer činjenica da je pismenost smeštena unutar društvene prakse i specifičnog diskursa objašnjava pojavljivanje pismenosti u višestrukim formama.<sup>26</sup> Dakle, o pismenosti možemo govoriti u množini, a mi smo kao individue različito pismeni u različitim praksama. Termin višestruka pismenost Pol Dankam (Paul Duncum) (2004) koristi kako bi ukazao na potrebu za inkorporiranjem različitih načina komunikacije u obrazovanju, jer se svako kulturno mesto može razumeti u skladu sa višestrukim čitanjima sa različitih pozicija iz kojih neko posmatra, sluša ili čita. Višestruku pismenost on definiše kao stvaranje značenja kroz interakciju različitih načina komunikacije. Kritikujući postojeću obrazovnu praksu koja se sastoji u uspostavljanju površne korelacije među različitim načinima komuniciranja, pri čemu oni naposljetku ostaju ipak odvojeni (npr. korišćenjem slike za podsticanje inspiracije za pisanje ili upotrebom muzike kao inspiracije za slikanje), navodi kako je u nastavi potrebno kreirati situaciju u kojoj će doći do istinske interakcije između dva ili više različitih znakovnih sistema. Pol Dankam se zalaže za *multimodalno obrazovanje* jer mnoga kulturna mesta i tvorevine sadrže više različitih modaliteta: jezik, sliku, zvuk... Smatra da se fokus onih koji se bave slikovnošću mora pomeriti od slika ka čitavom njihovom kontekstu, produkciji i proživljenom iskustvu onih koji posmatraju i interpretiraju. Dok je nekada pismenost podrazumevala čisto mentalne sposobnosti dekodiranja i enkodiranja, danas se pismenost smatra socijalnom praksom i kao takva, ne smešta se prvenstveno u nečiju glavu, nego u društveno okruženje i međusobnu interakciju.

Diskutujući o postojećim modelima kurikuluma za razvoj pismenosti, Milica Mitrović (2007) dalje navodi *model sfera pismenosti i domena učestvovanja u modernom svetu* koji je nastao tragajući za konceptualnim okvirom kojim bi se mogla izraziti višestruka pismenost. Osnovna gradivna jedinica ovog modela jeste sfera pismenosti koja je analogna različitim vrstama okruženja kojima individua treba da ovlada kako bi uspešno funkcionisala u društvu. Prelazak iz jedne u drugu sferu podrazumeva posedovanje određenih veština i stavova, pa se tako sistemi obrazovanja razlikuju po tome do kojih sfera pismenosti vode učenike u procesu opismenjavanja. Polaznom sferom smatra se *funkcionalna pismenost* koja za krajnji ishod ima rutinsku, gotovo mehaničku upotrebu čitanja i pisanja, kao i ovladavanje onim veštinama koje se obično mere standardizovanim testovima. Učenička pismenost biva proširena

<sup>26</sup> Milica Mitrović, Osnovna kretanja u novim studijama pismenosti, *Pedagogija*, 2007, 4/07, 550–561.

ulaskom u sferu *specijalizovanih pismenosti* (gde nailazimo na vizuelnu pismenost, ali i kompjutersku, matematičku...). U sferi *kulturne i multikulturne pismenosti* težište nije na razvijanju veština (kao u prethodne dve sfere), nego na obrazovanju učenika da svet vide i razumeju kroz raznovrsnost različitih kultura. Ovo biva naročito važno u muzejskom kontekstu, budući da do nerazumevanja nekog delića kulturnog nasleđa često dolazi zbog nepripadnosti određenom kulturnom miljeu i nepoznavanja simbola i narativa koji toj kulturi pripadaju. Najzad, kao kruna ovog modela, na najvišem mestu je postavljena *sfera dijaloga*, postavljanja pitanja i otkrivanja moći jezika. Dakle, da bi se razvijala pismenost potrebna je svrhovita upotreba jezika u kontekstu različitih aktivnosti.

Kada je reč o razvoju vizuelne pismenosti u obrazovanju, ne bi trebalo praviti neke jasne granice između učenja da se gleda/vidi i gledanja da bi se učilo. Razvoj ove vrste pismenosti ide ruku pod ruku sa razvojem ostalih vrsta pismenosti individue, što omogućuje nečije uspešno funkcionisanje u različitim kontekstima. Ako bismo vizuelnu pismenost vezivali samo za sposobnost interpretiranja umetničkih dela (koja se u muzejskoj praksi često svodi samo na ponavljanje kustoski oblikovanih informacija, bez ličnog doprinosa u stvaranju značenja), onda bismo umnogome umanjili njen značaj, a ova priča bi ostala odveć slaba za pokretanje bune protiv postojećih obrazovnih praksi. Videli smo da je vizuelna pismenost mnogo više od toga, te da zaslužuje da se njenom razvoju u nastavi posveti mnogo veća pažnja nego što je inače slučaj. Njen razvoj ne može i ne treba da se sprovodi samo na časovima likovne kulture angažovanjem samo čula vida i pomoću isključivo vizuelnih sadržaja (bilo da su u pitanju primeri iz istorije umetnosti, neumetničke slike ili slike iz domena nauke poput mikroskopskih). Uspostavljanje sprege sa ostalim načinima komunikacije svakako treba da bude polazna tačka u kreiranju kurikuluma, što nas ponovo vraća na Lukasovu ideju o časovima komunikacije na kojima bi učenici mogli da ovladavaju gramatikama različitih jezika kako bi kasnije bili u stanju da komuniciraju koristeći različite forme komunikacije. Kako bismo načinili uvod u takav poduhvat, potrebno je da rekonceptualizujemo sam pojam čitanja, naročito ako se uzme u obzir da su tekstovi koje možemo videti na ekranu kompjutera složeni multimodalni kolaži sastavljeni od slika, zvuka, animacije i drugih oblika prikazivanja i komunikacije. Pisanje je samo jedan od modaliteta koji ulazi u ovaj kolaž i stoga se mora razumeti u vezi sa ostalim delićima celine. Upravo ovakvi multimodalni izvori jesu ključni za ponovno razmatranje šta čitanje jeste i šta može postati u digitalnom okruženju. Školska pismenost se mora proširiti na semiotičke sisteme koji mladi ljudi koriste<sup>27</sup>, ali nekako se čini da ipak propušta priliku da se poveže sa spoljnim svetovima učenika koji su takođe podjednako važni, promovišući uprkos svemu lingvistički pogled na pismenost i linearni pogled na čitanje. Škola treba da doprinese razbijanju mitova o vizuelnoj kulturi<sup>28</sup> tako što će ohrabriti promišljanje o razlikama između umetnosti i ne-umetnosti, vizuelnih i verbalnih znakova, kao i o odnosu između različitih senzornih i semiotičkih sistema, proširujući polje vizuelnog na svakodnevne prakse posmatranja, uzimajući u obzir da vizuelna kultura podrazumeva ne samo socijalnu konstrukciju viđenja,

---

<sup>27</sup> Carey Jewitt, *Multimodality, „Reading” and Writing for the 21<sup>st</sup> Century*, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, Routledge, vol. 26, (3), 2005, 315–331.

<sup>28</sup> William J. Thomas Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, *Journal of visual culture*, 2002, vol. 1 (2), 165–181.



nego i vizuelnu konstrukciju socijalnog, pri čemu vizuelne slike nisu same po sebi transparentne, nego nalikuju jeziku koji treba naučiti.

### **Korišćena literatura:**

Belting, Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, 2005, 31, 2, 302–319.

Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2011, 9–37.

Bulatović, Dragan, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, CMiH, elektronsko izdanje, 2014.

Duncum, Paul, *Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning*, *Studies in Art Education*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 45 (3), 2004, 252–262.

Eisner, Elliott & Steven Dobbs, *Silent Pedagogy: How Museums Help Visitors Experience Exhibitions*, *Art Education*, vol. 41 (4), London, Sage publications, 1988, 6–15.

Elkins, James, *The Concept of Visual Literacy and Its Limitations*, in: James Elkins (ed.): *Visual Literacy*, New York, Routledge, 2010, 1–9.

Fuko, Mišel, *Riječi i stvari, arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, 77.

Hooper-Greenhill, Eilean, *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge, 1994, 9–17.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Education, Post-Modernity and the Museum*, in: Knell, S. J., Watson, S. (eds.) *Museum Revolutions, How Museums Change and are Changed*, Routledge, 2007, 367–377.

Jewitt, Carey, *Multimodality, „Reading” and Writing for the 21<sup>st</sup> Century*, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, Routledge, vol. 26, (3), 2005, 315–331.

Mayer, Melinda, *A Postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education*, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, 46 (4), 2005, 356–368.

Mayer, Melinda, *Bridging the Theory-Practice Divide in Contemporary Art Museum Education*, *Art Education*, vol. 58 (2), 2005, 13–17.

Milutinović, Jovana, *Učenje u muzeju*, *Povijest u nastavi*, Zagreb, 2(16), 2010, 217–227.

Mitchell, William J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 11–35.

Mitchell, William J. T., *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, *Journal of visual culture*, vol. 1 (2), 2002, 165–181.

Mitchell, William J. T., *There are no Visual Media*, *Journal of Visual Culture*, vol. 4 (2), Sage publications, 2005, 257–266.

Mitchell, William J. T., *Visual Literacy or Literary Visualcy?*, in: Elkins, J. (ed), *Visual Literacy*, New York, Routledge, 2010, 11–31.

Mitrović, Milica, *Osnovna kretanja u novim studijama pismenosti*, *Pedagogija*, 4/07, 2007, 550–561.

Mitrović, Milica, *Pismenost kroz kurikulum: modeli*, u: Alibabić, Š, Medic, S, Bodroški-Spraious, B. (ur.), *Kvalitet u obrazovanju: izazovi i perspective*, Institut za pedagogiju i andragogiju Filozofskog fakulteta, Beograd, 2012, 147–165.

Rice, Danielle, *Museums and Visual Literacy*, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 23 (4), University of Illinois Press, 1989, 95–99.

Rice, Danielle, *Vision and Culture: The Role of Museums in Visual Literacy*, *The Journal of Museum Education*, vol. 13 (3), The Denver Meeting of Art Museum Educators, 1988, 13–17.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage publications, 2007, 1–28.

Stapp, Carol B., *Defining Museum Literacy*, Roundtable reports, (winter, 1984), vol. 9 (1), *Museum Literacy: Ideology and Methodology*, 1984, 3–4.

### SUMMARY

#### VISUAL LITERACY IN EDUCATION

**Katarina Trifunović**

Subservient position of various art genres as a valid way of communication in education, and the privilege of learning reading and writing as a part of functional literacy, are integral parts of school reality. Visual literacy, although is considered specialized type of literacy, is often taken for granted, without any critical view, and without processing of the real meaning of the subject, and the possible learning outcome of the educational process. This paper is written as an attempt to give answers to following questions: What is the visual literacy consisting of, what is the meaning of being visually literal, and what connects this to other types of literacy, which science disciplines (should) deal with learning it, how should its process of development through curriculum be seen, and using which contents and school subjects can it be developed. We should keep in mind that it is insufficient just to decide what is visual literacy, and why it is important, instead we should also think about the methods for developing it. The question what if visual literacy can't be divided from its development.

**Keywords:** visual literacy, spectator, the act of seeing, medium, education

Iva Subotić Krasojević  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Centar za muzeologiju i heritologiju  
skrasiva@gmail.com

## POTRAGA ZA METODOM NASTAVE (S)LIKOVNE KULTURE

**Sažetak:** Rad se bavi problematizovanjem metoda i ciljeva nastave umetničkih predmeta shodno potrebama savremenog obrazovanja. Oslanja se na revidiranu nauku o umetnosti koja traži svoje naučne metode u okviru promena teorije umetnosti i umetničke prakse, kao i na socio-kulturna pedagoška polazišta koja koncept metoda nastave vide kao stalnu promenu u odnosu na kontekst u kome se nastava odvija. Time se akcenat stavlja na aktivne učesnike nastavnog procesa (nastavnike i učenike) koji u skladu sa svojim potrebama, iskustvom i senzibilitetom kreiraju, evaluiraju i unapređuju metode rada. Objasnjava se značaj nastave (s)likovne kulture (kao obrazovanje slikama i kroz slike) u društvu *slikovnog preokreta* (Mičel, Bem), kao i pozicija učenika kao aktivnog posmatrača i učesnika u obrazovanju i u kulturi.

Ukazuje se da je pronalaženje adekvatnih metoda nastave način da se statični program tumači na funkcionalan i obrazovno utemeljen način. Pitanje metoda je zavisno od našeg razumevanja pojma nastave, promenjenog koncepta tradicionalnog odnosa učenja i podučavanja, odnosno procesa zajedničkog razumevanja, u kome stavove mogu menjati obe strane. Nastavnik otvara načine saznavanja o umetnosti i kroz umetnost, a učenici otkrivaju mnoštvo puteva na koje ih umetnost i slikovnost mogu voditi. Metod nastave ne posmatramo kao gotovu alatku kojom dolazimo do unapred predviđenih ishoda, već kao proces koji se menja u skladu sa potrebama učenika i nastavnika. Upućuje se na to da učenici daju okvir za oblikovanje metoda, koje nastavnik, razumevajući kontekst, kreira.

**Ključne reči:** metod nastave, kontekst, slikovnost, umetnost

### Uvod

U radu se kreće u potragu na tri nivoa: uopšteno, za pojmom metoda u savremenoj nastavnoj praksi, zatim za metodom (s)likovne kulture, odnosno njenim ciljevima i mestu u obrazovanju, a iz toga, na kraju, u potragu za vlastitim metodama, uz stalnu samorefleksiju i evaluaciju rada, uvek u određenom kontekstu u kome se nastava odvija. Pored navedenih teorijskih okvira, za rad su relevantna iskustva iz nastavne srednjoškolske prakse u višegodišnjem radu sa učenicima srednje škole za mašinstvo i umetničke zanate „Tehnoart Beograd“. Potreba za ovim istraživanjem javila se usled nedostatka interesovanja da istoričari umetnosti u našoj sredini razmišljaju o svojoj oblasti u kontekstu srednjoškolskog obrazovanja.

### Mesto umetnosti u obrazovnom sistemu

Pronalaženje mesta umetnosti u okviru obrazovnog sistema kreće se u skladu sa oživljavanjem *diskursa razvoja čoveka* nasuprot *diskursu akademskog postignuća*.<sup>1</sup> Ovaj

<sup>1</sup> Thomas Armstrong, *Najbolje škole*, Zagreb, Educa, 2008, 15–79.

drugi, nasuprot prvom, urušava ideju obrazovanja ličnosti i podređuje se potrebama tržišta, ekonomskih uslova i time postavlja školu i obrazovni proces u funkciju ekonomskih interesa. Težnja za razvojem čoveka kao celokupne ličnosti ima koren u humanizmu koji „izvire iz filozofske misli koja potvrđuje dostojanstvo i vrijednost svih ljudi“.<sup>2</sup> Sreća je njeno polazište, a krajnji cilj razvoj bića koje će naći duboko zadovoljstvo u događajima života.<sup>3</sup> Jedan od ciljeva nastavnčkog poslanstva upravo jeste humanistički razvoj svesti i razumevanje savremene kulture, koja je u biti potrošačka, digitalna i u dobroj meri vizuelna, uključivanjem i korišćenjem njenih sadržaja, uz kritičko promišljanje njenih izvora, značenja i (zlo)upotrebe.

Razvijajući integrativan pristup nastavi umetničkih predmeta, podstiče se „obrazovni proces koji odgovara potrebama razvoja, koji produbljuje i podstiče intelektualnu i emotivnu ravnotežu“.<sup>4</sup> Ovime se želi ukazati na važnost upoznavanja studenata istorije umetnosti i nastavnika Likovne kulture sa savremenim teorijama učenja na kojima bismo voleli utemeljiti savremenu školu. Naravno, mora se naglasiti da mnoge od ideja o važnosti umetnosti i igre u procesu obrazovanja, kao i učenja putem iskustva na kojima počivaju mnoge savremene teorije imaju svoje korene kod mislilaca, umetnika i pedagoga iz XIX i ranog XX veka (Vigotski, Džui, Vićentije Rakić...). Ovaj rad ima za cilj da da doprinos jednoj unutrašnjoj reformi koja potiče od samih nastavnika, koji promišljaju o sopstvenoj praksi u okviru savremenih teorijskih promišljanja i stanja u obrazovanju, a takođe i da pruži model i podršku nastavnicima koji u procesu obrazovanja neprekidno preispituju svoje ciljeve, ideje, vrednosti i načine rada.

## I Pojam metode u nastavi

Budući da se u pedagogiji aktivno raspravlja o shvatanju pojma metode u nastavi, i da savremeni trenutak karakterišu pre promene u shvatanju, nego jedno određeno shvatanje metode,<sup>5</sup> razumevanje metode zavisi od perspektive iz koje je definišemo. Ovde se polazi od onih koncepata koji o metodama razmišljaju „iz perspektive aktivnosti učenika“ i definišu funkciju metoda kroz „uspostavljanje odnosa podučavanja i učenja u nastavi“, odnosno teže razvijanju sopstvenih metoda, kako od strane nastavnika, tako i učenika, a najbolje u sadejstvovanju. Time se učenicima daje subjekatska pozicija u nastavi, odnosno funkcija aktivnog učesnika kao kreatora sopstvenog znanja.

Iako se u pedagoškoj literaturi razlikuju pojmovi *pristupa* nastavi; i *metoda*, moglo bi se reći da je korišćenje metoda neodvojivo od samog pristupa nastavi, odnosno razumevanja same nastave i njenih ciljeva. Imajući u vidu problem terminološke determinacije u okviru same pedagogije, da bismo bili u stanju da kreiramo (a ne samo primenjujemo) metode,

---

<sup>2</sup> Ibid., 55.

<sup>3</sup> Ibid., 57–58. Dalje Armstrong govori o ciljevima škole koja osposobljava učenike da se „kao odrasle osobe uhvate u koštac sa svetom, a da im učenje omogućava da se oprobaju u raznim vrstama akademskog i neakademskog učenja (...) i razvijanju svojih stvaralačkih sposobnosti i sposobnosti rešavanja problema. Ibid., 68.

<sup>4</sup> Nevena Hadži Jovančić, *Umetnost u opštem obrazovanju, Funkcije i pristupi nastavi*, Beograd, Klett, 2012, 13.

<sup>5</sup> Milan Stančić, M. Mitrović, L. Radulović, Od glorifikovanja metode do postmetodskog stanja: traganje za kvalitetom nastave/učenja, prevod teksta: From Glorifying Method toward Post-Method Stance: Searching for Quality of Teaching/Learning. In Despotović, M. et al. (eds.) *Contemporary Issues of Education Quality*, Beograd, Institute for Pedagogy and Andragogy, 2013, 41–55.



„neophodno je celovito zasnivanje nastave na novim polazištima“.<sup>6</sup> Dakle, možemo reći da je pristup ono što određuje metod.<sup>7</sup> Pojam *nastavne strategije* može se razumeti kao „opšti plan akcije“, veza između pristupa nastavi i metoda kao pojedinačnih aktivnosti (to jest metoda u užem smislu). Drugim rečima, metod u širem smislu (onom u kome se ovde o njemu stremi govoriti) podrazumeva i (izmenjen) pristup i strategiju koji počivaju na preispitivanju ciljeva nastave.

Koncept *post-metode* i post-metodska pedagogija koja se razvija počevši od poslednje decenije XX veka (uz revolucionarni poklič *smrt koncepta nastavne metode*),<sup>8</sup> daje slobodu nastavnicima da, nezavisno od teorijski razvijenih i oprobanih metoda, sami kreiraju svoje metode koje su utemeljene na razumevanju, preispitivanju, evaluaciji sopstvene nastave, odnosno njenih funkcija, ciljeva i pristupa. Kao takve one počivaju na razumevanju socio-kulturnog konteksta u kome se nastava odvija. To bi značilo da se u procesu nastave koriste iskustva iz društvene sredine koja se donose u učionicu i da nastavnici imaju mogućnost da izmene način rada, kako samog nastavnog procesa, tako i sadržaja i ciljeva nastavnog predmeta/oblasti.<sup>9</sup> Ovo zalaganje za autonomiju nastavnika, ali i učenika, sa ciljem formiranja zajednice koja uči<sup>10</sup> ili saradničke zajednice<sup>11</sup> ujedno podrazumeva stalno preispitivanje i prilagođavanje metoda, uvek u zavisnosti od konkretnog konteksta i situacije u kojoj se nastava odvija. Potragu dalje možemo usmeriti tragom *metode u kontekstu*.<sup>12</sup> To bi značilo preispitati ciljeve i namere (ishode) onoga što nastavnik želi da ostvari sa svojim učenicima, a iz toga krenuti u sopstvenu potragu za metodama u određenim prilikama/kontekstu.<sup>13</sup>

Da rezimiramo, nije reč o preuzimanju, već o kreiranju metoda zavisno od konkretnog konteksta, odnosno situacije učenja, koju čine nastavnik/ci, učenici i njihova iskustva sa kojima stupaju u nastavni proces. U ovom smislu metoda je u direktnoj vezi sa pristupom

<sup>6</sup> Ibid., 44.

<sup>7</sup> Ibid., 45.

<sup>8</sup> Kumaravadivel, prema: Ibid., 53 i Milica Mitrović, O novim konceptima metoda u nastavi, *Pedagogija*, 66 (1), 2011, 168–172, 171.

<sup>9</sup> Milan Stančić, M. Mitrović, L. Radulović, op. cit.

<sup>10</sup> Barbara Rogof govori o pojmu COL (*Community of Learners*) u kojoj su nastavnici i učenici (u proširenom smislu i roditelji) partneri u učenju jer se učenje odvija u situaciji u kojoj svako svojim znanjem i iskustvom daje svoj doprinos u procesu sticanja novim saznanja, cf. B. Rogoff, COL (Community of Learners) – Interaktivni model učenja i vaspitanja, *Psihologija u svetu*, Beograd, 1998, 111–127.

<sup>11</sup> Jerome Bruner, *Kultura obrazovanja*. Zagreb, Educa, 2000, 86–87. Bruner, razvijajući ideje Lava Vigotskog, navodi da je „učenje (šta god ono inače bilo) interaktivni proces u kome ljudi uče jedni od drugih“ i da je „u prirodi ljudskih kultura da oblikuju takve zajednice uzajamno ispomazućih učenika“, op. cit., 36.

<sup>12</sup> Polazište za ovaj termin nalazi se u sociokulturnim pedagoškim teorijama, koje nastavu i metode posmatraju uvek zavisne od određenog sociokulturnog konteksta, odnosno pojedinačne situacije učenja u grupi/kulturi. Krnjaja kontekst definiše kao „mrežu odnosa između različitih delova celine, određen elementima i interaktivnim dinamičnim vezama koji je čine“. Ono što čini te elemente konteksta i mrežu odnosa, prema ovoj autorki, jesu: unutrašnji (lični) kontekst – iskustvo, predznanje, pretpostavke, koncepti i teorije i njihov razvoj i kontekst spolja - uticaj nastavnika i drugih, vanškolskih iskustava na promenu koncepata i teorija. Učenje u kontekstu tako podrazumeva proces saznavanja i razumevanja kroz interpretaciju i zajedništvo. Cf. Živka Krnjaja, *Kontekst u učenju i podučavanju*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2009.

<sup>13</sup> Prema polazištima CHAT teorije (*Cultural Historical Activities Theory*) nemoguće je postaviti iste ciljeve i ishode za svaku grupu učenika zbog kulturnih različitosti. Pronalaženje adekvatnog metoda moralo bi biti usmereno na ispitivanje mogućnosti kako od navedenih kulturoloških specifičnosti napraviti izvore i modele za obrazovne aktivnosti. Cf. Gordon Claxton, Education for the Learning Age: Sociocultural Approach to Learning to Learn, Gordon Wells & G. Claxton, *Learning for Life in the 21st Century, Sociocultural Perspectives on the Future of Education*, Oxford, Blackwell Publisher, 2002, 21–33.

nastavi, odnosno preispitivanjem ciljeva, sadržaja ali i potreba, interesovanja, iskustava i mogućnosti učenika.

## II Postoji/e li metod(e) specifične za oblast likovne kulture?

Ukoliko posmatramo umetnost kao deo (vizuelne) kulture koja je deo dogovora oko koga se iznova mora pregovarati kako bi se značenja i vrednosti potvrđivale, opovrgavale ili pak iznova revidirale, a sa druge strane, obrazovni proces posmatramo kao stalni proces promene i razvoja pojedinaca (u nekoj društvenoj zajednici, odnosno kulturi), u nastavnom procesu ta zajednica se obrazuje u učionici kao mestu razgovora i razmene iskustava i mišljenja – o umetnosti. Početni korak u pronalaženju odgovarajućih metoda nastave likovne kulture odnosio bi se na preispitivanje ciljeva, zadataka, funkcija nastave (s)likovne kulture i njenog mesta u okviru obrazovanja. Jasno je da obrazovanje o i putem slike/umetnosti nema za cilj da od svih učenika obrazuje umetnike, ali pomaže u obrazovanju publike, odnosno korisnika i učesnika u kulturi. Jer, kako Džerom Bruner (Jerome Bruner, 2000) navodi, „obrazovanje nije puka tehnologija kvalitetne obrade podataka, pa čak ni tehnologija primene ‘teorije učenja’ u nastavi ili rezultata ‘testiranja uspešnosti’ u pojedinim predmetima. To je složen proces pokušaja uklapanja kulture u potrebe svojih pripadnika te uklapanja njenih pripadnika i njihovih načina učenja u potrebe njihove kulture“.<sup>14</sup> Drugim rečima, učeći o kulturi, učimo, sudelujemo u kulturi, ali i tu istu kulturu stvaramo.

### Slika i gledanje/viđenje

“U okviru nastave umetnosti“, kaže Nevenka Hadži Jovančić (2012), “učenik je u situaciji da bude kreator, izvođač, kritičar i konzument“.<sup>15</sup> Čini se da učenje jezika likovnih umetnosti u srednjoškolskoj nastavnoj praksi pomalo zapostavlja proces gledanja/viđenja slika, pa i umetničkih dela. Kao što navodi Dragan Bulatović (2014), „budući da se pod termin umetnost uobičajeno podvode sve likovne umetnosti podrazumevajuće značenje termina umetnost kao likovna umetnost je nedovoljno, a u metodološkim raspravama sasvim nepouzdanost“. I dalje, pozivajući se na Platona „pravilnije je, upotrebiti termin slikovni – ono što nema samo spoljašnji lik (shemu; podobije), već ima (suštinski) izgled (eidos; slikovno). (...) Interpretacija slikovnosti kao interpretacija suštine umetničkog govora slika, zapravo je posao na razumevanju (značenjske) proizvodnje (poiesis) smisla“.<sup>16</sup> Na tragu proširenog zanimanja za slike koje je uočljivo u nauci/govoru o umetnosti u XX i XXI veku, trebalo bi da i nastava umetnosti takođe pronade prošireno polje istraživanja i aktivnosti u tom savremenom zanimanju za *slike*, u njihovom konzumiranju i stvaranju, bez bojazni da će izdati karakter umetničkog dela.<sup>17</sup> Naglasimo, za svaki slučaj, da se pod slikom ne podrazumevaju samo dela nastala u mediju slikarstva, nego sve stvorene slike/predstave koje kroz svoju slikovnost/vizuelnost nose značenje i smisao. Potraga za slikovnošću jeste i potraga za smislom.

<sup>14</sup> Jerome Bruner, op. cit., 55.

<sup>15</sup> Nevena Hadži Jovančić, op. cit., 135.

<sup>16</sup> Dragan Bulatović, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet, elektronsko izdanje, 2014, 54–55.

<sup>17</sup> Cf. Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?* Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002.

Govoreći o slikama i gledanju, savremena nauka zapravo govori o proširenoj kategoriji percepcije i recepcije, o aktivnostima gledanja/viđenja.<sup>18</sup> U svim ovim konceptima (bez obzira na sve specifičnosti i razlike kod pojedinih autora) gledanje/viđenje se danas više razume kao kategorija koja pripada socio-kulturnom diskursu nego individualnom diskursu psihologije percepcije/opažanja. Naime, gledanje nije samo delatnost oka, ono ne podrazumeva samo opažanje vizuelnih elemenata, pa čak ni individualno asocijativno povezivanje sa slikama iz sopstvenog pamćenja, već i niz kulturnih značenja koja se vezuju za pamćenje prethodno opaženih slika. Takođe, ono što ove teorije slike uspostavljaju kao ključno stanovište jeste pitanje gledaoca/posmatrača koji postaje centar.<sup>19</sup> Ako uspostavimo vezu sa novim pedagoškim zahtevima da su učenici kao aktivni učesnici/subjekti ujedno i glavni akteri svoga obrazovanja, to nam otvara mogućnosti da gledanje/viđenje, a zatim i interpretaciju/tumačenje koristimo u nastavi kao misaone i stvaralačke procese koji se ne svode samo na formalnu analizu slika i njihovo automatsko/naučeno smeštanje u određene istorijske okvire.<sup>20</sup> Imamo li u vidu *interpretativnu prekretnicu* koja se odigrala početkom XX veka u društvenim naukama, neminovno je bilo da će se ona desiti i u obrazovanju.<sup>21</sup> Predmet interpretacije je razumevanje, a ne objašnjenje. Time je polazno stanovište za bilo koji metod u nastavi slikovne kulture *interpretacija*, koja ukazuje na mogućnost otvaranja različitih perspektiva, kako naučno-metodoloških, tako i učeničkih.

### Specifičnosti metoda slikovne kulture

Težnja za određenjem ciljeva nastavnog predmeta Likovna kultura i opredeljenje za savremeni kontekstualni pristup nastavi i procesu obrazovanja, neminovno nas vode do pitanja: *Postoji/e li (u širem smislu) metod(e) specifične za ovu oblast? A zatim, iz ugla istoričara umetnosti kao nastavnika i da li „teorijska“ nastava može biti praktična/izvođačka, odnosno stvaralačka i kreativna? Ako tvrdimo da može, u čemu se ogleda ta kreativnost?*

Kako je sama nauka o umetnosti od svog naučnog utemeljenja u drugoj polovini XVIII veka do danas prolazila kroz promene paradigmi i pristupa problematizaciji umetnosti i umetničkog dela, krećući se između formalističkih i kulturalističkih teorija u svim svojim raznolikostima,<sup>22</sup> postalo je jasno da ni ova naša nauka ne pledira na jednu istinu i jedan neprikosnoveni pogled na svoj predmet istraživanja, umetnost i (s)likovnost. Jasno je da i današnji trenutak obeležava multidimenzionalni i multiperspektivni pogled na traganje za naučnim „istinama“, te je stoga nemoguće razmišljati o konceptu škole i obrazovanja koji se drži tradicionalnih principa podučavanja i prenošenja znanja i istina od autoriteta koji tim znanjima raspolazu. Težnja savremene nastave jeste da održi pamćenje, ne samo na ona materijalna nasleđa koja svedoče o svom (i nekim prethodnim) vremenima, već i na različite perspektive iz kojih su se te predstave razumevale i sisteme u kojima su se one određivale

<sup>18</sup> Autori upotrebljavaju različite termine: *videće i prepoznajuće gledanje* (Imdal), *sećajuće gledanje* (Bem), *kultivisano gledanje* (Damjanov), *viđenje* (Mičel).

<sup>19</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

<sup>20</sup> O „izvlačenju slike iz okvira“ cf. H. Belting, op. cit.

<sup>21</sup> Jerome Bruner, op. cit., 100.

<sup>22</sup> O promenama paradigme i metodološkom zaokretu ka „novoju istoriji umetnosti“ kroz proširenje polja istraživanja: Hans Belting, op. cit.; Donald Preziosi, Claire Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell Publishing, 2012.

kao vrednosti i javno dobro. Prema Bulatovićevim rečima (2015), „dobro se u svom bogatom obrazovnom trajanju razumevalo kad kao sreća (u otkrivanju), kad kao uživanje (u saznanju), kad kao korist (u delanju), no uvek je to što je prevladavalo u nekom vremenu određivalo i njegovu ideju univerziteta“, ali i preduniverzitetskog obrazovanja. Stoga je jasno da nam „iskrsava i pitanje obrazovanja kao negovanja dobra, kao etičkog poslanstva na koje je stroga nauka imuna“.<sup>23</sup>

Zato je i cilj nastave umetničkih predmeta da otvori i podrži različite, mnogobrojne perspektive sagledavanja umetnosti i umetničkog dela kao integrativnog dela života. Integrativnost podrazumeva multidisciplinarnost, ali takođe i prirodnu znatiželju (ona je u životu i umovima mladih ljudi prirodna, i čini se da podela na školske predmete prema naučnim oblastima često odvaja pojave koje bi trebalo posmatrati kao celinu) i zato treba težiti izbegavanju veštački postavljenih naučno-disciplinarnih granica u holističkom tumačenju i razumevanju sveta, što bi morao biti cilj obrazovanja. Zbog toga se pri tumačenjima prošlosti i sadašnjosti kroz slike (ili tumačenju slika iz prošlosti i sadašnjosti) moramo okrenuti, kako složenom i bogatom naučno-umetničkom metodološkom aparatu i jeziku, tako i uspostaviti neophodnu korelaciju, odnosno multidisciplinarnost sa drugim naukama koje čine obrazovni sistem i nastavni program.

Zadatak koji na ovaj način stavljamo pred sebe (kao na učesnike u procesu obrazovanja i odgajanja u najširem humanističkom smislu) čini se prilično ambiciozan i nimalo lak. Sa jedne strane, naizgled pretpostavlja da se surva u relativizmu i prihvatanju svakog mišljenja kao potencijalno mogućeg i ispravnog, a time i dovodi u pitanje svrhu nastavnika kao nekoga ko ipak usmerava uzgajanje ličnosti. Sa druge strane, otvara mnogobrojne mogućnosti – od odabira sadržaja, metodologije, perspektive, do izbora aktivnosti u kojima će učenici oprobati svoje potencijale. A to znači i mnogo posla za nastavnike, koji neprestano tragaju za adekvatnim pristupima i sadržajima i iz toga kreiraju nastavne materijale i metode. Mnogi autori (Robinson, Hadži Jovančić, Ajzner, Damjanov) navode kao specifičnosti umetnosti i nastave umetničkih predmeta odstupanje od pozitivističkog traganja za jednim tačnim rešenjem i mogućnost potrage za više mogućih „odgovora“. Biti kreativan ne znači isto što i grešiti, kaže Ken Robinson,<sup>24</sup> ali znači tragati za različitim aspektima razumevanja i pristupa istom problemu.

Više se ne postavlja pitanje kako preneti i podeliti sa učenicima svoja stečena i usvojena znanja, stavove, vrednosti koja će onda (možda) postati zajednička. Pitanje metoda je pitanje procesa zajedničkog razumevanja, u kome jednako stavove mogu menjati obe strane. To bi značilo da učeći, nastavnik i učenici otvaraju puteve saznavanja o umetnosti ili kroz umetnost, a zatim u njih upisuju svoja iskustva, koncepte, i zajednički dolaze do novih otkrića, razumevanja, doživljaja – saznanja. Uspeh će biti veći, ne ukoliko učenici steknu mnoga faktografska i merljiva znanja,<sup>25</sup> već ako razumeju širinu i mnoštvo puteva na koje ih umetnost i slikovnost mogu voditi.

<sup>23</sup> Dragan Bulatović, Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja, *Andragoške studije 1*, Beograd, Institut za pedagogiju i andragogiju, Filozofski fakultet, 2015, 41–64, 51.

<sup>24</sup> Ken Robinson, navedeno prema Nevena Hadži Jovančić, op. cit., 49.

<sup>25</sup> Ovaj koncept tradicionalne nastave koji ima za ishode merljiva činjenična znanja kritikuje Armstrong, op. cit., a još britkije Lisman u svojoj kritici savremenog društva znanja koji paradigmu ovakvog sistema vidi u mnogobrojnim medijskim kvizovima znanja, poput „Želite li da postanete milioner“. Cf. Konrad Paul Liessmann, *Teorija neobrazovanosti*, Zagreb, Jasenski i Turk, 2008.



Ako ne možemo odrediti nastavnu metodu kao nepromenljivu kategoriju, niti kao nastavnu tehniku (u užem smislu primene), moramo pronaći i odrediti smernice i karakteristike metoda specifičnih za umetničke predmete, kako bismo dalje adekvatno tragali za njihovim modalitetima i primenama u praksi. Tražeći odgovore na pitanje *Šta podrazumeva obrazovanje slikom i kroz slike?* ukazuju se svojstva i osobine metoda viđenog na ovaj način, na čijoj razradi dalje valja raditi: celovitost/integrativnost, istraživanje i igra (otkrivanje), dijalog i zajednička interpretacija i stvaranje (značenja) kroz interpretaciju, verbalnu ili slikovnu.

### **Integrativnost i celovitost**

Uvek iznova se vraćamo na početak nastavnog procesa, odnosno na pitanje *Šta je predmet i cilj nastave (s)likovne kulture?* Da ublažimo ovo teško pitanje – kroz nastavničku praksu, stalno se suočavamo sa pitanjima: šta treba da naučimo učenike; šta nam može „reći“ slika, o čemu i o kome sve ti slikovni ostaci prošlosti ili potencijalni ostaci današnjice svedoče? Pored toga, ključno je kakva je interakcija između svih ovih „aktera“ (slikovnih/umetničkih dela, autora, naručilaca, onih koji su je interpretirali i vrednovali) i učenika/posmatrača, ili drugim rečima, kakve to veze ima sa njihovim ličnostima, njihovom kulturom, ovde i sada?

Slika se može posmatrati i tumačiti u različitim kontekstima, analizirati različitim naučnim metodama, odnoseći se na nastanak, formu ili sadržaj, a uvek u skladu sa određenim kontekstom u kome se njena pojavnost razumeva, tumači ili vrednuje. Čini se da je postojećim nastavnim programom Likovne kulture napravljena veštačka podela na formalne aspekte slike, medije kojima se ona izvodi i istorijski kontekst u kome određeni sadržaji i forme, pa i stilovi mogu dobiti izvesna značenja i vrednosti. Ono što se čini kao okosnica jeste razumeti pojam slike i onih vrednosti koje se (u određenom društvenom kontekstu) vrednuju kao umetnost. Sliku možemo tumačiti kao vizuelno svedočanstvo jednog razdoblja, i kao (vizuelni) jezik, koji ima svoju sintagmu, paradigmu i sintaksu. Razumeti značenja i funkcije slike i umetničkog dela i njenu povezanost sa celinom epohe podrazumeva neophodnost sagledavanja totaliteta – naučnog, književnog, antropološkog, slikovnog. Slika odnosno vizuelni iskaz (bez obzira na medij i tehniku) tumačena kao slika/predstava sveta, neodvojiva je od drugih modaliteta njegovog razumevanja. Ukoliko celovitost slikovnog izraza (jezika) uzmemo kao polazište ili pak i kao cilj nastave, dalje možemo postaviti pitanje pristupa i metoda – na koji način otvoriti ove različite puteve koji onda treba da tvore jednu (jedinственu) celinu u svačijem saznavanju i spoznaji sveta i sebe u njemu.

Nevenka Hadži Jovančić (2012) govori o integrativnom karakteru umetnosti i integrativnom pristupu nastavi umetnosti, koji proizlaze kako iz prirode umetnosti, tako i iz prirode samog obrazovanja celokupne ličnosti, njenih kognitivnih i emocionalnih komponenata (ili Armstrongovim terminima rečeno, *diskursa razvoja čoveka*). Integrativnost umetnosti leži u njenoj povezanosti sa kulturom i životom, ali i u povezanosti čula i kognitivnih procesa u razumevanju i doživljaju sveta, kao i u različitim perspektivama i mogućnostima pronalaženja različitih rešenja jednog problema. Stoga i nastava o umetnosti

mora biti uključena u šire okvire, težeći interdisciplinarnom pristupu i otvorenom integrisanom kurikulumu.<sup>26</sup>

Образovanje može biti smisleno i funkcionalno samo ako proširuje i produbljuje razumevanje sveta. Ne samo razvojem kognitivnih sposobnosti i logičkih operacija, već i negovanjem i razvojem čula i emocija. Ako zaista razumemo obrazovanje kao razvoj, onda moramo razvijati sve mogućnosti koje su svojstvene čoveku. Dakle, govorimo i o celovitosti ličnosti i težnji da se ona obrazovanjem podstiče.

### Dijalog i zajednička interpretacija

Da bi se ostvarili navedeni kvaliteti i nastavi pristupilo kao aktivnom učenju a ne pasivnom prenošenju i reprodukciji znanja, i da bi nastava zaista bila interpretativna, mora se krenuti od dijaloga. Praktikovanjem aktivne nastave koja se odvija kroz dijalog učenici će u zajednici naučiti da uvažavaju različite perspektive i da sagledavaju različite istine, čija istinitost zavisi od toga da li pojedinci koji o njoj prosuđuju govore istim diskursom ili ne. Osim toga, nastavnik u svom radu treba da se potruži da podstakne učenike da kontinuirano preispituju svoja predubeđenja u susretu sa predmetima kulturne baštine, kako bi zadržali otvorenost za moguća drugačija značenja od onih koja su prvobitno očekivali, ali i sam nastavnik treba da bude otvoren za druge glasove, te da iskaže spremnost da preispita i svoja predubeđenja.<sup>27</sup>

Da bi dijalog zaista bio moguć, mora se voditi računa ne samo o stavovima, već i o načinu mišljenja, viđenja, konceptima i iskustvu svih učesnika. *Intersubjektivnost* je ljudska sposobnost da se razume tuđe mišljenje i to ne samo kroz jezik, već i kroz pokrete,<sup>28</sup> a svakako i slike i bilo koju vrstu ekspresivnog, ne samo racionalnog izražavanja. To nam, naravno, pruža različite mogućnosti da kroz metode razvijamo različite oblike doživljaja i izražavanja, razumevanja i spoznaje sveta koji nas okružuje. Od spremnosti i sposobnosti nastavnika da spozna šta je drugima u glavi<sup>29</sup> i kako se ti koncepti, iskustva i interesovanja mogu iskoristiti u kreiranju načina na koji će se dalje interpretirati i učiti, zavisi značajan deo uspešnosti nastavnog procesa. Na primer, većina učenika danas ima razvijene predstave o pojedinim fazama kulture i umetnosti posredstvom medija, uglavnom filma i kompjuterskih igara. Iako su to već konstrukti, često puni predrasuda i pogrešnih interpretacija, takvi koncepti i interesovanja mogu poslužiti da se kulturnoj baštini pride iz drugačijeg ugla ili rasvetljavajući one segmente koji su ovim medijima i sadržajima otvoreni.

Dijalog između učesnika u nastavi se uspostavlja i kao dijalog sa slikama samim, kao dijalog učeničkih unutrašnjih slika sa onima koje su stavljene pred njih kako bi bile podvrgnute jednom, uvek novom, posmatranju i razumevanju. Vilijam Džon Tomas Mičel (William John Thomas Mitchell) (1996) se poigrava sa ovom subjektivnošću slika, govoreći da nam slike ne daju odgovore ni konačna rešenja, niti zaokružuju priču jednom za svagda, jer slike, „kao i ljudi, ne znaju šta žele; njima treba naša pomoć da se toga prisete u dijalogu

<sup>26</sup> O integrisanom kurikulumu, kao povezivanju oblasti učenja, ali i uspostavljanju novih modela za razumevanje stvarnosti u kojima umetnički moduli (grupe svih umetničkih disciplina i oblasti, ne samo vizuelnih) imaju značajnu ulogu, cf. Nevena Hadži Jovančić, op. cit., 105–123.

<sup>27</sup> Iva Subotić Krasojević, Katarina Trifunović, Dijalog i zajednička interpretacija nasleđa u nastavi istorije umetnosti, *Godišnjak Srpske akademije obrazovanja*, Beograd, 2016, 351–362.

<sup>28</sup> Jerome. Bruner, op. cit., 34.

<sup>29</sup> Ibid., 169.

sa drugima<sup>30</sup>.<sup>30</sup> Da li će rezultat tih dijaloga biti reč ili nova slika, jeste još jedan izazov za kreiranje metoda i vođenje nastave.

### Istraživanje i igra u nastavi

Mnogi autori govore o potencijalu igre kao modusu za razumevanje sveta. Živka Krnjaja (2010) navodi da se u ranim godinama taj proces zove igra a u eksperimentisanju u nauci naučno istraživanje. Zajedničke osobine igre, stvaranja, umetnosti i otvorenog obrazovnog sistema (kome se ovde teži) pružaju mogućnost praktikovanja i isprobavanja ideje na različite načine, iz različitih perspektiva. Jedan od glavnih potencijala igre je njena fleksibilnost i mogućnost izbora između više mogućnosti, kao i njena (inter)aktivnost. U igri se istražuju mogućnosti, usvajaju pravila, ali se i odnosi ispituju i kombinuju na drugačiji način, a to je ono što se ovakvim pristupom učenju podstiče i omogućava.<sup>31</sup>

S obzirom da se traga za metodama u kontekstu savremenih učenika, neminovno je osvrnuti se i na mogućnosti učenja kroz koncept kompjuterskih igara. U pokušaju prilagođavanja konceptima, interesovanjima, potrebama i percepciji *digitalnih urođenika*,<sup>32</sup> važno je imati u vidu da vizuelne medije ne posmatramo samo kao tehničko sredstvo dodato tradicionalnom konceptu učenja u kome je cilj sticanje gotovih znanja. Dovoljno je imati pristup učenju koji prihvata koncept igre i stvaranja. Taj koncept uključuje interaktivnost i participaciju, jer učenici moraju biti uključeni u kreiranje avantura, u kojima mogu da vrše izbore, rešavaju probleme, biraju i odlučuju, da razmenjuju mišljenja i dogovaraju se sa drugima. Stoga se i novi mediji moraju uzeti u ozbiljno razmatranje prilikom izbora i kreiranja metoda nastave.<sup>33</sup> Usled nedostataka sredstava i materijala, ono što možemo primeniti je korišćenje logike i pravila kompjuterskih igara u tradicionalnijim uslovima u učionici. Važno je podsticanje savladavanja prepreka (samostalno ili u grupi), rešavanja problema, izbor mogućnosti, prelaženje nivoa, na kojima se stiču nova znanja, u kojima igra postaje sredstvo/metod. Ovo bi ujedno bio primer poštovanja intersubjektivnosti, prihvatanja koncepta učenika, kao i njihovih interesovanja, koji se mogu iskoristiti sa zajedničkim ciljem osvajanja novih prostora znanja.

### Stvaranje (kreativnost) u nastavi

Ako postoji zajednički imenitelj za obrazovanje i umetnost (bez obzira da li govorimo o stvaralačkom procesu, o recepciji umetničkog dela ili razumevanju složenog pojma umetnosti) onda je to stvaranje značenja kao primarni proces. Iz toga možemo crpeti argumentaciju i ubeđenje da metoda mora biti stvaralačka. Metodika likovne kulture neosporno dokazuje važnost izražavanja i kreativnosti kao segmenata razvoja ličnosti, ali se ovo uglavnom odnosi na izvođenje praktične nastave, odnosno razvoja likovnog stvaralaštva

<sup>30</sup> W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Really Want?* MIT Press, *October*, Vol. 77, 1996, 71–82, 81.

<sup>31</sup> Živka Krnjaja, *Igra, stvaralaštvo, otvoreni vaspitni sistem - šta ih povezuje?*, *Nastava i vaspitanje*, vol. 59, br. 2, 2010, 264–277.

<sup>32</sup> Marc Prensky, *Digitalni urođenici, digitalni pridošlice*, *On the Horizon*, NBC University Press, 9. svezak, br. 5, 2001, <http://edupoint.carnet.hr/casopis/40/clanci/3>, pristupljeno: 25. 09. 2015.

<sup>33</sup> Živka Krnjaja, *Kompjuterska igra kao interaktivni narativ*, *Tehnika i informatika u obrazovanju*, Zbornik radova (1–3. jun 2012.), 4. Internacionalna Konferencija, Čačak, Tehnički fakultet, 2013.

kod mladih, posebno kod dece mlađeg/osnovnoškolskog uzrasta. Međutim, važno je naglasiti da stvaralački potencijal nije samo u likovnoj produkciji/stvaralaštvu, za koje je neophodno savladavanje umeća likovnog „govora“ (likovnih elemenata i principa), već upravo i u umeću gledanja i razumevanja slika, posredstvom interpretacije.

No, možemo i u „teorijskoj“ nastavi o (s)likovnom nasleđu, slikovni jezik koristiti i kao sredstvo izraza pri interpretaciji baštine. Ako je slika jezik kojim se možemo izraziti, onda ona (u svim svojim medijima) može biti jezik interpretacije. Učenici iz svog konteksta (iskustva, interesovanja, potrebe) birajući odgovarajući jezik/medij mogu ispitivati različita značenja/kontekste slike i time dati svoje tumačenje. Ovakav metod je složeniji od metoda ilustracije (teksta) ili prenošenja iz jednog medija u drugi, jer se bavi različitim aspektima (kontekstima) na osnovu kojih je moguće graditi mnoga značenja. Na taj način učenici se tretiraju kao aktivni posmatrači koji konstruišu značenja slike u odnosu na svoju kulturnu pripadnost i iskustva koja u nju upisuju. Kroz slikovne/vizuelne interpretacije, medij kojim se stvaraju nove slike (kao transformacija starih) čini upravo *vidljivim* i sam način viđenja onih koji gledaju i uče. Drugim rečima, njihove unutrašnje slike i lični konteksti (iskustva, sećanja, razumevanje sveta) u dijalogu sa starim (umetničkim) slikama i njihovim kontekstima i interpretacijama, tvore nova značenja/nove slike.<sup>34</sup>

### III Potraga za sopstvenim metodama: revizija programa kreiranjem metoda

I tako dolazimo do vlastite potrage, koja u svom toku doživljava iznova radost otkrivanja, ali često pretrpi i poraze. Za razliku od nastavnih metoda tradicionalnog koncepta, koje za cilj imaju predviđene (standardizovane) ishode znanja, u konstruktivističkim i socio-kulturnim konceptima, „metoda ima presudnu ulogu u konstrukciji, dekonstrukciji i rekonstrukciji“ predmeta učenja.<sup>35</sup> Imajući u vidu statičnost i ograničenost programa kao teško promenljivog sistema, nasuprot potrebama nastavne prakse koja mora da prati stalne promene u kulturi (kao okviru u kome se nastava odvija), ovde se ukazuje upravo na to da je pronalaženje adekvatnih metoda put da se program tumači na način koji će postati funkcionalan, upotrebljiv, smislen i utemeljen. To podrazumeva svaki pokušaj da se, krećući se kroz postojeće programe, koji su utemeljeni na sadržaju i tradicionalnom pristupu nastavi likovne umetnosti i linearnom istorijskom prikazu istorije umetnosti kao smene stilova i epoha, ukaže na mogućnosti promene pristupa izučavanju ponuđenih sadržaja.

Prvi aspekt tih promena je odabir nastavnih tema i sadržaja (koji počiva na pristupu, konceptu nastave, odnosno cilju). Drugi aspekt ključnih promena tiče se osmišljavanja aktivnosti za učenike, njihovo aktiviranje u procesu učenja, u kontekstu koji je blizak njihovoj kulturi. Važan segment ovog pristupa bilo bi proširivanje sadržaja i povezivanje sa

<sup>34</sup> Iva Subotić Krasojević, Oživljena noćna straža – interpretacije baroknih slika upotrebom novih medija u nastavi istorije umetnosti, u: Sanja Pajić i Valerija Kanački (ur.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Zbornik radova sa X međunarodnog naučnog skupa (23–25. oktobar 2015), Knjiga III, Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 2016, 51–60. O vizuelnim interpretacijama kao metodi u nastavi cf. Jelena Pavličić, Umetnost u nastavi istorije umetnosti – Primer vežbe „Nove slike starih majstora“, u: Dragana Cićović Sarajlić, Vera Obradović i Petar Buza (ur.), *Традиционално и савремено у уметности и образовању*, Косовска Митровица, Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 2018, 540–553.

<sup>35</sup> Kiper i Mische, prema M. Mitrović, L. Radulović, M. Stančić, op. cit., 49.



savremenom vizuelnom kulturom imajući u vidu učeničku participaciju u njoj. To podrazumeva proširivanje učeničkih aktivnosti, analize i vrednovanja starog i novog, traženjem važnih veza između vremenski i prostorno udaljenih kultura. Time bi se mogla prevazići čisto linearna/istorijska struktura programa, iako se od nje ne mora sasvim odstupiti.

### **Zaključak: Metode slikovne kulture u kontekstu**

Dakle, ne postoji „recept“ ni pravi odabir metode (jer onda nema ni potrage, već samo izbor među ponuđenim rešenjima), odnosno ne postoji metoda koja se može primenjivati u svakoj situaciji učenja. Svaka situacija učenja je jedinstvena, jer u njoj učestvuju različiti pojedinci, sa različitim znanjima, interesovanjima, iskustvima i kulturnim navikama. Učenje u zajednici zavisi od njenih članova i njihovih međusobnih odnosa (interakcija).

Krajnja konsekvencija ovakvog polazišta jeste da učenici (svojim interesovanjima, mogućnostima, prethodnim znanjima, iskustvom, korišćenjem sadržaja i učešćem u savremenoj kulturi) daju okvir za oblikovanje metoda, koje nastavnik pažljivim osluškivanjem njihovih potreba, senzibiliteta, iskustava, kroz stalni dijalog, razvija. Važno je naglasiti da taj razvojni proces podrazumeva kreiranje, primenu, evaluaciju i stalno unapređivanje metoda, prilagođavajući ga iznova određenom kontekstu.

Može se zaključiti da nastavne metode više ne posmatramo kao gotov mehanički alat kojim ostvarujemo svoje ciljeve, kako bismo došli do unapred predviđenih ishoda. Metoda je zapravo proces koji se neprestano menja u skladu sa potrebama njenih „korisnika“ - i učenika i nastavnika. Drugim rečima, nastavna metoda se ne primenjuje kao gotov recept, već se kreira u obostranom dijalogu svih učesnika nastavnog procesa. Time se dokazuje mogućnost nastave kao interpretativnog, kreativnog i stvaralačkog procesa, a ne procesa reprodukcije. Imajući u vidu masovnost slika, raznolikost slikovnih medija i njihovu komunikativnu funkciju u savremenoj kulturi, kao i promenu percepcije novih generacija učenika koju novi načini komunikacije (sve više slikovne) uslovljavaju, čini se da je obrazovnom sistemu neophodna inovacija/intervencija u vidu razumevanja kako novih slika, tako i njihovog odnosa sa starima. Upotrebom slika i medija savremene vizuelne kulture, uporedo sa proučavanjem umetničkog/slikovnog nasleđa uspostavlja se „živa“ veza između prošlosti i sadašnjosti, u kojoj je glavni posrednik i kreator znanja svaki učenik. Ono što je ključ metoda nastave slikovne kulture mogli bismo nazvati interpretacijom slika i interpretacijom slikama kao važnim modulom za razumevanje sveta i izgradnju vlastite kulture.

### **Korišćena literatura:**

- Armstrong, Thomas, *Najbolje škole*, Zagreb, Educa, 2008.
- Belting, Hans, *Kraj povijesti umjetnosti?*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
- Boehm, Gottfried & W. J. T. Mitchell, Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters; *Culture, Theory and Critique*, 50: 2–3, 2009, 103–121.
- Bruner, Jerome, *Kultura obrazovanja*, Zagreb, Educa, 2000.
- Bulatović, Dragan, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet, elektronsko izdanje, 2014.

Bulatović, Dragan, Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja, *Andragoške studije 1*, Beograd, Institut za pedagogiju i andragogiju, Filozofski fakultet, 2015, 41–64.

Claxton, Gordon, Education for the Learning Age: Sociocultural Approach to Learning to Learn, in Wells, Gordon & G. Claxton, *Learning for Life in the 21st Century, Sociocultural Perspectives on the Future of Education*, Oxford, Blackwell Publisher, 2002, 21–33.

Damjanov, Jadranka, *Novi pristup obrazovanju*, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2002.

Freedman, Kerry, *Teaching Visual Culture, Curriculum, Aesthetic and Social life of Art*, New York, Columbia University, 2003.

Hadži Jovančić, Nevena, *Umetnost u opštem obrazovanju, Funkcije i pristupi nastavi*, Beograd, Klett, 2012.

Крњаја, Живка, *Контекст у учењу и подучавању*, Београд, Задужбина Андрејевић, 2009.

Крњаја, Живка, *Игра, stvaralaštvo, otvoreni vaspitni sistem – šta ih povezuje?*, *Nastava i vaspitanje*, vol. 59, br. 2, 2010, 264–277.

Крњаја, Живка, *Игра као сусрет: коауторски простор у заједничкој игри деце и одраслих*, *Етноантрополошки проблеми, н. с. год 7. св. 1*, Београд, Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет, 2012, 251–267.

Крњаја, Живка, *Компјутерска игра као интерактивни наратив*, *Техника и информатика у образовању*, *Zbornik radova (1–3. jun 2012.)*, 4. Internacionalna Konferencija, Čačak, Tehnički fakultet, 2013.

Liessmann, Konrad Paul, *Teorija neobrazovanosti*, Zagreb, Jesenski i Turk, 2008.

Mitrović, Milica, *O novim konceptima metoda u nastavi*, *Pedagogija*, 66 (1), 2011, 168–172.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Really Want? MIT Press, October, Vol. 77*, 1996, 71–82.

Mitchell, W. J. T., *Showing seeing: a critique of visual culture*, *Journal of visual culture*, vol. 1 no. 2, 2002, 165–181.

Павличић, Јелена, *Уметност у настави историје уметности – Пример вежбе „Нове слике старих мајстора“*, у: Драгана Цицковић Сарајлић, Вера Обрадовић и Петар Ђуза (ур.), *Традиционално и савремено у уметности и образовању*, Косовска Митровица, Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 2018, 540–553.

Preziosi, Donald & C. Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell, 2012.

Rogoff, Barbara, *COL (Community of Learners) – Interaktivni model učenja i vaspitanja*, *Psihologija u svetu*, Beograd, 1998, 111–127.

Stančić, Milan, Milica Mitrović i Lidija Radulović, *Od glorifikovanja metode do postmethodskog stanja: traganja za kvalitetom nastave/učenja*, prevod teksta: *From Glorifying Method toward Post-Method Stance: Searching for Quality of Teaching/Learning*, in: Despotović, M. et al. (eds.), *Contemporary Issues of Education Quality*, Beograd, Institute for Pedagogy and Andragogy, 2013, 41–55

Subotić Krasojević, Iva, Oživljena noćna straža – interpretacije baroknih slika upotrebom novih medija u nastavi istorije umetnosti, u: Sanja Pajić i Valerija Kanački (ured.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Zbornik radova sa X međunarodnog naučnog skupa (23–25. oktobar 2015), Knjiga III, Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 2016, 51–60.

Subotić Krasojević, Iva i Katarina Trifunović, Dijalog i zajednička interpretacija nasleđa u nastavi istorije umetnosti, *Godišnjak Srpske akademije obrazovanja*, Beograd, 2016, 351–362.

#### **Elektronski izvori:**

Prensky, Marc, Digitalni urođenici, digitalni pridošlice, *On the Horizon*, NBC University Press, 9. svezak, br. 5, 2001, <http://edupoint.carnet.hr/casopis/40/clanci/3>, pristupljeno 25. 09. 2015.

### **SUMMARY**

#### **SEARCHING FOR A METHOD OF TEACHING ART AND VISUAL CULTURE**

**Iva N. Subotić Krasojević**

The subject of this paper is a conceptualisation of methods and goals of teaching art and visual culture in contemporary education. It relies on a revised art history that finds its methods in changing of art theory and practice. It also relies on socio-cultural pedagogical theories that explain teaching methods as constant changes related to context of teaching process. It also puts active participants (teachers and students) in centre of that process. According to their expectations, experience and sensibility they create, evaluate and develop the teaching methods. The goals of teaching art has been examined and argued especially by understanding and using images and pictures in contemporary society of *pictorial turn* (Mitchell, Boehm). The paper also puts an accent on a position of each student as an active observer and cultural participant.

It has been pointed out that finding the adequate methods of teaching is a right way to interpret teaching programmes and curriculum in a functional way. Understanding of a method is also a contemporary understanding of changed traditional concept of teaching and learning, that is now more seen as a *community of learners* (Rogoff) who change their points of view and their attitudes, either way. The teaching methods of art in education have not been comprehended as given tools that take us to the predetermined outcomes, but as a process that is changing and transforming according to the students' and teachers' needs. It also means that students may give a frame for creating a method, that teacher will develop, understanding the context of their educational process. The goal of education developed in these terms is understanding (not only explaining) of the world by understanding, participating as well creating of our own culture.

**Keywords:** teaching method, context, art, picture/image, visual culture

Др Јелена Павличић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности  
Ликовни одсек  
jpravlicic@gmail.com

## УМЕТНОСТ У НАСТАВИ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ– ПРИМЕР ВЕЖБЕ „НОВЕ СЛИКЕ СТАРИХ МАЈСТОРА“<sup>1</sup>

**Сажетак:** У раду ће бити представљена вежба „Нове слике старих мајстора“ коју ауторка спроводи у оквиру наставе историје уметности са студентима ликовног одсека на Факултету уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици, а која одговара на проблемски приступ настави у савременом добу. Сагледавање историјско-уметничке баштине је студентима дато као изазов на који треба да одговоре производњом сопственог визуелног рада. Њиме интерпретирају задати уметнички феномен и изражавају разумевање његове вредности, како у савременом добу тако и кроз историју. Ова вежба као део наставног метода подстиче креативност и критички однос према изнова поствареном предмету историјско-уметничке баштине. Такође, одговор је на једну савремену наставну праксу названу „showing seeing“ (W.J.T.Mitchell, 2002), којом се проблематизује искуство виђењог. Инсистира се на субјективном гледању које помера границу виђењог, а што је оствариво само интерактивном организацијом наставе током које студенти показују (showing) оно што виде/о чему уче (seeing).

Упориште за овакав метод тражимо у епистемолошкој промени коју доноси филозофија постмодернизма, а која почива на плурализму теоријских и методолошких приступа предмету проучавања. У контексту наставног процеса, она иницира питање довољности метода једне дисциплине да одговори на питања која провоцира сам предмет истраживања дате дисциплине. Историја уметности шири своје поље проучавања ка компатибилним научним дисциплинама (естетици, визуелној култури, антропологији, музеологији, херитологији) те је нужно трансформисати и наставну праксу.

**Кључне речи:** настава историје уметности, баштина, уметност, постмодернизам, Факултет уметности, визуелне интерпретације

Наставни предмет *Историја уметности* на ликовном одсеку Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,<sup>2</sup> иако осмишљен као опште-прегледни надмашује преглед набрајања примера из процеса развоја цивилизација и уметничких појава, те садржи могућности тумачења, анализе и поређења уметничких идеја и остварења. Програм је, дакле, усмерен ка тумачењу примера из прошлости, али са упоредним феноменима који се тичу данашњег искуства уметности и културе. Обимно градиво диктира темпо представљања основних научно кодираних сазнања о уметности датог периода или цивилизације која се изучава. Циљ предмета је, стога, да студенти овладају хронологијом уметничких појава и основним принципима и контекстима из којих је уметност произишла. Али, поред тога, а можда и битније је приближити студентима изворе уметности и подстаћи њихове

<sup>1</sup> Овај рад приказује део резултата истраживања на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 47019) *Традиција и трансформације: историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку*.

<sup>2</sup> План и програм доступан на сајту <http://www.art.pr.ac.rs>.



истраживачке потенцијале, односно стварање критичког мишљења спрам некадашњих и актуелних поимањима визуелности.

Дакле, упознавање са историјским променама уметничких тежњи и стилских одлика одвија се у учионици, комбинацијом усменог предавања и коришћењем визуелних и аудиовизуелних примера. Ипак, у организацији наставе историје уметности, а ради достизања задатог циља, јавља се методолошки проблем разумевања и објашњења садржаја, смисла и значаја уметности.

Ако је уметност, у ширем друштвеном смислу, симболички систем који кореспондира између аутора, „произвођача“ (институције), научне дисциплине која га тумачи и примаоца/корисника/учесника, поставља се питање како одредити приступ за целовито разумевање овог система. Односно, како ове позиције „активирамо“ када говоримо о уметности у оквиру наставе историје уметности? Такође, важно нам је да знамо да ли је активно и креативно учешће ученика-студента само пожељно или је уствари обавезно за процес обједињеног и целовитог сагледавања уметничког феномена? Овде, а приказом већ спроведене вежбе, пледирамо на значај другог, то јест на неопходност креативног процеса на релацији предавач-студент зарад разумевања симболичког система уметности.

### **Растварање уметности – Теоријски оквири разумевања проблема**

Проблем са којим смо се сусрели у наставној пракси припада дискурсу говора о уметности. Дакле, како говорити о нечему, за шта се већина теоретичара сложило да је *комплексан феномен* („ми не знамо посве што је ту укључено“<sup>3</sup>), јесте проблем који се испољава као методолошка тегоба. Као и у животу, да бисмо о нечему могли говорити неопходно је исто и *одредити*, односно *спознати* у његовој суштини.

А шта је суштина и бит уметности? Је ли то каква непроменљива вредност и за кога је таква, или је репрезентација различитих идентитета од времена свог настанка до данашњице у којој се користи и интерпретира? Проблем довољности једног приступа феномену, посебно је проблематизован у последњем кварталу прошлог века. Постмодернизам нам је понудио плуралитет значења (структурално организован, свакако) као одговор на комплексне феномене каква је уметност, а на уштрб дотадашњих борби за једну једину истинитост значења. Дотадашња *објективност* и потреба за емпиријским извођењем научних закључака превазиђени су идејом о *истини* као релативној и семантички нестабилној категорији која је историјски и културно условљена.<sup>4</sup>

У контексту историје уметности уочена је једнообразност тумачења уметности спрам традиционалних подела, стилских и историјско-географских, те су отворена нека нова поља интересовања за само дело и феномен уметности уопште. Њима и сама историја уметности шири своје поље проучавања ка компатибилним научним

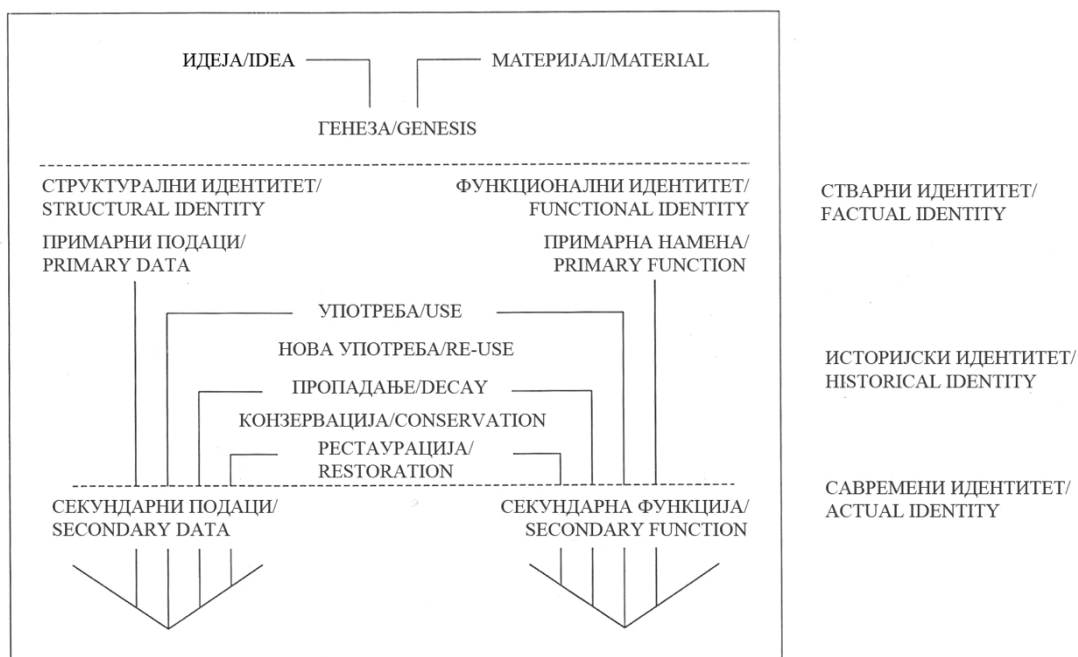
<sup>3</sup> Hans Georg Gadamer, Umjetnost slike i umjetnost riječi, u: Sonja Briski-Uzelac (prir.), *Slika i riječ: Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997, 41.

<sup>4</sup> Nataša Filipović, Obrazovanje u postmoderna vremena: između dva diskursa, *Pedagogija*, Vol. LXVI, no. 4, 2011, 610.

дисциплинама, естетици, визуелној култури, антропологији, музеологији, херитологији и другим.

Наиме, опис и тумачење дела према стилској, хронолошкој и географској категорији, потом и друштвеној и политичкој, јасно су упућивали на тежњу да се дело одреди спрам општег контекста у ком је настало. Међутим, будући да су многи предмети валоризовани пуно након њиховог настанка, па као такви уведени на „велика“ или „мала врата“ историје уметности, неправедно би било игнорисати те биографске елементе уметничког дела. Тек њима бисмо могли да боље разумемо зашто нам је „баш та“ уметност важна или зашто припада корпусу опште историјско-уметничке баштине.

Недовољност проучавања феномена у његовој првотној појавности уочена је, разуме се, од стране многих истраживача. За нас је занимљива једна музеолошка анализа предмета, уметничког или неког баштинског (дакле, нама данас битног), кроз све његове *идентитете*, почев од примарног у ком је настао, а на који су утицали уметнички, друштвени, политички и сл. контекст, преко развојног – историјског у ком је валоризован, коришћен и сл. до актуелног који се односи на савремене тренутке у којима је тумачен и употребљен (Сл.1).



Сл.1. Преглед идентитета предмета према Питеру ван Меншу<sup>5</sup>

Ова врста упутства за разумевање баштине, односно неког сложеног феномена, коју Питер ван Менш (Peter van Mensch, 1992) проширује у својој докторској дисертацији посвећеној систематизацији музеолошке науке, упућује нас на два закључка.<sup>6</sup> Прво, да

<sup>5</sup> Peter van Mensch, *Museology as a Scientific Basis for the Museum Profession*, in: Peter van Mensch (ed.), *Professionalising the Muses*, Amsterdam, P. AHA Books, 1989, 90.

<sup>6</sup> Peter van Mensch, *Towards a methodology of museology*, PhD thesis, Zagreb, University of Zagreb, 1992. Недавно је његова докторска дисертација преведена на српски језик. О идентитетима музејског предмета види овај део: Питер ван Менш, *Ка методологији музеологије*, Београд, Музеј науке и технике, 2015, 166–184.

вредност неког предмета није непроменљива категорија формирана у време настанка самог предмета већ у његовом значају за различите друштвене заједнице и времена, који се уписује у идентитет(е) предмета као његове целовите и живе/променљиве/динамичне вредности. Овде можда треба нагласити да су понекад неки идентитети предмета снажнији од других, и пресудни за разумевање истог, но, сама дуговекост предмета нас обавезује на истраживање свих његових значењских сегмената, односно потврђује смисленост Меншовог модела. Друго на шта упућује тај модел јесте чињеница да је за разумевање целине, дакле садржине неког предмета неопходна спремност на описани динамички систем који, како је речено, ипак садржи неке променљиве елементе, а њих је могуће откривати једино сталним *питањима*.

Да је излаз из уочених проблема разумевања уметности у институцији *питања*, која једина „чува комплексност феномена“ подсетио је и Драган Булатовић 80-их година прошлог века, истражујући могућности обједињеног говора о уметности, а на трагу доприноса западно-европских херменеутичара. *Питања* нуде потенцијал за растварање сложености феномена, нове рецепције и недозвољавање да се феномен уобличи и затвори у једину истину као *одговор*.<sup>7</sup> Готфрид Бем (Gottfried Böhm) се такође опире таквим одговорима, који се у историји уметности манифестују као стилска одређења и слично. По њему, ако се уметничко дело стави (искључиво) у неки референтни систем онда му се и значење отцепљује, односно „интерпретација је потрошила артефакт“.<sup>8</sup>

Отворени *систем за растварање дела* користи и Оскар Бечман (Oskar Bächtmann), швајцарски историчар уметности и херменеутичар. Мебијусова трака је илустративан пример који користи као погодан модел за интерпретацију уметничког дела. Мебијусова непрекинута трака је у овом случају била занимљива јер је трака на којој се током времена смењују поступци за истраживање дела, али на које се истраживач и заједница увек може да врати и понови поступак у циљу одгонетања самог предмета интересовања, то јест уметничког феномена. Појединачни поступци приказани су у „кућицама“ које се нижу на траци (Сл.2). Оне празне сведоче о отворености структуре и новим, очекиваним слојевима памћења, самим тим и увек новој интерпретацији.<sup>9</sup>

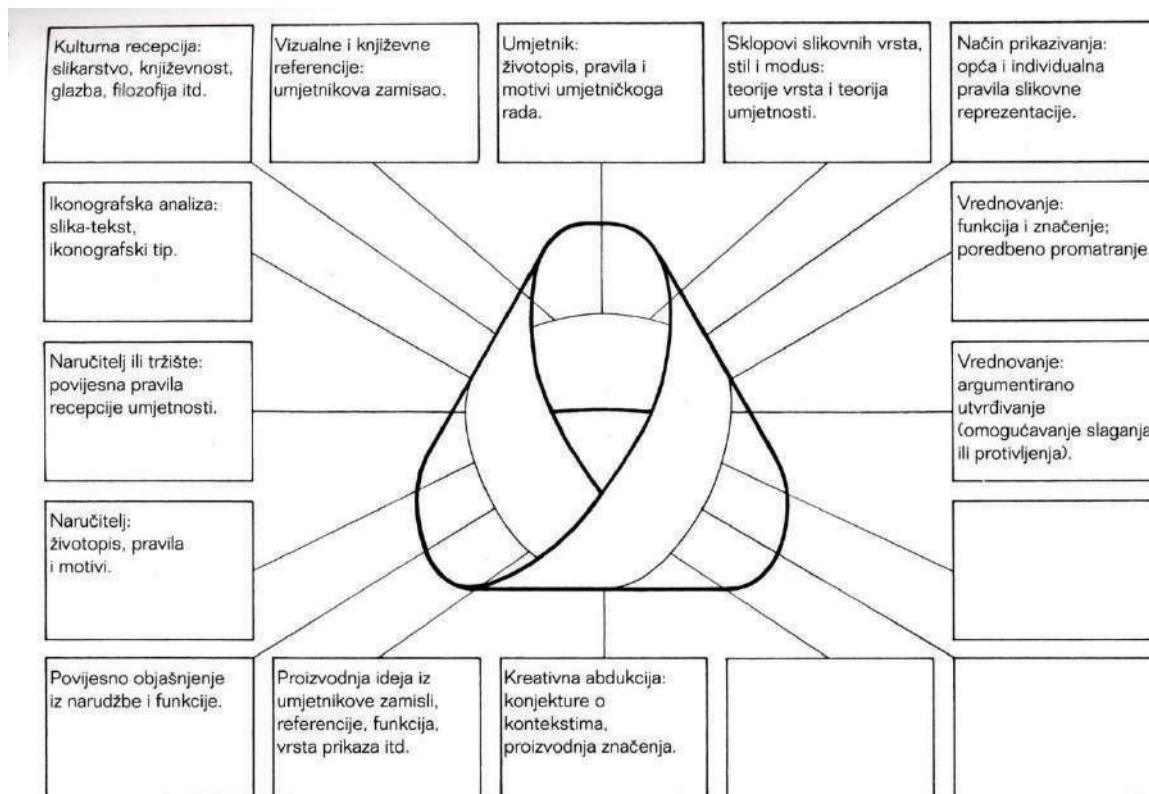
Када је реч о уметности, за процес спознаје, то јест истраживања, објашњавања и тумачења, односно „растварања дела“ доступна су нам сва средства. Ипак, када је визуелно дело потребно превести на ниво вербалног објашњења, настаје проблем. У настави историје уметности он је посебно уочљив. На нелагоду *о говору о уметности* упозорио нас је и Булатовић. Он указује и на јасну разлику између језика тумачења и језика феномена, а која је најизраженија у ликовним уметностима: „теорија ликовних

<sup>7</sup> Драган Булатовић, *Методолошки услови обједињеног говора о уметности и његова музеолошка оправдања: прилог питању о теоријској довољности историјскоуметничке интерпретације*, магистарски рад, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1988. (Део излагања на одбрани магистарског рада са истим насловом објављен у: *Свеске*, 19, Београд, Друштво историчара уметности Србије, 1988, 66–67).

<sup>8</sup> Gottfried Boehm, *Što znači: interpretacija?*, u: Sonja Briski-Uzelac (prir.), *Slika i riječ: Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997, 104.

<sup>9</sup> Oskar Bächtmann, *Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika*, u: Grupa autora, *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb, Fraktura, 2007, 205.

уметности не говори језиком и категоријама ликовних феномена, већ говори о ликовном феномену; она (мора да) ствара категорије појмљења ликовних категорија. Стога није довољно питати како **говорити** о видљивој чињеници, а при том под **говором** не подразумевати **разумевање** о спознаји сликовног<sup>10</sup>.



Сл.2. Фигура интерпретације са појединачним приступима према Оскару Бечману<sup>11</sup>

Ова врста нелагоде коју смо посебно уочили у наставном процесу наводи нас да као нови језик тумачења ликовног дела узмемо производњу нових визуелних радова, односно да ликовно користимо као нову категорију тумачења. У настави са студентима ликовног одсека уметничког факултета то нам се учинило и примереним и остваривим, а у складу са променама које су се десиле образовању и наставном процесу у савременом добу.

Већ смо се ослонили на неке теоријске поставке које нам посредно или непосредно поручују да је постмодернизам то стање ствар(ност)и које није могуће игнорисати. Иако је оно у теорији виђено као радикално другачије спрам модернизма или пак описано помирљивим тоновима континуума, таква опозитна тумачења су нам само потврдила да увелико живимо постмодерну стварност, постојала она у теорији или не.<sup>12</sup> Везу модернизам – постмодернизам можда је најбоље објаснио Лиотар (Jean-

<sup>10</sup> Драган Булатовић, *op. cit.*, 66–67.

<sup>11</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, 205.

<sup>12</sup> О „постмодерни“ као ознаци „за посебно историјско стање друштва“ и сложености овог појма анализираним „кроз постмодерно стање, постмодернизам и рефлексije постмодерног стања“ види у прегледу: Mile Savić, *Praktične implikacije „postmoderne filozofije“*, *Filozofija i društvo*, XIX–XX, 2001, 21–38.



François Lyotard) који је и први довео у везу феномен постмодерности и образовања: „Postmodernizam nije modernizam. On predstavlja reakciju na verovanje da je univerzum jedinstven, dovršen i spreman za potpuno objašnjenje analitičkim pristupom. Umesto toga, postmodernizam smatra da mi živimo u svetu delimičnih znanja, lokalnih naracija, parcijalnih istina i evolucije identiteta“.<sup>13</sup>

Управо таквој епистемолошкој парадигми није одолела ни организација наставе. У складу са трансформисаним доживљајем света промењена је и улога наставника: „Oni su sada morali redefinisati sebe u činioce procesa koji će principe jasnoće i jednostavnosti podrediti idejama pluraliteta, kompleksnosti i razlike.“<sup>14</sup> Они постају „бића маште“, а не поштари „s velikom kožnom torbom punom ‘trikova’, ‘strategija’ i ‘pojмова’ u cilju dostave kurikuluma učenicima“.<sup>15</sup> Они су заправо свесни, а вођени постмодерним идејама, да су објекти стварности утемељени у језику. Односно, за њих „stvarnost nije predmet saznanja na direktan način jer je posredovana jezikom i konstruisana kroz njega“.<sup>16</sup> Стварност је заправо систем исказа који конструишу објекте.<sup>17</sup>

У том смислу стварање нових језика тумачења и нових исказа у настави, који ће сузити *поље неодређености*, како хрватски професор музеологије Иво Мароевић назива потенцијална значења баштинског предмета,<sup>18</sup> доприносе успешнијем образовном процесу. Та успешност се не огледа у испуњавању задатог курикулума, већ у научености ученика да уче, то јест да буду уведени у истраживачки процес. Овоме треба додати још једну дилему коју је постмодернизам разрешио дијалошким релацијом. Реч је о односу наставник-ученик који се види сарадничким, демократским и равноправним у оној мери у којој се уважавају и користе искуства и знања ученика за стварање нових исказа, наратива, односно тумачења.<sup>19</sup> Наставник мотивише ученике, изазива и усмерава њихове исказе који заједно са оним већ конструисаним и научно прихваћеним и проверљивим теже целовитој интерпретацији уметничког феномена.

Тако је питање да ли ученике треба доживети као пасивне примаоце или судеонике у интерпретацијском процесу, ако узмемо да је предавање заправо једна интерпретација, добило одговор. У случају студената уметничког факултета они, као што смо рекли, конструишу нове наративе у неком ликовном медију. Успешне примере њиховог ангажовања у настави историје уметности на Факултету уметности у Приштини – Косовској Митровици приказаћемо у наставку.

### Пример вежбе „Нове слике старих мајстора“

У оквиру наставе историје уметности са студентима ликовног одсека на Факултету уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици током академске 2012/2013, 2013/2014 и 2014/2015 године ауторка је спровела вежбу „Нове слике

<sup>13</sup> Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1988.

<sup>14</sup> Nataša Filipović, op. cit., 609.

<sup>15</sup> Jane Piirto, *Twelve Issues: Implications of Post-modern Curriculum Theory for the Education of the Talented*, 1999. према: Nataša Filipović, op. cit., 609.

<sup>16</sup> Nataša Filipović, op. cit., 611.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Zavod za informacijske studije, 1993, 92–93.

<sup>19</sup> Nataša Filipović, op. cit., 616.

старих мајстора“ која одговара на проблемски приступ настави у постмодерном добу. У оквиру предмета Историја уметности 1 и 2 и Историја уметности 5 и 6 студентима прве и треће године основних академских студија дат је задатак нових исказа у интерпретацији познатих дела историје уметности. Сагледавање историјско-уметничке баштине је понуђено као изазов на који студенти треба да одговоре новом производњом сопственог визуелног дела. Њиме интерпретирају задати уметнички феномен и изражавају разумевање његове вредности, како у савременом добу тако и кроз историју. Уметничке епохе, остварења или аутори који се интерпретирају су део методских јединица које се обрађују у оквиру наставног предмета, те је тиме студентима олакшано учење самог градива.

Поред херменеутичке оправданости за одабир оваквог метода, приликом осмишљавања вежбе, пошли смо и од основних начела науке о баштини. Ово стога, што када препознамо предмет као представника своје врсте и уведемо га у *историју уметности* у ширем смислу онда оно јесте део друштвеног памћења и део јавног знања. Исто је и са културним наслеђем, с тим што нам у случају уметности и историје уметности није неопходна таква друштвено-правна кодификација, мада јој је дати однос еквивалентан. Наш савремени чин сазнавања о прошлости уметничког деловања и идеја, заправо је чин баштињења као наслеђивања и унапређења истих. У том смислу смо и одговорнији у процесу образовања ученика – младих баштиника. Такође, ако је најбољи начин за очување историјско-уметничке баштине, као и сваке друге, разумевање, те посвајање њених вредности, поставило се питање који нас наставни модели у томе охрабрују?

Сама вежба „Нове слике старих мајстора“ одговор је и на једну наставну праксу названу „showing seeing“,<sup>20</sup> којом се проблематизује искуство виђеног. Инсистира се на субјективном гледању које помера границу виђеног, а што је оствариво само интерактивном организацијом наставе, током које студенти показују (showing) оно што виде/о чему уче (seeing), те баштине.

Изградњом сопственог *искуства* понављају искуство виђеног и већ створеног, *верификују* историјско-уметничку вредност, док искуствено запамћени садржај ствара активног баштиника. Како смо већ рекли, он преиспитује, посваја, трансформише и памти (чува). Ова вежба као део наставног метода подстиче креативност и критички однос према изнова поствареном и посвојеном предмету историјско-уметничке баштине.

Рад студенткиње Анђеле Раденковић (Сл. 3)<sup>21</sup> се односи на израду *глинене плочице исписане клинастим писмом*<sup>22</sup> (око 2600. г. п.н.е.), која подражава писмену културу старе Месопотамске цивилизације. Проналазак писма у периоду након 4.000 г. п.н.е, а потом и његов развој, омогућио је бољу комуникацију и трговину међу људима те непосредно утицао на развој материјалне и духовне културе друштва, односно

<sup>20</sup> W. J. T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, *Art Bulletin*, Vol.LXXVII, no. 4, 2002, 540–544.

<sup>21</sup> Овај и наредни прилози у тексту садрже по две фотографије: репродукције уметничких оригинала преузете су са доступних интернет извора, а употребљене су у складу са Creative Commons Licencem и доктрином правичне употребе; радови студената и њихове репродукције лично су власништво аутора – студената, а део су архиве наставно-испитног материјала.

<sup>22</sup> Глина, непознате димензије, Париз, Лувр.

његове визуелне културе. Понављајући материјал и исписивање нама ипак непознатог језика, Анђела инсистира на мануелном раду. Писањем, односно урезивањем слова – пиктограма у глину, она покушава да доживи искуство људи старог века. Само писмо, облик и величина плочице подсећају на утилитарност ових предмета. Такође, и на непостојање категорије уметности у овој култури, која је ипак, захваљујући трговачким и другим путевима комуникације, у којима је писмо играло значајну улогу, развила своју визуелну културу и учинила је отвореном за друге утицаје.

Потреба да се инсистира на понављању облика, мада не и материјала видљива је и у раду Јасмине Поповић (Сл.4). Истраживање облика *Вилендорфске Венере*<sup>23</sup> (око 28000–25000 г. п.н.е.) и размишљања о значају истих у време палеолита, довела су до наглашавања материнских обележја на новонасталој Венери. Јасмина израђује нови предмет у димензијама оригиналног, чиме наглашава питање употребе овог предмета у праисторији.

Један други рад, Славише Михајловића (Сл.5), третира облике фигуре на другачији начин. Он не подражава телесне детаље Мироновог *Дискоболоса*<sup>24</sup> (око 450. г. п.н.е.), већ сам покрет, који и означава прекретницу у историји античке уметности. Значај ове стабилне фигуре динамичног покрета композиционо до тада нерешиве, Сениша наглашава извођењем своје фигуре у танкој металној жици. Дакле, из нестабилног скоро дводимензионалног материјала ствара стабилну скулптуру.

Коришћење нових технологија за своју визуелну интерпретацију користи Харис Личина (Сл.6). Римски *Колосеум*<sup>25</sup> (72–80. г.), као место забаве, грађанске доколице, али и борбе и страдања, Харис ставља у контекст данашњице. Борба римских гладијатора предмет је савременог сензационализма и културе спектакла. О њој извештава ТВ репортер, прати је уз жестоко навијање велики број грађана, док о судбини пораженог одлучује владар као „Велики брат“ – заправо одлучује неко коме је борба у Колосеуму ефемерна забава. Закупљен мобилним телефоном и вероватно дешавањима с оне стране (на друштвеним мрежама) без нарочите заинтересованости одлучује о смрти пораженог борца. Овом игром наратива Харис и римском владару претпоставља неку врсту незаинтересованости за „мале људе“ у арени.

Слика, аутора Јана ван Ајка (Jan van Eyck, 1390–1441), *Човек са црвеним турбаном*<sup>26</sup> (1433. г.) управо својим називом говори о главном садржају слике. Црвени турбан, чини нам се, можемо скоро дотаћи. Ту замишљену тактилно, изазвану вештим контрастима и сликарском техником уметника, Јована Пејковић буди и истиче у фотографији једне намештене композиције у којој је управо предмет рада чулност турбана, односно сатенска црвена тканина (Сл.7).

Садржајем слика бавили су се и студенти Сениша Михајловић и Милош Шарић. Непосредност приказаног лика, фотографски приступ аутора, односно „хватање момента“ на Карачијевој (Annibale Carracci, 1560–1609) слици *Човек који једе пасуљ*<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Камен, висина: 11 cm, Беч, Природно-историјски музеј.

<sup>24</sup> Оригинална скулптура је била у бронзи. Римска копија начињена је према грчком оригиналу. Копија: мермер, природна величина човека, Рим, Национални музеј.

<sup>25</sup> У Риму.

<sup>26</sup> Уљана боја на дрвеном панелу, 26x19 cm, Лондон, Национална галерија.

<sup>27</sup> Уљана боја на платну, 57x68 cm, Рим, Галерија Колона.

(1580–1590. г.) Синиша и Милош су препознали као главне карактеристике рада, те приказали у својој фотографији која и подражава амбијент са слике (Сл.8). Такође, фотографијом намештене сценографије ће одговорити на Каравађово (Michelangelo Merisi, il Caravaggio, 1571–1610) чувено дело (Сл.9) *Дечак са корпом воћа*<sup>28</sup> (1593–1594. г.). Овде, ипак, уз истанчан осећај за чулност и андрогеност Каравађовог дечака који на фотографији бива додатно наглашен. Духовитост коју су двојица студената умели да унесу у свој рад је додатно имала значаја приликом презентације радова другим студентима и преношења искуства виђеног и спознатог у вези ових уметничких дела.

Њихова умешност имала је значаја и у интерпретацији Бернинијевих (Giovanni Lorenzo Bernini, 1598–1680) скулптура. Веза светлости и мистицизма доживела је врхунац у барокној уметности. Чулност коју осећамо, као и непосредно присуство мистичном заносу *Свете Терезе Авилске*<sup>29</sup> (1645–1652. г.), управо су изазвани пирамидалним и динамичним композицијама као и игром светлости на узбурканој површини мермера. Синиша и Милош у својим сценографијама зато користе директни извор светлости – прозорску светлост и наборе беле тканине чиме визуелно преводе и сажимају Бернинија (Сл.10).

У сарадњи са колегиницом Бојаном Велимировић, настаје још једна рефлексija на дело поменутог барокног уметника. *Констанцу Бонарели*<sup>30</sup> (1636–1638. г.) као симбол чулности, заноса и „изненађења“ Бојана је вешто пренела. Хладна белина њене пути, не дозвољава нам да будемо заведени већ нас упућује на Бернинијеву мермерну скулптуру и подцртава вештину израде и пренесене емоције (Сл.11).

На крају, без потребе за подражавањем слике, као што ни слика није *подражавала природу*, Јована Пејковић одговара на *Композицију 2*<sup>31</sup> (1929. г.) Пита Мондријана (Pieter Cornelis [Piet] Mondriaan, 1872–1944) једном фотографијом три, на Мондријановој слици, најзаступљенија пигмента (Сл.12). Она се игра бојом као симболичким језиком за препознавања аутора у ма ком контексту и времену његово дело било.

## Закључак

Визуелне интерпретације студената настале са задатком стварања нових наратива о појавама и предметима из историјско-уметничке баштине показале су да је и њих могуће анализирати и груписати спрам онога што су искуства и доживљаји њихових аутора могли да обликују. Тако, на пример, неки од овде приказаних радова се могу издвојити по томе што 1) подражавају облике или начин израде уметничког предмета, 2) стављају предмет у савремени контекст и спрам тога га критички посматрају, 3) уочавају носеће ликовне елементе дела које издвојене у својој интерпретацији јасно сведоче о оригиналу. У том смислу, чини се, да је интересовање студената везано како за примарни тако и за развојни, односно актуелни идентитет интерпретираног

<sup>28</sup> Уљана боја на платну, 67x53 cm, Рим, Галерија Боргезе.

<sup>29</sup> Мермер, природна величина, Рим, Црква Санта Марија дела Виторија, Капела Корнаро.

<sup>30</sup> Мермер, висина: 72 cm, Фиренца, Национални музеј Барђело.

<sup>31</sup> Уљана боја на платну, 45x45 cm, Београд, Народни музеј.



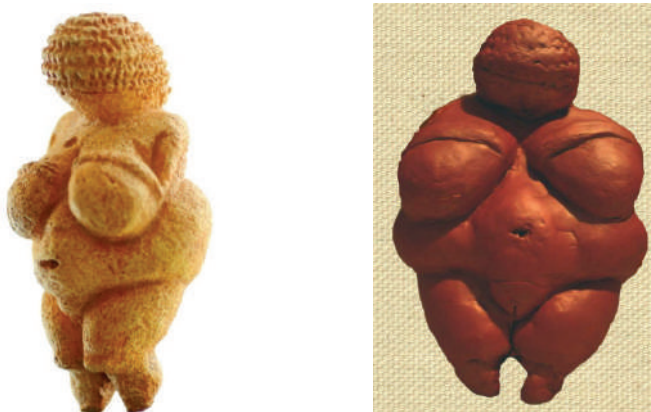
предмета. У складу са њиховим ограниченим искуствима и знањима, важно је у настави, њиховим личним интерпретацијама, још једном потврдити важност питања различитих идентитета предмета, те учинити још један корак ка *целовитој интерпретацији*.

Радови које смо овде приказали као и сви они који су реализовани у току спровођења вежбе „Нове слике старих мајстора“ били су представљени студентима актуелне студијске групе од стране самих аутора – студената. Овим сваки од студената учи како да изнесе своје ставове, брани свој рад, те како да покрене дијалог и прихвати критику.

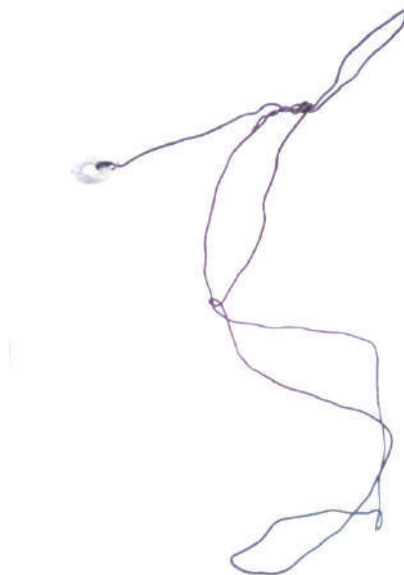
Вежба „Нове слике старих мајстора“ је била замишљена и као критички одговор на тадашњу и садашњу ситуацију на северу Косова и Метохије – измештање музеја и недостатак културних баштинских установа које ће студенте упознавати са баштином, начинима презентације и очувања, али које би и омогућиле ангажовани рад са оригиналним делима. Самом вежбом смо се, интимно, још једном вратили на поуке историје уметности, да је уметност увек била одраз или судеоник, личних и друштвених промена и збивања. У том смислу, и студенте је нужно спремити на тај позив и одговорност коју он носи.



Сл.3. Лево: Месопотамска табла исписана протоклинастим писмом, Купопродајни уговор из Шурупака, око 2600. г. п.н.е; Десно: Анђела Раденковић, 2014.



Сл.4. Лево: Вилендорфска венера, око 28000–25000 г.п.н.е; Десно: Јасмина Поповић, 2013.



Сл.5. Лево: Дискоболос, Римска мермерна копија према бронзаном оригиналу из средине 5.в.п.н.е. од Мирона; Десно: Синиша Михајловић, 2012.



Сл.6. Лево: Колосеум, Рим, 72–80; Десно: Харис Личина, 2015.





Сл. 7. Лево: Јан ван Ајк, Човек са црвеним турбаном, 1433; Десно: Јована Пејковић, 2012.



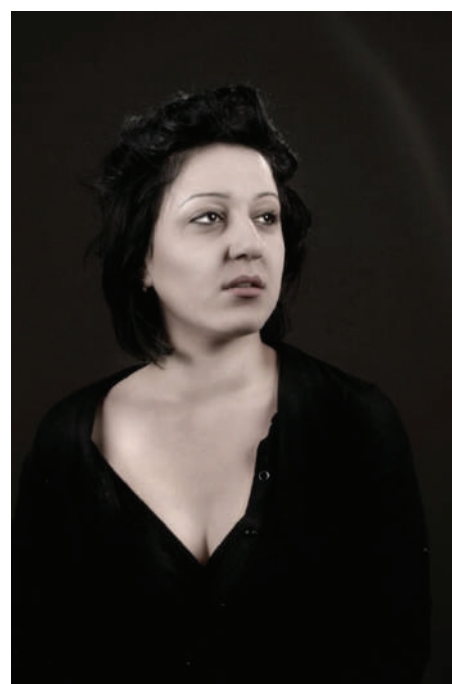
Сл. 8. Лево: Анибале Карачи, Човек који једе пасуљ, 1580–1590;  
Десно: Милош Шарић, Славиша Михајловић, 2012.



Сл. 9. Лево: Микеланђело Меризи Да Каравађо, Дечак са корпом воћа, 1593;  
Десно: Милош Шарић, Славиша Михајловић, 2012.

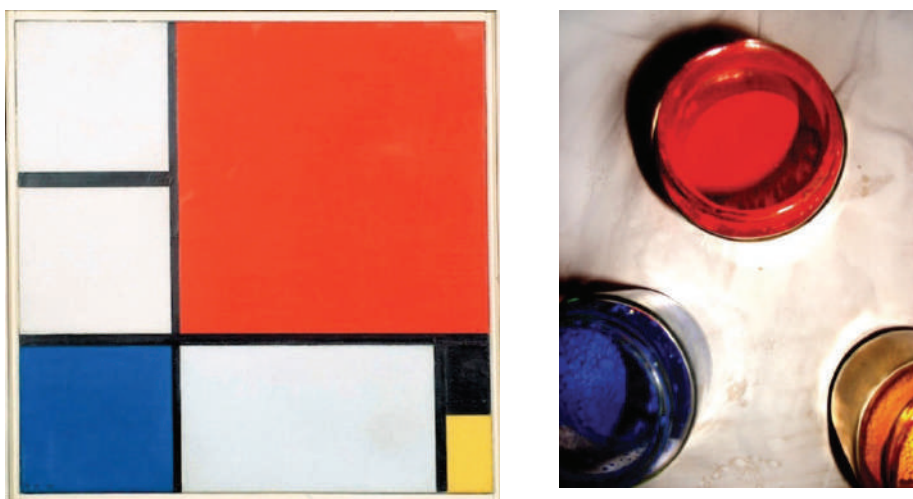


Сл.10. Лево: Ђовани Лоренцо Бернини, Занос свете Терезе Авилске, 1645–1652;  
Десно: Бојана Велимировић, Милош Шарић, Славиша Михајловић, 2012.



Сл.11. Лево: Ђовани Лоренцо Бернини, Биста Констанце Бонарели, 1636–1638;  
Десно: Бојана Велимировић, Милош Шарић, Славиша Михајловић, 2012.





Сл.12. Лево: Пит Мондријан, Композија II, 1929; Десно: Јована Пејковић, 2012.

### Коришћена литература:

Bätschmann, Oskar, Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika, u: Grupa autora, *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb, Fraktura, 2007, 181–208.

Boehm, Gottfried, Što znači: interpretacija?, u: Sonja Briski-Uzelac (prir.), *Slika i riječ: Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997, 99–120.

Булатовић, Драган, *Методолошки услови обједињеног говора о уметности и његова музеолошка оправдања: прилог питању о теоријској довољности историјскоуметничке интерпретације*, магистарски рад, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1988. (Део излагања на одбрани магистарског рада са истим насловом објављен у: *Свеске*, 19, Београд, Друштво историчара уметности Србије, 1988, 66–67).

Gadamer, Hans Georg, Umjetnost slike i umjetnost riječi, u: Sonja Briski-Uzelac (prir.), *Slika i riječ: Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997, 37–59.

Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1988.

Maroević, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, Zavod za informacijske studije, 1993.

Mensch, van Peter, Museology as a Scientific Basis for the Museum Profession, in: Peter van Mensch (ed.), *Professionalising the Muses*, Amsterdam, P. АНА Books, 1989, 85–96.

Mensch, van Peter, *Towards a methodology of museology*, PhD thesis, Zagreb, University of Zagreb, 1992.

Менш, ван Питер, *Ка методологији музеологије*, Београд, Музеј науке и технике, 2015.

Mitchell, W. J. T (William John Thomas), Interdisciplinarity and Visual Culture, *Art Bulletin*, Vol. LXXVII, no. 4, 2002, 540–544.

Savić, Mile, Praktične implikacije „postmoderne filozofije“, *Filozofija i društvo*, XIX–XX, 2001, 21–38.

Filipović, Nataša, Obrazovanje u postmoderna vremena: između dva diskursa, *Pedagogija*, Vol. LXVI, no. 4, 2011, 608–619.

## **SUMMARY**

### **THE ART IN TEACHING ART HISTORY – EXAMPLE OF EXERCISES „NEW OLD MASTERS“**

**Jelena Pavličić**

The paper presents an exercise „New Old Masters“ that the author conducted in teaching art history to students of visual art department at the Faculty of Arts of the University of Priština in Zvečan, which corresponds to a problematic approach to teaching in the modern age. Perception of historical and artistic heritage is offered as a challenge to which students should respond by producing their own visual work. Students by that interpret specific artistic phenomenon and express understanding of its value, both in modern times and throughout history. This exercise as a part of the teaching method encourages creativity and critical approach to the (by this method) reified historical and artistic heritage. Also, it corresponds to the contemporary teaching practice called „showing seeing“ (W.J.T.Mitchell, 2002), which questions the experience of seeing. It insists on subjective viewing which moves the boundary of seeing, and what is achievable only by interactive teaching methods, during which students show (showing) what they see / what they learn (seeing).

The basis for such methods we are finding in epistemological changes brought by the philosophy of postmodernism, which is based on pluralism of theoretical and methodological approaches in the study of the subject. In the context of the teaching process, it initiates the issue of the sufficiency of the one discipline methods to answer the questions that provoke the very subject of the discipline. History of art is also expanding its field of study to compatible disciplines (aesthetics, visual culture, anthropology, museology, heritage science) and it is necessary to transform and teaching practice.

**Keywords:** teaching art history, heritage, art, postmodernism, Faculty of Arts

Sonja Jančić  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Istorija umetnosti, apsolvent  
jancicsonja@hotmail.com

## REMATERIJALIZACIJA UMETNOSTI

**Sažetak:** Ovaj rad sadrži prikaz plana rada, toka časa i evaluacije novog sistema izlaganja materije koji je ispitivan u radu sa srednjoškolicima. Učenici XIII beogradske gimnazije su imali priliku da posmatraju epohu avangarde iz perspektive književnosti i likovne umetnosti. Odabirom posebnog pristupa u vidu interakcije i timskog angažmana đaka, težilo se korelaciji ovih dvaju umetničkih područja kao srodnih u prikazu avangardnih umetničkih pravaca. Rekonstruisanje njihove međusobne povezanosti, koje je ostvareno sa začetkom u mnogobrojnim manifestima kao tekstualnim vesnicima pravaca, akcentovano je proširenjem na vizuelnu prezentaciju programskih stavova koje je promovisao određeni pravac. Prvenstveno se osvrćući na epohe futurizma, dadaizma i nadrealizma namenski je uspostavljeno poređenje sa apstraktnim ekspresionizmom kao jednim od primera raskida sa načelima mimezisa i drugačijim pristupom umetnosti i tretiranja umetničkog dela. Učenici su bili podeljeni u grupe od kojih je svaka bila predstavnik određenog pravca, sa zadatkom da isčitaju prethodno dobijeni tekst, na osnovu prikazane reprodukcije podražavajući je izvedu sopstvenu kreaciju u skladu sa atmosferom pravca, a potom izanaliziraju jedno delo bazirajući se na bitnim informacijama iz teksta. Rezultati su bili više nego kreativni; učenici su odmah po dobijenom zadatku prionuli na posao; timski rad nije izostao ni u jednoj od grupa od čak osmoro đaka; finalni radovi su bili krajnje originalno izvedeni, a zapažanja prilikom tumačenja slika detaljno izložena. Ovakav način izvođenja nastave imao je za cilj ispitivanje najefikasnijeg metoda u radu sa učenicima prilikom izlaganja vizuelne celine, i poentiranje njene povezanosti sa tekstualnom celinom i kao takav biva izlagan kao potvrda njegove delotvornosti.

**Ključne reči:** obrazovanje, srednja škola, radionica, književnost, istorija umetnosti, aktivno-orijentisana nastava

### Uvod

Umetnost je vekovima predstavljala sinonim za stvaralačku delatnost začetu u čovekovom umu najpre kao misao, ideja, a potom njegovom rukom otelotvorena do stanja realne fizičke postojanosti. Prolazeći kroz mnoge klasifikacije, umetnost je u svakom od perioda posmatrana na različite načine: od antičkog doba i vladavine tradicionalnog utilitarističkog koncepta po kom je umetnost označavala „svaku čovekovu veštinu bez obzira na to da li je u pitanju ujahivanje konja, pisanje stihova, pravljenje obuće, oslikavanje vaza ili vođenje države“,<sup>1</sup> preko podele u XVIII veku koja je razgraničila umetnosti koje su se ticale inspiracije i genija i bile predviđene radi uživanja, i drugih koje su zahtevale samo veštinu i pravila i bile predviđene samo za upotrebu ili zabavu, pa sve do modernog sistema lepih umetnosti s početka XIX veka koji je konačno odvojio umetnost od zanata, umetnika od

---

<sup>1</sup> Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, United States, University of Chicago Press, 2001, 14.

zanatlije i estetiku od namene.<sup>2</sup> Situaciju s početka XXI veka objasnio je kratko Leri Šiner (Larry Shiner) u uvodnoj rečenici svog dela *Otkrivanje umetnosti: kulturna istorija* (2001): „danas se gotovo sve može označiti kao umetnost i ljudi to prihvataju“.<sup>3</sup>

U cilju potpunijeg razumevanja umetnosti, njene ideje i suštine ponuđene su brojne interpretacije, namećući tako i novu problematiku traganja za odgovorima na pitanje: na koji način je valjano podučavati?<sup>4</sup> U procesu potražnje optimalnog pristupa prilikom interpretacije umetnosti široj publici, javila se potreba za privremenim oslobođenjem iste od njene nužne vezanosti za opipljivo. Shodno tome, prilikom konverzije realnog umetničkog dela koga odlikuje fizička postojanost u određenom prostoru i vremenu i koja podrazumeva nužno postojanje čoveka koji u tom istom vremenu i prostoru interaguje sa dotičnim umetničkim delom u njegovu virtuelnu formu, tj. bezprostornu i vanvremensku formu dostupnu masama preko raznih tehnoloških uređaja nametnula se potreba za prekidom teritorijalnog pozicioniranja čoveka na isto tlo na kome počiva umetnost sa kojom se želi ostvariti interakcija i mogućnost dodira sa delima na drugoj strani zemaljske kugle na osnovu njihove konvertovane virtuelne forme dostupne preko optičkih tastera elektronskih uređaja. Jedna od propratnih posledica računarskih noviteta je bila takođe i integracija sa obrazovnom sferom i izmena načina podučavanja u okviru zidova obrazovnih ustanova tako da učenici takođe nisu morali fizički da stoje i postoje pred delima koja su iziskivala da budu utisnuta u njihovu memoriju radi potonjeg reprodukovanja gradiva zarad finalne ocene i evaluativnog procesa već su mogli vizuelno da interaguju sa monumentalnim građevinama ili kapitalnim delima samo usmeravajući svoj pogled ka tehničkim pomagalima poput video projektora. Na taj način svojim realnim i virtuelnim postojanjem, sfera umetničkog prošla je kroz fenomen rematerijalizovanja svoje bivstvujuće komponente, te takvo njeno otelotvorenje jeste razlog pojave prefiksa *rematerijalizacija* u naslovu. Kao što je prethodno pomenuto, tvorevina koja se odlikuje fizičkom postojanošću zahvaljujući manuelnoj participaciji njenog tvorca, vremenom i prostorom nastanka, umetničko delo živi dva života – realni, koji se odlikuje njenom bivstvujućom komponentom i prisutnošću na određenoj teritoriji, i literarni – koji se upoznaje preko enciklopedija, stručne literature, školskih udžbenika itd. Delimično gubivši na taj način moć potpunog prenošenja ideje, vizuelnost umetničkog dela je nužno bila vezana za njenu literarnu deskriptivnost koja je trebalo da se prenese kontinentima dalje.

Velikog udela u tom prenosnom procesu imala je tehnologija koja je svojim vrtoglaviim razvojem kroz decenije premostila brojne prepreke, kako komunikacijske, tako i one vizuelne prirode, pa se može reći da je zahvaljujući njenoj pojavi umetničko delo započelo još jedan život, daleko od svega poznatog i opipljivog; onaj virtuelne prirode.<sup>5</sup> Prisutna u svim sferama čovekovog delovanja, tehnologija je omogućila čoveku neophodnu adaptaciju na nametnute uslove okoline pa se može reći da je na taj način odigrala bitnu ulogu i u genezi komunikacije koja je svoj zenit dostigla upotrebom formalnog programskog jezika i uvođenjem globalno dostupne mreže poznate kao internet tokom druge polovine XX veka. Začet prvenstveno radi prenosa informacija u domenu naučnog delovanja, internet se ubrzo proširio i na polje trgovine, zabave i obrazovanja. Svet kakav danas poznajemo

---

<sup>2</sup> Ibid., 18.

<sup>3</sup> Ibid., 13.

<sup>4</sup> Misli se na umetnost.

<sup>5</sup> Zdravko Rajčetić, Tehnologija i umetnost, *In Medias Res*, Vol.1, Br.1, Novi Sad, 2012.



uglavnom je udaljen par klikova mišem i dostupan masama na mnogobrojnim društvenim mrežama ili onlajn pretraživačima. I u većini obrazovnih ustanova su prisutna tehnološka pomagala poput projektora, kompjutera, audio-uređaja itd. radi pomaganja kvaliteta i kvantiteta nastavnih aktivnosti o kojima će nadalje biti više reči u kontekstu otelotvorenja istih kroz interaktivnu nastavu i aktivno učenje.

### **Metodologija aktivno-orijentisane nastave (AON)**

Tradicionalni sistem školstva baziran na frontalnom reprodukovanju nastavnog materijala po pravolinijskoj relaciji profesor-učenik zahvaljujući rapidnom tehnološkom napretku i brojnim istraživanjima u oblasti obrazovanja napredovao je do nove forme podučavanja, takozvane Aktivne škole.<sup>6</sup> Prvenstveno inicirana na tlu skandinavskih zemalja, ova se forma podučavanja sporo i nesigurno počela sprovoditi i na našim prostorima. Umesto još uvek zastupljenog bihejviorističkog pristupa prema kome se učenje manifestuje inicijalno memorisanjem i potonjim reprodukovanjem sadržaja zarad sticanja novih teorijskih znanja, aktivno-orijentisana nastava teži konstruktivističkom pristupu oblikovanja okoline u cilju sticanja pretežno praktičnih iskustava, samostalnog proučavanja nastavnih sadržaja i stvaranja novih pojmova, postavljanja hipoteza tokom rada i saradivanja na projektima, kao i sticanja uvida u realne uslove u kojima se školska znanja primenjuju u praksi. Nasuprot transmisivnom sistemu školstva koji se odvija prenosom nastavnikovih znanja učeniku, aktivna nastava je zasnovana na razvoju ličnosti i individualnosti svakog pojedinca, podsticanju socijalizacije, insistiranju na interakciji i participaciji, tako da učenici od pasivnih primaoca korpusa znanja postaju aktivni i konstruktivni činiooci u procesu kooperativnog usvajanja gradiva.<sup>7</sup>

Aktivni metod podučavanja polazi od interesovanja individue, njegova prethodnog znanja, ličnog iskustva i intrinzičke motivacije, to jest unutrašnje prirode gde pojedinac uči radi znanja, umesto koristi ili potrebe za dobijanjem određene ocene. Dominantne metode rada su praktičnog tipa. Praktikuju se ekspresivne aktivnosti poput crtanja, pisanja, terenskih radova i td, gde se vrednuje zadovoljstvo dece preduzetim aktivnostima, napredak učenika u poređenju sa njegovim početnim stanjem, motivisanost i zainteresovanost za rad i aktivnosti kao i razvoj ličnosti.<sup>8</sup> Aktivno-orijentisanu nastavu odlikuje smisljeno učenje nasuprot učenja napamet; praktično nasuprot verbalnog, učenje orijentisano na problem nasuprot receptivnom. Učenje kome se teži je divergentno (stvaralačko) i interaktivno (učenik-nastavnik, učenik-učenik, grupni rad) i oslanja se na različita nastavna sredstva.

Teži se razvijanju specifičnih oblika učenja u kojima se kombinuje praktično i verbalno, znanje i umeće, i to tako da jedno dopunjuje drugo. Takvo učenje celovitih delatnosti karakteristično je za sva ona zanimanja u kojima je praktični aspekt značajna komponenta, a intelektualni i praktični delovi su u toku samog procesa ravnopravni i

<sup>6</sup> Ivan Ivić i dr, *Aktivno učenje 2*, Beograd, Institut za psihologiju, 2001, 15.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., 19.

suštinski se prožimaju.<sup>9</sup> Pomenuti metod obuhvata delovanje kognitivističkih i konstruktivističkih teorija učenja.

Prisustvo prvih odražava se kroz tendenciju ka oblikovanju novih misaonih shema i prilagođavanju postojećih, pri čemu su tipične metode podučavanja korišćenje primera i modela za usvajanje i povezivanje pojmova, vežbe kategorizacije i poređenja, izrada dijagrama i shema, oslanjanje na ranije naučeno u sticanju novih znanja, kombinovanje načina učenja itd. Primenom konstruktivističkih teorija nastavnik podstiče učenike da samostalno otkrivaju načela i zakone u sadržajima koje uče pri čemu informacije prethodno transformiše u oblik prilagođen nivou već usvojenog znanja učenika. Nastavnik najpre uvodi učenike u novo područje i pomaže im u potrazi za najdelotvornijim načinom sticanja znanja, a vremenom ih osamostaljuje tako da sami nauče kako da uče i vrše pretragu i usvajanje potrebnih informacija.<sup>10</sup>

Cilj projekta AON jeste implementacija inovacija na sam pristup učenja, to jest nastave u školama, tako da učenike opremi relevantnim znanjima i veštinama za budući profesionalni i privatni život, koji će se odvijati u bitno izmenjenim društveno-ekonomskim uslovima.

Kako navodi jedna grupa autora koja se bavila istraživanjem aktivno- orijentisane nastave u svom radu – „Zahtevi i očekivanja koje pred učenike stavlja realan život u potpunom su raskoraku sa onim kako su spremni za taj život. Ovaj projekat osposobljava učenike za život van škole, time što se kroz različite školske aktivnosti podstiče celokupan razvoj i daje mogućnost za ispoljavanje i unapređivanje bogatog repertoara sposobnosti.“<sup>11</sup> Uloga nastavnika u ovom procesu je organizatorske i dizajnerske prirode tako da on ima zadatak da osmišljava takve nastavne situacije koje imaju ulogu da motivišu učenike i navode ih na aktivnosti relevantne za dati nastavni sadržaj. Na taj način se prvenstveno insistira na prethodnoj pripremi časa i njegovoj temeljnoj osmišljenosti od strane predavača tako da se sav profesorski angažman u pogledu organizacije gradiva za izlaganje obavi pre nastave. U daljem tekstu se ističe da aktivno učešće učenika u sticanju sopstvenog znanja pruža mogućnost učenicima da izbegnu puko sakupljanje činjenica od strane predavača koji ih taksativno prezentuje i odgovaranje na postavljena pitanja kao i da sa druge strane učionice nastavnika treba da prihvate kao saradnika i vodiča koji ih usmerava u tom procesu konstrukcije znanja i usvajanja materije kroz igru i interakciju.<sup>12</sup>

Pomenuti neizostavni element ovakvog koncipiranja i organizacije nastavnog materijala bio je predmet rasprava mnogih autora ali je njegovo prisustvo neosporno. Reč je o igri, u kojoj učestvuju kako učenici, tako i nastavnici – prvi dok kreativno rade na osmišljavanju prezentovanja i realizacije određenog gradiva, drugi kad aktivno učestvuju u prethodno pripremljenim izlaganjima i radionicama.

<sup>9</sup> Udruženje nastavnika, *Osnove aktivno-orijentisane nastave*, Kragujevac, 2011, 3.  
<https://tozdragovic.files.wordpress.com/.../skripta-osnove-aon.doc>, posećeno: 18.02.2017.

<sup>10</sup> Ibid., 4.

<sup>11</sup> Ibid., 20.

<sup>12</sup> Ibid.

## Igra

Gore pomenuta evolucija čoveka može se prema holandskom autoru Johanu Hojzinga (Johan Huizinga 1872–1945) dalje posmatrati kao gradativna relacija *homo sapiens–homo faber–homo ludens*: od razumnog čoveka preko kovača svoje sudbine do igrača. Igra je, prema njegovom mišljenju od posebnog značaja za sve što radimo u životu: civilizacija je nastala i razvija se kroz igru, element igre je pohranjen i u kulturi pri čemu je igra starija od kulture koja nužno pretpostavlja ljudsko društvo.<sup>13</sup> Može se reći da u njoj ima nešto što prevazilazi osnovne fiziološke potrebe, što nije pod kontrolom instinkta, volje niti uma, već se može objasniti njenim značenjem koje samo po sebi implicira na nematerijalni kvalitet u prirodi same stvari. Brojni su pokušaji definisanja igre: neke teorije navode da je ona potrebna za pražnjenje vitalne energije; druge da je zadovoljenje bazičnog instinkta i nagona za opuštanjem; a neke tvrde da se igra sastoji iz treninga mladih naraštaja u formi pripreme za naporan rad koji će se nametnuti kasnije tokom odrastanja.<sup>14</sup>

Drugi autor, Rože Kajoa (Roger Caillois 1913–1978) preispitujući pomenutu definiciju, smatra da je igra i prilika za čisto trošenje vremena, energije, domišljatosti, veštine: „Igra je po svojoj suštini posebno zanimanje, brižljivo izdvojeno od ostalog života i uglavnom se odvija u tačno određenim granicama vremena i prostora. Postoji poseban prostor za igru, zavisno od slučaja: školica, šahovska tabla; stadion, pista, borilište, scena, arena itd. U tom ograničenom prostoru i određenom vremenu konfuzne i zapletene zakone običnog života zamenjuju precizna, izmišljena i neopoziva pravila, koja se moraju prihvatiti takva kakva su i koja diktiraju pravilan tok partije.“<sup>15</sup>

Prisutna na svim uzrasnim kategorijama ljudskih i životinjskih bića, čineći nerazlučivi element postojanja svake jedinke ponaosob, igra se implementirala u velikoj meri danas i u oblasti tehnologije. Razne tehnološke naprave su kao novovekovni izumi neizostavni predmeti u svačijim rukama, a posebno dečijim. Još u najranijim godinama odrastanja deca zahtevaju određenu dozu zabave na dnevnom nivou tako da se tehnologija dominantno nametnula da im je pruži razbijajući tako rutine i osvežavajući svakodnevicu. Neretko se dešava da se na školskim časovima učenici ne odvajaju od smart telefona, tablet ili mp4 uređaja jer oni na njima zadovoljavajući način pružaju potrebne informacije.<sup>16</sup> Kako se obrazovanje može takmičiti sa time?

Period adolescencije je kao doba samo po sebi fragilno i kritički настроjeno prema ličnoj egzistenciji i budućoj orijentisanosti kao i preispitivanju ličnosti, neretko praćeno buntovništvom i krizom identiteta. Verovatno se veliki broj nastavnika suočio sa neadekvatnim ponašanjem učenika na časovima; koji su pored odbijanja obaveza oko domaćih zadataka izostajali sa časova i protestovali u pogledu školskih zaduženja. Implementacija igre u nastavu uz aktivaciju i adaptaciju tehnologije u nastavni sadržaj bi mogao da bude jedan od sigurnih načina da se pridobije i zadrži pažnja učenika i nadalje

<sup>13</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of The Play-Element In Culture*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949, 2.

<sup>14</sup> Ibid., 2.

<sup>15</sup> Rože Kajoa, *Igre i ljudi: Maska i zanos*, Beograd, Nolit, 1965, 35–36.

<sup>16</sup> Danimir Mandić P., *Informaciona tehnologija u savremenoj nastavi*. [http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/rad2\\_.pdf](http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/rad2_.pdf), posećeno: 12. 03. 2017.

prokrči put ka novim saznanjima, koja će prethodno biti probrana i prilagođena njihovom uzrastu a potom inovativno servirana kroz odabranu koncepciju rada. Na taj način će učenici biti uvučeni u zabavu modernog izlaganja nastavnog materijala primorani da budno učestvuju i ličnim doprinosom oplemene svoje dotadašnje znanje kao i steknu određene socijalne veštine kroz timski rad i participaciju. U daljem tekstu će biti detaljnije opisan sličan primer izlaganja materije.

### **O istraživanju**

U cilju ispitivanja efikasnosti metoda aktivne nastave, tokom juna 2016. godine održan je set predavanja sa učenicima treće godine XIII beogradske gimnazije. Predavanja su se odvijala na časovima srpskog jezika i književnosti, na kojima se kroz izlagani materijal simbolički i demonstrativno insistiralo na povezanosti vizuelne umetnosti i literature. Gradivo sa kojim su učenici treće godine bili suočeni ticalo se perioda moderne umetnosti (konkretno: futurizma, dadaizma, nadrealizma i apstraktnog ekspresionizma). Na početku časa učenici su podeljeni u četiri grupe od okvirno šest do osam učenika pri čemu je svaka grupa dobila tekstove sa sažetim informacijama za svaki od pravaca moderne umetnosti. Za određeno vreme su imali zadatak da zajednički iščitaju tekst i podvuku one delove u njemu koji su smatrali bitnim. Na kraju teksta je stajao kratki prikaz jednog umetničkog dela sa slikovitim prilogom, naziv dela i podaci o umetniku. Sledeći korak je podrazumevao njihov lični kreativni angažman kao originalni doprinos atmosferi epohe koju su prethodno tekstualno, ali i vizuelno upoznali u kratkim crtama tako da je u nastavku časa u dogovoru sa ostalim članovima grupe predstave i ostalim učenicima. Drugi deo časa je bio rezervisan za prezentovanje radova; diskusiju i pokušaj tumačenja novih, do tada neviđenih umetničkih dela od njima nepoznatih autora iz pomenutih epoha kojima je pripadala svaka od grupa. Na raspolaganju su imali dva časa od 45 minuta (ukupno 90 minuta) koji su se održali u biblioteci/medijateci gimnazije opremljene tehničkim rekvizitima potrebnim za izvođenje ovakve vrste predavanja poput zvučnika, projektora, kompjutera, ali i prostranih stolova na kojima su učenici mogli da se koriste makazama, flomasterima, lepkom itd.

Podeljeni u grupe i dobivši instrukcije za predstojeći zadatak, učenici su se odmah po dobijanju tekstualnog prikaza prihvatili posla, sedeći u krugu dogovorom određivši predstavnika koji je čitao naglas tekst ostalim članovima grupe. Nakon obeležavanja važnih delova teksta, dobili su materijal za izvođenje improvizovanih kreacija: grupa koja je zastupala epohu futurizma je na korišćenje dobila lepak, makaze, stare časopise i flomastere u cilju kreiranja kolaža koji su bili dominantan medij prezentovanja dinamizma kao jednog od osnovnih obeležja epohe; dadaistička grupa je imala priliku da sastavlja poemu po principu slučajnosti prosutih reči na papiru (prethodno isečenih iz novina) tako da su oni raspolagali lepkom, isečcima reči i papirima; grupa nadrealista je suočena sa automatizmom pisala i crtala slobodnom rukom pročišćenom od dodatnih misli, potkrepljena hartijom, olovkama i bojama; dok je poslednja grupa koja je upoznata sa apstraktnim ekspresionizmom imala pristup onlajn programu<sup>17</sup> podražavajući na taj način jedinstveni stil prskanja boje po platnu tzv. *dripping* tehnike američkog umetnika i dominantnog predstavnika ovog pravca, Džeksona Poloka (Jackson Pollock, 1912–1956).

---

<sup>17</sup> [www.drips.nalindesign.com/](http://www.drips.nalindesign.com/) Posećeno 16. 07. 2016.



Poslednji zadatak je bio tumačenje zadanog umetničkog dela u kome je prva grupa dobila sliku „Dinamizam psa na povocu“ (1912)<sup>18</sup> umetnika Đakomo Bala (Giacomo Balla, 1871–1958), druga redimejd (*ready-made*) „Poklon“ (1921)<sup>19</sup> od Men Reja (Man Ray, 1890–1976), naredna grupa sliku „Bogorodica kažnjava malog Hrista pred tri svedoka: Andre Bretona, Pol Elijarda i slikara“ (1926)<sup>20</sup> od Maks Ernsta (Max Ernst, 1891–1976), a poslednja apstraktno delo monumentalnih dimenzija „Beli centar“ (1950)<sup>21</sup> umetnika Mark Rotka (engl. Mark Rothko/ rus. Маркис Яковлевич Роткович, 1903–1970). U svakom od ponuđenih vizuelnih izazova grupe su pronašle povezanost sa informacijama prvobitno dostupnim tekstovima podeljenim na početku časa, pokušavajući svojim rečima da interpretiraju simboliku viđenog preko projektora. Uz potporu profesora, razvijajući živu diskusiju, pravci moderne umetnosti prošli su kroz preispitivanje i kritički osvrt srednjoškolaca, vidno isprovociranih da komentarišu prednosti i nedostatke vremena u kojem su koegzistirali tokom dva časa. Predavanje je zaključeno izložbom grupnih radova uz sumiranje utisaka koji su se pretežno ticali zabave u procesu učenja novog gradiva i iščekivanja slične radionice.

### Primenjena metodologija projekta AON uz osvrt na rezultate i analizu

Pristalice aktivno-orijentisane nastave između ostalog ističu i da: „Društvene promene rađaju nove potrebe i zahteve, pa samim tim traže i drugačije obrazovanje. Novi trendovi svetskog razvoja traže od obrazovanja da drugačije pripremi učenike za život. Neophodno je da osobe budu osposobljene da uoče, definišu i rešavaju probleme, da kreiraju nova rešenja, da efektno prezentuju svoja znanja; da umeju da komuniciraju i saraduju sa drugima; otvorene za promene i nove mogućnosti, osposobljene da biraju i samostalno donose odluke; koje dobro poznaju sebe i imaju razvijeno samopoštovanje, preuzimaju odgovornost za sopstveno obrazovanje i upravljaju svojim životom.“<sup>22</sup>

Pobrojani moderni zahtevi nameću se kao nužnost sa kojima se susreće tradicionalni sistem školstva u cilju valjane i potpune obuke pojedinaca za život i obaveza koje nosi budućnost. Pravilno bi bilo uzeti u razmatranje prilagođavanje dolazećem vremenu i usvajanje novih modela podučavanja ako bi krajnji cilj bio svrshishodniji i kompletniji za budući naraštaj u odnosu na prethodni. Brojni su priručnici i seminari koji govore o nastupajućem sistemu obrazovanja i aktivno-orijentisanoj nastavi, a ispitivanje njene delotvornosti bi bio jedan od prvih koraka provere što je okvirno i bila zvezda vodilja u projektu održanom sa srednjoškolcima pomenute beogradske gimnazije.

Početna faza realizacije je sačinjena od pretrage i odabira gradiva iz stručne literature, konkretno u ovom slučaju iz brojnih studija o pomenutim epohama i umetnicima kao i nekim

<sup>18</sup> Ital. *Dinamismo di un cane al quinzaglio*, ulje na platnu, 91 x 110 cm, Galerija Olbrajt-Noks u Bufalu, Sjedinjene Američke Države.

<sup>19</sup> Franc. *Le cadeau* (Série II), replika ukradene redimejd skulpture, gvožđe i rajsnadle, 15.4 x 8.7 x 12.2 cm, Muzej američke umetnosti Smitsonijan u Vašingtonu, Sjedinjene Američke Države.

<sup>20</sup> Ital. *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Éluard et le peintre*, ulje na platnu, 196 x 130 cm, Muzej savremene umetnosti Ludvig u Kelnu, Nemačka.

<sup>21</sup> Engl. *White center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)*, ulje na platnu, 205.8 x 141 cm, od 2007. godine u privatnom vlasništvu.

<sup>22</sup> Ivan Ivić i dr, op. cit., 62.

kapitalnim umetničkim delima,<sup>23</sup> potom ekstrakovanje osnovnih informacija i vizuelnih reprodukcija koji su dalje osmišljeni u formi prezentacije i izlagani na časovima. Prezentacija je rađena u onlajn programu *prezi*<sup>24</sup> koji nudi brojne šablone u kojima vizuelnost dostiže svoj tehnički maksimum, a tekstualne celine su krajnje svedene da ne bi odvlačile pažnju tokom izlaganja ostalog materijala. Cilj je bio aktivirati učenike da kroz promišljanje o serviranim informacijama na predavanju formulišu potencijalna pitanja ili nejasnoće o materiji o kojoj se diskutovalo i za iste se obrate predavaču u toku ili nakon časa; zatim konsultuju onlajn riznicu u toku ili nakon časa za neke od dodatnih informacija koja će im pružiti podsticaj za dalja upoznavanja sa obrađivanom oblasti i na taj način usmeriti i potkrepiti interesovanja. U toku izlaganja su im postavljana pitanja o poznavanju materije, na primer da li su upoznati sa njom sa časova Likovne kulture ili nekih drugih predmeta, kao i o povezanosti sa informacijama sa kojima su se susretali tokom života iz sfere kulture i opšte informisanosti. Tekstovi koje su potom dobili prethodno su razrađeni i pažljivo konstruisani tako da učenici budu opremljeni informacijama neophodnim za dalje zadatke. Reč je u ovom slučaju o osnovnim podacima o obrađivanim umetničkim pravcima i fragmentima njihovih manifesta, citatima vodećih umetnika detaljima iz njihove biografije te podacima o kapitalnim delima. U ovoj fazi se od učenika očekivao timski rad u iščitavanju i prepoznavanju bitnih delova u tekstu, upoznavanje sa materijom i promišljanje o njoj uz razmenu komentara unutar grupe kao i korak ka osmišljavanju i realizaciji timskih kreacija u duhu epoha.

Grupe su unapred imale osmišljene konture tih tvorevina. Kao što je već pomenuto, to su bili kolažna konstrukcija, dadaistička poema, automatizam u pisanju i crtanju te oponašanje apstraktnog ekspresionizma kroz stvaralaštvo Džeksona Poloka i u tekstovima ponuđene karakteristike svake od tehnika. Grupe su imale potpunu slobodu u odabiru prezentacije rada i upotrebe materijala, a rezultati koji su proizašli na kraju su bili plod njihovog dogovora, mašte i originalnosti. Kolaži prve grupe su nosili jedinstveni pečat futurizma: na papirima su bile nalepljene reči poput rat, pokret, revolucija, automobil itd., uz dodate slike koje su na simboličan način predstavljale odraz ondašnjeg vremena. Dadaistička poema je bila očaravajuće spontana i otrgnuta svakoj kontroli, nadrealizam je sijao momentima pukog automatizma gde su se na papirima u vazduhu mogli videti nemogući linijski i tekstualni prepleti revolucionarno probušeni olovkama, dok su članovi poslednje grupe odlučili u nekoliko varijanti da oponašaju vodećeg predstavnika apstraktnog ekspresionizma.

U sledećoj fazi se od učenika očekivalo da kroz zajednička zapažanja i diskusiju unutar grupe interpretiraju zadano umetničko delo iz perioda sa kojim su se susreli kroz tekstove i vizuelni materijal. Na ovaj način je izvršena provera njihovog razumevanja atmosfere određenog umetničkog pravca i poruke koje je ono nosilo. Implementirajući prethodno pripremljene tekstualne informacije i stečena iskustva kroz timske radove uz minimalnu stručnu pomoć tokom kasnije diskusije, učenici su uspeli da pravilno ponude tumačenje umetničkih dela svake od epoha.

<sup>23</sup> Primeri: Nikos Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art: from fauvism to postmodernism*, London, Thames & Hudson, 1990; 2001; Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2011; Matthew Gale, *Dada & Surrealism*, London, Phaidon, 1997. i drugi.

<sup>24</sup> <https://prezi.com/>, posećeno: 12. 07. 2016.

Prateći okvirno ponuđene instrukcije projekta AON, na održanim radionicima sa srednjoškolicima se težilo ispitivanju uspešnosti ovakvog metoda rada i mogućnosti potpune realizacije istog na našem teritorijalnom području. Dajući prednost učešću učenika uz insistiranje na njihovoj aktivnosti i timskom angažmanu, koordinator predavanja je u ovom slučaju igrao brojne uloge. Među njima su nastavnička, u kojoj je delovao prenosom informacija, izlaganjem gradiva i prezentovanjem sadržaja, vođenjem nastavnog procesa i organizovanjem nastave, zatim motivaciona, u kojoj je pred nastavnikom zadatak da motiviše učenike za rad i održava interesovanja i istovremeno im predstavlja model za profesionalnu identifikaciju. Delimično je ostvarena i uloga procenjivača, to jest evaluatora gde je on obavezan da ocenjuje učenike u domenu znanja, sa akcentom na njihovo ponašanje i ličnost, kao i uloga regulatora socijalnih odnosa, partnera u afektivnoj interakciji i td.

Pomenute faze realizacije ispitivanja projekta AON kroz interaktivnu radionicu sa učenicima su zahtevale određeno vreme za odabir i organizaciju materijala kao i osmišljavanje ideja za timski rad, prikupljanje materijala i postavku tehničkih uređaja. Pre realizacije koncepcije aktivno-orijentisane nastave, prethodno je bilo neophodno dijagnostifikovati predznanje srednjoškolaca. U ovom slučaju je reč o učenicima treće godine srednje škole koji su u ovom periodu na časovima srpskog jezika i književnosti slušali o periodu modernizma. Bilo je potrebno uzeti u obzir njihova prethodna iskustva koja su potrebna kao osnova za sticanje novih i tek potom se upustiti u proces izrade scenarija koji predstavlja ključnu fazu u prevođenju ideja o aktivnom učenju u nastavnu praksu.<sup>25</sup>

Govoreći o rezultatima izvedenog projekta, može se reći da je uspešnost u pogledu planiranja, realizacije i evaluacije samog procesa bila potpuna. Zadovoljstvo i zainteresovanost učenika za učestvovanje u interaktivnoj radionici kao i želja da se ono sledeće što pre dogodi, aktivnost učenika tokom celokupnog procesa i voljnost za saradnjom sa ostalim učesnicima jedan je od pokazatelja mogućnosti i poželjnosti realizacije aktivno-orijentisane nastave u cilju optimalnog usvajanja nastavnog materijala, uticaja na pravilni razvoj ličnosti i socijalizacije svakog od pojedinaca kao i valjanog opremanja učenika za moderne zahteve koje mu postavlja društvo i budućnost ka kojoj se stručno orijentiše.<sup>26</sup>

## Zapažanja

Prvi problem sa kojim se susreće realizacija aktivne nastave bi bio nepostojanje tradicije u autonomnom planiranju novina niti postojanje adekvatne obuke za to. Smetnju predstavlja i postojeći sistem izrade pisanih priprema za čas koji mogu biti prepreka kreativnoj izradi istih, zatim velika brojnost učenika po jednom odeljenju tako da nastavnici ne uspevaju da se posvete svima ponaosob i detaljno isprate celokupan razvoj svakog pojedinca kao i nedovoljna opremljenost tehničkim uređajima. Takođe, u pomenute smetnje spadaju i predmetna podvojenost pri čemu se zanemaruje poželjna interdisciplinarnost radi prikaza

<sup>25</sup> Ivan Ivić i dr, op. cit., 96.

<sup>26</sup> Idući u korak sa vremenom, projekat AON istovremeno predstavlja pokušaj promene zabrinjavajuće lošeg stanja u našem obrazovanju koji je uočen još na PISA testovima. Zastupljen sada već u okviru brojnih obrazovnih ustanova, nadalje se očekuje veći stepen njegove delotvornosti usled rastuće rasprostranjenosti na našem teritorijalnom području u sferi obrazovanja. Uporište: [http://www.fren.org.rs/sites/default/files/qm/H3\\_4.pdf](http://www.fren.org.rs/sites/default/files/qm/H3_4.pdf)

celovitosti gradiva i tradicionalno insistiranje na usvajanju teorije pre nego uporednom upražnjavanju iste sa praktičnim ogledima koji predstavljaju bazičnu komponentu svake buduće profesije. Jedna od zamerki bi mogla biti i veći vremenski utrošak u prethodnom planiranju i organizovanju nastavnih celina po kojima će se okvirno razvijati predavanje, a koje iziskuje određeni stepen nastavničke kreativnosti, kompetentnosti i određeni korpus znanja i iskustva u datoj sferi delovanja ali navedeno ne bi trebalo predstavljati nepremostivu prepreku pogotovo kada se uzme u obzir cilj kome se teži, a to je valjana obuka budućim naraštajima zarad prilagođenosti društvenom toku i vladajućim prilikama.

Iako napredno, vreme kom pripadamo još uvek nije iznedrilo opštepriznatu jednačinu za neizostavni uspeh u pogledu nastavne metodike, ali sigurno da je koncepcija aktivno-orijentisane nastave svojim instrukcijama i ponuđenim novinama dala neku vrstu recepta za poboljšanje i napredak u toj sferi delovanja, koji će se verovatno nadalje razvijati u skladu sa nastupajućim vremenima, društvom i tehnologijom.

### Interdisciplinarnost

Ispitivanje delotvornosti aktivno-orijentisane nastave u prethodno navedenom slučaju bilo je realizovano kroz prezentovanje vizuelne umetnosti na časovima srpskog jezika i književnosti. Tekstovi sa kojima su se susreli gimnazijalci bili su prepuni citata iz manifesta pomenutih pravaca moderne umetnosti. Na taj način je istaknuta nužna povezanost između likovne umetnosti i književnosti, koje su išle ruku pod ruku u genezi umetničkog stvaralaštva. Pored pomenutih, prisutne su mnoge druge povezanosti ovih dvaju umetničkih područja uz još dalji osvrt u prošlost poput ručnih natpisa na papirusima ili pergamentima iz perioda civilizacije Starog Egipta, iluminiranih rukopisa iz srednjovekovnog perioda, avangardnog zenitizma otelotvorenog u časopisu *Zenit*, propagandnih plakata socijalističkog realizma, pop-art stripova američkih umetnika i mnogim drugim. Ne treba zanemariti ni vidnu povezanost između umetnosti i ostalih nauka poput istorije, matematike, ekologije, muzike itd. Neodvojivost od okolnih dešavanja i novih trendova je rezultirao nužnom interdisciplinarnošću koja bi trebala da bude povod za dalji razvoj u pravcu međupredmetnih kompetencija kada je u pitanju obrazovanje budućih naraštaja. Još je renesansna umetnost uz osvrt na antičko doba negovala pravila geometrije u delima mnogih majstora poput Mikelandela (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475–1564), Rafaela (Raffaello Santi da Urbino 1483–1520), ali i potonji stvaraoci poput Pikasa (Pablo Ruiz Picasso 1881–1973), Braka (Georges Braque 1882–1963), Mondrijana (Pieter Cornelis Mondriaan 1872–1944) su ispratili pomenute zakone zasnovane na principu modelovanja u svojim delima. Američki lend-art umetnici poput Sol Le Witt-a (Sol LeWitt 1928–2007) i ostali predstavnici postmoderne američke umetnosti učestvovali su u intervencijama u pejzažu koristeći postojeće prirodne elemente u formiranju umetnosti – tako je nasip kod Jute jedan od primera umetničko-ekološke povezanosti. Muzika je preko Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский 1866–1944) ušla u sferu „opipljivog“ zahvaljujući brojnim ekspresionističkim radovima kojima je umetnik prenosio sopstvene vizije kompozicija vizuelno interpretirajući zvuk, a istorija je svoj upliv u umetnost ostvarila najranijim delima u kojima su se portretisale životinje, božanstva, vojskovođe, izrađivale biste vladara, podizali hramovi i palate kako bogovima tako i istaknutim ličnostima – preko oslikanih sukoba na vezenim platnima poput



*Tapiserije iz Bajea*<sup>27</sup> koja prikazuje bitku kod Hejstingsa sve do monumentalnih kompozicija istorijskih bitaka i važnih trenutaka u razvoju čovečanstva među kojima se mogu izdvojiti mnogi primeri povezanosti umetnosti sa istorijom poput Gojinog (Francisco José de Goya y Lucientes 1746–1828) dela *3. Maj 1808*,<sup>28</sup> Jovanovićeve (Pavle Paja Jovanović 1859–1957) *Seobe Srba*<sup>29</sup>, Pikasove (Pablo Ruiz Picasso 1881–1973) monumentalne kompozicije *Gernika*<sup>30</sup> i drugih.

Nebrojeni su primeri nužne povezanosti umetnosti sa ostalim naukama i zbog toga ovo nije njeno poslednje stajalište. Istinsko razumevanje celovitosti jedne epohe može se ostvariti jedino ukoliko se u potpunosti sagleda njeno trajanje – a ono nije ekstrahovano kao zasebna oblast umetničkog ili književnog; već kao jedinstvo mnogih promena u okviru najrazličitijih fenomena jednog društva tokom određenog vremena.

## Zaključak

Pokušaj prožimanja svih, u radu pomenutih kategorija istraživanja: tehnologije, aktivno-orijentisane nastave, igre i interdisciplinarnosti rezultat je inicijalne ideje o predavačkom nastupu u jednoj srednjoj školi u Beogradu u cilju ispitivanja delotvornosti nedovoljno zastupljenog pristupa na prostoru Balkana na jednoj određenoj uzrasnoj grupi ispitanika (konkretno gimnazijalaca) kao prvobitne tačke polazišta, u ovom slučaju aktivno-orijentisane nastave, kao neodvojive celine od one koja se tiče tehnologije i njenih postignuća, nužno prisutne u većini obrazovnih ustanova u prvoj polovini XXI veka i koja za sobom povlači fenomen igre kao prećutni, propratni element njenog postojanja utkan u sve njene potonje manifestacije i novine; a koji i danas čini važan deo svake etape sistema obrazovanja kroz koji se kreće jedinka. Sve pomenuto akcentovano je silom gravitacije orijentisano težnjom ka sjedinjavanju što većeg broja nauka u jedan umreženi sklop koji će budućim naraštajima pružiti efikasniji pristup neograničenoj bazi informacija. Zahvaljujući tehnologiji, konsultovanje i interakcija sa podacima nikada nije bila toliko olakšana i svako mesto postaje potencijalan prostor za učenje.

Zasnivajući ovo istraživanje na domenu umetničkog, čiji se termin našao kao jedan od pojmova u naslovu rada, insistirano je na mogućnosti povezivanja savremenog čoveka sa umetnošću ne samo čulima poput vida i sluha, već i taktilnim receptorima tako da danas maltene svaki pojedinac ima priliku da interaguje sa umetničkim delom bez da nužno stoji pred njim. Na taj način je umetničko delo dobilo novu dimenziju tj. formu pojavljivanja istovremeno postojeći na svom realnom fizičkom tlu nastanka i na kompjuterizovanim ekranima posmatrača koji su u tom istom vremenskom trenutku kontinentima udaljeni od iste tvorevine. Tako predstavljena, rematerijalizovana umetnost danas iziskuje neprekidni ljudski napor zarad zadovoljenja njene konstantne potrebe za pronalaženjem novih i efikasnijih pristupa u njenom podučavanju u učionicama, salama, dvoranama, pa i prirodi, prilagođavajući tako svoj oblik novim zahtevima određenog društva i sredine.

<sup>27</sup> Franc. *Tapiserie de Bayeux*, vez na platnu, 50 x 70 cm, Institut Viljema Osvajača u Bajeu, Francuska.

<sup>28</sup> Špan. *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, ulje na platnu, 268 × 347 cm, Muzej Prado, Španija.

<sup>29</sup> *Seoba srba*, ulje na platnu, 127 × 190,5 cm, Muzej Vojvodine, Srbija.

<sup>30</sup> Špan. *Guernica*, ulje na platnu, 349.3 × 776.6 cm, Muzej kraljice Sofije u Madridu, Španija.

### Korišćena literatura

Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh & David Joselit, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2011.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens: A Study of The Play-Element In Culture*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949.

Gale, Matthew, *Dada & Surrealism*, London, Phaidon, 1997.

Ivić, Ivan i dr, *Aktivno učenje 2*, Beograd, Institut za psihologiju, 2001.

Kajoa, Rože, *Igre i ljudi: Maska i zanos*, Beograd, Nolit, 1965.

Rajčetić, Zdravko, Tehnologija i umetnost, *In Medias Res*, Vol.1, Br.1, Novi Sad, 2012.

Shiner, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, United States, University of Chicago Press, 2001.

Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art: from fauvism to postmodernism*, London, Thames & Hudson, 1990; 2001.

### Elektronski izvori:

Mandić, Danimir P., *Informaciona tehnologija u savremenoj nastavi*, [http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/rad2\\_.pdf](http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/rad2_.pdf)

Udruženje nastavnika, *Osnove aktivno-orijentisane nastave*, Kragujevac, 2011, 3, <https://tozadragovic.files.wordpress.com/.../skripta-osnove-aon.doc> Posećeno: 18.02.2017.

<http://drips.nalindesign.com/>

<https://prezi.com/>

[http://www.fren.org.rs/sites/default/files/qm/H3\\_4.pdf](http://www.fren.org.rs/sites/default/files/qm/H3_4.pdf)

## SUMMARY

### REMATERIALISATION OF ART

Sonja Jančić

„One's mind once stretched by a new idea, never regains its original dimensions“<sup>31</sup>

With the development of technology implementation of new working methods within educational institutions has resulted in a tendency towards uniting many scientific fields with the domain of art in the more complete understanding of the teaching material that the students are served within educational institutions and whose process is embodied in the title of this paper with a prefix indicating the changed *rematerialisation* art form. The survey conducted was aiming to examine the effectiveness of the active-oriented learning (AOL) within students of high school in Belgrade, with the accent of comparison of traditional and modern system of education.

Implementation of the teaching material in the sphere of visual art presented on the Serbian language and literature course is leading towards possible realization of interdisciplinary competence of the future educational system. Process was the same for all participants, team action was needed in order to address the challenges of creative classes. Students were deeply engaged to one of the ruling epoch independently on the principle of creating a mini mimesis art projects previously theoretically substantiated necessary information served in the form of text.

<sup>31</sup> Quote by Oliver W. Holmes from: Ivan Ivić et. al., *Aktivno učenje 2*, Beograd, Institut za psihologiju, 2001.

Productivity in workshops was the result of partakers readiness and willingness to participate in it, their interest to accept a ready-made information, reflect on it and continue processing it based on their own skills and the power of creativity to the tangible art form. The intensity of play, can be compared with the power of technological devices that occupy their attention on the daily bases.

Effectiveness of AOL is confirmed in this research, and it was reflected in their interest, motivation, effort, participation in teamwork, and full acceptance of game rules. Overall, project AON could be called successful and in the future its application in the other fields is needed.

The relationship between art and literature was further accentuated by the era it was presented to students – modern art with major eras of futurism, Dadaism, surrealism and abstract expressionism in which represented fragments of the manifestos were given during these workshops. Making a step towards imbuing educational course, there was the necessary insight into the relationship between art and other sciences e.g. mathematics, history, ecology, music etc.

Currently division of material reduces the possibility for its proper understanding and adoption, and denies the opportunity for insight and deeper review in the epochs.

In summary, this research draws special attention to the necessity of highlighting the connection between art and other sciences.

**Keywords:** education, high school, workshop, literature, art history

Mr Aleksandar Kontić  
Visoka škola likovnih i primenjenih umetnosti  
Beograd  
akonti@vektor.net

## ZNAČAJ CRTEŽA PREDŠKOLSKOG ILI RANOG ŠKOLSKOG DETETA ZA RAZUMEVANJE NJEGOVOG UNUTRAŠNJEG SVETA

**Sažetak:** Kada je psihoanalitičko istraživanje čovekovog unutrašnjeg sveta pokušalo da svoje zaključke, najpre dobijene na odraslima, primeni na deci (i adolescentima), ispostavilo se da se, umesto slobodnih asocijacija kojima se služi psihoanaliza odraslih, u slučaju psihoanalize dece, može koristiti dečja igra, i osobito, njihovi crteži. Kako su Ana Frojd i Melanija Klajn vrlo rano primetile, dečji crtež je sasvim otvoreno otkrivao veliki deo unutrašnjeg doživljaja dece, njihove emocionalne probleme, ili razvojni zastoj, odnosno njihov doživljaj porodice, uloge njenih članova, kao i detetovo mesto u porodičnoj dinamici. Cilj ovog saopštenja je da podseti, upotrebom primera, na mogućnosti edukatora, odnosno vaspitača, koji bi mogli povećati svoju senzitivnost za razumevanje deteta na predškolskom i/ili ranom školskom nivou uvidom u značaj crteža dece u ovom kontekstu. Za potrebe prezentacije, koristiće se niz dečjih crteža koji u većoj ili manjoj meri simbolizovano oslikavaju njihov unutrašnji svet, odnosno eventualne traumatske situacije, zlostavljanje od strane nekog autoriteta, odnosno poremećene porodične odnose.

**Ključne reči:** detinjstvo, crtež, interpretacija, psihodinamika

### Uvod

U ranim razvojnim fazama psihoanalitičkog tretmana osoba sa emocionalnim tegobama, psihodinamski pristup je koristio slobodne asocijacije odraslog pacijenta, kojim se otvarao put za razumevanje njihovih unutrašnjih konflikata, obično smatranih uzročnicima poremećaja. S obzirom da bi ovi konflikti bili razrešivani neuspešnim potiskivanjem, slobodno asociiranje je vodilo ka ovom od svesnog uklonjenom, patogenom materijalu, čije dovođenje u svest bi predstavljalo put izlečenja. Sa razvojem psihoanalitičkog metoda, ustanovilo se da su mnoge tegobe bile vezane za rano detinjstvo individue; činjenica da je asocijativni materijal po pravilu vodio u iskustva iz ranog detinjstva, bio je dovoljan razlog za ovakav zaključak. S druge strane, ovakva saznanja su otvorila nove poglede, ali i nove probleme. Prvi se odnosio na preventivne napore (rano detinjstvo se smatralo odlučujućim po pravilan razvoj ličnosti) te je logično sledilo da dete treba zaštititi od patogenih konflikata, na njihovom samom izvoru. Uz sve ovo, i deca bi, nimalo retko, formirala različite razvojne smetnje, na koje je trebalo delovati psihodinamskim terapijskim sredstvima. Problem se, posmatran iz praktičnog ugla, sastojao u tome što dete nije bilo moguće podvrgnuti tretmanom koji je korišćen sa odraslima. Bilo je potrebno naći zamenu za slobodne asocijacije, koje su bile efikasne u psihoterapijama odraslih. Zasluga je pionira psihoanalize (A. Frojd, M. Klajn, D. Vinikot, M. Maler, Dž. Bolbi, i mnogi drugi) što su metod primenjivan u tretmanu odraslih uspešno modifikovali za rad sa decom. Posmatrajući dečju igru, oni su zapazili da se ova sastoji iz mnogih aspekata koji su povezani sa njihovim



unutrašnjim svetom, fantazijama i željama.<sup>1</sup> Bruno Betelhajm<sup>2</sup> (Bettelheim, 1976) je u dečjim bajkama nalazio motive tipične za razvojne strahove koje su sastavni deo svakog detinjstva. Prvi pokušaji psihoanalize deteta posmatranjem njihove slobodne igre, pokazali su da ona imaju izrazitu potrebu i da crtaju, gotovo uvek kada se nađu pred praznim papirom i olovkama. Vrlo brzo se primetilo da njihovi crteži, jednako kao i igra, nose u sebi projekcije njihovog unutrašnjeg sveta, odnosno lični doživljaj sveta koji ih okružuje i njihovog mesta u njemu.

Nisu samo pioniri dečje psihoanalize koristili dečje crteže za potrebe psihološkog razumevanja; dečje figuralno crtanje je bilo meta interesa psihologa i psihijatra. Negde u isto vreme kada su i dečji analitičari intenzivirali istraživanje dečjeg unutrašnjeg sveta, Florens Gudinaf (Florence Goodenough)<sup>3</sup> ukazala je na statistički značajnu povezanost između nečega što je nazivala nivo kompleksnosti crteža figure koje dete crta, i skorova na Bine-Simonovoj skali. Od tada su psiholozi, pedagozi, i psihoanalitičari upotrebljavali dečji crtež ljudske figure da bi grubo procenili njegov intelektualni koeficijent. Gudinafova je deci zadavala prazan papir i olovku, te davala instrukciju da nacrtaju ljudsku figuru, trudeći se da ovaj zadatak urade najbolje što mogu. Deca nisu imala vremenski limit, ali bi, po pravilu, ovaj zadatak obavljali za po desetak minuta. Gudinaf je pokazala da su deca koja su ljudsku figuru formirala sa što više detalja, postizala i više skorove na testovima intelektualnih sposobnosti.

Novi pomak u interesu za dečje izražavanje putem vizuelnih kreacija, dogodio se pedesetih godina XX veka, kada je Ernaest Kris (Ernst Kris) Frojdov sledbenik mlađe generacije, objavio i danas vrlo uticajnu monografiju posvećenu psihoanalitičkim razmatranjima umetnosti.<sup>4</sup> Dominantni deo ove studije se bavio vizuelnim izražavanjem, i jasno ukazao na manifestacije mentalne bolesti i zdravlja, između ostalog, i u kontekstu izražavanja putem crtanja. Kris nalazi da se u fazi inspiracije umetnik podvrgava regresiji u službi Ja, koja je delimična i privremena, kontrolisana, a koja istovremeno čuva funkciju kontakta, odnosno komunicira sa posmatračem umetničkog dela. Međutim, kod crteža šizofrenih osoba, on nalazi tendenciju da se prazan prostor popuni ili prepuni, da se pojedini obrasci stereotipno i rigidno ponavljaju, kao da i simbolika gubi svoja značenja. Na izvestan način, ovde umetnost ne bi služila komunikaciji, već fantaziji o magijskom delovanju.<sup>5</sup> Isti atribut, ali svakako bez referiranja na bilo šta psihopatološko, važi i za značaj koji deca pripisuju i igri, kao i sopstvenom vizuelnom izražavanju. U nekom smislu, i igra i crtež umeju da budu jednako važni kao i stvarnost, iako deca između ova dva prave jasnu razliku.

### **Odbrambeni mehanizmi manifestovani u dečjem crtežu**

Edita Kramer (Edith Kramer) je među prvima direktno ukazala na postojanje različitih strategija koje deca koriste prilikom crtanja, koje oslikavaju njihove mehanizme odbrane od

<sup>1</sup> U vezi ovoga videti : B. M. Reubins & M. S. Reubins, *Pioneers of Child Psychoanalysis: Influential Theories and Practices in Healthy Child Development*, London, Karnac Books, 2014.

<sup>2</sup> Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Vintage Books, 1976.

<sup>3</sup> Florence Goodenough, *Measurement of intelligence by drawings*, New York, Yonkers-on-Hudson, 1926.

<sup>4</sup> Ernest Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, New York, International Universities Press, 1952.

<sup>5</sup> Ibid., 61.

unutrašnjih konflikata, i koji se mogu prepoznati na njihovim crtežima.<sup>6</sup> Ponekad se one manifestuju kroz prikaze stereotipnih figura, ponavljanja ili haotične crteže šaranja koja nemaju oblik, koja prave deca koja su u suštini sposobna za reprezentaciona izražavanja. Kod druge dece se prepoznaje perfekcionizam, apstraktnost u izrazu, ponekad vrlo konvencionalno reprezentovanje, kopiranje i tako dalje.

U literaturi u vezi sa crtežima kao projekcijama unutrašnjeg sveta, grafički indikatori se često asociraju sa određenim vrstama emocionalnih problema, kojih naravno ni deca nisu pošteđena. Odbrambena ponašanja deteta služe da izbegnu ili da moduliraju snagu njihovih impulsa kojima oni još uvek ne mogu da ovladaju. Crtanje pak omogućava da se rastereti, odnosno umanji intenzitet razvojne anksioznosti i strahova imanentnih detinjstvu. Neka deca, iako retko, odbijaju da crtaju, često usled strahovanja da neće moći kontrolisati sopstvene impulse koje okruženje zabranjuje, zajedno sa njihovim Nad-ja koje još uvek nije konsolidovano. Izbegavajući da crtaju u prisustvu odraslog, ona izbegavaju da reprezentuju nešto što bi moglo da ih uznemiri. Onda kada se ipak odluče da nešto nacrtaju, oprezno će ponavljati vizuelno predstavljanje putem repetitivnih formi i oblika. Nešto slično, mada kvantitativno mnogo izraženije, primetno je kod autistične dece. Ona mogu, primera radi, da obrazuju serije krugova ili kvadrata, vrlo precizno, dopuštajući da oblici menjaju pozicije, ali će insistirati na striktnoj repetitivnosti. Zanimljivo je da neka deca izbegavaju upotrebu boja kao izražajnog sredstva pri crtanju: preferiraju upotrebu olovke iako su im ponuđene bojice. Ukoliko i upotrebe boju, crtež u celosti izvode samo jednom izbranom bojom, iako im je cela paleta na raspolaganju.<sup>7</sup>

Kod rane školske dece, mnogo od potencijalnih izražajnih kvaliteta se izgubi usled grupnih pritisaka, potrebe da njihova kreacija „ne štrči“, kada se ona osećaju sigurnije kada kopiraju jedni druge. Pojedina deca na svojim crtežima mogu ukazati na vrstu manje ili veće afektivne zakočenosti, vidljive u pokušajima predstavljanja raznih apstrakcija, koje ukazuju na beg od afekata putem intelektualizacije; fokus kreativnog crteža tada nije na nekom osećanju, već na konceptu ili obliku. Neka deca su veoma ponosna na sposobnost da crtaju vrlo simpatične karaktere koji liče na njihove ljubimce, junake iz crtanih filmova. S druge strane, neka druga beže u fantaziju i crtaju figure koje nemaju nešto mnogo veze sa njihovom svakodnevicom. U slučajevima ranog perfekcionizma deca svoje kreativne crteže smatraju ružnim, i dodatno ih sakrivaju. Ovde isto spada i odbijanje da se crta, kriticizam sopstvenog kreativnog čina, „ne umem da crtam“, deklarisanje da su crteži ružni. Ponekad deca ispoljavaju i ograničenost kontrole agresivnih impulsa, u smislu cepanja i bacanja crteža.<sup>8</sup>

Kod dece kod koje rani razvoj biva ozbiljno ometen, pojavljuju se i naznake depersonalizacije; ova se prepoznaje u izbegavanju predstavljanja ljudskog bića ili bilo kakve forme na crtežu koja bi pripadala živom svetu, te preferiranju figure poput robota ili alternativnih apstraktnih reprezentacija.<sup>9</sup> Nasuprot njima, deca sa opsesivno-kompulzivnim problemima teže da upotrebljavaju racionalizacije kao mehanizme odbrane, koje se vide u njihovim preferencijama za isključivo realistične forme, u celosti konkretne i odvojene od

<sup>6</sup> Edith Kramer, *Art as therapy with children*, New York, Schocken Books, 1971.

<sup>7</sup> Daniel Benveniste, *Recognizing Defenses in the Drawings and Play of Children in Therapy*, *Psychoanal. Psychol.*, 22, 2005, 395–410.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 398.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 403.

bilo kakvih maštarija. Tim opsesivnim pokušajima da se nešto na slici predstavi „kako treba“, pripada i problem dece koja održavaju svoje samopoštovanje samo ako „perfektno“ zadovoljavaju odrasle, pre svega roditelje i nastavnike. U pojedinim slučajevima, mogu ukazati na detinje nisko samopštovanje. U nekim drugim moguće je primetiti da dete ima potrebu da crta, ali da figure koje predstave, odmah izbrišu ili precrtaju. Ritualno crtanje, koje prati brisanje ili precrtavanje nije nužno u vezi sa ranom crtom perfekcionizma; dečja analiza ovakvih njihovih pokušaja, govori o kompulziji da nešto naprave, kako bi ga uništili, te potom reparirali, odnosno ponovo napravili. Ako su ovo dominantne tendencije, moguće je pretpostaviti da dete ima hipertrofirani osećaj krivice zbog sopstvenih agresivnih impulsa.<sup>10</sup>

Kada svet u kome dete odrasta nije adekvatno responzivan na njegove razvojne potrebe, ili ga ono doživljava opasnim, agresivnim ili neprijatnim, izolacija od njega je predominantni odbrambeni mehanizam. Ako dete uporno crta samo i isključivo fantazirane likove, sa malo ili nimalo elementa realnosti, moguće je pretpostaviti da se uklanja od nekog konflikta koji pripada realnom svetu. Neki nastavnici mogu biti zavedeni da ustanove specifično visoku sposobnost vizuelnog izraza neke dece, koja deluju da su ekstremno kreativna, a da se naknadno uspostavi da u crtežima u stvari jednostavno kopiraju akcije superheroja koje nalaze u njima omiljenim video-igrama ili crtanim filmovima.

### Primer

Radi ilustracije svega navedenog, poslužićemo se konkretnim primerom iz naše prakse rada sa decom i analize crteža devojčice Sare, starosti od 4 godine i 7 meseci. Nakon razvoda roditelja, majka je otišla u drugu državu, a staranje nad detetom prepušteno je ocu. Prethodno veoma radoznalo i otvoreno dete, koje je nedugo nakon odlaska majke dobila maćehu, postalo je povučeno i zatvoreno u svoj svet. U porodici je i baka (očeva majka), koja se naizgled ne meša u izbore svoga sina, ali ume unuci da kaže da je maćeha „lukava kao lisica“, te da je ne štedi niza drugih nimalo afirmativnih komentara. U razgovoru sa detetom, i na pitanja oko promene u porodici koje su se dogodile, Sara je lakonski odgovorila da je u kući „sve lepo“.

Ono što se nije moglo dobiti od deteta verbalnim izrazom, pokušalo se upotrebom dečjeg crteža kao projekтивne tehnike. Na praznom, prethodno pripremljenom listu papira, Sara se prilično marljivo latila crtanja (slika 1). Sa formalnog aspekta, upadljivo je da je prostor oštro odeljen na dve polovine jakim vertikalnom linijom koju predstavlja četinarsko stablo, te da na desnoj polovini dominira muška figura, dok je na levoj nacrtana životinja, za koju Sara kaže da predstavlja lisicu. Kada se dete zamoli da opiše svoj crtež, neretko se dešava da doda i neka svoja značenja pojedinim elementima sopstvene kreacije; ovde je tako odmah pomenula da je nacrtala oca kao lovca, i da je želela da reprodukuje realnu situaciju kada je nedavno bila sa ocem i njegovim prijateljima u lovu, kada se palila logorska vatra i razapinjao šator. Zanimljivo je da je iz crteža sebe izostavila, što nije tako uobičajena pojava u dečjim radovima ove vrste, ali je dodala da je „mala veverica“ skrivena u stablu četinaru, bila uplašena i otud se sakrila u sigurnost. (Uzgređ je pomenula da voli da gleda crtane filmove o dve veverice koje se neprestano jure sa Paja Patkom, koji je „uvek besan“). Na

<sup>10</sup> Ibid., 407.

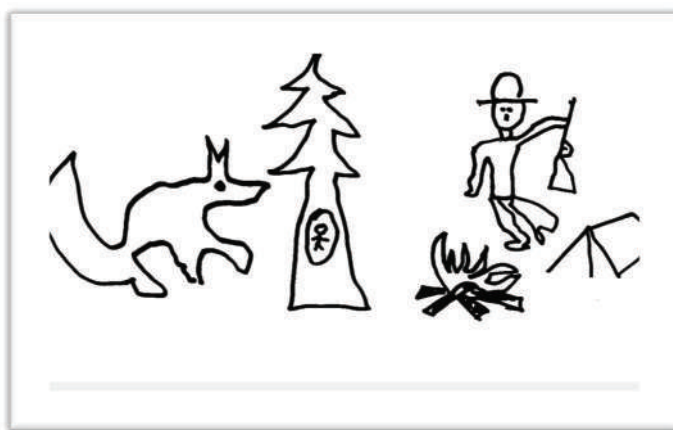
pitanje od koga ili čega se mala veverica sakrila u stablo, nije dala odgovor, i dalje se na ovome nije insistiralo.

Ono što je takođe postalo više nego očigledno, jeste da je dominantna lisica asocirana sa negativnim, pežorativnim imenom koja je njenoj maćehi pripisivala baka („lukava lisica“). Ako je mladunče veverice ona sama, onda je dete na svoj crtež projektovalo sopstveni strah, ali i poziciju u kojoj je praktično odelila lisicu od lovca, odnosno oćevog novog partnera koji treba da joj zameni majku. Istovremeno, oslikava i detinju centralnu poziciju u izgleda jakim porodićnim tenzijama koje su svuda oko njega, usled čega traži zaštitu u stablu drveta. (U simbolićkom smislu, drvo često simbolizuje materinski objekat). Istovremeno, odvojenost lisice i lovca, odnosno maćeha i oca, svakako predstavlja projekciju detinje potisnute, nesvesne želje.

Ispostavilo se da u porodici u kojoj Sara odrasta, koju čine tri generacije (dete, otac, maćeha i baka), postoje sukobi ne samo na relaciji baka-maćeha, već su se pojavila i žestoka nerazumevanja između troje odraslih. Na kraju, moguće je prepoznati i impuls, koji bi svakako morao biti najdublje potisnut, i koji se otud deci i ne interpretira: radi se o želji da se lovac reši lisice, svakako kao posledica detinje želje da maćeha nestane, kada bi to otvorilo mogućnost ostvarenja njene želje za povratak njene majke u porodicu.

### Zaključak

Likovno izražavanje je oduvek bio sastavni deo nastavnih aktivnosti koji pohađaju deca na raznim etapama psihološkog razvoja; s druge strane, u praksi se ovaj predmet smatrao drugorazrednim, a stav racionalizovao činjenicom da ne mora svako dete biti obdareno za vizuelno izražavanje. Psihodinamski pogled na značaj vizuelnog izraza, dat u ovom radu na primeru dećjeg crtanja, govori o činjenici da se slobodnim i neopterećenim vizuelnim izrazom dete rasterećuje pritiska neizbežnih unutrašnjih konflikata, te da u suštini komunicira znaćajan deo svog unutrašnjeg sveta na ovaj naćin. Dubinska interpretacija ovih dećjih tvorevina jeste domen profesionalno obućenih dećjih psihoterapeuta, ali se čini da je od velike važnosti i da odrasli (roditelji, vaspitaći, nastavnici) imaju jasnu svest o tome da ova komunikacija nosi u sebi smisao i poruku, na koju se ne treba oglušiti, obzirom da reprezentuje jedan deo važne intime i projekcije unutrašnjeg sveta deteta na svom razvojnom putu.



Slika 1: Crtež, Sara, 4 godine i 7 meseci



**Korišćena literatura:**

Benveniste, Daniel, Recognizing Defenses in the Drawings and Play of Children in Therapy, *Psychoanal. Psychol.*, 22, 2005, 395–410.

Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Vintage Books, 1976.

Goodenough, Florence, *Measurement of intelligence by drawings*, New York, Yonkers-on-Hudson, 1926.

Kramer, Edith, *Art as therapy with children*, New York, Schocken Books, 1971.

Kris, Ernaest, *Psychoanalytic explorations in art*, New York, International Universities Press, 1952.

Reubins, B. M. & Reubins M. S., *Pioneers of Child Psychoanalysis: Influential Theories and Practices in Healthy Child Development*, London, Karnac Books, 2014.

**SUMMARY**

**THE IMPORTANCE OF CHILDREN'S DRAWINGS FOR UNDERSTANDING THEIR INNER EXPERIENCE**

**Aleksandar Kontić**

When the psychoanalytic understanding of inner world of human had shifted from the population of adults to the children, it appeared to be that, free associations, regularly used in the analysis of adults, could be replaced by the attention to children's games, and especially, their drawings. Ana Freud and Melanie Klein were the first to notice that the drawings of children openly displayed the inner experience of the children, that are related to their emotional troubles, or developmental arrest, as well as family interactions and role-plays, and the place of the child in the family dynamics. The aim of this paper is to remind the educators in general, of the importance of possessing sensitivity for understanding the drawings of preschool or early school children. For the purpose of presentation, the examples of children drawings shall be presented, as a symbolic display of the anxiety of the child, or its trauma, potential child abuse, or pathological family relations.

**Keywords:** childhood, drawings, interpretation, psychodynamics

Др Сања Филиповић  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет ликовних уметности  
Одсек за теорију уметности  
argus4@open.telekom.rs

## КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ПРЕДШКОЛСКИХ ПРОГРАМСКИХ КОНЦЕПЦИЈА У ОБЛАСТИ ЛИКОВНОГ ВАСПИТАЊА И ОБРАЗОВАЊА

**Сажетак:** Савремене педагошке концепције развиле су се у другој половини XX века као снажна тежња за изменом свега онога што је претходно карактерисало ликовно-педагошку праксу као развојно неприхватљиво. Јавила се нова тенденција да се деци омогући слободан ликовни израз и да се одговарајућим поступцима подстичу њихове стваралачке способности, чиме се уједно подстиче природан дечји развој. Реперкусије различитих приступа ликовном васпитању и образовању било је могуће сагледати кроз компаративну анализу предшколских програма у Србији који се заснивају на социјализацијско-матурацијском и когнитивно-развојном приступу, као и питањима улоге васпитања у ликовном развоју детета, односно, васпитно-образовног утицаја који ови програми могу имати на децу предшколског узраста. С обзиром да се такви програми примењују у дечјим вртићима већ више од две деценије, анализом садржаја *Опитних основа предшколског програма* (2007) искоришћена је прилика да се сагледа и упореди њихов образовни домет, посебно у погледу подстицања когнитивних аспеката и креативних способности предшколске деце.

**Кључне речи:** методика ликовног васпитања и образовања, дечји когнитивни и креативни развој, предшколски програми васпитно-образовног рада

### Увод

Обележја нашег времена су свакако демократизација васпитања и образовања, нов однос између васпитача и детета, као и програма који се са њиме остварује. Међутим, ова демократизација се схвата на разне начине, крећући се од доследне примене Русовог става да ћемо *најбоље васпитавати дете ако га уопште не васпитавамо* (при чему се под *васпитањем* подразумева наметање ставова одраслих деци, *обрада* деце, инхибирање спонтаности и друго), до уравнотеженог приступа у коме су одрасли и дете партнери, а утицај на његов развој се заснива на приступу који узима у обзир дететове потребе, интересовања и могућности. Овај други приступ се заснива на уверењу да препуштање детета себи не представља његово ослобађање, него спутавање које га лишава помоћи одраслог у периоду живота када му је та помоћ потребна за превазилажење препрека на путу одрастања.

Управо се кроз програме васпитно-образовног рада, засноване на одређеним стратегијама, преламају питања произашла из дилеме – да ли препустити дечји развој механизмима сазревања или га „повући“, односно деловати на њега? Које поступке применити у оквиру подршке развоју, водећи рачуна да се уваже дечја права на сопствени пут у животу и лична опредељења? Такође, ова проблематика је усмерена и на област методике ликовног васпитања предшколске деце у којој има много лутања с

обзиром да нису разрешена нека фундаментална и стратегијска питања, а која се протежу и на више нивое образовања, почев од циља васпитања и улоге васпитача и наставника у њему, па све до оправданости низа поступака који се примењују у ликовном васпитању и образовању деце и младих.

### Најважније врсте васпитно-образовних програма и разлике међу њима

Различити приступи васпитању, који се могу поставити као базични егземпляр филозофских детерминанти у ширем педагошком контексту, огледају се нарочито у васпитно-образовним програмима намењеним деци предшколског узраста, који се могу сврстати у три категорије, као што су: *матурацијско-социјализацијски*, *когнитивно-академски* и *когнитивно-развојни* програми. У овим програмима се уочавају и различите дефиниције и стратегије у остваривању циљева васпитања и образовања. Матурацијско-социјализацијски и когнитивно-развојни спадају у категорију хуманистичких, феноменолошких програма, док когнитивно-академски припадају функционалним, бихејвиористички орјентисаним програмима.

Когнитивне теорије су се развиле као реакција на бихејвиористичку школу мишљења са намером да објасне природу, механизме и вредности сазнања. Когнитивни приступ је израстао као нова перспектива у чијој основи се налази концепт активног менталног процесирања информација. Високоструктурирани когнитивно-академски предшколски програми, налик школским (наставне области као независне целине), имају одређене недостатке, а један од основних јесте да нису у складу са начином на који предшколска деца доживљавају свет, са потребом да међусобно интегришу своја сазнања, као ни са целовитим дечјим искуством. Такође не уважавају специфичности услова и ситуација које се јављају у васпитно-образовном раду, као ни индивидуалне карактеристике деце, чиме је васпитач стављен у подређен положај као извршиоц програма. За разлику од оваквог приступа, когнитивно-развојни се дефинишу као приступ који дете посматра као активно биће, *да је дете дете, а не човек у малом*. Овакви програми обезбеђују квалитативан развој који је условљен интеракцијом између детета и средине, а учење код детета је унутрашње мотивисано и зависи од стадијума развоја, засновано на целовитом искуству и усмерено на процесе.<sup>1</sup> *„Когнитивно-академски програми имају функцију обезбеђивања академског успеха и надокнађивања ‘културног дефицита’, ‘усмерени су на предмете школског типа’ и ‘задатке’ и високо дидактички структурирани (остварују се према унапред прописаном плану лекција). Ти програми су засновани на бихејвиористичком схватању човека и у њима је иницијатива у рукама васпитача, док се од детета очекује послушност и прилагођавање“.*<sup>2</sup>

Супротно високоструктурираним когнитивно-академским програмима, присталице социјализацијско-матурацијског приступа се најчешће задовољавају начелним ставовима о предшколском васпитању одређујући шта се не сме чинити, препуштајући васпитачима све остало, чиме се доводи у сумњу потреба постојања

<sup>1</sup> Емил Каменов, *Предшколска педагогија 2*, Нови Сад, Драгон, 2006, 122.

<sup>2</sup> Сања Филиповић, *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд, Универзитет уметности и Издавачка кућа Клет, 2011, 152.

било каквог програма, посебно општег, прописаном на државном нивоу. У социјализацијско-матурацијским програмима даје се предност играчким активностима и социо-емоционалном развоју над когнитивним развојем и методички планираним образовним активностима. Оваквом приступу су блиски програми „отворене школе“ (open school) која је заснована на теорији „културне различитости“ и програми обogaћивања (enrichment). *„Матурацијско-социјализацијски програми су минимално структурирани, ‘усмерени на дете’ програми, засновани на искуству традиционалних предшколских институција и идеји да су деца ‘природни’ извор предшколског програма, у коме је нагласак стављен на њихову спонтаност, независност и иницијативу. Циљ самоуверавајућих активности деце, које чине окосницу програма, више је развој унутрашњих снага и дечјих диспозиција него подстицање максималног развоја“.*<sup>3</sup> Вредност социјализацијско-матурацијских програма је што у први план ставља дете као целовиту личност, ослањајући се на његове унутрашње снаге и способност саморазвоја. Пред њих се ипак поставља дилема – да ли је потребно овај развој на одређени начин (мање или више активно) потпомоћи, или је довољно уклонити препреке које би могле да га ометају? Каменов наводи да су овакви ставови у супротности са самом суштином васпитно-образовног процеса који, да би био ефикасан, мора да се обавља плански и систематски, што значи да његови резултати мање зависе од рационалне организације, базиране на резултатима педагошке науке, него од инспирације и интуиције креативних и мотивисаних појединаца. Он такође сматра да се проблем структурираности програма може превазићи проналажењем „праве мере“, за шта су најбољи пример, делимично структурирани, когнитивно-развојни програми.<sup>4</sup>

Когнитивно-развојни програми су посвећени ширим, само приближно одређеним аспектима когнитивног и општег развоја личности детета као целине. *„Когнитивно-развојни, интеракционистички програми, своје деловање врше преко доприноса природном следу развојних стадијума, који се може донекле убрзавати. Ти програми су делимично структурирани, односно васпитачу су експлицирани когнитивно-развојни циљеви и дата само општа упутства како да обогати средину и активности и презентује садржаје тако што ће их усклађивати с конкретном ситуацијом и децом која учествују. Активности које он усмерава, потпомогнуте су дечјим самоусмеравајућим активностима. Карактеристика тих програма је њихова заснованост на психолошким теоријама (теоријама развоја и теоријама учења)“.*<sup>5</sup> ž

### **Компаративна анализа образовних модела предшколског програма ликовног васпитања**

У Србији се кроз историју школства могла пратити појава сва три претходно наведена приступа дечјем ликовном стваралаштву, који су се међусобно, по правилу, искључивали и супротстављали један другом, како по идејама на којима су се заснивали, тако и резултатима. Наставу „цртања“ у школама и забавиштима пре II

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., 157.

<sup>5</sup> Ibid., 153.



светског рата карактерише имитативни приступ, који се није битно изменио ни после рата под утицајем тадашњих идеолошких прилика у земљи. Улога васпитача је била да децу научи како се цртају или обликују предмети из непосредне околине, како да их боје и како да их учине што ближим „реалности“ уз „идејност“ приликом избора тема.

Значајну промену у осавремењивању методике ликовног васпитања и образовања доноси Карлаварисова *Нова концепција ликовног васпитања* (1960), када је дошло до значајних концепцијских промена. Прешло се са старе вештине цртања, која се заснивала на имитацији као поступку за стицање вештине цртања, на ликовно васпитање и образовање засновано на принципу стваралаштва и слободе ликовног изражавања. Међутим, фундаментални ликовно-педагошки принцип – слободу дечјег ликовног израза, коју је афирмисала нова концепција, није требало схватити као потпуно препуштање детета себи и екстремни пермисивизам, већ као основни постулат да се дете сачува од имитативне компоненте у изразу и наметања готових шема, чиме се коче његова оригиналност и специфичност ликовног изражавања. Полазећи од дечјих стваралачких могућности, педагошки поступци су сада морали да се темеље на доживљајима деце, на култивисању естетског сензибилитета и креативних способности, чиме се омогућавао пунији и богатији ликовни израз. Нова образовна концепција је ставила у први план развој дечјих стваралачких способности, што подразумева повезивање поступака за проширивање дечјег искуства и стицање знања са његовим изражавањем и стварањем, односно експресијом онога што је сазрело у његовој личности, при чему одрасли степену развоја детета поставља задатке који утичу и на карактер методичких поступака.<sup>6</sup>

Веровање у дубоку потребу деце да дефинишу свет око себе и свој однос према њему путем ликовног израза који, као и игра, садржи елементе дечјег стваралаштва захтева од одраслог да ову потребу задовољи и усмери је на ненаметљив начин тако да буде оплемењена одговарајућим естетским доживљајима и подстицајима. О вредности овог приступа сведоче освојене многобројне награде и признања предшколске деце, ученика основних и ученика средњих школа на међународним конкурсима, као и углед академика Богомила Карлавариса, ликовног уметника, педагога и методичара, који је постао један од водећих ликовних педагога у свету.<sup>7</sup>

Имајући у виду поменуто схватања о дечјем ликовном стваралаштву, од којих је свако оставило траг не само у области ликовног васпитања предшколске деце, него и педагошким идејама којима се руководило и које су се примењивале у пракси, почела су значајна преиспитивања, како основних идеја на којима је почивао васпитно-образовни рад у предшколству, тако и схватања о дечјем стваралаштву, како ликовном, тако и стваралаштву уопште. Потребне таквих разматрања, анализирања и вредновања доприноса различитих врста програма и приступа феномену дечјег ликовног стваралаштва постоје и данас с обзиром да су деца изложена утицајима различитих модела програма који су актуелни у нашој и светској васпитно-образовној пракси.

У оквиру актуелних *Опитих основа предшколског програма* (2007), за област ликовног стваралаштва (седмо поглавље), дате су одреднице за реализацију васпитно-

<sup>6</sup> Ibid., 185.

<sup>7</sup> Ibid., 181.

образовног рада са децом предшколског узраста. За узраст деце од треће године, па све до поласка у школу када похађају припремни предшколски програм, предвиђена су два модела предшколског васпитања и образовања, познати као *Модел А* и *Модел Б*. Модели су усвојени средином 90-тих година XX-ог века као два програма васпитно-образовног рада. Оба модела се равноправно примењују, а појединци и установе се за њих индивидуално опредељују. Као такви, модели имају и различит однос према дечјем ликовном стваралаштву, па су почела значајна преиспитивања, како основних идеја на којима почива васпитно-образовни рад у предшколству, тако и реперкусија оваквих приступа на дечји развој.

Заједничке одлике оба модела јесу: циљне оријентације, функције предшколске установе, начела рада, оријентација на сарадњу са окружењем и законска регулатива. Заједнички васпитно-образовни циљеви у оба модела су: стицање позитивне слике о себи, развијање поверења у себе и друге, подстицање самосталности, индивидуалне одговорности и аутентичности израза и деловања, развој интелектуалних капацитета у складу са развојним потребама, могућностима и интересовањима, развој социјалних и моралних вредности у складу са хуманим и толерантним вредностима демократски уређеног друштва осетљивог на породичне, културолошке и верске различитости, култивисање дечјих емоција и неговање односа ненасилне комуникације и толеранције, развој моторних способности и спретности, подстицање креативног изражавања детета, припрема деце за наступајуће транзиционе и комплексније периоде живота (припрема и адаптација за полазак у вртић, у школу, за рекреативни боравак и сл., развијање свести о значају заштите и очувању природне и друштвене средине. Осим јединствених општих циљева, важно је напоменути и то да сви сегменти *Општих основа програма* усмерени на хуманистичко схватање дететове природе и његовог физичког и духовног развоја. Суштинска одредница јесте да је дете *вредност само по себи*, да у себи носи *развојне потенцијале*, да је и *само чинилац сопственог развоја, социјализације и васпитања*.<sup>8</sup> Ипак, између два *Модела* су идентификоване и специфичне разлике које ће бити наведене у даљој компаративној анализи.

Основна разлика која се јавља међу моделима, који се по својим карактеристикама могу сврстати у матурацијско-социјализацијске, који гравитира отвореном систему васпитања и акционом развијању програма зависно од интересовања деце, и у когнитивно-развојне програме са разрађеним васпитно-образовним циљевима, задацима васпитача и типовима активности међу којима васпитач може да бира и разрађује, зависно од потреба, могућности и интересовања деце. Такође, једна од најзначајнијих разлика која се појављује међу моделима односи се на **циљеве** који су јасно дефинисани у *Б моделу*, где се у оквиру општих циљева наводи као кључан аспект *развој комуникације и стваралаштва*, док се у *Моделу А* констатује потреба изражајног и естетског развоја, али се не и циљ као одредница васпитно-образовног деловања у овој области. *Модел Б* такође дефинише и опште циљеве ликовних активности у оквиру припремног предшколског програма, као и посебне циљеве за ликовне активности цртања, сликања, тродимензионалног

<sup>8</sup> Емил Каменов, *Опште основе предшколског програма – Модел Б*, Нови Сад, Драгон, 2007, 6–7.

обликовања и естетског доживљавања, док *Модел А* нема дефинисане циљеве у оквиру ликовних активности.

Друга значајна разлика која се уочава међу моделима јесте да су у *Моделу Б* дефинисани **задачи** васпитача у погледу неговања стваралачког изражавања, а затим и посебне задатке у погледу ликовног изражавања и стварања, док *Модел А* нема дефинисане опште задатке у погледу стваралачког изражавања, већ се говори о само о условима које треба обезбедити. Задачи васпитача у погледу цртања, сликања, тродимензионалног обликовања и у погледу ликовног процењивања, нису целовито приказани у *Основама програма*, већ их аутор описује у књизи *Модел Б Основа програма* (2007), где су у значајној мери појашњени циљеви и дате одреднице за организацију активности цртања у оквиру *Б модела*.

Структура оба модела подразумева и препоручене садржаје и ликовне активности, које је такође могуће анализирати и извршити поређење, ради дефинисања оног што је заједничко, као и оног што разликује ова два приступа. У приказаној Табели 1 са поређењем оба модела у односу на дечје ликовно стваралаштво, могу се сагледати циљеви, активности и садржаји ликовних активности.

Табела 1. Компаративни приказ програмских садржаја и активности у оба модела *Основа програма*<sup>9</sup> (2007)

Модел и	<i>А – цртање</i>	<i>Б – цртање</i>
Циљеви	Нема	<p>Стицање искуства и представљање <b>разноврсних облика и примена различитих врста линија (праве, криве, дуге, кратке, косе и вијугаве).</b></p> <p>Развој способности компоновања <b>облика у простору и истраживања различитих просторних решења.</b></p> <p>Развој способности креирања <b>све сложенијих композиционих решења, од једноставног ређања облика до кретања, формирање скупова и распршивања по целом формату уз коришћење различитих врста материјала за цртање.</b></p> <p>Развој маштовитости која се огледа у богатству детаља и односа <b>међу облицима који се цртају.</b></p> <p>Развој способности изражавања <b>пропорција, величина и текстура, линијом, обликом и бојом.</b></p> <p>Разликовање <b>врста и карактера линија.</b></p> <p>Развој способности приказивања <b>фигура људи, животиња, биљака и других објеката са више детаља и изражених карактеристика: у акцији, међусобног односа више фигура, њихово постављање у различите просторе и сразмере, као и изражавање емоционалног односа (експресија) према њима.</b></p> <p>Развој способности примене <b>линије уз постепено повећање сигурности у потезима, богатства линија, контура и линеарних текстура.</b></p>
Садржаји и активности цртања	<p><b>Истраживачке</b> ликовне игре и активности: ликовне игре линија разноврсних по дужини, врсти смеру, интезитету...</p> <p><b>Упознавање и овладавање</b> техникама цртања...</p>	<p>Откривање и коришћење <b>разних врста линија</b>, дефинисање <b>једноставних облика и објеката (линије праве и криве, дуге и кратке, изломљене, вијугаве, спиралне и др.).</b></p> <p>Посматрање и опажање <b>квалитета облика и текстура разних предмета, анализа њиховог изгледа и представљање кроз цртеж.</b></p> <p>Експериментисање <b>са графичким приказивањем (трага се за необичним начинима цртања, црта тачкицама, довршавају се већ започети цртежи и сл.)</b></p>

<sup>9</sup> Министарство просвете и спорта Републике Србије, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 2007.

		Истраживање <b>сложенијих композиционих решења у приказивању линијом</b> . Представљање људске фигуре у различитим просторима, животиња, биљака, предмета, објеката...
	<i>А – сликање</i>	<i>Б – сликање</i>
Циљеви	Нема	<p>Развој осетљивости за <b>боје, њихове нијансе и интензитет</b>.</p> <p>Развој способности уочавања <b>боја као својстава предмета и њиховог именованја</b>.</p> <p>Развој способности изражавања <b>бојом и површином уз употребу ликовних техника</b>.</p> <p>Упознавање <b>облика и боја захваљујући одговарајућим подстицајима (доживљајима, погодним темама, утицајем доживљавања музике, покрета, књижевних дела и др.)</b>.</p> <p>Познавање <b>елементарних сликарских материјала и техника (на пример, разних квалитета боја течних или чврстих, начина њиховог nanoшења и др.)</b></p> <p>Развој способности употребе <b>боја на начине који су доступни деци</b>.</p>
Садржаји и активности сликања	<p>Игре и активности <b>препознавања и именованја</b> боја.</p> <p>Игре и активности <b>мешања</b> боја и <b>откривања</b> 'нових'.</p> <p><b>Упознавање</b> са различитим подлогама, сликарским техникама и прибором за рад.</p> <p><b>Утврђивање</b> и <b>проширивање</b> скале боја.</p> <p>Декоративна <b>употреба</b> боја...</p> <p><b>Упознавање</b> са техникама сликања...</p>	<p>Експериментисање <b>бојама и начинима њиховог коришћења (отискивањем, размазивањем, утрљавањем, прскањем...)</b>.</p> <p>Бојење <b>мањих и већих површина везано за одређене теме</b>.</p> <p>Мешање <b>боја ради откривања комбинација и нијанси</b>.</p> <p><b>Колористичко представљање људи животиња, биљака и других објеката</b>.</p> <p>Коришћење <b>боја сликањем на разним подлогама</b>.</p> <p>Коришћење <b>боја за израду једноставних плаката, позивница, нацрта за рекламу, стрипова и друго</b>.</p>
	<i>А – вајање</i>	<i>Б – вајање</i>
Циљеви	Нема	<p><b>Смисао за обликовање и грађење волуменом у простору од различитих материјала спајањем (нпр. плодови и други предмети разноврсних облика), обликовање додавањем или одузимањем (нпр. глина, глинамол, тесто и сл.)</b>.</p> <p>Развој осетљивости за <b>пластику и простор стечену кроз разне игре и активности</b>.</p> <p>Конструисање и <b>грађење тродимензионалним (пластичним) материјалима</b>.</p> <p>Усвајање <b>техника рада, упознавање својстава материјала који се обликује и уз помоћ којег се то ради, као и спретност у коришћењу материјала и алата (на пример, моделарки, маказа, лепка и друго)</b>.</p> <p>Развој способности анализе <b>облика и текстуре разних објеката, представљање са више детаља и израженијим карактеристикама (на пример, фигура или група фигура у акцији и покрету, односно више фигура)</b></p> <p>Компоновање елемената у <b>разне просторе и сразмере (односи величина) уз изражавање емоционалног односа</b>.</p> <p><b>Грађење простора које се огледа кроз постизање вертикалне поставе фигура, стабилних фигура форми у простору, већу обраду детаља и облика са свих страна поступку вајања и друго</b>.</p> <p>Развој способности вајања <b>портрета са карактеристичним детаљима</b>.</p> <p>Развој способности прављења <b>макета на основу замишљања или представљањем одређеног простора</b>.</p>



Садржаји и активности вајања	<p><b>Трагање</b> за својим облицима у експериментисању са различитим вајарским материјалима- примерено деци овог узраста.</p> <p><b>Израда</b> рељефа и пуне пластике.</p> <p><b>Откривање</b> и упознавање различитих материјала и, особито, игара и активности са природним и отпадним материјалима.</p>	<p>Обликовање уз помоћ теста у боји, песка, глине, пластелина, глиномала и др.</p> <p>Обликовање од разних природних материјала чији су облици већ донекле оформљени (гранчице, плодови, лишће, кукурузовина, маховина, суве стабљике ливадских биљака и др.)</p> <p>Обликовање папира разних врста и разним техникама све до „оригами технике“ и израде једноставних играчака у техници „папир-машеа“.</p> <p>Прављење макета и њихово коришћење за представљање саобраћајних ситуација, једноставних рељефа и др.</p>
	<i>А – елементи естетског доживљаја</i>	<i>Б – елементи естетског доживљаја</i>
Циљеви	Нема	<p>Развој чулне осетљивости и богаћење перцептивног искуства у вези са облицима, бојама, волуменима и текстурама разних материјала из своје друштвене и природне средине, посебно материјалима који имају естетску вредност.</p> <p>Самосталније и свесније уочавање боја, облика и њиховог склада, реда и мере у природи и продуктима људског стваралаштва.</p> <p>Трагање за сопственим начинима представљања (ствара нове идеје) и хармонично организовање облика у простору, као и искрено изражавање осећања и идеја путем линије, боје и облика и њихових квалитета.</p> <p>Формирање елементарни естетски ставови и доживљаји.</p> <p>Почетна комуникација детета са уметничким делима (без претензија да се достигне ниво објективнијих судова).</p> <p>Усвајање одговарајућих елементарних појмова и термина (слика, скулптура, цртеж, портрет, мртва природа и сл.)</p> <p>Формирање елементарних критеријуми за естетско процењивање и доживљавање својих ликовних радова, радова других, уметничких дела и естетских феномена уопште, као показатеља визуелне и естетске културе.</p>
Садржаји и активности елементарног естетског доживљаја	<p>Посматрање и разговор о својим остварењима и ликовним остварењима друге деце, о предметима за свакодневну употребу (примењене уметности) и естетским појавама у природи, о уметничким делима ликовне уметности из различитих епоха, примерено интересовању, доживљају и искуству деце овог узраста.</p> <p>Препознавање и откривање ликовно-уметничког дела и њихове разлике: слика, скулптура, рељеф; ликовни мотиви у делима ликовне уметности, ликовни језик одраслих, различити материјали и технике, „теме“ у ликовним уметностима...</p>	<p>Уочавање боја, облика и њиховог склада, реда и мере у природи и продуктима људског стваралаштва.</p> <p>Разговара, дискутује и размењује мишљења, ставова и осећања о дечјим ликовним радовима, о ликовним делима уметника и традиционалног народног стваралаштва, као и уметничких дела у сакралним објектима.</p> <p>Сусрети са ликовни уметницима и посматрање њихових процеса рада.</p>

На основу ревидиране *Блумове таксономије глагола* (2001) по категоријама знања, као и шест димензија когнитивних процеса, уочава се да се у оквиру *Модела А Основа програма* предвиђају веома мали опсег компетенција, при чему су пета и шеста

категирија, које се односе на **вредновање** и **креацију** (стваралаштво) у потпуности занемарене, што је недопустиво, узимајући у обзир да је стицање ликовне културе засновано првенствено на опажању, доживљајима, стваралачком изражавању и критичком мишљењу.

У Блумовој таксономији глагола (Табела 2) посебно издвојени само они исходи који су дефинисани моделима. Анализом идентификованих исхода у моделу, уочава се да су обухваћени само следећи когнитивни аспекти: *памћење, разумевање, примену и анализу*, док аспекти који се односе на *вредновање* и *креирање* нису идентификовани. У анализи *Модела Б Основа програма*, у оквиру когнитивних аспеката процеса учења у домену дечјег ликовног стваралаштва идентификоване су свих шест категорија: *памћење, разумевање, примена и анализа*, укључујући и *вредновање* и *креирање* (Табела 2).

Табела 2. Блумова таксономија глагола за Модел А и Модел Б Основа програма<sup>10</sup>

БЛУМОВА ТАКСОНОМИЈА ГЛАГОЛА <sup>11</sup>					
ПАМТИ	РАЗУМЕ	ПРИМЕЊУЈЕ	АНАЛИЗИРА	ВРЕДНУЈЕ	КРЕИРА
(памти претходно научени садржај)	(овладава значењем садржаја)	(користи научно у новим и конкретним ситуацијама)	(разуме и испитује садржај)	(просуђује о вредности садржаја)	(формулише и гради нове структуре од постојећих садржаја)
дефинише указује обележава наводи/именује/ набраја препознаје/ идентификује изјављује/ изражава репродукује ...	тумачи прилагођава асоцира поентира класификује категорише разликује лоцира/ означава/ карактерише/ одређује описује дискутује објашњава наводи пример парафразира формулише разуме...	формира реализује/ спроводи управља решава прилагођава саставља комбинује комуницира/ размењује приказује/демонстрира / симулира открива/ проналази успоставља излаже утиче илуструје истражује прави / израђује манипулише организује изводи/ реализује припрема/ обезбеђује вежба користи/ примењује...	анализира/ разматра/ тумачи одабира/ селектује/ одваја повезује упоређује експериментирате утврђује испитује/ истражује/ трага преиспитује супротставља рашчлањује поставља мери констатује реконструирате консултује поставља питања систематизује...	приказује закључује критикује процењује аргументује/ брани вреднује/ оцењује резимира просуђује изводи указује верификује/ потврђује предвиђа одлучује...	ствара/креира продукује/ производи осмишљава развија мења конструирате модификује довршава побољшава/ унапређује прерађује...
МОДЕЛ А ОСНОВА ПРОГРАМА – ликовно васпитање предшколске деце					
препознаје именује	дискутује	открива истражује израђује користи	утврђује трага	-	-

<sup>10</sup> Министарство просвете и спорта Републике Србије, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 2007.

<sup>11</sup> Lorin Anderson and etc., *A taxonomy for learning, teaching, and assessing: A revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives (Complete edition)*, Longman, New York, 2001.

МОДЕЛ Б ОСНОВЕ ПРОГРАМА – ликовно васпитање предшколске деце					
препознаје/ идентификује изражава	разликује дефинише дискутује	формира обрађује саставља комбинује комуницира приказује представља открива истражује прави израђује обликује користи организује користи примењује	анализира одваја додаје експериментише трага размењује	представља	креира конструира гради

Као предуслов за „учавање“, поставља се захтев за **посматрањем**, потом следи процес анализе чулних утисака и њихове прераде, односно **опажање/виђење**, као и рецепција (апresiasiја), односно прерада чулних утисака – **увиђање, учаване**. Такође, **доживљавање**, односно активирање чулних утисака и покретање **емоционалних процеса** је један од важних услова за даљи процес стваралачког изражавања. Запостављање значаја и функције доживљаја и емоционалног односа према различитим чулним и сазнајним елементима негирају стваралаштво у потпуности, и претварају уметност у бихејвиорални узрочно-последични однос *онога што се очекује* од ученика, и *онога што ученик репродукује* као готов, наводно, стваралачки продукт. Категорије које се односе на димензије перцептивних, доживљајних и креативних процеса које би требало узети у обзир при дефинисању исхода у домену ликовног стваралаштва су први пут креирани и представљени у структурираној табели ПДК или Перцепција – доживљај – креативни процес.<sup>12</sup> На основу приказане категоризације (Табела 3) у *Моделу Б* су идентификовани аспекти који се односе на перцепцију, доживљај и креативни процес, за разлику од *А модела* код кога је предвиђено једино **посматрање**.

Табела 3. ПДК таблица за Модел Б Основа програма<sup>13</sup>

ПДК ТАКОНОМСКА ТАБЛИЦА <sup>14</sup>		
ДИМЕНЗИЈЕ ПЕРЦЕПТИВНИХ, ЕМОЦИОНАЛНИХ И КРЕАТИВНИХ ПРОЦЕСА:		ИСХОДИ – дете у складу са развојним могућностима, способностима и интересовањима:
ПЕРЦЕПЦИЈА	1. Активирање сензорних процеса.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• посматра</li> <li>• додирује</li> <li>• слуша</li> </ul>
	2. Опажање/ виђење као активно истраживање, односно анализа, прерада чулних утисака.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>опажа</i> (види /сагледава / опсервира визуелно, додиром и другим чулима)</li> </ul>

<sup>12</sup> Сања Филиповић, *Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе – Образовни стандарди у области ликовне културе – како превазићи недостатке?* Култура, 142, 2014, 234–262.

<sup>13</sup> Министарство просвете и спорта Републике Србије, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 2007.

<sup>14</sup> Сања Филиповић, *Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе – Образовни стандарди у области ликовне културе – како превазићи недостатке?* Култура, 142, 2014, 234–262.

	<b>3. Рецепција као прерађени чулни утисци, повезивање чулних дражи у шире целине.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>уочава / увиђа</i></li> </ul>
ДОЖИВЉАЈ	<b>4. Доживљај као процес синтезе чулних надражаја, појмовних и емоционалних искустава чија је последица одређени ментални процес – емоција, мишљење, делање.</b> На пример, доживљава на основу стабилне перцепције као психолошко прилагођавање конкретној средини и као услов за више менталне процесе – визулно мишљење (Фридрих Трој 1972:124).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>доживљава</i></li> </ul>
	<b>5. Рафинирана визуелна и тактилна осетљивост.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>показује сензитивност / сензибилност</i></li> </ul>
	<b>6. Изражавање осећања – експресија – израз.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>објективно, видљиво изражава емоције посредством различитих визуелних медија</i></li> </ul>
КРЕАТИВНОСТ	<b>7. Визуелно мишљење – мишљење помоћу слика (имагинација, фантазија, замишљање) као што је:</b> мишљење засновано на опажању и представама, развијање визуелних представа, симбола и њихова трансформација и развијање нових облика, са новим значењима (Арнхајм 1985).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>машта (замисља, фантазира)</i></li> </ul>
	<b>8. Дивергентно мишљење – стварање нових идеја које се огледају кроз:</b>  а) <i>флуентност/продуктивност,</i> б) <i>флексибилност,</i> в) <i>оригиналност,</i> г) <i>осетљивост на проблеме,</i> д) <i>елaborација,</i> ђ) <i>редефиниција,</i> е) <i>неукалупљеност и</i> ж) <i>проницљивост</i> (Каменов 1997).	<ul style="list-style-type: none"> <li>а) <i>продукује велики број идеја, хипотеза и изражајних средстава за решење једног проблема</i></li> <li>б) <i>брзо и лако прелази са идеје једног типа мишљења на другу, удаљену од ње по својим садржајима; брзо и успешно спаја и повезује опажено са претходним искуствима</i></li> <li>в) <i>долази до несвакидашњих, необичних или потпуно нових идеја или опажања ствари у новим односима, проналази ретка и неуобичајена решења, одговоре, аналогије, везе и метафоре које се разликују од стандардних и општеприхваћених прилаза и поступака</i></li> <li>г) <i>увиђа, уочава проблем</i></li> <li>д) <i>разрађује оригиналне идеје, организује ликовни процес</i></li> <li>ђ) <i>употребљава постојеће садржаје на нов начин</i></li> <li>е) <i>показује отвореност за нова искуства, идеје, путеве трагања за решењима, прилази једном проблему из више аспеката, лако напушта уходане путеве, решава проблеме на нов начин</i></li> <li>ж) <i>успоставља нове односе и аналогије, асоцијације и појмове који су међусобно удаљени по значењу, комбинује и повезује идеје у нову целину унутар широке скале могућности и алтернатива</i></li> </ul>
	<b>9. Креативност/стваралаштво као што су:</b> а) <i>креативност спонтане активности,</i> б) <i>креативност усмерене активности,</i> в) <i>креативност инвенције,</i> г) <i>креативност иновације и</i> д) <i>креативност стварања</i> (Guilford 1957: 110).	<ul style="list-style-type: none"> <li>а) <i>изражава се самостално и спонтано</i></li> <li>б) <i>спонтано се изражава уз свесно настојање за побољшањем, постизањем везе са реалним објектом</i></li> <li>в) <i>изражава нове ликовне односе</i></li> <li>г) <i>уноси значајне промене у ликовном изразу као што су сложеније ликовно-језичне и техничке могућности</i></li> <li>д) <i>ствара потпуно нове ликовно-појмовне системе</i></li> </ul>

## Дискусија

Из јасно дефинисаних васпитно-образовних циљева и задатака који су наведени у *Моделу Б*, а којих нема у *Моделу А*, као што се може видети и у приказаним табелама, произилази озбиљна структурираност и систематичност у приступу развоју дечјих, како стваралачких, тако и укупних способности, као и да су одреднице веома јасно дефинисане свим васпитачима који се користе овим *Моделом Б* у васпитно-образовном



раду. Оно што се може приметити јесте да се *Модел Б* у великој мери оријентише ка циљевима и задацима, који су широко постављени дајући основне смернице васпитачу за васпитно-образовни рад, дозвољавајући му при томе слободу да самостално, методички осмишљено организује активност, док је *А модел* методички дефинисан у активностима, али крајње неодређен у циљевима и задацима, што сугерише неповољнији положај васпитача. Стиче се утисак да овакав приступ не оставља превише слободе васпитачу да буде *креатор* и *стваралац*, како се наводи у *Моделу А*, већ је у недостатку циљева, васпитач приморан да се придржава методике коју нуди овај модел, а која има веома ограничена усмерења активности, и која се најчешће односе на коришћење материјала и експериментисање истим, без јасног циља шта је исход таквих активности и која је њихова развојна улога.

*Модел А* представља концепт програма отвореног система васпитања и образовања у коме установе (васпитачи) врше избор услова и подстицаја (садржаја), а васпитач има улогу *креатора* програма васпитно-образовног рада, истраживач практичар и критичар сопствене праксе. „План представља хипотезу која садржи предлоге за васпитне акције са претпостављеним (жељеним, очекиваним) ефектима“.<sup>15</sup> Као резултат онога што се односи на препоруке за стварање одређених услова у оквиру ликовног васпитања, може се навести пример из књиге *Корак по корак у основе програма* (1998) где се наводи се да је рад васпитача са децом организован у оквиру центара интересовања на основу тематског планирања и пројеката, и да је редовно вршена евалуација тока активности, учешћа деце и ефеката активности, при чему су се узимале у обзир посебности дечјих група, ставова и мишљења родитеља и уважавала посебност васпитања. „Почетак сваког програма смо сачињавали ми, на основу добијених показатеља, предлажући одређене активности, а даље смо посматрали догађања... У овом смислу наши програми нису били дефинисани пре васпитног процеса“.<sup>16</sup> У даљем тексту васпитачи описују своја практична искуства, али оно што би било интересантно јесте део који се односи на ликовни центар у коме група васпитача описује и набраја средства и материјале који се нуде деци и које деца користе у конкретним активностима: „Ликовни центар је веома богат различитим материјалима и прибором: тушеви у боји, креде у боји, темпере,... боје у праху (у конзервама), ауто лак (спреј), поликolor (у конзервама основне боје),... готови печати са различитим мотивима, лепкови (охо, карбофикс, течни лепак, лепак за дрво, кутије цигарета,... сијалице...“<sup>17</sup> Мора се приметити да поред стандардног ликовног материјала који се нуди деци предшколског узраста, васпитачи показују одређен ниво непознавања специфичности и технолошких својстава ликовног материјала који је примерен деци предшколског узраста, као и непознавање основних начела васпитно-образовног рада, који су дати у оквиру заједничких циљних оријентација и начела рада за оба *Модела Основа програма*, а која су у *Б моделу* јасно дефинисани где се каже да: „игра не сме бити искључиво задатак за извршавање и учење као ни само спонтана игра са непредвидивим токовима. Да се у игри се не смеју нарушити спонтаност и

<sup>15</sup> РСМП 1996, 19.

<sup>16</sup> Мара Шаин, Мирјана Марковић и Славица Чарапић, *Корак по корак у основе програма*, Београд, Креативни центар, 1998, 25.

<sup>17</sup> Ibid., 67.

креативност, а ипак јој треба дати извесну усмереност, садржаје и организацију, да играчка (материјал) мора да буде направљена тако да искључује сваку могућност повреде.“ Каменов даље наводи да: „играчке за бебе не смеју бити мање од 7cm због опасности од гутања, да не смеју имати ситне уградне делове који се могу лако откинути, да дрво као материјал мора бити суво, чврсто и глатко да се не откида иверје, да се тканина се не сме лињати, да играчка не сме бити претешка, неправилних ивица или облика (ударац, пригњечење, убод и посекотина), да играчке могу да опеку (запаљив целулоид, киселина из батерија,...) као и да играчке (материјали) могу да изазову тровање (што се односи на боју, лепак, спрејеве, или друге материјале који садрже токсичне материје)“.<sup>18</sup> Дакле, појам **материјали**, **подлоге** и **алати** подразумевају сваки материјал који се употребљава у процесу обликовања, преузет из ликовне уметности, али се бира онај који ће по својој природи омогућити да мала деца њиме могу самостално радити без ризика да се угрози њихово здравље, дакле сразмерно узрасту и могућностима. Овај принцип је у *Моделу А* занемарен.

У приказу циљева и задатака оба модела *Основа програма*, утврђено је да је *Модел А* у области која се односи на ликовно васпитање, иако промовише један од најважнијих аспеката ствалаштва, а то је плурализам, у великој мери је методички неутемељен, несистематичан и нема јасно дефинисане циљеве, што васпитачу додатно отежава планирање, извођење и евалуацију васпитно-образовног рада. Дакле васпитачима су у оквиру ликовних активности ускраћени циљеви, при чему се веома неодређено дају препоруке како да реализују активности кроз садржаје, који при томе не представљају неку значајну иновацију у методолошком смислу у односу на садржаје који су приказани у другом моделу.

Такође, уочено је да се неки ставови промовишу више начелно у форми констатације, али није јасна њихова операционализација у самој пракси, где се указује на то да је „креативни чин детета снажнији што је више слободан. Особена дечја симболика и интеграција опажајно-практичног и симболичког пружају детету могућност да лагано ствара, комуницира и разуме невербалне видове комуникације. Овај програм има ту вредност и могућност да оснажи слободу стварања и прошири дететова искуства и вештине у невербалном, визуелном, аудитивном, сензорном и вербалном доживљавању и представљању себе и света који га окружује“.<sup>19</sup> Узимајући у обзир претходну анализу исхода кроз Блумову таксономију и ПДК категоризацију, као и чињеницу да *Модел А* програмски не обухвата аспекте који се односе на креативност, опажање и емоционалан аспект, може се рећи да ова констатација није поткрепљена чињеницама, односно да није идентификована у *Моделу А* званичног документа *Основа програма*.

М. Крсмановић је у свом приручнику *Игре и активности деце*<sup>20</sup> (1990), као и књизи *Корак по корак*<sup>21</sup> (1998), чија је полазна основа *Модел А*, конципирала и

<sup>18</sup> Емил Каменов, *Методика 2*, Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Одсек за педагогију Филозофског факултета, 1997, 86.

<sup>19</sup> Министарство просвете и спорта Републике Србије, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 2007, 68.

<sup>20</sup> Група аутора, *Игре и активности деце*, Београд, Нова просвета, 1990.

понудила значајан број веома квалитетно осмишљених и креативних ликовних игара (истраживачке ликовне игре и активности). Ипак, запажа се да приступ у овим ликовним активностима који су коришћени за садржаје *Модела А* у *Основама програма*, у извесном смислу представља мешавину модела при чему практични део гравитира ка *Б моделу*, што се посебно сагледава у делу који се односи на *ликовну радионицу* где ауторка наводи *могуће циљеве и садржаје*, који се налазе скоро у непромењеној форми у тексту *Модела Б Основа програма*.<sup>22</sup>

Разлике које се јављају код *Модела А* и *Модела Б* у погледу активности и садржаја, односе се преваходно на активности елемената графике и ликовне радионице, који нису приказани у *Моделу Б*. Ако се сагледају остали садржаји који се нуде у оба модела, може се приметити да су у многоме слични, скоро истоветни, и стиче се утисак да су активности и садржаји ликовних активности у великој мери изведени из *Модела Б*. Разлика која се јавља, а која на први поглед издваја модел А у односу на модел Б, јесу елементи графике и ликовна радионица, међутим и ако нису приказани у оквиру модела Б, у првобитној верзији *Основа програма* из 1996. године, постоји скоро идентичан текст који описује ове две ликовне активности и које се налазе *само* у оквиру *Модела Б*, а не и у *Моделу А*. Остаје утисак да у активностима и садржајима који се нуде у моделима, *А модел* суштински представља поједностављену верзију *Б модела*, лишена циљева чиме се стиче једна неодређеност и у погледу задатака, остављајући могућност васпитачима да импровизују, доводећи у питање читав васпитно-образовни процес и његов смисао. Томе доприноси и чињеница да васпитачи често имају сразмерно скромну стручну припрему у оквиру иницијалног образовања из области уметности, а која се најчешће своди на познавање техника, материјала и руковање њима, што свакако не може бити алтернатива компетенцијама из матичне области које нуди иницијално уметничко образовање.

## Закључак

Полазећи од дечјих стваралачких могућности, педагошки поступци су у контексту савремених тенденција засновани на доживљајима деце, култивисању њиховог естетског сензибилитета и креативних способности, чиме се омогућава пунији и богатији ликовни израз. Нова образовна концепција је ставила у први план развој дечјих стваралачких способности, што подразумева повезивање поступака за проширивање дечјег искуства и стицање знања са његовим изражавањем и стварањем, односно експресијом онога што је сазрело у његовој личности, при чему одрасли степену развоја детета поставља задатке који утичу и на карактер методичких поступака. Показало се да когнитивно-развојни приступ, користи методе које гарантују потребне услове за дететов целовити развој, чувајући при том слободу детета да бира унутар алтернатива. Оно што се издвојило у овој анализи као најбитнија разлика између концепција модела јесте степен њихове структурираности, самим тим и

<sup>21</sup> Мара Шаин, Мирјана Марковић и Славица Чарапић, *Корак по корак 2*, Београд, Креативни центар, 1998.

<sup>22</sup> Министарство просвете РС, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 1996, 42.

потенцијаних могућности систематског утицања да дечји когнитивни и креативни развој. Развојна перспектива оваквих програма омогућава да се нивои операција предвиђених за поједине узрасте преведу у програм васпитно-образовног рада, где дете оперише на оном нивоу за који је развојно способно кроз диференцирани приступ, припремајући се за поступни прелазак на следећи ниво, уз уважавање индивидуалне динамике развоја. У когнитивно-развојним програмима важни чиниоци развоја су како квалитет средине и квалитет неге детета, такође и васпитање које је специфично по томе што представља систематско деловање на развој детета. То је, како наводи Каменов „рационалан, плански и систематски процес“, који се као такав ретко појављује у стварности, јер је човек рационално, али и интуитивно биће које се у својим поступцима води и емоцијама и несвесним тежњама (имплицитна педагогија), чиме вредносни системи постају вишезначни, слојевити, и садрже многе противречности, а васпитни циљеви могу бити само једна од одредница неких врста деловања на дете. Анализа програмских концепција у овом раду указују на потребу дефинисања програмске концепције која интегрише ове две концепције, као и усклађивање са савременим тенденцијама у друштву, уметности и образовању, на првом месту својом усмереношћу на дете, чиме би се обезбедио пуновредан дечји развој уз уважавање индивидуалних и узрасних специфичности, чему посебан допринос дају методике васпитно-образовног рада и одрасли који координирају васпитно-образовни процес.

#### Коришћена литература:

Anderson, Lorin and etc., *A taxonomy for learning, teaching, and assessing: A revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives (Complete edition)*, Longman, New York, 2001.

Група аутора, *Игре и активности деце*, Београд, Нова просвета, 1990.

Каменов, Емил, *Методика 2*, Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Одсек за педагогију Филозофског факултета, 1997.

Каменов, Емил, *Предшколска педагогија 2*, Нови Сад, Драгон, 2006.

Каменов Емил, *Опште основе предшколског програма – Модел Б*, Нови Сад, Драгон, 2007.

Министарство просвете и спорта Републике Србије, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 2007.

Министарство просвете РС, *Правилник о општим основама предшколског програма*, Београд, Просветни преглед, 1996.

Филиповић, Сања, *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд, Универзитет уметности / Издавачка кућа Клет, 2011.

Филиповић, Сања, *Развој схватања о дечјем ликовном стваралаштву и могућностима васпитно-образовног деловања на њега* (необјављена докторска дисертација), Бања Лука, Академија уметности, 2009.

Филиповић, Сања, *Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе – Образовни стандарди у области ликовне културе – како превазићи недостатке?*, *Култура*, 142, 2014, 234–262.



Шаин, Мара, Марковић, Мирјана и Славица Чарапић, *Корак по корак у основе програма*, Београд, Креативни центар, 1998.

Шаин, Мара, Марковић, Мирјана и Славица Чарапић, *Корак по корак 2*, Београд, Креативни центар, 1998.

### **SUMMARY**

## **COMPARATIVE ANALYSIS OF PRESCHOOL PROGRAMMING CONCEPTIONS IN THE FIELD OF ART EDUCATION**

**Sanja Filipović**

Modern teaching concepts are developed in the second half of the 20th century at all levels of education, as a strong tendency for changing all that had previously characterized the artistic and pedagogical practices as unacceptable development. There is a new tendency to enable children to free artistic expression and that appropriate procedures encourage their creative abilities, rather than hinder, thus hindering the natural development of the child. The repercussions of different approaches to the art education and upbringing, it was possible to look through a comparative analysis of preschool programmes in Serbia, which are based on the socialization-maturation and cognitive-developmental approaches, as well as the issues of the role of education in the visual development of the child, that is, the impact that these programmes are carried out on children at an early age. Given that such programs have been applied in kindergartens for more than two decades, the analysis of the contents of the General Principles of the Pre-school Program (2007) has used the opportunity to look at and compare their educational reach, especially in terms of encouraging the cognitive aspects and creative abilities of preschool children.

**Keywords:** methodic of art education, children's cognitive and creative development, pre-school programs of educational work

ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ

(тематски зборник међународног значаја)

TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN ART AND EDUCATION

(thematic collection of papers of international significance)

ТРАДИЦИОНАЛНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

(тематический сборник международного значения)

**Рецензенти радова у Зборнику:** Светозар Рапајић, професор емеритус, Факултет драмских уметности у Београду; др Свенка Савић, професорка емеритус, Филозофски факултет Нови Сад, АЦИМСИ, Универзитет у Новом Саду; проф. др Срђан Марковић, Факултет уметности у Нишу; проф. др Соња Маринковић, Факултет музичке уметности у Београду; проф. др Живко Поповић, Академија уметности у Новом Саду; проф. др Десанка Тракиловић, Педагошки факултет у Бијелини; проф. др Валентина Питулић, Филозофски факултет у Приштини – Косовској Митровици; Љиљана Мишић, редовна професорка у пензији, Академија уметности у Новом Саду; проф. мр Петар Ђуза, Факултет уметности у Приштини – Звечану; проф. др Саша Божидаревић, Факултет уметности у Приштини – Звечану; проф. др Драгана Цицковић Сарајлић, Факултет уметности у Приштини – Звечану; проф. др Драган Булатовић, Филозофски факултет у Београду; проф. др Мирјана Закић, Факултет музичке уметности у Београду; проф. др Слободан Кодела, Факултет уметности у Нишу; проф. др Соња Цветковић, Факултет уметности у Нишу; проф. др Биљана Павловић, Учитељски факултет у Призрену – Лепосавићу; проф. др Божидар Зарковић, Филозофски факултет у Приштини – Косовској Митровици; проф. др Небојша Лазић, Филозофски факултет у Приштини – Косовској Митровици; проф. мр Александра Трајковић, Факултет уметности у Приштини – Звечану; доц. др Сања Ранковић, Факултет музичке уметности у Београду; доц. др Александра Костић Тмушић, Филозофски факултет у Приштини – Косовској Митровици; доц. др Бранка Гугољ, Факултет уметности у Приштини – Звечану; доц. др Јелена Арнаутовић, Факултет уметности у Приштини – Звечану; доц. др Војислав Илић, Факултет уметности у Приштини – Звечану; др Јосипа Алвиж, виши асистент, Филозофски факултет Загреб; др Јелена Павличић, асистент, Факултет уметности у Приштини – Звечану; др Гордана Митровић, конзерватор саветник, Републички завод за заштиту споменика културе Београд.



CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

930.85(497.115)(082)

7.025.3/.4(497.115)(082)

37.036(082)

ТРАДИЦИОНАЛНО и савремено у уметности и образовању : (тематски зборник међународног значаја) = Traditional and Contemporary in Art and Education : (thematic collection of papers of international significance) = Традиционално и савремено в искустве и образовани : (тематически зборник међународног значења) / [уредници Драгана Цицовић Сарајлић, Вера Обрадовић, Петар Ђуза]. - Косовска Митровица : Факултет уметности Универзитета у Приштини, 2018 (Београд : Ц-штампа). - 592 стр. : илустр. ; 24 cm

Текст ћир. и лат. - Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-83113-32-3

1. Ур. ств. насл.

а) Културна добра - Косово и Метохија - Зборници б) Уметничко образовање - Зборници

COBISS.SR-ID 268499468





**ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ**  
УНИВЕРЗИТЕТА У ПРИШТИНИ  
ЗВЕЧАН - КОСОВСКА МИТРОВИЦА  
[www.art.pr.ac.rs](http://www.art.pr.ac.rs)

ISBN 978-86-83113-32-3



9 788683 113323 >