



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ

ВАСПИТНО-ОБРАЗОВНОГ ПРОЦЕСА

Од школске приредбе до спектакла

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Менторка: проф. др Марина Марковић

Кандидат: мр Дубравка Томић

Београд, 2016

Мојим покојним родитељима

Сенки и Александру Дружијанићу

зато што године и деценије од њиховог одласка нису избрисале оно што су у мене уткали -

истрајност, љубав према породици, људима и уметности.

Овај рад представља круну практичног рада са децом и омладином и за њих. Део је дводеценијског истраживања и тражења образовног и васпитног у музичко-сценским облицима. Његова јединственост је у томе што представља компактну целину, сажету у практичним примерима који су вођени теоријским основама. Имајући у виду колико је тешко било доћи до оскудне литературе, која се у неким сегментима бавила предметом мог интересовања, захвалност упућујем ауторима цитираних текстова, који нису дозволили да ова тема остане недотакнута.

Музичко-сценски облици са васпитно-образовним циљем представљају саставни део рада запослених у просвети. Због тога се надам да ћу одговоре на своја питања пронаћи управо овде. Потврду за овакво мишљење налазим у ауторским семинарима бр. 873 за 2013/14. и бр. 774 за 2014/15/16¹ које сам реализовала, а представљали су велику помоћ у профилисању овог рада. Велику захвалност дугујем полазницима ових семинара, али и мојим драгим колегама сарадницима, који су ми несебично помогли у експерименталном стварању музичко-сценских облика са васпитно-образовним елементима, како бисмо дошли до овог циља. Такође, велико хвала породици Пековић², која је веровала у истинитост мојих хипотеза и свој уметнички рад крунисали музичко-сценским спектаклом са васпитно-образовним елементима.

И на крају, дугујем захвалност запосленима на ФДУ у Београду, чији несебичан однос према студентима за мене представља изузетан мотив. Највише својој менторки, проф. др Марини Марковић.

Мом супругу, који ме је подстакао да кренем овим путем; мојим синовима, зато што ме воле и подржавају.

¹ Каталог ЗУОВ

² <https://www.facebook.com/BojanaPekovicNikola>

Садржај:

РЕЗИМЕ 8

SUMMARY 9

БИОГРАФИЈА 10

**1. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ ВАСПИТНО-ОБРАЗОВНОГ
ПРОЦЕСА 12**

- 1.1 Циљеви истраживања 12**
- 1.2 Полазне хипотезе и појмовни оквир 13**
- 1.3 Методе истраживања 19**
- 1.4 Општа структура рада 20**
- 1.5 Научна актуелност и оправданост теме 22**

**2. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ са васпитно-образовним елементима у Србији
23**

2.1 Школско позориште 24

- Историјски развој 24
- Музика у школском позоришту 26
- Васпитно-образовни улога школског позоришта 28

2.2 Комад с певањем 29

- Историјски развој 29
- Музика у комаду с певањем 32
- Васпитно-образовни улога комада с певањем 35

2.3 Радио-драма 38

- Историјски развој 38
- Васпитно-образовна улога радио-драме 42

2.4 Школска приредба 43

- Историјски развој 44
- Појам и задатак школских приредби и свечаности у периоду после Другог светског рата 49

- Савремена школска приредба 51
- Сукоб као основ заплета и идеје савремене приредбе 52

2.5 Одељењска приредба 55

- Васпитно-образовна улога одељењске приредбе 56
- Одељењска приредба у периоду после Другог светског рата 57
- Савремена одељењска приредба 58
- Реализација савремене одељењске приредбе 59

3. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ СПЕКТАКЛ *са васпитно-образовним елементима* 63

3.1 Опера и ораторијум као спектакл 65

3.2 Литерарни мјузикл 68

- Историјски развој литерарног мјузикла у Београду 69
- Васпитно-образовна улога литерарног мјузикла 71

3.3 Музичко-сценски спектакли социјализма у Србији 75

- Мјузикл „Коса“ као спектакл социјализма 79

3.3.1 Велики школски час 81

3.3.2 Радост Европе 82

3.3.3 Вуков сабор 87

- Ђачки Вуков сабор 90

4. ПРИМЕР ПРАКСЕ: Музичко-сценски спектакл „Небеско је увек и довека“ 92

4.1 Идеја 92

4.2 Васпитно-образовни елементи 94

4.3 Ритам 95

4.4 Лајтмотив 99

4.5 Сценографија 100

4.6 Мултимедији 101

4.6.1 Аудио 101

4.6.2 Графичко-сценски дизајн 102

- 5. ЗНАЧАЈ МУЗИКЕ У МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ОБЛИЦИМА 104**
 - 5.1 Музичка драматургија 106**
 - 5.2 Ритам-покрет-емоција 107**
 - 5.3 Музика у васпитно-образовним музичко-сценским облицима 108**

- 6. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ПРОЦЕСУ УЧЕЊА 112**
 - 6.1 Учење као елемент музичко-сценских облика 112**
 - 6.2 Чиниоци успешног учења у музичко-сценским облицима 114**
 - 6.2.1 Развој мишљења 116**
 - 6.2.2 Дечија игра – игра представе 117**
 - 6.2.3 Развој социјалних односа 118**
 - 6.2.4 Морал и васпитање 121**

- 7. РЕЖИЈА МУЗИЧКО-СЦЕНСКИХ ОБЛИКА 123**
 - **Разлика између режије музичко-сценских облика у васпитно-образовном систему и уметничке режије 130**
 - 7.1 Стручно усавршавање наставника, васпитача и стручних сарадника 131**
 - 7.1.1 Драматургија 135**
 - 7.1.2 Идеја 136**
 - 7.1.3 Сукоб 137**
 - 7.1.4 Скраћивање 138**
 - 7.1.5 Аудио-техника 139**
 - 7.1.6 Сценографија 141**

- 8. ЗАКЉУЧАК 142**
 - 8.1 Музичко-сценски облици као мотив у процесу учења 144**
 - 8.2 Школско позориште 145**
 - 8.3 Комад с певањем 149**
 - 8.4 Радио-драма у разредној настави 154**
 - **Техника и снимање радио-драме у разредној настави 158**
 - 8.5 Школска и одељењска приредба 160**

8.6 Огледни и угледни час у савременој настави 163

- Елементи комада с певањем у угледном часу 165

8.7 Инклузија – музика и учење 166**9. ЛИТЕРАТУРА 169****10. ПРИЛОЗИ 178**

11. Изјава о ауторству 211

12. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије дисертације 212

13. Изјава о коришћењу

РЕЗИМЕ

Основни задатак просветног радника јесте да развија и негује дете, пратећи његове захтеве и тежње, водећи га правилним и здравим путем у младог човека,. Једна од највећих потреба детета јесте да у својој средини буде уважено, прихваћено и да има могућност да се изрази. У систему образовања, музичко-сценски облици су најприкладнија подршка психофизичком развоју детета. У високом школству, систем образовања за будуће педагоге не препознаје приредбу, односно школску представу. Због тога је циљ овог рада јасан – да на основу историјске анализе музичко-сценских облика са васпитно-образовним елементима формулише драматуршко-редитељски поступак.

Акцентат је на облицима који су постојали или постоје у Србији, а вођени су васпитно-образовним циљевима. Осим школских приредби и спектакла, јединствени по својој форми и значају за даљи развој ових облика јесу комад с певањем и радио-драма. Њихов утицај на развој васпитно-образовног, као и форма, у овом раду заузимају значајно место, прожимајући музичко-сценске облике савременог васпитно-образовног система. Специфичност овог рада је у анализи практичних примера, који се односе на инсценације представа-приредби-спектакла, и то највише у драматизацији и режији. Полазна основа за ове драматизације кретала се од драмске форме комада с певањем до музичке драматургије.

Из анализе практичних примера, реализованих у оквиру образовних установа и ван њих, произилазе научно засновани закључци. Доказане теоријске хипотезе постају оправдане и примењиве у обуци просветних радника. Као аутору и реализатору ових обука/семинара, а на основу анализа, пружила ми се могућност провере примењивости полазних хипотеза у научно подржаним решењима. Рад је профилисан потребама просветних радника који се баве реализацијом приредби. Има за циљ да представља језички читљиво и разумљиво штиво, са посебним акцентом на „занатски“ део реализације специфичних музичко-сценских облика са васпитно-образовним елементима.

Кључне речи: образовање, васпитање, музичко-сценски, музичка драматургија, музичка режија.

SUMMARY

The main task of an educator is to develop and bring up a child, following its requirements and tendencies, leading it along a proper and sound way to a young person. One of the greatest needs of a child is to be respected and accepted in its environment and to enjoy an opportunity to express itself. In an educational system, musical-scenic forms are the most appropriate support to the psychical and physical development of a child. In the high-school system, the show, the school show is not recognized in the educational syllabus for future paedagogi. Thus the aim of this thesis is clear - to formulate a dramaturgical and directing procedure on the basis of a historical analysis of musical and scenic forms with upbringing and educational elements.

The emphasis is on the forms that existed or exist in Serbia and are led by educational and upbringing goals. Besides school shows and spectacles, the ones that are unique by their form and significance for further development of these forms are the song-play (singspiel) and radio drama. Their influence on the development of upbringing and educational system, as well as their form, have a significant place in this thesis, permeating musical and scenic forms of the modern educational system. The specific feature of this paper lies in the analysis of practical examples referring to inscenations of shows-performances-spectacles, mainly in the field of dramatization and directing. The baseline for these dramatizations ranged from dramatic form of the song-play (singspiel) up to musical dramaturgy.

From the analysis of practical cases/examples, realized within and beyond the educational institutions, scientifically based conclusions can be derived. Proven theoretical hypotheses become justifiable and applicable in the training of educators. My activity as the author and executor of these trainings/workshops, based on these analyses, enabled me to check the feasibility of baseline hypotheses through scientifically based solutions. My work was shaped with the needs of educators who deal with the execution of performances/shows. It tends to offer a readable and understandable paper, with special emphasis on the „craftsmanship“ aspect of the performance of specific musical and scenic forms with educational elements.

Key words: education, upbringing, musical-scenic, musical-dramaturgy, musical directing.

БИОГРАФИЈА

Дубравка Томић (девојачко Дружијанић), рођена 2.08.1970. год. у Пожаревцу од оца Александра, где је завршила основну и средњу школу (Гимназију). Упоредо завршила нижу и средњу музичку школу „Стеван Ст. Мокрањац“ у Пожаревцу, стекавши звање организатор музичких активности. Звање наставник музичке културе стекла 1992. у Подгорици и од тада ради као наставник и касније професор музичке културе у школама у Пожаревцу и Београду. Музичку академију на Цетињу на смеру педагошко- теоретском дипломирала 1998. и стекла звање дипломирани музичар. У Београду, на Факултету драмских уметности 2007. одбранила магистарски рад „Режија мјузикла на београдској сцени“, стекавши звање магистра о драмским наукама.

Похађала је приватне консултације из компоновања код проф. и академика Енрика Јосифа.

Композиције:

- За емисију „Музички тобоган“: „То топло лето“ (1986), „Добродошли у Пожаревац“ (1993), „Доситеј смо ми“ (1993).
- „Ти си крив“ - кантаутор, Будвански фестивал (1993)
- Химне: Пожаревац (1994), Кола српских сестара (1994), ОК „Млади радник“ (2000), ОШ „Јован Дучић“ Н. Београд (2011)
- „Морачко коло“ (2012), „Гаврило Принцип“ (2014)

Мултимедијални пројекти:

- Коаутор емисије РТС-а „Слика моје школе“ (из Пожаревца)
- Аутор музике, сценарија и режије за бројне дечије музичке представе (између осталих „Капетан Џон Пиплфокс“, „Црвенкапа“, „Снежана и седам патуљака“) за које је добила награде на општинском и републичком нивоу. Такође је добијала награде за избор музике у драмском представама „Поп Тири и поп Спира“ и „Госпођа министарка“;
- Сарадник приватне телевизије у Пожаревцу (1994- 2001)- аутор и уредник „Бамби- дечијег програма“, водитељ и новинар, сценариста и редитељ неколико новогодишњих шоу програма за децу и одрасле, такође аутор низа реклама, од којих су неке приказане и на РТС-у.

- Организатор великих спектакл концерата и организатор и реализатор хуманитарних акција на општинском нивоу, хуманитарне и ревијалне представе за децу без родитељског старања, добротворног концерта за обнову цркве у Горњој Морачи.
- Сценарио, графичко- сценски дизајн, режија концерта победника серијала „И ја имам таленат“ Бојане и Николе Пековић „Небеско је увек и довека“ 6.11.2015. Сава центар.

Аутор акредитованих семинара од стране Министарства просвете:

1. „Припрема и реализација школске приредбе“ (бр.873 у Каталогу за 2012./13. и 2013./14.),

Реализатор ауторског семинара

- 30.-31.10.2012. ОШ „Јован Дучић“ Београд
- 3.-4. 11.2012. Центар за стручно усавршавање Чачак
- 5.-6. 4.2014. МШ „Стеван Ст. Мокрањац“ Пожаревац
- 21.-22.8. 2014. МШ „Ватрослав Лисински“ Београд

2. „Радио-драма и школска приредба у разредној настави“ (2014./15.,16.,17.,18....)

Реализатор ауторског семинара у организацији Друштва учитеља Београда:

- 25.10.2014. ОШ „Старина Новак“ Београд
- 26.10.2014. ОШ „Јелена Ћетковић“ Београд
- 15.11.2014. ОШ „Вук Караџић“ Пожаревац
- 7.02.2015. ЗС Пожаревац ОШ „Доситеј Обрадовић“
- 21.2.2015. ЗС Београд ОШ „Вељко Дугошевић“
- 9.10.2015. ОШ „Лаза Костић“ Београд
- 10.10.2015 ОШ „Ђорђе Крстић“ Београд
- 30.1.2016. ЗС Београд ОШ „Младост“
- 6.2.2016. ЗС Нови Сад ОШ „Петефи Шандор“
- 20.2.2016. ЗС Смедерево ОШ „Др Јован Цвијић“
- 28.2.2016. ЗС Зрењанин ОШ „Петар Петровић Његош“
- 26.3.2016. ОШ „Дринка Павловић“ Београд
- 17.3.2016. ОШ „Уједињене нације“ Београд

РАДОВИ:

1. „Школске приредбе- историјски преглед и неке савремене карактеристике“ (2015), Београд: „Учење и настава 1“ Клет.
2. “Позната књижевна дела у музиком позоришту- литерарни мјузикл (book musical)” (2015.), Пожаревац:Браничево3-4, Центар за културу Пожаревац.
3. „Интимна химна Гаврила Принципа“ (2015), Београд: Гусле бр.26.

1. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ ВАСПИТНО-ОБРАЗОВНОГ ПРОЦЕСА

1.1 Циљеви истраживања

Искуство у раду на музичко-сценским облицима у васпитно-образовном систему код реализатора ствара потребу за јасно формулисаним драматуршко-редитељским поступком. Међутим, литература која се бави овом тематиком углавном није намењена овим ауторима. Због тога се јавила потреба да се на основу историјских података о раду на музичко-сценским облицима формулише драматуршко-редитељски поступак у музичко-сценским васпитно-образовним спектаклима.

Захваљујући развоју технологије, савремене генерације показују велику заинтересованост за мултимедије; они су постали саставни део њиховог психофизичког развоја. То је сасвим довољан разлог да се спектакл са васпитно-образовним циљевима прилагоди данашњим генерацијама и поприми карактеристике савременог мултимедијалног спектакла.

Не тако ретко, савремени спектакл подразумева спектакуларност ради ње саме, без одређених стандарда и критеријума. Због тога је и један од циљева овог рада усмерен ка томе да постави стандарде и основе квалитета у школским приредбама у естетском и образовном правцу, омогућавајући правилан психофизички развој младог човека.

Једини прави пут до овог циља јесте то да овај рад буде укључен у образовање реализатора музичко-сценских спектакла (редитељи, просветни радници), омогућавајући стварање дела високог уметничког и образовног квалитета. Аутор је стремио овом циљу две године, путем реализације семинара намењеног професорима предметне и разредне

наставе у школама³. Због тога је и један од циљева овог рада да из научног угла подржи решења проистекла из праксе.

Због вечитих финансијских ограничења, реализација мултимедијалних пројеката је знатно ретка, а и ако постоји, припада професионалним редитељима; они су вичнији занатском делу посла, али им недостаје искуство и познавање дечје психологије у процесу учења. Циљ овог рада јесте и да професионалне редитеље упуту на пожељни васпитно-образовни карактер и специфичности рада са децом и омладином.

Разлика између уметничког и уметничко-васпитно-образовног спектакла може се видети из неколико анализа практичних примера; то је и био циљ, првенствено због популације која је највише изложена утицајима спектакла и спектакуларног. Овај докторски рад такође је језички и суштински разумљив и употребљив, посебно педагозима који га могу користити у пракси.

Васпитно-образовни елементи музичко-сценских облика пружају могућност развоја интеркултуралне сарадње младих у региону и Европи, захваљујући „читљивости“ на свим језицима. Овај рад ће показати да већина музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљевима младима помаже да се упознају са традицијом и уметношћу других земаља.

1.2 Полазне хипотезе и појмовни оквир

Главна хипотеза, која прожима цео рад, гласи да школска приредба садржи елементе музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљем као музичко-сценски спектакл. Она је најмасовнија и сврставамо је у спектакл⁴ и из разлога што не функционише без технологије, естетских форми, васпитно-образовних елемената, а због учешћа великих

³ Аутор ове тезе је и аутор и реализатор семинара „Радио-драма и одељењска приредба у разредној настави“ бр. 774, ЗУОВ.

⁴ Спектакл *m* (lat. *spectaculum*, franc. *spectacle*) призор; представа; неред, вика; велелепна представа. (Алексић, 1978:695)

ансамбала (хор, оркестар, балет) она заправо представља музичко-сценски спектакл. Њена основна карактеристика је масовност и многостраност у стилу, као и у елементима који је чине (употреба различитих језика, предмета, тема), због чега је школска приредба васпитно- образовни и музичко-сценски спектакл.

Подршку елементима интеркултуралности у овим облицима видимо у делу који се бави значајем музике у музичко-сценским облицима а приликом процеса учења. Када се пошло од хипотезе да је школска приредба интеркултурални спектакл, изучавање ове области довело је до закључка да због утицаја на свест гледалаца и учесника, музикофилија отвара врата лакшем процесу учења.

Примена препознатљивих мултимедијалних⁵ садржаја проширује могућности развоја интеркултуралности, што можемо видети из анализе манифестације „Радост Европе“. Истовременим деловањем више сингуларних медија (текст и аудио, сликарство и видео) овај пример нам показује да реализација мултимедијалног спектакла утиче на гледаоце, посматраче, пролазнике и учеснике, упознајући их с националним обележјима једне земље, њеном традицијом и обичајима.

Захваљујући телевизији и осталим медијима, савремено дете је захтевније и нестрпљивије од детета пре неколико деценија. Окружено је спектаклом и мултимедијима, за које су карактеристичне брзе промене и огромни надражаји чула. Како је школска приредба састављена од низа готово неспојивих нумера и ансамбала, само ређање нумера неприхватљиво је као финални производ. По угледу на комад с певањем и драматуршко употпуњавање целине, школска приредба постаје музичко-сценски облик. Због великог броја ансамбала, масовних сцена, мултимедија, школска приредба представља спектакл, за разлику од одељењске, која је ограничена на много мањи број учесника.

Музичко-сценски облици са елементима образовног саставни су део васпитно-образовног процеса. На тај начин, васпитни и образовни циљеви и задаци одвајају их од чисто уметничких и експресивних дела; с друге стране, такав приступ не ограничава мултимедијалне садржаје и интеркултуралност.

Посебну вредност опере, комада с певањем, радио-драме и осталих музичко-сценских облика поменутих у овом раду, поред естетских, драмских и музичких елемената,

⁵ „Термин *мултимедија* је кованица, настала од речи мулти (многобројан, lat. multus) и медиа (канал или систем комуникације, lat. Medium, али и информација или забава).“ (Мишковић, 2008:1)

представља то што су васпитни и у великој мери образовни. Као такви, не налазе се само у позоришним зградама, већ се враћају тамо где су створени – школском систему. Можемо закључити да у школама има много ових облика, што у такмичарском, што у ревијалном програму.

Посебан вид васпитно-образовних облика представљају школске приредбе, које су због потреба савремене публике испуњене мултимедијалним садржајима. Примена мултимедијалних елемената условљена је и савременим приступом методици наставних предмета. Све више се као наставна средства примењују пројектори, разгласи, компјутери, тако да је њихова употреба у драмским облицима сасвим природна.

Музичко-сценски облици морају садржати образовне елементе, због тога што је њихов утицај на гледаоца, односно слушаоца, немерљиво бржи и јачи; они врше вишеструки утицај на чула, а самим тим и на психу, јер музика, као и звук уопште, тесно су повезани са контекстом драмске радње и дубоко је повезана са људском природом. Уметничко и васпитно-образовно уметничко позориште настају од првобитних музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљем. Овај рад указује на то да је музичко-сценско позориште настало и због васпитно-образовних циљева, као најкраћи пут у учењу.

Од самог човековог настанка, процес учења је у већој или мањој мери изаткан музичко-сценско-образовним елементима. Како је унутрашњи и спољашњи ритам у људској природи, тако и процес учења уз помоћ ритма и мелодије представља физиолошку потребу јединке. Посматрањем развоја музичко-сценских облика из историјског угла долази се до закључка да су настали као први облик сценског изражавања, што нам потврђује велико учешће музичких елемената у сценским приказима. Други закључак који произилази из историјског угла јесте да су први музичко-сценски облици имали васпитне и образовне циљеве. Као такве их видимо током читаве историје цивилизације – од првобитне људске заједнице, преко трагедије, до црквених активности – обреда и сценских приказа. Ова нит наставља се формирањем првих школа, а траје и до данашњих дана.

Физичари су доказали да је људско тело добар проводник струје; мање је познато да тело осећа и проводи музику, тачније, њене вибрације. Ово нам говори не само о физичким особинама тела, него и о психичким реакцијама на музичке надражаје. Хтели ми то или не, очигледно је да људи на њих реагују. Када се овоме дода и драмски елемент, процес учења је комплетан и сигуран.

Као мултимедиј, радио-драма има и елементе спектакла; у васпитно-образовном процесу који ћемо разматрати и доказивати, она одговара на неколико захтева. Учествовањем у радио-драми постиже се низ психофизичких циљева: вежбање дикције, стварање психичке сигурности, упознавање са технолошким развојем, упознавање са књижевношћу. Креативним редитељским поступком, у интеракцији са драмским делом може се остварити изузетна активност деце. Овде је реч о стварању и реализацији звучне слике путем вокалних и физичких активности, што оставља могућност широког спектра мултимедијалне драматургије „мешовитих програма“.

Појава радија, а касније и радио-драме, представљала је спектакл за време у којем је настала. Мада с појавом телевизије овај медиј губи на спектакуларности, ипак наставља да постоји у свом првобитном облику, али и у наставним средствима.

Употреба компјутера, као и развој и доступност програма за обраду звука, условили су да радио-драма постане мерило у оцењивању успеха васпитно-образовног процеса. Наиме, како је пракса већ показала, снимци читања неког драмског текста постају не само наставно средство, него и вредна успомена деци и родитељима. На примеру одељења другог разреда учитељице Ане Маравић можемо видети да радио-драма пружа могућност реализације као сценски облик. У комбинацији са сценографијом, костимом, сценским покретом, она поприма тродимензионалност. На крају „осврта“ на оно што је урађено у току школске године, захваљујући игрању уз помоћ плејбека, радио-драма је постала саставни део одељењске приредбе, драматуршки повезане у целину.

Из покушаја реализације драматуршки повезаних приредби изродила се општа хипотеза, која полази од образовних циљева везаних за рад запослених у образовању. Музичка драматургија, као и драматургија школске приредбе спектакла везује се за васпитно-образовне циљеве као обавезне, чинећи приредбу, односно спектакл елементом образовног система. Када говоримо о раду са децом и за децу, већином подразумевамо да је драматургија усмерена на васпитно и образовно. Међутим, пракса то не показује. На примеру драме увидели смо потребу реномираних уметника да у име „уметничког“ занемаре и разоре оно што је дечије, тинејџерско, њихово право и потребу за усмерењем и учењем. Потребна за учењем кроз игру и глуму је дечије право, али је обавеза драматурга и редитеља да ову потребу задовоље, као што су то вековима радили њихови претходници.

Избор музичких нумера мора бити ограничен сазнајним и естетским вредностима које публику и глумце подучавају и усмеравају. Двострука васпитно-образовна улога редитеља огледа се у постављању школске приредбе. Први задатак је да се учесницима представе музичке нумере, да им се објасни којем правцу припадају, која је њихова улога и како се синхронизовати с њима. Када их реализатори разумеју, редитељ креће у другом смеру – према публици, преносећи јој, уз помоћ глумаца, визију и поруку музичке нумере.

Драматургија такозваних мешовитих програма – школске приредбе може бити и импровизирана, због тога што у већини ситуација редитељ добија неповезане нумере које склапа у целину. Ту се могу препознати елементи комада с певањем, а одређене драмске ситуације „везивати“ импровизацијама.

На примеру комада с певањем можемо сагледати драматуршко решење музичко-сценског облика школске приредбе. Истоветности се састоје у томе што је комад с певањем обиловао популарним музичким нумерама, или онима које су претендовале да то постану. У већини примера увидели смо да те нумере нису биле повезане са догађањем на сцени; неке су и понављане на захтев кнеза Милоша Обреновића, који је био први „драматург“ комада с певањем.

Оваква изненађења морала су се решавати једноставно, брзо и природно. Као најбољи модел појављују се уметнуте реченице: „Хоћемо ли запјевати?“ и томе слично. Управо ограничена слобода дозвољава редитељу школске приредбе да неспојиве нумере уклопи у јединствену целину. У овом раду, то се може видети на низу примера – од одељењске приредбе, преко школске, па све до спектакла.

Могућност више у драматуршком спајању наизглед неспојивих нумера види се у музичкој драматургији. Осим у делу који говори о јединствености утицаја музике на сценске облике, читање музичких нумера и њихове драматургије пружа могућност рада с музичким материјалом и његове употребе у спајању целина. Као што у драми имамо драмску импровизацију, овде увиђамо могућност музичке импровизације.

Из музичке драматургије може се произвести драмска. Обједињавање музичких нумера у једну драматуршку целину могуће је као у комаду с певањем, што чини неку врсту драмског концерта.

У случају да редитељ има и музичко образовање, анализом и дељењем музичког материјала може обликовати музичко-драмску целину. Досадашња пракса је показала да

су се у већини случајева смењивале брзе и споре музичке нумере, или брзи и спори блокови. Покушај увођења драмског у музички концерт сводио се на водитељске најаве, док је стварање представе од концерта ретка појава. На примеру концерта „Небеско је увек и довека“ може се видети пут од музике до стварања једне драмске целине.

Специфичне хипотезе овог рада односе се на Вагнеров лајтмотив и редитељске специфичности у раду на музичко-сценским облицима. Употреба Вагнеровог лајтмотива у савременим тонским оквирима (као извесне „психичке припреме“ за предстојеће) омогућава раздвајање битног од небитног у систему образовања, а понуђене информације чини прихватљивијима.

По угледу на Вагнера, применом мелодијске теме као најаве, али и „описног придева“ лика који се најављује, постиже се извесна припрема гледаоца. Ова музичка мелодија не мора бити само најављива лика и његовог карактера. Употребом композиције као лајтмотива представе, односно приредбе, постиже се лакша карактеризација комада.

Када говоримо о васпитно-образовним циљевима намењеним деци, боље је користити две до три теме, од којих је једна „добра“, а друга „зла“. Оваква примена музичких тема омогућава правилан доживљај лика, али и упечатљивије буђење емоција и расуђивања. Ове теме код посматрача изазивају осећај пријатности и непријатности, у потпуности профилишући ликове.

Тренутак када се уметничко позориште „одвојило“ од образовних циљева не може се тачно одредити; можемо претпоставити да је развој започело непосредно са појавом првих приказа. Епитет „лаког“ не приличи музичко-сценском позоришту. У већини садржалаца драмског и музичко-сценског позоришта налазимо заједничке елементе. У музичко-сценском имамо драмских елемената, а у драмском се сусрећемо са музичким.

Од самог постанка човечанства постојао је и овакав начин учења, само што је у почетку то била спонтана реакција; развојем цивилизације, овај метод учења се проширио. Иако се знања у описмењеном друштву могу стицати и самоиницијативним образовањем, пракса је показала да се уз помоћ музичко-сценских облика градиво лакше прихвата и задржава. Као савремена метода учења која обилује музичко-сценским елементом, оно је посебно прикладно за децу, навикнуту на свакодневне утицаје медија и технологије.

Друга специфична хипотеза јесте та да је режија музичко-сценских облика у већини елемената истоветна са режијом спектакла. Сценски спектакл не постоји без звука,

мелодије, мултимедија. Основа режије музичко-сценских облика заједничка је режији драмског позоришта. Битна разлика је у потреби да редитељ музичко-сценског облика буде и музички писмен. Елемент музике захтева велико познавање тона и тонских уједначавања, као и познавање аудио-технике и њених могућности.

Учешће великих ансамбала – хора, фолклора, оркестра – сценографима поставља ограничавајуће захтеве. Сценографија мора обезбедити доста слободног простора за плес и појаву хора, па графичко- сценски дизајн преузима примарну улогу. Сви ови елементи, од масовности до мултимедијалних садржаја, заправо су свакодневица рада на спектаклу.

Режија школске приредбе спектакла има особине мултимедијалног пројекта, па садржи и све ове елементе. Овај спектакл требало би да обједини техничке, сазнајне и естетске основе, како би задовољио хуману интеракцију са технологијом. Овакав приступ подразумева употребу техничких и дигиталних медија како би се искуство корисника појачало, а разумевање информације учинило бржим и лакшим. Осим што гледаоцу пружа нешто ново и узбудљиво, продубљујући свакодневно искуство, мултимедија у спектаклима мора бити планирана и стратешки развијена у правцу идеје спектакла.

У основи гледано, редитељски поступак код музичко-сценских облика истоветан је са драмским позориштем. Међутим, осим специфичних захтева који подразумевају познавање музичке драматургије (као и у осталим музичко-сценским облицима), редитељи школских приредби спектакла имају још један задатак – мултимедијални, као и вечито присутан у раду за децу – образовни задатак.

1.3 Методе истраживања

Инспирација за овај рад потекла је из личног искуства у стварању музичко-сценских спектакла. Због тога се може очекивати **примена хипотетичко-дедуктивне методе**, и то захваљујући евиденцији разноврсних режија реномираних уметника, као и личних искустава у режији музичко-сценских спектакла. Успостављајући одређена сазнања о правилностима у поступку режије музичко-сценских облика, критички их упоређујући,

дошла сам до одређених теоријских и практичних примењивости у редитељском поступку музичко-сценских облика у функцији васпитно-образовних процеса.

Тема рада, заснована на сложенем музичко-сценском облику који се састоји од огромног броја музичких, драмских, мултимедијалних елемената, захтева методу синтезе, стављајући ове елементе у различите односе и везе.

Такође сам се користила компаративном методом, узимајући у обзир сличности и разлике између музичко-сценских спектакла у прошлости и садашњости, на основу извора података и искустава претходника.

Како би хипотезе овог рада биле доказане на практичном примеру, примењен је експеримент, којим се проверава могућност реализације редитељског поступка, као и реакција групе гледалаца (ученика) на образовно-васпитне циљеве.

У овом раду биће примењена и метода студије случаја и аудио-визуелна метода.

1.4 Општа структура рада

У **уводном делу** изложена је тема, предмет, циљеви и полазне хипотезе, уз навођење појмовно-теоријског оквира. Кретање од почетних хипотеза до закључака води преко музичко-сценских облика са васпитно-образовним елементима. Посматрајући музичко-сценске облике из историјског угла, дошло се до закључка да постоје заједнички елементи у: историјском развоју, музици у анализираним облицима, васпитно-образовним циљевима. Облици који су одабрани за анализу у овом раду су: школско позориште, радио-драма, комад с певањем, школска и одељењска приредба.

Такође, у овом делу је кроз историјску визуру анализиран спектакл на овим просторима, али са васпитно-образовним циљевима. Акцент анализе спектакла са васпитно-образовним елементима је на спектаклима социјалистичког друштвеног уређења. Разлог за овакав избор је у томе што су се спектакли тог периода надовезали на процес учења и остварили резултате који нису забележени у другим епохама.

Други део такође припада историјској анализи музичко-сценских облика. Приказан је историјски развој музичко-сценских спектакла са васпитно-образовним циљем – опере и ораторијума – али и литерарног мјузикла на територији Сједињених Америчких Држава и

Србије. Осим наведених облика, у овој целини налази се анализа музичко-сценског спектакла у Србији после Другог светског рата. У овим спектаклима могу се видети снажни васпитно-образовни елементи (Велики школски час, Вуков сабор, Ђачки Вуков сабор), али и изузетно изражени интеркултурални елементи (Радост Европе). Акцент анализе спектакла са васпитно-образовним елементима стављен је на спектакле социјалистичког друштвеног уређења.

Главни део се састоји од три целине

У првој целини, задатак је да се прикаже и докаже значај музике у музичко-сценским облицима са васпитно-образовним циљем. Анализом драматургије у музици дошло се до неколико закључака о утицају музике на људска чула, што доказује и успешност ових облика у процесу учења.

Друга целина даље потврђује успешност учења уз помоћ музичко-сценских облика. Гледано из визуре педагогије и психологије, дечија игра постаје део васпитно-образовног процеса, али тек у складу са музичком изражајношћу прераста у савршенији облик учења. Такође, у овом делу се сусрећемо са низом елемената битних за психофизички развој личности: моралом, социјалним односима, развојем мишљења.

Трећа целина представља експерименталну проверу теоретских хипотеза. Наиме, на примеру ауторовог драматуршко-редитељског поступка може се видети примена хипотеза у музичко-сценском спектаклу. Овим експериментом проверава се могућност стварања драмске драматургије из музичке; на примеру графичког дизајна потврђен је висок степен естетске едукације; у тонским оквирима, импресионистичка музичка матрица показала се прихватљивом широком аудиторијуму.

Завршни део, на основу рада Хуга Клајна, поставља законитости у редитељском поступку музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљевима. У овом делу су наглашене специфичности и одступања од основа режије. То се односи на драматургију, стварање идеје и сукоба, скраћивање, аудио-технику и сценографију. Редитељске специфичности приказане су из угла савремених музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљем.

Овај део завршава у школи, одакле је и почео. Приказом успешних примера угледних часова, рада на инклузији, наглашена је подударност у редитељском поступку, методологији образовних предмета, као и успешност театарског приступа у процесу учења са децом са посебним потребама.

1.5 Научна актуелност и оправданост теме

Научна актуелност и оправданост ове теме могу се посматрати са неколико различитих нивоа. Један од почетних јесу примери анализираних музичко-сценских спектакла савремених аутора, на којима се може преиспитати степен редитељске одговорности према образовним и васпитним елементима који би требало да утичу на адекватан развој деце и омладине, чинећи од те публике морално и образовно одговорне грађане.

Улоге додељене драмском образовању не поклапају се са проблемима и искуствима из праксе. Овај истраживачки рад продубљује и употпуњује тежњу мрежа које обједињују драму и образовање за децу и младе, ASSITEJ и NATD. Тема је у складу с процесима европских интеграција и пружа темељни приказ улоге образовних институција у дефинисању интеркултуралне теорије. Затим, рад дефинише наставне методе у систему образовања, водећи се резолуцијом Европског парламента (2009), у којој се препоручује да се уметничко образовање уведе у све школе, као и да се користе најновије информације и комуникационе технологије.

Актуелност ове теме огледа се и у потреби младих за савременим приступом у систему образовања, чинећи наставне теме прихватљивијим данашњој омладини. Сада већ познатији „угледни час“ у систему образовања добија уметничке елементе, повезујући разноврсне теме и наставне предмете и користећи се мултимедијалним елементима. Овај јавни час реализује се по угледу на савремена остварења из области драмске и музичко-сценске режије.

Научна актуелност и оправданост теме огледа се у томе што музички елемент, запостављен у савременој режији, постаје текстуално-музичка драматургија, ослањајући се на теорију композиционе технике – јединство текста и музике. На тај начин, ова новонастала драматургија, уобличена мултимедијалним елементима, прераста у јединствену целину, која својим утицајем на психу гледилаца налази најкраћи пут до сазнајног процеса.

И на крају, полазећи од чињенице да педагог мора имати свој „сценарио“ (припрему) за час, са наставном једницом, задатком, циљем и наставним средствима, овај рад ће доказати да и школска приредба (мешовити програм или свечана академија) морају имати исте ове елементе. Анализом припреме за час и школске приредбе, долази се до драматуршко-редитељског поступка у савременом спектаклу, са свим васпитно-образовним елементима.

2. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ са васпитно-образовним елементима у Србији

Први корак ка дефинисању драматуршко-редитељског поступка чини историјска анализа музичко-сценских облика. На основу ове анализе можемо видети да облици⁶ који су претходили настанку савремене школске приредбе имају васпитно-образовне елементе и у већој или мањој мери јесу музичко-сценски облици.

Историјски гледано, може се закључити да су ови облици настали из потребе за лакшим учењем, образовањем и васпитањем циљане публике и реализатора, што говори у прилог једној од хипотеза овог рада.

Током историјске анализе васпитно-образовних музичко-сценских облика посебно су издвојени делови који говоре у прилог хипотези да су музички елементи њихов саставни део, као бржи и лакши пут ка разумевању и прихватању образовних циљева ових позоришних облика. Такође, како се у једној од хипотеза, као и у циљевима овог рада прожимају васпитно-образовни елементи, у овом (другом) делу рада су препознати и издвојени у засебну целину облици који поткрепљују хипотезу и циљ овог рада.

Већина ових облика постоји и данас, баш као и образовање и васпитање. Историјска анализа завршава се савременим школским позориштем, одељењским приредбама и радио-драмом, указујући на њихов развој и еволуцију. На основу ових историјских анализа може се приметити да су се дати облици током дугог периода развоја прожимали и попримали заједничке особине. Њихов однос према драматургији највише подсећа на комад с певањем, који је престао да постоји у свом класичном облику. На основу ових анализа може се видети колико су ови облици заправо слични, али и колико је битан утицај васпитно-образовних циљева из којих су потекли.

⁶ Школско позориште, комад с певањем, радио-драма, школска и одељењска приредба.

2.1 Школско позориште

- Историјски развој

Основу за појаву позоришних облика представљају школе, што потврђује и Латинско-славенска школа, основана 1732. године у Карловцима. Она се везује за Емануила Козачинског, који је „био човек књижевно образован, финијег духа, који је у школу увео класичарске беседе, певање похвалних ода.“ (Ђоровић, 1997:427). У овој школи игран је први српски позоришни комад, 1736. „Покушај позоришта дошао је заједно са покушајима да се установе прве средње и стручне школе, које би спремале народне учитеље и свештенике.“ (Шумаревић, 1939:82) Осим „Траедокомедије“ Козачинског, као својеврсни изданак овог позоришта, а у циљу неговања школске драме, за време митрополита Павла Ненадовића извођене су схоластичке комедије. Српско позориште до четрдесетих година XIX века и појаве првих професионалних глумаца пролази кроз два периода:

1. Ђачка позоришта, којима су руководили учитељи и
2. Ђачка позоришта одвојена од школа и школских управа.

Овим другим позориштима управљао је Јоаким Вујић, назван оцем српског позоришта.

Потврду постојања и рада ђачких позоришта можемо наћи у периодици: Славено-сербским новинама (бр. 79. од 1793, стр. 273), Новинама сербским из царствујушега града Вијене (август 1813). (Шумаревић)

Осаманаести век у српском позоришту обележен је и деловањем преводиоца Емануила Јанковића, који је у просветитељском одушевљењу, а вероватно и под Доситејевим утицајем, оставио неизбрисив траг у српском позоришту. Почетак XIX века карактеристичан је по томе што су православни Срби под Аустријом своју школску омладину гледали у мистеријама. Међутим, одлуком школских власти 1818. ђачке представе су укинуте и мистерије губе своје интерпретаторе. Пет година пре ове забране, појавила се прва позоришна дружина, састављена углавном од ђака, а њен организатор био је Јоаким Вујић. Ова дружина напушта школску учионицу и наступа у позоришту.

Представом Јоакима Вујића „Крешталица“ („Папагај“ Августа Коцебуа) основано је световно српско позориште, а Вујић постаје „отац световног позоришта“.

Осим Вујића, изузетан траг у дилетантском позоришту, посебно када је у питању Нови Сад, оставио је и тридесетак година млађи Атанасије Николић. Да није њега било, оно можда не би ни постојало све до 1838. Атанасије Николић је наследник Вујићевог рада у Крагујевцу, али и оснивач позоришта у Београду. По повратку са школовања у Нови Сад, Николић је основао приватну школу, а у Новосадској гимназији био је „цајхенмајстер“. Потребу и навику ђака да се „публично“ покажу усмерио је на оснивање позоришта у Новом Саду, где су се играле представе не чисто верског карактера.

Преплитање ђачког и грађанског позоришта наставља се у Крагујевцу, који је тада постао „домаћин“ протераног ђачког позоришта. У Крагујевцу је наишло на добар пријем и државну новчану помоћ. „16. септембра 1829. године из народне благајне издато је крагујевачким учитељима за позориште двеста гроша.“ (Шумаревић, 1939:113) Ово позориште је водио учитељ Ђорђе Јевђенијевић, а представе су игране поводом великих празника. Интересантан је и податак да су, у жељи да се улепшају представе, убациване музичке нумере, за које су неки аутори тврдили да су Шлезингерове (Шумаревић). Претпоставља се да је највише представа било приликом светосавских свечаности. „У своме `Животописанију` Вујић помиње `неке мале игре` ученика пред њиховим родитељима.“ (Шумаревић, 1939:114) Ове ђачке представе чине темељ крагујевачког позоришта.

Колики је значај школског позоришта у Србији говори и чињеница да је позориште припадало школској популацији и оног тренутка када је почело да живи ван зидова школских зграда и учионица. Оно чини темељ данашњем, што показује и пресељење Велике школе у Крагујевац (1833); са њом су у град стигли штампари, педагози и књижевници. „Велика школа чинила је, у ствари, Вујићево позориште. Дала је главно представљачко особље.“ (Шумаревић, 1939:115)⁷ Велика школа представљала је огромну подршку Књажевско-сербском театру; комплементарни однос школског позоришта и позоришта може се видети и у утицају на културно-образовни развитак Крагујевца и околине.

⁷ Све улоге, женске и мушке, тумачили су ученици или професори ове школе (мушкарци).

После Вујића, значајан утицај на позориште, а самим тим и на школско позориште имали су: Јован Стерија Поповић, Атанасије Николић и Лазар Лазаревић. Први међу њима је Стерија, који и данас живи на репертоарима и програмима професионалних и школских позоришта.

- *Музика у школском позоришту*

Музика у облику певане поезије имала је запажено место у позоришним облицима Доситејевог доба. Као књижевност и сликарство, музичка уметност развија се истим интензитетом, са барокним тенденцијама. Комадом „Христов гроб“ Јеврема Секулића (1802) исцрпљена је матрица религиозних позорја наслеђених из барока. У овом комаду учествује хор апостола, који изводи низ црквених напева из богослужења од Великог петка до недеље Васкрсења. На крају комада изведена је духовна песма „Воскрес Исус от гроба“, чија се партитура појавила у два примера, а музиколози су утврдили да показује карактеристике канта⁸. Иначе, појава канта се у историји наше музике везује за „Траедокомедију“ Емануила Козачинског. Мелодију канта Матери, после много времена, задржао је и сачувао народ, а Корнелије Станковић записао и издао у другој књизи „Србских народних песама“, у облику соло песме са клавирском пратњом.

Посебан тип фолклорног театра који се није гасио јесте вертеп. Овај школски и народни театар Срби су преузели из украјинске школске традиције. Савремена истраживања показала су да вертепски напеви углавном имају карактеристике канта, са примесамa народног црквеног појања.

Трећа деценија XIX века бележи мелодије, тј. напеве инструменталног порекла. То су биле мелодије радо слушане и популарне у грађанским круговима, а изводиле су их богате даме. Ову тврдњу поткрепљује и податак да су варијације Кулауа (Friedrich Kuhlau, 1786-1832) доспеле у Нови Сад и придобиле одговарајући текст за комад „Франческо и Софана

⁸ Мелопоемска форма духовног садржаја, усвојена из руске и украјинске традиције XVIII века

или Робови“, коју је организовао Константин Поповић Комораш. Осим овог податка, можемо говорити о народним песмама које су добиле и „европскије“ рухо захваљујући боравку аутора музике и позоришних представа у европским градовима.

Српска музичка школа основана је у Београду 1899; њен рад одразио се у педагошком деловању музичара у певачким друштвима, образовним установама, на индивидуалним часовима клавира и певања. У основним школама певање је постало обавезан предмет и до почетка XX века обухватало је црквено појање, а предавали су га свештеници и учитељи. Овакво образовање имало је религијско-васпитну улогу све до периода између два светска рата, када у програм улазе народне и дечије песме. Музичка померања преливала су се и на школско позориште, које је у почетку имало само религијску тематику. Међутим, популаризацијом комада с певањем, народне и дечије песме полако се уводе у школско позориште. „Званична културна политика испољавала се превасходно кроз усредсређенност на домен просвете у целом посматраном периоду до Другог светског рата.“ (Милановић, 2013:67)

Музику у школском позоришту XX века у Србији можемо поделити на духовну, која задржава већ наведене особине, и световну позоришну музику, поменути у делу који говори о комаду с певањем. По завршетку Другог светског рата, духовна музика престаје да постоји у школском систему све до деведесетих година XX века. Како је позориште у школама постало социјалистичко⁹; и музика је обиловала корачницама, са понеком новом народном песмом о јунацима тог периода.

Деведесетих година XX века враћају се дуго занемариване представе и теме, а са њима и песме са тематиком из наше ближе и даље историје. Ове композиције углавном нису извођене у изворном облику; захваљујући развоју аудио-технике, доста њих је у музичким аранжманима прилагођено укусу тадашње публике. У овом временском периоду, као што је познато, дошло је до велике декаденције у уметности.

⁹ Осим комедија Стерије, Нушића, бајки за децу и дечијих комада.

- *Васпитно-образовна улога школског позоришта*

Последњих година у школама се све чешће сусрећемо са позориштем које је настало са циљем да се побољша квалитет наставе, а учење олакша и учини интересантнијим. Како код ученика све више примећујемо жељу за индивидуалним приказивањем и доказивањем, неопходно је саслушати их и прилагодити се њиховим потребама за другачијим начинима учења. Наравно, сваки ученик жели да му активности буду лагодне и забавне, а да се ове новине често и непримерено тумаче видимо у не тако ретким банализацијама хуманих и естетских циљева.

Право ученика да ужива у раду и учењу представља најуспешнији аспект деловања васпитно-образовних процеса. Зато је један од сигурних путева излагања градива његово повезивање са осећањима и знањима, како би се ученик успешно развијао у складу са својим потребама и тежњама. Савремени школски образовно-васпитни системи не заснивају се на традиционалном вербалном излагању и учењу. Данашње дете материјализује и доживљава, „опипава“ практична знања, што се у пракси показало као трајније знање.

У оваквој ситуацији, драма излази из строго позоришних услова; чак и перформанси све чешће напуштају очекиване просторе, прелазећи у систем образовања. Добри предавачи заправо су одлични драмски уметници, који се при излагању предвиђене наставне јединице користе основним позоришним принципима¹⁰. На тај начин, прелази се „рампа“ између предавача и ученика, тако да деца све активније учествују у обради наставних јединица кроз драмско искуство.

Почетак је припао српском језику и књижевности, приликом обрада драма, приповедака и песама¹¹. Драмски израз је најприкладнији за искуствено учење. Ученик може да се уживи у књижевно дело, а самим тим и много боље разуме писца. Међутим, данашњи ученици изложени су утицају различитих медија, па се овај процес учења проширује на

¹⁰ Као дете, у основној школи имала сам изванредног предавача - наставницу историје Љиљу. Она је сликовито објашњавала битке из Другог светског рата користећи енергичну гестикулацију, чак и пуцајући на „непријатеље“. Ми смо не дишући упијали сваку реч, спремни да на њен покрет кренемо за партизанима.

¹¹ Епска поезија показала се најадекватнијом за почетак оваквог рада.

корелацију наставних предмета. Први долазе наставници музичке културе, употпуњујући слику која се жели постићи. Корелацијом ових наставних предмета много је лакше разумети временске епохе, а уметници и научници добијају трајно место у свести ученика.

2.2 Комад с певањем¹²

- Историјски развој

Реч глума у Србији се јавља од XIII века. У средњовековној књижевности означава народног играча, забављача, а касније сценског уметника. „Глума се у нашим просторима развијала, упоредо са песмом и музиком, као саставни део ритуалних радњи и народног друштвеног живота.“ (Влаховић, 1999) Као што је већ познато, активности у склопу световних и духовних обреда подразумевале су глуму, певање и играње. Захваљујући дугој и богатој традицији, наклоност ка музичко-сценским приказима код Срба довела је и до тога да се учешће музике и игре „подразумевало“ у драмским формама.

О употреби музичких нумера у српском позоришту говори и податак да је у време Велике школе у Крагујевцу професор Атанасије Теодоровић помагао Јоакиму Вујићу својим музикалним учешћем у раду с позориштем. „По причању Сретена Поповића, Теодоровић је учио уз гитар ђаке – дилетанте да певају у позоришту.“ (Шумаревић, 1939:115)

Прво позориште у Србији посећивали су кнез Милош, његова породица, дворјани и понеки гост, а само повремено представници народа. Ово позориште било је одвојено од

¹² „Комад с певањем или пучки играказ - врста драме из народног, најчешће сеоског или маловарошког (паланачког) живота са фолклорно-идилничним, реалистичко-комичним, односно романтично-патриотским садржајем, у којој је реч подређена песми, а поетска или идејна порука – комичном или патетичном заплету.“ (Група аутора, 1986:356)

народа, као и друга дворска позоришта у свету. Ипак, може се приметити да су утицај кнежеве заповедничке режије из партера и извесне Вујићеве симпатије према италијанском музичком позоришту оставили трага и у каснијим облицима позоришта за народ. Ово се првенствено односи на кнежеву љубав према музици. „Како Сретен Поповић прича: `Кнез је певање толико волео да му се увек морала отпевати по која песма, иако је у представљеном комаду није било.`“ (Шумаревић, 1939:127)

Публика, навикнута на музичке нумере, комад без певања и свирања сматрала је досадним и мртвим, и кнез је не тако ретко излазио, „кажњавајући“ такве представе. Овим је задовољен још један елемент код народне публике, јер „свако друштво ствара институције културе којима настоји да задовољи потребе стваралаца и публике, али и оствари одређене државне интересе.“ (Саиловић, 2010:118) Исто је и код Срба, код којих се у то доба јавља осећај повезаности са националном државом.

У прилог овом податку иду и догађања у српским позориштима у другој половини XIX века. Српско народно позориште у Новом Саду (основано 1861) које је радило на територији тадашње Аустро-Угарске, и Народно позориште у Београду (основано 1868) које је радило у слободној кнежевини, прилагођавали су своје програме укусу публике. На овим сценама „доминирају два основна типа драмских дела: историјске драме и трагедије позног романтизма.... и ведри сеоски комади из народног живота с певањем и играњем.“ (Марјановић, 1987:5) Ови народни комади с песмом и игром држе се следеће драматуршке шеме: двоје младих и заљубљених, сеоска средина, свађа родитеља, а при томе су поткрепљени обичајним и фолклорним мотивима (слава, свадба). Оправданост за овакву драматургију можемо наћи у публици која је полако постајала грађанска, насељавајући се из сеоских средина у градове. Ово младо грађанство се са одређеном дозом снобизма бавило музиком на француски начин, напуштајући традиционалне начине понашања.

Комад с певањем био је актуелан и почетком XX века, а најинтересантнији податак који иде у прилог овој тврдњи јесте да су и на Солунском фронту ове музичко-сценске представе биле од изузетног значаја. Војничко позориште формирали су професионални глумци и аматери из разних јединица. Ту се посебно истицало позориште Вардарске,

касније Југословенске дивизије¹³; а у околностима рововске борбе било је соло наступа на којима су се глумили одломци, све у циљу увесељавања бораца.

Године 1917. у околини Солуна (село Микра) формирано је војничко позориште, а управник је био др Ђорђе Протић. У почетку је имало свој тамбурашки оркестар, а касније га је заменио комбиновани оркестар. У Солуну је своје представе играло професионално војничко позориште „Тоша Јовановић“, чији је управник био Михаило Лазић Чичак. „Од 31. јануара 1917. године давало је представе у солунском позоришту `Одеон`¹⁴.“ (Антонијевић, 1995:107) Ова позоришта нису само забављала војску, она су имала патриотско-романтичарски репертоар¹⁵ који је код војника будио родољубива осећања.

Ови комади имали су за циљ да дочарају идиличну слику родног краја и ублаже носталгију за домовином. Приказе сеоског живота пратили су обимни музички елементи, као што су плес и песма. Осим у току представе, оркестри су наступали и на паузама између чинова; посебну улогу имали су приликом обележавања јубилеја и верских празника. Све приредбе почињале су химном Србије. Најпознатији је био оркестар Краљеве гарде, којим је руководио Станислав Бинички.

Позоришта која су играла на фронту имала су и васпитно-образовну улогу. Како су војници били људи свих положаја и слојева, могло се очекивати да се позориште сусретне и са неразумевањем публике, која до тада није имала прилике да посећују позоришне представе. Како би се изашло у сусрет онима који су представе доживљавали као „циркус“, управа је увела обичај да се на почетку представе сваког тежег дела војницима објасни његов смисао и садржај. На тај начин, у релативно кратком временском интервалу остварен је изузетан успех. Осим што је доносило забаву, ово позориште је код војника одржало морал на висини националног духа, што се показало и њиховим величанственим повратком у Србију.

У комаду с певањем много значаја се придавало утицају музике на психичко стање војника. Магична моћ музике да обично трансформише у необично, да колективни

¹³ У мају 1916. године 21. пук је основао позоришну дружину из које ће се развити позориште Вардарске дивизије. (Антонијевић, 1995)

¹⁴ После завршетка рата позориште „Тоша Јовановић“ вратило се у Битољ, где је и настало. Више података: Антонијевић Д, 1995.

¹⁵ На пример: „Хајдук Станко“, „Бој на Косову“, „Карађорђевог устанак“

доживљај истовремено буде јединствени доживљај сваког гледаоца понаособ и у овим несвакидашним условима дала је брилијантне резултате.

- *Музика у комаду с певањем*

Посматрајући историјски развој музике у Србији, мора се приметити да су суштински део националног бића чинили обреди, обичаји, усмена књижевност, са неизоставном инструменталном, вокалном и вокално-инструменталном музиком. Мада се српска култура мењала и попримала многе утицаје, увек се држала основних верских и народних законитости, селективно прихватајући утицаје околине. Еволуциони развој музике види се и у развоју позоришних облика.

Уједначен однос музике и позоришта може се пратити и током прве половине XVIII века код Срба у Аустрији. Срби су после сеобе сачували своје обичаје и обреде, али се примећује и утицај нове средине, те су забележене појаве уличног театра. Појаву и популарност уличног театра свештенство је гледало са огромним неразумевањем, што потврђују и црквена документа која бележе популарност зурница (Томашевић). Зурнице су обиловале музичким нумерама које су се ослањале на српску фолклорну традицију, а биле су намењене игрању. Према сачуваним списима, у овим уличним представама коришћени су следећи инструменти: трубе, гусле, кимфал-бубањ и свирајке.

Први нотни записи мелодија сачувани су захваљујући Корнелију Станковићу. Станковић је забележио певану нумеру са премијере „Траедокомедије“, спонтано сачувану читав век у народу. „`Ти, создавиј оком` премијерно изведен на карловачкој представи Траедокомедије, прва је позната позоришна песма у историји нашег театра.“ (Томашевић, 1997:195) Осим ове сачуване нумере, у „Траедокомедији“ постојале су и две несачуване музичке нумере; извођене су хорски, а вероватно су биле и балетски употпуњене.

Још једна црквено-позоришна форма забележена је у српском црквено-школском позоришту у Аустрији током прве половине XVIII века. Реч је о божићној драми вертепу; текстови божићних духовних песама из вертепа сачувани су у усменом казивању све до

данас. Не занемарујући своје културно наслеђе, Срби су у музичкој уметности попримали утицаје из Русије и Украјине, с једне, и из Европе с друге стране.

Међутим, не може се рећи да је европеизација била примарна код Срба. Они прихватају европске облике, али се такозвани „национални стил“ неизоставно неговао. То нам најбоље потврђују речи Корнелија Станковића, који у предговору за збирку „Србске народне песме“ (1859) наводи: „Достојнијег и краснијег посла за вештака нема него када сложи своја осећања са осећањем народа те његовим гласом запои.“ (Томашевић, 1987:171) Овакав однос према народној музици, њена примена у комаду с певањем, објашњавају и огроман успех не само на двору, него и касније у народу.

Овај импулс први је осетио Шлезингер који, по узору на Европу, компонује мелодије за представе у Србији користећи народне песме и игре као основне музичке теме. Ову музичку матрицу прате и његови следбеници, попут Станковића и Јенка. Све ове музичке карактеристике красила је патриотска нота, отварајући могућност информисања и присећања на историјске ликове и догађаје.

„Сценска музика не представља комплетно музичко-драмско дело, већ низ одломака (инструменталних или вокалних) који се на одређеним местима укључују у ток позоришног комада или образују интерлудије између слика.“ (Сковран, Перичић, 1986:352) У Србији, захваљујући примени у комаду с певањем, она постаје основ за стварање прве опере. Популарност комада с певањем и сценске музике у њему представља, како историја уметности потврђује, потребу новог грађанског сталежа за сопственом уметношћу.

Следећи корак у стварању музике за комад с певањем чине Даворин Јенко и Исидор Бајић, који компонују не ослањајући се само на музичке теме српског фолклора. Они чине корак даље, тако што по узору на народне мелодије стварају дела са изузетном композиционом техником. Публици, навикнутој на основне музичке аранжмане, ове композиције нису представљале проблем.

За разлику од наведених композитора, Стеван Ст. Мокрањац опробао се у компоновању музике за комад с певањем, у комаду „Ивкова слава“. Међутим, његова изузетност у хорским композицијама није била довољна за сценску музику. Ова новина у његовом раду изискивала је додатне напоре јер се, као изузетан познавалац Вагнерове музичке драме, није могао задовољити површним обрадама осам народних песама.

Још један композитор који је оставио неизбрисив траг у српској музици компонованој за музичко-сценске облике јесте Петар Коњовић. Његов рад у Србији може се поистоветити са Вагнеровим радом у опери. „У још већој мери његова надахнута остварења на пољу музичке драме – Женидба Милошева, Кнез од Зете, Коштана, Сељаци и отаџбина, дела која му обезбеђују најистакнутије место у историји националне музичке сцене прошлог века.“ (Томашевић, 2011:153)

Веома значајно место у драматургији комада с певањем имају хорови. Сходно историјским околностима, хорови су својим певањем изражавали родољубље. Захваљујући резултатима хорског и осталих врста певања, композитори су се одлучивали да компонују и за комаде слабијег драмског квалитета. Не тако ретко се дешавало да дође до неуједначености квалитета између музике и драме. Музика је компонована и за народне комаде, од којих је најинтересантнији „Рак самотњак“ Петра Ж. Илића. Овај комад изражава народну виспреност, а говори о стремљенима Срба који су остали под турском влашћу према слободи и самосталности, као и о надмудривању Турака. Према речима Петра Илића, ова представа је извођена само на црквеним саборима од 1879, зато што других скупова у Турској није смело бити. (Марковић, 1995)

Место музике у комаду с певањем одређено је књижевним делима, али захваљујући утицају масовних сцена на свест публике, музички аутори често су у финалу додавали хорске композиције. Хор је ретко када био изостављен, а у прилог томе говоре подаци да је број солистичких нумера и хора био изједначен или је ишао у прилог хора. Такође је забележено да су неки комади с певањем почињали хорским нумерама¹⁶. Хорске нумере извођене су у тренуцима заплета и расплета, када се желела приказати слика неког славља, у моменту када се окупља већи број ликова¹⁷.

Соло и хорске нумере биле су народне песме и игре или композиције с елементима фолклорне музике. По облику, те песме су већином строфичне¹⁸, прокомпоноване¹⁹,

¹⁶ „Девојачка клетва“, „Ксенија и Ксенија“, Харемске песме“

¹⁷ „Бидо“, „Ивкова слава“...

¹⁸ „Код строфичне песме употребљава се иста музика за све строфе текста“. (Сковран, Перичић, 1986:363)

¹⁹ „У прокомпонованој песми музички облик се прилагођује захтевима текста, без обзира на његову евентуалну поделу у строфе. Најпростији случајеви имају облик песме - обично троделне са репризом.“ (Сковран, Перичић, 1986:364)

дводелне²⁰ или троделне²¹, готово увек уз инструментални увод²² или коду²³. У већини случајева, гласови у хору изговарају текст унисоно – хомофоно, али и једногласно – унисоно. Захваљујући хорским нумерама, комад с певањем био је веома популаран, а из њега се издвајају композиције које настављају живот у народу и ван сцене. Најпознатији пример за то је химна Србије „Боже правде“, коју је народ прихватио из комада с певањем „Маркова сабља“.

- *Васпитно-образовна улога комада с певањем*

Огроман утицај који је комад с певањем имао на широки аудиторијум условио је последице и поступке везане за овај облик. У њему су заживеле народне песме, као и нове нумере, компоноване за одређени комад, које су касније „онародњене“ и наставиле живот деценијама, па и век после свог настанка. Стотинак година касније, музичке нумере постају део наставног плана и програма, захваљујући записима музички писмених; у школском позоришту, стари драмски текстови живе и данас, у оригиналној форми, али у новом руху.

Како је већ наведено, прва забележена композиција је дело Емануила Козачинског, преношено с колена на колена. До осамдесетих година XIX века у позоришту је певано чак 800 песама²⁴. Велики недостатак представља то што су примери певане позоришне

²⁰ „То је облик састављен од два периода, или од два дела који по величини одговарају периодима“. (Сковран, Перичић, 1986:78) Основни облик дводелне песме је ab; први део је различит од другог. Постоји и прелазни облик дводелне песме у троделну, чија је шема aaba.

²¹ „Уобичајена шема троделне песме је aba: први и трећи део су истог садржаја, а средњи контрастира.“ (Сковран, Перичић, 1986:81)

²² „Увод (интродукција) пред почетком мале дводелне песме сразмерно је редак и већином кратак.“ (Сковран, Перичић, 1986:80) Троделна песма: „Увод – уколико га има – обично је кратак, каткад и без изразитог тематског садржаја.“ (Сковран, Перичић, 1986:84)

²³ Дводелна песма: „Чешће се среће кода (итал. Coda – `реп`), тј. завршни одсек који се додаје као какво спољашње проширење читавог облика и дефинитивно потврђује завршетак.“ (Сковран, Перичић 1986: 80) Троделна песма: „Кода већином не доноси никакав нов тематски материјал, већ садржи подсећање – реминисценцију – на раније изложени, узимајући га било из дела а, било (нешто ређе) из дела b.“

²⁴ „Позоришну“ лиру издао је штампар Душан Ликић 1884, „Лира са 800 позоришних песама“.

поезије били без нотног записа. Тек захваљујући капелнику Народног позоришта у Београду Даворину Јенку и његовим следбеницима, можемо говорити о литератури која обилује нотним записима. Народне песме у корелацији драмске и музичке уметности добијају ново рухо, а касније постају инспирација за нове музичке облике, као што су Мокрањчеве руковети²⁵.

Велики број песама бележи се код комада с певањем „Девојачка клетва“²⁶, где су певане двадесет две позоришне песме – како народне, тако и наменски компоноване. А када говоримо о комаду с певањем „Ђидо“²⁷, бележимо девет песама. Музику за оба комада написао је Даворин Јенко, а налазе се у плану и програму основних и средњих школа. Песма која се обрађује на часовима музичке културе јесте „Мој ђердане“ из „Ђида“ Даворина Јенка. (Прилог бр. 1)

На примеру представе за децу „Царев заточник“ Миодрага Станисављевића може се видети могућност трансформације једне представе за децу у комад с певањем са васпитно-образовним задацима. Музику за београдску представу писао је Александар Локнер, а игра се у позоришту „Бошко Буха“ од 1995. То је пример добре музике, како у композиторском, тако и у продукцијском делу посла. Елементи српског фолклора долазе до дечје свести на ненаметљив и прихватљив начин, у потпуности пратећи драмску радњу и ритам представе. Музичке нумере уведене су природно, пошто их је сам аутор Станисављевић предвидео и написао. Сличност са комадом с певањем видимо у томе што се мало уводне музике (мање него у класичном комаду с певањем) и музичких ефеката показало као добро и потребно за увођење публике, односно деце у амбијент представе.

У пожаревачком Дому културе ову представу су покушали да прилагоде условима рада с омладинским аматерским позориштем. (Прилог бр. 2) Уводна музика и завршна песма, глумци певачи, народна бајка као драматуршка основа, народни костими у потпуности су одговарали концепцији комада с певањем. Због познатих народних мелодија у савременим аранжманима, ова представа је и много сличнија комаду с певањем. Поред тога, треба навести да су се неке мелодије налазиле у уџбеницима музичке културе за пети разред.

²⁵ „Књигу пише Мула паша“, „Болан ми лежи Кара-Мустафа“ (Шеста), „Лепо ти је јавор дрво“ (Трећа), „Јарко сунце одскочило“ (Прва)

²⁶ Љубинко Петровић, 1887.

²⁷ Јанко Веселиновић, драматизација Драгомир Брзак, 1892.

Већ познате народне песме вариране су у мелодијском делу и уклопљене са текстом аутора комада. Овакво решење природно је дошло композитору Дубравки Дружијанић²⁸, која се бави педагошким радом као наставник музичке културе. Захваљујући метричком подударању мелодије народне песме и текста представе, прихватање музичке нумере можемо видети на примеру народне песме „Дођи, Миле“, која је једна од најприхватљивијих за варирање и стварање нове, али препознатљиве вокално-инструменталне композиције. Једина композиторова слобода у раду са текстом била је поновљање по једне речи у строфи: „Коњиц мој, белац (белац), бео ко снег целац (целац)...“ док је мелодија остала непромењена. Ова народна песма била је позната глумцима аматерима, пошто су је певали у основној школи. Самим тим, била је технички изводљива и незахтевна у вокалном смислу. Публику, коју су чинила углавном деца, препознатљиви мотиви народне песме још ефикасније су укључивали у певање и ток представе. (Прилог бр. 3)

Осим песме „Дођи, Миле“, треба поменути и песму „Коло води Васа“, као и песму с елементима црногорске песме „Дурмитор“. Композитор се поигравао бурдонским лежећим тоном и са три тона ове црногорске песме. Како је представа играна још док су Црна Гора и Србија биле у заједничкој држави, препознајемо и образовне елементе засноване на упознавању и неговању фолклора тадашњих република.

Сличност комада с певањем и школске приредбе је много већа. Могло би се тврдити да су драматуршки добро вођене школске приредбе заправо комади с певањем. Један правац нам говори да је комад с певањем настао захваљујући школском позоришту, па је и неговање овог позоришног облика у школском систему традиционално обавезно. Једине промене дешавале су се када је реч о музици и музичком аранжману. У периоду када је настао комад с певањем, претходно наведени аутори комада (Вујић и други) су своје симпатије, као и симпатије публике према барокном певању изразили препевавајући и варирајући народне песме у стилу европског барока. Данас су те композиције прилагођене афинитетима публике; последњих деценија сусрећемо се са дечијом забавном музиком, али и са све популарнијим етно музицирањем.

²⁸ Дубравка Дружијанић (удато Томић), аутор овог рада

Школско позориште и школске приредбе углавном су традиционални и у готово свим елементима подсећају на комад с певањем. Међутим, има и оних савремених, где је савремена прича подржана савременим композицијама. Ипак, и једне и друге су усклађене и примерене интересовањима и потребама публике. Понекад се користе и хитовима савремених музичких кретања, као што су некада укључивале народне и староградске песме грађанског сталежа.

2.3 Радио-драма

Радио-драма је подразумевани појам у вишој разредној настави, али се њена примена заснива на инстинкту и осећању у реализацији. Редизајнирање овог медија доводи до стварања музичко-сценског облика са васпитним и образовним елементима. Такође, овакав музичко-сценски приказ може имати форму угледног часа, задовољавајући постављене стандарде и критеријуме или их надмашујући. По корелацији одређених знања (предмета) и стварању драмске повезаности, ова форма је паралелна са драмском, што подразумева и примену редитељског поступка у даљем раду, као и примену аудио-визуелне технике.

- *Историјски развој*

Историјски гледано, радио-драма, као драма звука има корене у почецима стварања цивилизације. Као што је познато, прве едукације одвијале су се у току обреда, на шта нас наводе „писани примери“ у пећинама, из којих се јасно може видети и научити техника лова. Претпоставке о томе како су мелодије звучале засноване су на мелодијама и плесовима примитивних племена, а секундарни (стечени) мотив или тежњу за стварањем оваквих мелодија налазимо у инструменталном условљавању. „Уместо да пасивно очекују спољне дражи, чијим повезивањем се обавља учење, животиња и човек самоактивно

покушавају разне радње које треба да задовоље једну њихову потребу.“ (Стевановић, 1958) Тачније, оно се заснива на звуцима који су преношени и учени на основу имитације онога што се могло чути у околини.

Имитирањем звукова природе, људи су могли разликовати и описивати одређене природне појаве. Овај систем комуникације омогућавао је „учење“; одређени звукови означавали су појаве у природи (хук ветра и сл). Имитација животињских гласова олакшавала је прикрадање плену, али и препознавање одређене врсте. Дакле, значај звука за стицање знања и вештина може се пратити све до почетка стварања цивилизације. Звук је у људској глави стварао слике, подстичући развој маште.

Ово доводи до развоја гласа и језика, који је најмоћније средство комуникације и едукације код људске врсте. Елементи као што су звук, реч и песма представљају основ образовног процеса, било да је реч о религији, општем образовању или васпитању. Попут радиофоније, чији се троугао²⁹ затвара гласом (извор информације), ухом (пријемником) и мозгом (екранизатором маште).

Између усменог казивања и преношења мелодија, прича и басни с колена на колено у народној уметности и радија свакако се може повући паралела. Примећујемо да је једина разлика у томе што преношење с колена на колено подразумева одређена одступања и промене до тренутка записивања текста или мелодије, док радио-драма, уживо извођена, сваки пут звучи другачије, до тренутка када је тонски техничар не забележи на неком носачу звука.

Још је ближа и комплетнија слика слепог гуслара Филипа Вишњића (као и његових претходника и следбеника), који је само помоћу слуха успео да дочара и оживи низ историјских догађања, користећи се речима и мелодијом – звуком. Захваљујући изузетно одмереном односу између мелодије и речи, слепи гуслар је успевао да у психи слушалаца оживи музичко-сценски доживљај. Овакав однос са слушаоцима омогућавао је да свако

²⁹ „Потпун обим и садржај појма и термина радиофонија успоставља се тек са магнетофонском револуцијом, која уметничком поступку омогућава употребу звучног записа као звучног знака (значења), чиме се остварује до тада непостојећа могућност звучног израза и постаје темељни појам нове, осме уметности, која се назива радиофонија.“ (Мирослав Јокић, „Историја радиофоније“ - Прва епоха „Настанак радија“ (1877-1906), РТС, Београд, 2004)

према својим могућностима и потребама доживи одређено дело, сценски га постави у својој психи, али и да се информише (образује) о одређеним историјским догађањима.

Ни сусрет гуслара Петра Перуновића и Николе Тесле не може се сматрати случајним. Можда је, слушајући овог гуслара двадесетих година XX века, велики Никола Тесла истрајао у идеји коју и сам гуслар помиње у својим писмима – да створи осцилаторно коло у предајнику и пријемнику. Захваљујући овом научнику, образовни процес путем звука могао је наставити да се развија, утичући на огромну популацију. Познато је да је Тесла 1897. на Медисон Сквер Гардену (Madison Square Garden) даљински управљао бродићем, али је можда непознато да је овај догађај био пресудна тачка у стварању радија као медија.

Препознајући могућности овог изума, Краљевина Србија у ратним условима 1915. подиже прву радио-станицу за војне потребе, отворивши пут овом медију у нашој земљи. Прихватње ове новине није се завршило на томе. Преко одашиљача у Раковици, а из студија у Кнез Михаиловој, 19. 09. 1924. први пут на Балкану емитован је пробни радио-програм.

Ово техничко достигнуће омогућило је да из кабареа, где су глумци изговарали углавном шаљиве текстове, настане радио-драма. Она почиње да се развија захваљујући Чарлсу Хјuzu, који је 1924. године написао драмски комад искључиво за микрофонско извођење – „Игра са опасношћу“. Најбољи пример утицаја радио-драме на слушаоце била је драма у адаптацији Орсона Велса 1938, под називом „Рат светова“. После емитовања ове радио-драме било је готово немогуће убедити слушаоце да се инвазија с Марса није догодила; већина је била у страху од ванземаљаца, убеђена да је снимак веродостојан.

Код нас је прва радио-драма изведена у Београду 24. 03. 1929, а част да је изведу припала је глумцима Народног позоришта Јовану Ђеду Антонијевићу (Гуслар), Добрици Милутиновићу (Ђакон), Дари Милошевић (Ђаконова љуба), Сави Тодоровићу (Први путник) и Радомиру Раши Плаовићу (Други путник). Заправо, овде није била реч о наменски написаној радио-драми, већ о драматизацији наше народне песме „Ђакон Стефан и два анђела“, коју су урадили др Винко Витезић и др Густав Браун. Следећи популарност на позоришној сцени, 30. 03. 1929. године изведена је „Коштана“, у трајању од четрдесет минута.

Увек присутан проблем финансирања медија пратио је и радио-драму. Како би радио добио што више претплатника, драмски репертоар „прилагођавао“ се будућим

слушаоцима, нудећи привлачније садржаје. Хумор, лакрдије, шалјиве игре и други комични садржаји преузимају водећу реч у радио-драми. Неки критичари су се жестоко противили оваквој репертоарској политици Радио Београда, али са ове временске раздаљине не може се рећи да „Он, Она и Он“ (драма у једном чину), „Задоцнеле мисли“ (шала у једном чину) или „Осетљив господин“ (лакрдија) представљају тотално неприхватљив репертоар. Тадашњи слушаоци нису ни били у могућности да разумеју и прихвате драмска дела високог уметничког нивоа. Самим тим, и програмска шема Радио Београда за 1929. годину имала је „60% музичког програма, 13% предавања (образовни садржаји), 13% литерарних садржаја (где су спадала и драмска извођења), а свега 2% преноса (мисли се на директне преносе оперских представа, седница владе и политичких вести).“³⁰

Експропријацијом целокупне имовине Радио Београда, влада Цветковић-Мачек је 1939. године омогућила готово несметан рад драмског програма Радио Београда и првог редитеља Јована Бате Коњовића³¹. Захваљујући оваквом односу државе према радију, емитоване су радио-драме реномираних аутора. Међутим, с почетком Другог светског рата у Југославији, у бомбардовању Београда 6. 04. 1941. уништена је зграда Радио Београда. Последња радио-драма изведена је 31. 03. 1941. у 20 часова; била је то „Јелисавета, књегиња црногорска“ Ђуре Јакшића.

Следећа важна година за радио- драму јесте 1949. када је први пут снимљена једна позоришна представа. „Дундо Мароје“ Марина Држића, у извођењу Југословенског драмског позоришта, представља почетак образовног процеса широког аудиторијума. Оваква пракса радија је настављена у послератном периоду крчећи пут великој литератури ка многобројним слушаоцима. Осим снимања представа, на велику радост слушалаца, појављују се ауторске радио- драме које су много пута постигле велике успехе у земљи, али и на признатим међународним такмичењима.

³⁰ www.radiobeograd.rs, Мирослав Јокић, „Кратак преглед историје радиофоније у Србији“, Прва епоха у систему директних преноса, 1924-1941

³¹ Ангажован од 1938.

- *Васпитно-образовна улога радио-драме*

Ако се говори о процесу образовања у Србији, радио као медиј и његова улога увек су неправедно изостављени. Чак и у историјским периодима када је већина становништва Србије била неписмена, овај медиј је остваривао циљ у обавештавању и образовању широких маса. Радио је стизао у најзабаченије делове земље; особама са оштећењем вида омогућавао је да „виде“ и доживе драмско дело у потпуности. И данас се радио са својом радио-драмом враћа у школе, пружајући широке могућности. Ово се највише може сагледати у настави са инклузијом. Развојем технологије и увођењем интернета и аудио-технике у свакодневицу образовања ова форма се приближава васпитно-образовном процесу данас.

Значај радија као медија, као и радио-драме за образовни процес, у Србији је схваћен готово аутоматски. Двадесет четвртог марта 1929. године започето је редовно емитовање програма, а десетак дана касније (3. априла 1929) емитована и прва емисија за децу (са почетком у 20 часова). Глумица Милица Бандић читала је бајку „Ивица и Марица“. Ова глумица убрзо постаје „тетка Мица“, уредник и водитељ емисије „Час за децу“ (средом и суботом од 17.05 до 17.30), у којој су деца рецитовала, певала и сл. Од 1932. у „Часу за ђаке“ (четвртком од 16 до 17) као водитељ наступа и Јелена Билбија. (Жебељан, 2007)

По завршетку Другог светског рата, јануара 1945, оформљена је Пионирска редакција на челу са радивојем Лолом Ђукићем. „У оквиру пионирске редакције основана је 1947. године дечија група `Никола Тесла` са драмском, рецитаторском и хорском секцијом.“ (Жебељан, 2007) Захваљујући овим почецима, у каснијим деченијама на радију су наступали величанствени аутори за децу (Душан Радовић, Мира Алечковић, Бранко Ћопић, Љубивоје Ршумовић).³²

Колики је био значај радија у васпитно-образовном процесу показује и податак са саветовања о месту и улози образовног програма југословенских радио-станица, одржаног 10. и 11. маја 1972. у Охриду, са следећим одлукама:

³² Хронолошки подаци у књизи: Петар Жебељан, „Мали радио у великом радију“, стр. 8 и 9, РТС, Београд, 2007.

„1) друштвена заједница... треба да креира савремени концепт образовања помоћу радио медија...

4) педагошки теоретичари треба да дефинишу радио у школи и одреде место у педагошкој теорији и пракси...

У оквирима југословенских радио-станица осигурати најмање 120 минута образовног програма дневно (60 минута за премијерне емисије и 60 минута за њихове репризе).“ (Лазих, 1972)

Оваква стратегија резултирала је огромним бројем образовних програма на радију, али и формирањем школских радио-станица, које су поштовале и реализовале све образовне и васпитне циљеве тог времена. У оквиру школских радио-станица радиле су драмске, рецитаторске и новинарске секције, које су покривале целокупан школски живот – активности школе, успех ученика; бавиле су се и драмом примереном узрасту и потребама деце у школама. „Материјал за програме успешних приредаба црпен је, обично, из пионирске штампе, дечијих радиоемисија, као и дела наших савремених књижевника.“ (Туцаков, 1956:76)

Када је реч о употреби радија у васпитно-образовном процесу, она се није ограничавала на радио-драму. Као наставно средство коришћени су и аудио-примери књижевних дела, захваљујући развоју носача звука и појави грамофонских плоча. „Звучне читанке“ у издању ПГП-а постају саставни део редовне наставе српскохрватског језика (сада српског језика) и књижевности, али и ваннаставних активности. Утицај носача звука шири се и на остале предмете (музичка култура, страни језици), захваљујући драматизацији наставних јединица. Ову праксу не прекидају ни савремени носачи звука, као што су касете и дискови.

2.4 Школска приредба

Историјски гледано, школске приредбе увек су биле део слободних активности школа и налазиле су се у годишњим плановима рада, како некада, тако и данас. Приредбе – одељењске, разредне и школске – могу бити ревије, али и музичко-сценски облици са

драматуршки повезаном целином. Осим забаве, оне имају задатак да код ученика развију естетске и моралне вредности. На основу двадесетогодишње праксе и реализације великог броја приредби, а ослањајући се на минималне теоријске основе из ове области, дошла сам до закључка да се из историјских извора може много научити, али и до сазнања колико се разликују приредбе некада и сада. Област експеримента била је на узрасту нижих разреда – одељењска приредба, али су много већи проценат заузеле приредбе у којима учествују ђаци свих узраста.

Као и савремена настава, школске приредбе представљају мултимедијалне спектакле, пошто се у њима користе мултимедији; масовност учесника једне приредбе сама по себи представља спектакл, што говори у прилог главној хипотези овог рада. Методологија рада на реализацији приредбе поистовећује се са основним драматуршко-редитељским поступком и доказује специфичну хипотезу; разлику видимо у томе што је аутор приредбе ограничен драматургијом која, за разлику од позоришне, мора задовољавати образовне и васпитне циљеве, наметнуте од васпитно-образовних установа. Приредбе код учесника и публике развија процес мишљења и функције учења, па и хипотеза да је школска приредба краћи пут у учењу и садржи васпитно-образовне елементе налази своје место у овом делу рада.

- *Историјски развој*

У средњем веку, глумци забављачи увесељавали су како властелу на дворовима, тако и народ у градским срединама. „У време када је српском државом владао Ђурађ Бранковић (1427-1456) има података да су у градским насељима више година били стално насељени глумци забављачи.“ (Марјановић, 2005) Позоришна терминологија јавља се већ у преводу црквено-правних докумената (Номоканона и Синтагмата): реч позор (призор) била је позната у најранијим писаним делима на старословенском језику (још од IX века) и

представљала је све што се изводило јавно³³. Имајући у виду да је црква била васпитни, али и образовни центар, могло би се рећи да се први васпитно-образовни призори одигравају управо у овом периоду. Њихова тематика јасно показује циљеве васпитања и образовања гледалаца, пошто је увек везана за библијске приче.

Свакако треба напоменути да су постојали и пародични призори који су приказивали глумце и музичаре како исмевају Христа и хришћане. Ти призори представљају остатке византијске црквене драме, али оваква појава нам говори о ставовима цркве према одређеним појавама и понашању друштвених слојева, које је сматрано непожељним. На пример, фреска „Ругање Христу“ у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричану приказује музичаре (дувачки инструменти и добош) и глумце. Она представља најбољи приказ односа цркве према музичарима и глумцима. На овој фресци је сцена описана у Јеванђељу по Матеју: „Тада војници судијини узеше Исуса у судницу и скупише на њ чету војника. И свукавши га обукоше му скерлетну кабаницу. И оплетавши венац од трња метнуше му на главу, и дадоше му трску у десницу: и клекнувши на колена пред њим ругаху му се говорећи: здраво цару Јудејски. И плунуше на њ узеше трску и бише га по глави.“ (Матеј ССVУП, 27-30) (Мандарић) Ипак, она уопште не приказује описане догађаје и нигде није забележено да је овакав вид забаве постојао у Србији. Насупрот претходном примеру, у српској средњовековној црквеној литератури однос према смеху и глуми био је другачији, подразумевајући узвишена осећања којима су се прослављали Бог и празници посвећени Њему.³⁴

На територији данашње Србије све до 1726, када је основана Славенско-латинска школа у Сремским Карловцима, није било српских школа. Насупрот томе, у аустријској царевини, католичко црквено-школско позориште и језуитска школска драма имали су већ дугу традицију, остварујући циљеве католичке васпитно-образовне концепције и придобијајући доста младежи. Користећи библијске приче, приказиване на отвореном (касније у дворанама) „позориште је имало пропагандно-дидактичко обележје и користило

³³ Маријанско јеванђеље (X-XI век), Супрасалски зборник (XI век), Мирослављево јеванђеље (око 1185) - податак из књиге Петра Марјановића „Мала историја српског позоришта XIII-XXI века“, стр. 63, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

³⁴ Пример: фреска из Леснова сликана 1347-1349, на којој верници у колу играју и славе Бога.

је разноврсна позоришна средства, поред осталог музику, балет, веома богату декорацију и визуелне и звучне сценске ефекте.“ (Марјановић, 2005:146) Ово позориште се вешто користило опчињеношћу публике лепим призорима зарад сопствених циљева све до 1773. и распуштања овог реда. Међутим, 1814. године, када је ред обновљен, и позориште је наставило с радом.

Међу србима прве школе су водили браћа Суворов. Нешто касније, на Видовдан 1734. године, изведена је „Траедокомедија“ Емануила Козачинског³⁵ и овај дан се узима као почетак новијег позоришта у Срба.

Црквено-школско позориште увек је имало задатак да образује, али нису избегавани ни допадљиви и разумљиви садржаји, како би се остварила што боља комуникација са публиком. Управо из ових разлога, приредбе су се одвојиле од школског позоришта као засебна целина, па данас постоје школске драмске представе и школске ревијалне приредбе. Школске приредбе биле су ревијалног карактера, састављене од засебних нумера које су имале задатак да прикажу резултате постигнуте у различитим областима. Оне су представљале својеврсни колаж успеха у учењу, а међу првим темама био је Свети Сава, који се у школама славио од 1841. па све до 1945. Деведесетих година прошлог века, Свети Сава се враћа у школе, али се ипак мора истаћи да са завршетком Другог светског рата почиње период који се може сматрати златним добом школске приредбе. Овај период је од изузетног значаја, јер доноси писане примере стандарда, задатака, циљева школске приредбе. Савремена школска приредба ослања се на темеље ових теорија, а оно што је чини другачијом јесте стварање сукоба у којем побеђује онај ко брани васпитно-образовне и моралне циљеве. Још једна сличност састоји се у мултимедијалности која је такође почела после Другог светског рата, али је у савременој школској приредби далеко доступнија и неопходнија реализаторима.

Захваљујући Народно-црквеном сабору (1708) и Арсенију III Чарнојевићу, на његов лични захтев (1698. и 1708), државним властима упућена је молба за подизање српских основних и виших школа, којих до тада није ни било. Због превеликог утицаја језуита били су одбијени, што је олакшало готово несметано превођење Срба у католичанство. Овакво

³⁵ Прва траедокомедија – трагедија о смрти цара Уроша (Ђоровић, 2005)

деловање могло се приметити убрзо после Велике сеобе (1690); аустријској царевини је одговарало то што учитеља у Србији није било. Није било ни новца, уџбеника, штампарија, али упркос свему, крајем XVII и почетком XVIII века основано је неколико школа које, додуше, нису редовно радиле. Срби се због овакве ситуације обраћају православној Русији, која после дужег тражења адекватних учитеља у Србију шаље браћу Максима и Петра Суворова. На захтев митрополита Мојсија Петровића (1667-1730)³⁶, Максим је 1726. године основао школу у Београду. Међутим, необразовано свештенство у Србији испољавало је велики отпор према руским учитељима, због чега се Максим враћа у Сремске Карловце, а после митрополитове смрти у Русију. У Београду је постојала и грчка основна школа, 1724. године основана је немачка школа, као и језуитска четвороразредна гимназија. „Заузимањем митрополита дошло је до ширења мреже основних школа. Митрополит Мојсије у својој *Уредби* од 2. децембра 1724. године наређује да се при свакој цркви мора имати училиште или школа. Према одлукама народног сабора у Сремским Карловцима из 1726. године, сваки епископ је био дужан да у својој епархији отвори школу.“ (Јовановић, 2010: 19) Тада су своје школе имали манастири Манасија, Раваница и Љубостиња.

После аустријског освајања Београда, језуити су почели да организују позоришне представе поводом верских празника, с циљем да привуку што више верника у католичанство. Године 1726. уводе процесације³⁷, а 1727. верске игре поводом прославе дана Светог анђела чувара; такође су отпочели са позоришним представама у центру града, привлачећи бројне гледаоце, будуће ученике. Постоје подаци да је у Београду неговано и световно позориште, на чијој су сцени приказивани комади забавне садржине. Ове представе извођене су у напуштеној џамији, али нису наилазиле на одобравање митрополита, који је негодовао што грађани „због лењости и недостатка страха Божјег,

³⁶ Податак из књиге Петра Марјановића „Мала историја српског позоришта XIII-XXI века“, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

³⁷ Процесија - од [лат.](#) *processio* (напредовање, поворка) - верски обред или поворка у којој скупина људи према одређеним правилима, углавном пешице, иде са једног места на друго или обилази одређена места.

недељом и у празничне дане не одлазе на богослужења него се забављају `седјат ва домех и на позориштах и глуметсја`“ (Д. Ј. Поповић, 1935:156)³⁸

Као својеврсни „одговор“, на Видовдан, 15/28. јуна 1734. године ³⁹ изведена је „Траедокомедија“ Емануила Козачинског, што се сматра почетком новије драмске књижевности и позоришта код Срба. Ову представу извели су ђаци Козачинског, а тема је била историја Срба подељена у два дела: 1. Догађаји из прве половине XIII века у српској држави Немањића; 2. Догађаји и живот Срба у Аустрији после сеобе. „Траедокомедија“ је писана на рускословенском језику⁴⁰ са неким србизмима, с јасном поруком онима који су се противили отварању школа.

Према истраживањима театролога, српски писци XVIII века нису прихватили утицај Козачинског. Сремски Карловци остају центар образовања и школске драме, представе се играју приликом одржавања полугодишњих или годишњих испита, а припремају их учитељи са својим ученицима. Ипак, образовање се одвијало под црквеном надлежношћу и активност школа зависила је од месних црквених, епархијских и митрополијских представника.

Одлуком аустријског цара, 1769. године школе бивају изузете из црквене надлежности и прелазе под окриље државе. „Темишварски сабор је 1790. године учврстио законску основу за ново школство, те је право на образовање и васпитање младих српских нараштаја изједначено са правима других народа многонационалне Царевине.“⁴¹ Могућност школовања и настављања образовања у Аустрији и Угарској довела је до развоја школства. Појава световног школског театра (дидактичко-морализаторског) подразумевала је ауторски рад српских учитеља, који организују представе засноване на тадашњој литератури и идеји просвећености.

С друге стране, устанак 1804. за Србе у Србији није био само борба за национално ослобођење. Он је имао карактер грађанске револуције, јер је регулисао неке области друштвеног живота, па и просвету. Устаничка власт схватила је да организовање

³⁸ Петар Марјановић, „Мала историја српског позоришта XIII-XXI века“, стр. 150, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

³⁹ Податак из књиге Петра Марјановића „Мала историја српског позоришта XIII-XXI века“, стр. 154, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

⁴⁰ Захваљујући помоћи из Русије у наставном кадру и књигама, у XVIII веку прихваћени рускословенски језик је постао и остао званичан језик обреда у Српској православној цркви.

⁴¹ Исто

устанничког апарата захтева писмене људе. „Крајем децембра 1807. године Карађорђе је донео Уредбу о уређењу власти и односа у Србији, где је у петој тачки било предвиђено да се на образовање обрати највећа брига.“ (Јовановић, 2010:21) Школске књиге долазиле су из Војводине. Ипак, после Првог српског устанка све школе престају са радом.

До добијања Хатишерифског закона кнез Милош Обреновић (1780-1860) није обраћао много пажње на просвету. Међутим, после добијања Хатишерифа (1830) просвета поново добија на значају, а број школа у Србији се повећава. После доношења Сретењског устава (1835) школе се отварају у свим местима где постоји црква. По оснивању државне штампарије (1831) штампају се прве књиге.

Период школских представа траје до 1813, када почиње аматерско представљање. Глумце ђаке замењују одрасли глумци професионалци. Дошавши у Србију, Јоаким Вујић оснива Књажевско-српски театар у Крагујевцу (1835-1836), „у којем је био директор, драматург, редитељ, глумац, преводилац и адаптер драмских дела“ (Марјановић).⁴² Од тада се у Србији позориште и школско позориште развијају одвојено, прожимајући се и вршећи узајамне утицаје у појединим деловима.

- *Појам и задатак школских приредби и свечаности у периоду после*

Другог светског рата

Овај временски период изузетно је значајан за циљеве овог истраживања, као и доказивање полазних хипотеза. На основу писаних докумената, али и из ауторског искуства и учешћа у реализацији, дошло се до закључка да су све приредбе у овом периоду имале васпитно-образовне циљеве. Како се оваква основа показала добром и успешном,

⁴² Петар Марјановић, „Позориште“, Пројекат Растко, www.rastko.rs

њен корен се задржава у новој, савременој школској приредби, музичко-сценском спектаклу, потврђујући главну хипотезу.

У периоду после Другог светског рата, под приредбом су подразумевани прикази уметничког, забавног или физкултурног програма, који су приказивали колико су школе оспособиле ученике да изводе уметничка дела и вештине у склопу слободних активности. У другом случају, школске манифестације имале су одлике школских приредби, али су тематски биле везане за прославу школских, дечијих, државних и народних празника. Задатак им је био јединствен – да се деца навикну на колективни рад, развију иницијативу, планирање, савладају вештине припреме приредбе, „прошире фонд ученичког знања из литературе, драмске, музичке и ликовне уметности.“ (Станчић, 1960:7-8)

Педагошки оправданим сматрале су се приредбе које су успевале да пренесу васпитне вредности и пробуде естетске доживљаје. Приредба је морала имати идејно-васпитне квалитете и деловати „у правцу морално-политичког лика“ (Станчић, 1960:10), а овај период социјализма карактерише развијање љубави према социјалистичкој домовини. На приредбама су приказивани догађаји из социјалистичке револуције, а великани тог времена и идеологије представљали су пример младима. Теоретичари школске приредбе из овог временског периода сматрали су и да приредба омогућава много боље прихватање података него излагање на часу, као што говори и једна од хипотеза овог рада – да су музичко-сценски облици најкраћи пут у учењу.

На оваквим приредбама избегавана је појава „живих грамофона“, односно механичког репродуковања садржаја, приликом кога деца изговарају текстове без дубљег и свесног улажења у суштину дела. Такође се препоручивало да програм буде прилагођен дечијем узрасту и могућностима, да учесницима представља радост и задовољство, а не тортуру. На крају, препоручивана је поступност у раду на приредби. Осим тога, по први пут се дефинишу поделе школских приредби по врстама. (Прилог бр. 4)

- *Савремена школска приредба*

„За разлику од представе, која се по правилу гради на једном драмском тексту, приредба је мозаик различитих нумера, укључујући понекад, поред драмских, и музичке, певачке, играчке, па и спортске.“ (Шијаковић и сар, 1976:24) Ово „правило“ познато је и четири деценије касније; међутим, због неадекватног усмеравања и едукације у већини примера из праксе се застало са развојем. Изузетак представљају усамљени случајеви стваралаца, који се самоиницијативно едукују, покушавајући да остваре што боље резултате.

Врсте и циљеви су се углавном задржали; једино су промењени датуми који се обележавају и услови у којима се савремене приредбе реализују. Савремена приредба разликује се од приредбе која, на пример, слави тековине народноослободилачке борбе, по потреби да буде музичко позориште, које сценску причу – приказ гради на сукобу условљеном васпитно-образовним елементима; циљна група су јој деца, коју ће тај сукоб да заинтригира, која ће постављати питања и тражити одговоре.

Ововременска школска приредба представља изузетно захтеван пројекат. Савремено дете и публика много су захтевнији, недисциплинованији и нестрпљивији од публике од пре неколико деценија. Попут наставе, и приредбе се реализују као мултимедијални пројекти.

Појам мултимедија појавио се крајем шездесетих година XX века (Базел, 1969), подразумевајући деловање радија, телевизије и филма. „Међутим, појам `Мултимедијски систем` схваћен у свој ширини – и примењен у образовно-педагошкој пракси – укључује, поред поменутих, и: - аудио-визуелне материјале..., - штампане материјале..., - различите изворе информација..., - помоћна школска средства..., - остала средства комуникације.“ (Кун, 1984:27-28) Тадашње слајдове и касете заменили су рачунари, пројектори и лед панели, а остали елементи се нису много променили. Међутим, савремени учесник и гледалац навикнут је на много брже мултимедије; овако условљени, реализатори се налазе пред тешким задатком.

Ако се занемари осећај страха од технике, приредбе су условљене и окружењем. Савремени медији – телевизија, радио и интернет – имају велики утицај на развој

личности. Често се може чути да је, комерцијализацијом медија, њихов утицај престао да буде позитиван. Програми који утичу на децу и омладину (па и старије) не представљају системски покушај да се позитивно утиче на свест публике; они су подвргнути сензацији и банализацији. Поремећен систем вредности такође је карактеристичан за овај период развоја друштва, па ни то не може послужити као пример усаглашености са педагошким циљевима. На крају се поставља питање – како реализовати приредбу са „застарелим“ циљевима и принципима?

Изузетан пример организовања савремене школске приредбе представља ОШ „Др Драган Херцог“ у Београду која, као специјална школа, реализује приредбе за оболелу децу. Приредбе се играју у болницама, кућама, домовима, а доступан пример су и представе у оквиру ДКЦ Београд⁴³. Ове приредбе се реализују у болесничким собама, али и у просторима специјализованим за њих⁴⁴. Реализаторима школских приредби у већини школа нису познате такозване дневне приредбе. Ове специфичне приредбе реализују се у току једног дана и са децом која су тог дана у болници, на програму зрачења, хемотерапије. Због променљивог броја учесника, сценарио се не може предвидети, а повод за реализацију није везан само за верске или државне празнике, већ је далеко разноврснији и захтева велику активност учитеља.⁴⁵

- *Сукоб као основ заплета и идеје савремене приредбе*

Када је реч о ревијалним главним школским приредбама које обухватају и промовишу све слободне активности у школи, мора се приметити да је утицај медија на децу од пресудног значаја за сâмо учествовање деце у оваквим приредбама. Управо из разлога из кога школске приредбе настају, драматуршко-редитељски поступак неће почети уобичајеним редом, од драмског текста, због тога што не постоји текст који би одговарао

⁴³ Видео-материјал и подаци о раду на приредбама у овој школи резултат су сарадње у оквиру семинара бр. 744. Аутор анализираних приредби је учитељица Снежана Милановић.

⁴⁴ Институт за онкологију и радиологију Београд

⁴⁵ Више података на <https://sr-rs.facebook.com/.../1420818384823692>

свим школским приредбама у свим школама. Припрема мора почети сукобом као једном од идеја. Највише су заступљени генерацијски сукоби (родитељ – дете, наставник – дете, историјска личност – дете), али су подједнако битни сукоби истих генерација (добар – лош ученик, миран – немиран ученик, добар – лош друг).

„Драмска акција или радња не може бити без контраакције или противрадње, а то ће рећи без сукоба.“ (Клајн, 1995:55) Он мора бити кристално јасан и изражен уз задатак да у сценској радњи победи она од сукобљених страна која је у сагласности са циљевима педагошке психологије. Пораз мора бити загарантован другом учеснику сукоба. Овде се мора водити рачуна о томе како да победи оно што деца још увек сматрају добрим и природним⁴⁶. Самим тим, и она морају бити учесници сукоба и она постају учесници сукоба чиме се испуњава васпитно- образовни циљ.

Деца сматрају добрим оно што им се нуди у медијима; она су засута различитим садржајима, без могућности критичког сагледавања, промене мишљења и усвајања знања. Наравно, има и деце која, захваљујући утицају породице, умеју да направе избор између доброг и лошег, али је много већи број оних који немају ову врсту подршке и препуштени су самоваспитању и утицају медија. Због ове популације младих (али и старијих) увек треба водити рачуна о начину вођења сукоба. Добро је користити хумор који ће одморити и насмејати публику, али и подсвесно утицати на психу гледалаца, усмеравајући их у жељеном циљу. Хумор мора бити одмерен, како код деце и публике не би изазвао револт, а жељени резултат изостао.

Пракса показује да деца изузетно прихватају „оживљавање“ ликова из прошлости (Вук Караџић, Јован Дучић, Милош Обреновић)⁴⁷, о којима морамо говорити због њихове

⁴⁶ Захваљујући утицајима медија и средине у којој одрастају, деца често имају погрешне идоле, наметнуте (погрешне) моралне норме. Ако би се ови „идоли“ само критиковали, одбрамбени механизам детета не би дозволио уплив позитивних утицаја. Међутим, поспрдан однос према таквим ликовима, вођен дозом хумора, много је лакши пут до дечије психе и „поправљања“ њихових норми и критеријума.

⁴⁷ Ликови играни на приредбама ОШ „Јован Дучић“, Нови Београд, школска година 2014-15.

1. Вук Караџић - одељење четвртог разреда, учитељица Ранка Јанаћковић (представа играна и на Белом двору, за децу без родитељског старања)
2. Јован Дучић - сваке године на Дан школе обилази ученике школе која носи његово име.
3. Милош Обреновић - школска приредба поводом јубилеја - двеста година од Другог српског устанка

историјске улоге, поводом обележавања јубилеја и годишњица. Драмски заплет који садржи сукоб ликова из прошлости са дететом XXI века даје изузетне резултате у образовном и васпитном смислу. Захваљујући поистовећивању детета са одређеним ликом, порука историјског лика дуго после приредбе одзвања ходницима школе, било као цитат којим се дете глумац поздравља, било у форми лапсуса, који остаје да живи у сталном исправљању. Ова „игра“ сукоб веома дуго се задржава у препричавањима, када деца покушају да опишу одређену драмску ситуацију, а вешти наставници је провлаче кроз своје наставне активности.

Сукоби се дешавају између два лика⁴⁸; затим се стварају могућности сукоба група и појединаца у оквиру сукобљених група⁴⁹, могућност дезертерства и издајства, колебања, опирања и друго. Приметно је да се, осим основног, развија и унутрашњи сукоб, тако да је „победа“ до самог краја могућа и неизвесна, и свакако се увек награђује аплаузом. Тај аплауз је заправо пресуда и омогућава да и они који су супротног мишљења макар постану толерантни, ако не и да промене страну.

Савремену приредбу прати оно што је карактеристично за савремени час. Готови сви предмети праћени су разним мултимедијима, што се прелива и на приредбу. Захваљујући убрзаном развоју технике, некада недоступна техничка помагала сада су много ближа; све у служби задовољне публике, која подразумева оваква помагала, јер је презасићена аудио-визуелним ефектима и неосетљива на појединачне дражи попут гласа или музике. Савремена публика захтева визуелне и аудио утицаје, сматрајући их природним. Заправо, она условљава ствараоце да користе аудио-визуелна средства како би јој се приближили.

Као и публика, учесници програма – у овом случају деца и омладина – подразумевају употребу аудио-визуелних средстава као природну. Могућност да учествују у аудио-визуелном програму омогућава им поистовећивање са медијски успешним уметницима, што представља један од мотива за учествовање. Применом аудио-визуелних средстава избегава се стварање јаза између савремених догађања и образовних циљева, а

⁴⁸ На пример: ученик школе која реализује приредбу највише воли савремене токове и медије, а насупрот њему је лик из историје, који мора да му објасни свој живот и историјски значај и који га враћа моралним вредностима.

⁴⁹ На пример: у групи из школе постоји дете које познаје и цени историјски лик, али у групи са историјским ликом постоји неко ко је слабијег карактера и свиђа му се лењост и „савременост“

поистовећивање ствара могућност да деца брже и активније уче и учествују у слободним активностима. С друге стране, коришћењем истог „оружја“ у држању пажње минимализује се утицај лоших примера у образовању.

За реализацију савремене школске приредбе и наставе уопште потребно је имати компјутер, разглас и пројектор. Компјутер омогућава примену тонских ефеката, емитовање музичких матрица, видео и сликовне пројекције. Чак је комфорније радити са два рачунара, јер се један везује са пројектором и служи за видео-пројекције, а други емитује тон и тонске ефекте и везује се за тонску миксету.

У случају да је услед финансијских ограничења на располагању само један компјутер, могуће је постићи исте резултате. У оваквој ситуацији користи се програм Пауер поинт (Power Point) или њему слични, који пружају могућност да се музика или тонски ефекат прикаче на слајд. Због тога се компјутер везује како за пројектор, тако и за тонску миксету. Оваква ситуација од реализатора захтева максимално учешће, прецизност и добро урађену редитељску књигу.

2.5 Одељењска приредба

Одељењска приредба је саставни део васпитно-образовног процеса у нижој настави, али њена припрема и реализација заснива се на инстинктивној реализацији или на самоиницијативној едукацији аутора. Као и школска приредба, то је музичко-сценски облик са задатком да образује, информише и забави публику, а може бити организована и као врста угледног часа. Специфичност ове приредбе је у томе што су њени учесници већ одређени поделом по одељењима, а не по потребама одређеног дела. За приредбу овог типа неопходан је обрнути процес стварања сценарија, као и појачан рад са масовним сценама. Реализација одељењске приредбе достиже низ психофизичких, педагошких, образовних и уметничких циљева.

- *Васпитно-образовна улога одељењске приредбе*

Настанак и развој школског позоришта могао би се назвати и настанком и развојем одељењског позоришта-приредбе. Прва заједничка црта састоји се у томе што су глумци – ђаци припадници једне групе (одељења) образовне установе. Друга сличност је у томе што су поворке и сценски прикази духовне садржине имали велики број учесника, обухватајући готово све ученике, што је заправо случај и са одељењем нижег разреда. Духовне теме биле су веома значајне за образовање тадашњег становништва, а начин на који су усвајане битан је не само у образовном, већ и у васпитном смислу. Позоришна представа духовне садржине публику је учила црквеним канонима, животу светаца, библијским причама и легендама. Не тако ретко, публика је имала могућност да у овом позоришту научи обреде и ритуале, као и црквене напеве и мелодије.

За Србију је јединствено то што је, на предлог Атанасија Николића, 1840. Свети Сава⁵⁰ установљен као школска слава, а законом од 26. јануара 1841. Михаило Обреновић уредио је да се Свети Сава сваке године обележава као слава свих српских школа. Савиндан се славио у школама све до 1945. Укинут је одлуком тадашње комунистичке власти, да би се деведесетих година прошлог века поступно вратио у школе. Изузетно специфично је „одступање“ од обредног чина – прослава Светог Саве разликује се од уобичајеног обредног обележавања славе код Срба. Тог дана, осим за обред, врата цркве отварају се и за децу, која показују стечена знања. Осим тога, тог дана свештена лица долазе у школе, а ученици овај дан обележавају свечаном академијом у школама, централним свечаностима на нивоу општина и слично.

⁵⁰ Свети Сава (световно име Растко, монашко име Сава; рођен око 1175. године у Расу, умро 14. јануара 1236. у Трнову, Бугарско царство); био је најмлађи син српског великог жупана Стефана Немање, светогорски монах, јеромонах и архимандрит Студенице, први архиепископ аутокефалне Српске архиепископије, дипломата, законодавац, књижевник и ходочасник. Сматра се једном од најзначајнијих личности српске историје, а Српска православна црква слави га као свеца. Његово деловање имало је велики утицај на српско средњовековно књижевно стваралаштво, а његов култ се вековима негује у српском народу.

- *Одељењска приредба у периоду после Другог светског рата*

Доласком нове идеологије на власт, школске приредбе претрпеле су извесне промене као, уосталом, и други елементи друштва. Добра страна овог периода било је то што је нова власт настојала да оживи културну и образовну политику. Долази до интензивног развоја аматеризма у уметности, што се прелило и на школе. Школске приредбе у овом периоду нису само културно-уметничке; оне добијају задатак да буду „средство за васпитно-уметнички рад“ (Туцаков, 1958:5). Одељењска приредба сматрана је најједноставнијом. „Програм изводе ученици једног одељења, па су стога и врло практичне, јер се ту најбоље и најлакше откривају ученичке способности.“ (Туцаков, 1958:8).

У овом периоду јасно се постављају циљеви приредбе. Осим уметничке висине и васпитно-образовног аспекта, избор тачака морао је бити у складу са идеологијом новог социјалистичког друштва. У овом периоду било је неопходно развијати патриотска осећања, а акценат је стављен на развијање укуса, као и смисла за племенито и осећајно. Такође се сматрало да приредбе код ученика развијају дисциплину и осећај одговорности, а све ово је омогућавало повезивање школе са друштвеним животом.

Овај период се може сматрати и „златним добом“ одељењске приредбе. Први разлог за овакво мишљење јесте то што су ове приредбе омасовљене паралелно са процентом описмењавања. Мора се приметити да су, и поред масовности, у току овог периода школске приредбе биле изузетно образовне и васпитне. Елемент забаве препознат је као драгоцену средство за лакше постизање образовних циљева, као и прилагођавање градива сазнајним могућностима тадашње публике. Због овакавог начина рада, тадашња публика и данас се радо и тачно сећа података обрађиваних на школским приредбама, иако је дошло до огромних промена у идеологији. Додатни разлог за овако изузетне резултате можда лежи и у томе што су тадашњи медији били савезници васпитно-образовног система и породице, или зато што су сви стварали приредбе или учествовали у њима.

- *Савремена одељењска приредба*

Одељењска приредба осамдесетих и деведесетих година XX века претрпела је извесне утицаје и одступања од концепта приредбе у периоду после Другог светског рата. Као датум почетка промена у образовним и васпитним циљевима одељењске приредбе може се узети смрт Јосипа Броза Тита⁵¹. Од тог тренутка идеологија слаби, а интересовања за нове теме постају све јача. Ширењем медијских мрежа постају доступне разноврсне теме и информације, што је утицало на нове генерације. Често помињана финансијска, ратна и морална криза деведесетих година довела је до поларизације између оних који су критиковали новонастале идоле и оних који су их одобравали. У оваквом стању друштва, незахвално је било креирати програме образовног и васпитног карактера.

Међутим, захваљујући огромном ентузијазму већине учитеља, образовање и васпитање су добили ову битку.

Осим тога, крајем XX века дошло је до интензивног развоја технологије, што је додатно оптеретило процес осмишљавања и реализације одељењске приредбе. Под утицајем медија, публика постаје све захтевнија, тражећи брзе, „филмске“ промене и масовне сцене.

Док се у периоду социјализма као водитељи (узори) издвајају истакнути појединци, новонастали концепти учесницима у програму постављају другачије захтеве. Велика је грешка ослонити се на неколико истакнутих ученика, а учешће осталих свести на „хорско“ наглашавање текста. Новија одељењска приредба захтева учествовање свих ученика, максимално и готово подједнако ангажованих на сцени. Овоме треба додати и укључивање инклузије у васпитно-образовни систем, као и огроман значај уједначености учесника у процесу стварања приредбе.

Професор разредне наставе мора одговорити на дугачак низ захтева и изазова, а то су, на пример: потребе и захтеви публике, неуједначеност у способностима деце учесника приредбе, аудио и визуелна техника, финансијска ограничења, изостанак помоћи колега

⁵¹ Јосип Броз Тито (рођен у Кумровцу 1892, преминуо 4. маја 1980. у КБЦ Љубљана), председник Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (1953-1980), председник Савеза комуниста, врховни командант оружаних снага, маршал Југославије

стручних за одређене области... Све ово доводи у питање реализацију одељењске приредбе, па се чак и опција одустајања понекад чини прихватљивом. На сву срећу по децу и одељењску приредбу, мало је оних који се повуку.

- *Реализација савремене одељењске приредбе*

„Сличност и сродности између игре и позоришта су велике... Дете играјући креира улоге... Али, деца играју ради свог задовољства, не ради публике и за публику.“ (Клајн, 1995:280). Иза ове креативне игре стоје основни методолошки поступци у раду са децом. За разлику од позоришне представе, одељењска приредба (како је већ наведено) има још један проблем са масовним сценама. У реализацији одељењске приредбе учествују сви ученици једног одељења; они су глумци, певачи, плесачи... Ова масовност отвара низ страхова и проблема. Основни проблем састоји се у неуједначености квалитета и способности деце. Међутим, за разлику од периода после Другог светског рата и идеологије која је морала да велича храбре, снажне, одважне и безгрешне, савремено друштво има много реалистичнији став према недостацима појединца. Сада недостатак постаје проблем који треба изложити, а онда заједничким деловањем решити.

Савремена методика образовања и васпитања подржава толеранцију, мултикултуралност и мултимедијалност. Окружено атрактивним призорима, у средини која обилује савременим технолошким достигнућима, данашње дете лакше учи и усмерава се уз мултимедије. Оно спорије трчи по ливади, али брже схвата и прихвата мултимедијалне поруке и информације. Овако „утренирана“ психа детета има високе критеријуме за информације и стимулансе који му се нуде. „Мултимедијски систем образовања у значајнијој мери усавршава постојеће технике и структуре преноса знања, проширује и унапређује методе учења.“ (Кун, 1984:132) Због тога учитељ⁵² мора имати огромна знања из ових области, што често доводи до одустајања. Међутим, храбри и

⁵² Професор разредне наставе

усмерени у правцу мултимедија обједињују ова знања са основама драматуршко-редитељског поступка.

Још један у низу проблема с којима се учитељи суочавају јесте како објединити одељењску приредбу са великим бројем учесника, а сачувати драматуршку нит. Уобичајена решења свде се на мало песме, рецитације, ритмике. Међутим, овај осиромашени приступ не задовољава потребе публике, а још више смета ученицима, навикнутим на брза догађања и решења. Деца желе да имитирају, да кроз игру „глуме“ онако како то раде њихови идоли, желе теме које су саставни део њихове свакодневице, интересовања и потреба. Ипак, покушаји да се одговори искључиво на дечије захтеве довели су многе учитеље до неприхватљивих савремених копија ликова и идола. На тај начин, они су свој рад препустили атракцији, занемарујући примарни циљ – образовање и васпитање, усмеравање младих. Променљив ритам и бржи темпо приредби води ка акционој атракцији, задржавајући пажњу гледалаца и учесника. Трајање мора бити ограничено на један школски час, како не би дошло до замора публике и учесника.

После избора теме одељењске приредбе, приступа се раду са текстом. Међутим, овде заправо и настаје највећи проблем. Не постоји текст – драма написана за читаво одељење, нити је могуће написати универзални текст за све школе и сва одељења. Разлог за то су глумци – ученици који по саставу нигде нису истог броја, карактера и могућности. Дакле, сам учитељ је драматург своје приредбе, јер најбоље познаје своје глумце. Сходно томе, он је најадекватнија особа која може испричати причу о том одељењу. „Рад за столом“⁵³ у принципу се заснива на прикупљању већ постојећих драмских и лирских текстова, које учитељ путем анализе скраћује и дели. Оваквом методом рада, он успева да постигне спонтаност и конкретност у ономе што жели рећи. Скраћивањем по тачно одређеним критеријумима постиже се бољи ритам и темпо приредбе, и добијени текстови – композиције приредбе морају имати природан след догађаја, као и бити везани једним заједничким заплетом.

Најтеже је пронаћи заплет који обједињује целу приредбу. Заплет је, заправо, везивно ткиво за остале садржаје у приредби и уклапа их у јединствен мозаик. У тренутку стварања заплета требало би водити рачуна о евентуалним годишњицама битних историјских

⁵³ Припремни рад (идеја основа, ликови) током којег учитељ самостално припрема драмски, музички, видео-материјал, водећи рачуна о композицији приредбе.

догађаја, рођења великана из области књижевности, уметности и слично. Нумере морају имати исту тему (на пример, пролеће). Такође је неопходно одабрати и једну до две контрастне нумере, које представљају сукоб. Појава сукоба пожељна је због идеје борбе између добра и зла; други разлог за постојање сукоба лежи у томе што, стављен на право место, може послужити као извесно освежење публике.

Када говоримо о одељењским приредбама, примећује се да је учитељ истовремено драматург и редитељ. Као једно од најприроднијих решења може се навести драматуршки поступак у комаду с певањем, где се за најаву вокалне или вокално-инструменталне нумере користе уметнуте реченице, на пример: „Хоћемо ли запјевати?“ На тај начин, могуће је спојити различите теме. Овде треба напоменути да је учитељ приликом избора текстова у обавези да се води педагошким и образовним мотивима.

Са добро осмишљеном драматизацијом одељењске приредбе, учитељу једино преостаје да „глумцима“ допусти да се играју на сцени. Међутим, у реализацији приредбе предстоји му још један савремени проблем. Развојем технологије, све приредбе и драмске представе постале су мултимедијални спектакли. Савремене приредбе реализују се уз помоћ носача звука (рачунар, ЦД плејер) и видео-пројектора. Ово намеће познавање програма за обраду звука, музике и видео-материјала, слајдова. Истовремено, отвара се могућност да ученици узму учешће у обради звука и видеа. Такође је изузетно добро и пожељно да ученици учествују у изради сценографије, осмишљавајући је на основу сопственог доживљаја драмског или музичког дела.

Када се говори о музици у школској приредби – представи, потребно је да ученици сами свирају, певају, играју, компонују. Овде се већ виде сличности са музичким позориштем, у којем имамо оркестар, солисте, хор, плесаче... Може се слободно говорити о ансамблу музичког позоришта, попут оног у професионалним позориштима. Једино се поставља питање квалитета ансамбла, као и учитељеве вештине вођења ансамбла.

На крају, ту је и фолклор, који стручњаци највише оспоравају, а публика и деца највише воле. Најзахтевнији су по овом питању уметници који се баве фолклором и народном традицијом. Обично се фолклорне нумере остављају за крај; у засебном (последњем) блоку игра се једна или више нумера. Оваква пракса настала је због нетолерантности аутора кореографија, што је резултирало тиме да фолклор постане вештачки уметак. Ипак, неопходно је разграничити кореографију за такмичење или концерт фолклорних група и

фолклор у функцији једне приче, где се искључују театрални улазак на сцену и поклон публици. Такође, критички став о неквалитету игре ученика није оправдан у школској приредби, а један од демантија састоји се у томе што се деца морају учити својој традицији. Приликом сцене која приказује неки народни обичај, било би непримерено и нереално да се наши преци прикажу кореографијама. Људи из народа играли су основним кораком и нису сви имали слуха, што је такође разлог за укључивање комплетног одељења. Кореографија је ипак уметнички плес, а као таква би погрешно учила децу народној традицији.

Снимање и примена аудио-записа у току припрема или реализације одељењске приредбе развија код ученика објективни и критички став, истовремено будећи машту и креативност. Резултат оваквог експеримента је изузетно пријатно изненађење. (Више о томе у делу који говори о радио-драми у разредној настави.) После неколико проба са коришћењем тонског записа у току вежбања, уследило је вежбање са разгласом и без плејбека. Ученици су једноставно загосподарили сценом, запловивши у сопствени свет. Једино што је преостало онима који су учествовали у реализацији приредбе било је да пропрате њихов ритам.⁵⁴

⁵⁴ Приредба одржана у свечаној сали ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду, 05. 06. 2015, са почетком у 16h

3. МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ СПЕКТАКЛ *са васпитно-образовним елементима*

Када се говори о спектаклу⁵⁵, увек се мисли на слику, звук, величину (бројност). „Политички и друштвени живот су такође све више у облику медијског спектакла.“ (Kellner, 2003:16). Међутим, поставља се питање колико смо сигурни да овај често коришћен појам има исто значење за представе и театар, који увек мора имати једну дозу експресивности. „Његово значење улази у домен слободне интерпретације, јер се ослања на дескриптивне и метафоричке структуре, маскиране појмовима који указују на атракцију, ексибицију и грандиозност.“ (Лукић, 2010:16) Кроз историју, спектакл је служио људима да дефинишу себе и колективни идентитет, а примери за то леже у фестивалима и спектаклима заједнице, која је тиме потврђивала свој историјски идентитет, истовремено спроводећи интензиван процес учења.

Под спектаклом можемо подразумевати визуелно атрактивно извођење или догађај, било какву представу пред публиком (Pavis P), или магични чин који код гледаоца изазива потпуну запањеност (Ђовани Лоренцо Бернини)⁵⁶. „Спектакле је могуће поделити на уметничке, који настају као одговор на стваралачку потребу аутора, и наменске, који су креирани са одређеном прагматичном мотивацијом – политичком, комерцијалном или културном.“ (Дадић-Динуловић, 2013:32) Када говоримо о процесу учења, наменски спектакли заузимају примарно место, мада се не може рећи да и уметнички спектакли немају едукативне елементе.

Уметнички спектакли по својој природи нису намењени широј публици; за шири аудиторијум они су само информативног карактера, „запањујући“ односно спектакуларни. Њихова права публика јесте ужа популација која поседује шири степен образовања, информисаности и креативности из одређене области. Ипак, уметнички спектакли могу постати едукативни, под условом да се уметник у току настајања дела усмерио ка ширем

⁵⁵ **Спектакл** m. (lat. spectaculum, franc. spectacle) призор; представа; неред; вика; велелепна представа (др Алексић Р, 1978), Речник страних речи и израза, Београд: Просвета)

⁵⁶ Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)

аудиторијуму, пруживши довољан број објашњења (аудио или визуелних). Тек тада се може сматрати да уметнички спектакл има васпитни, образовни или васпитно-образовни садржај.

Насупрот њему, наменски спектакли настају са циљем да утичу на свест шире групе људи, било да се ради о политичким или културним мотивима. То никако не значи да наменски спектакли не могу бити и уметнички. Јединство уметничког и наменског спектакла представља циљ и једини могући начин стварања, па би појава спектакла ради спектакла требало да нестане. Моћ спектакла мора бити усмерена ка циљној групи, што нам показују и примери из историје.

Овај принцип може се препознати и у ритуалима једне заједнице где свештеник, део учесника и посматрачи – публика промовишу норме око којих је заједница изграђена. Али чак и у овој фази развоја заједнице (за нас примитивних) људи већ се осећала повезаност музике и сцене као једног од најуспешних метода у процесу учења. Само су се поруке које су произиласиле из „глуме“ и песма праћене инструментима више или мање разликовале.

За спектакле примитивне заједнице карактеристична је масовност, али и употреба инструмената који су, што због грађе, што због начина извођења, изузетно бучни. Масовност и бучни инструменти захтевали су бучно извођење (певање), као и енергично плесање; уз правилно динамичко нијансирање и наглашавање битних тренутака, сви ови елементи изазивали су код учесника и публике жељену запањеност. Публика, тј. заједница, правилно је прихватала и усвајала наглашене норме. У почетку се прихватање и учење заснивало на афективном реаговању и аудио-визуелном спектаклу, који је потпуно заокупљао пажњу гледалаца.

Године 1967. објављена је студија Гија Дебора⁵⁷ „Друштво спектакла“ („La société du spectacle“), која је због ставова о отуђењу позног капитализма и модерног друштва поприлично узнемирила научну јавност. Његове констатације да је спектакл „израз одвајања и отуђења између човека и човека... нова снага обмане која почива на систему производње“ (Дебор 215), у садашњим оквирима делују поприлично једнострано, ако се у обзир узму спектакли других друштвених уређења.

⁵⁷ *Guy Debord* (1931-1994)

Развој технике и технологије поставља медије као најбитније садржаоце спектакла. Медијски спектакли представљају темељ савременог друштва и основни елемент свих различитих људских активности (политика, култура, уметност). Жеља за економским профитом намеће моделе живљења, идоле генерација и начин размишљања. Ни овде се нит спектакла не завршава; сада је готово незамисливо да спорт или филм буду без спектакла; у дечјим игрицама такође се сусрећемо са превише спектакла. Оваква мултимедијална ситуација одбацује старији начин усвајања градива, условљавајући процес учења степеном надражаја из медија, и то не само код деце.

3.1 Опера и ораторијум као спектакл

„Опера је сценско вокално-инструментално дело, које се – као свако драмско дело – састоји од чинова, а ови од сцена.“ (Сковран, Перичић, 1986:332). Иако је прошла кроз три фазе (монодијска опера раног барока⁵⁸, опера са нумерама⁵⁹ и музичка драма⁶⁰) опера је у свакој од њих представљала спектакл свог времена, мада се мора нагласити да је музичка драма, због своје свеобухватности, заправо музичко-сценски спектакл. Прве две фазе састојале су се из одвојених делова, што је велика слабост за драматуршку целину. У почетку су оперске представе реализоване током светковина – карневала, како би привукле бројнију публику. У периоду романтизма опера је била популаран и изузетно посећен облик.

Реформама опере (Глук, Вагнер) елиминисана је претерана спектакуларност. Одушевљење публике постигано је изузетном сценографијом, извођењем арија; ипак, и то је доводило до претераности. Спектакл је представљало довођење живих коња на сцену или паљење ватре, што је не тако ретко изазивало и пожаре. Овакви спектакли нису имали

⁵⁸ Први аутори сматрали су идеалном оперу са јасним текстом и драмском радњом (тада су је звали „*drama per musica*“). Музика је имала секундарну улогу, звану „*stile rappresentativo*“ – прабблик данашњег речитатива.

⁵⁹ Састоји се од низа „нумера“ или „бројева“, који представљају самосталне целине – арије, ансамбли, хорови...

⁶⁰ Уместо нумера има сцене, уводи се лајтмотив, богат симфонизиран оркестар, наглашен значај драмске радње.

васпитно-образовно деловање; чак и ако говоримо о естетици, мора се нагласити да готово није ни постојала. Опере које и данас живе заправо су оне које садрже образовне и васпитне елементе.

Опере су настале и по познатим бајкама, на пример „Сњегурочка“ Николаја Римског-Корсакова, и данас представљају добру подршку формирању дејче личности, а мелодије се користе и у цртаним филмовима. Не тако ретко, опере су настајале на основу књижевних дела⁶¹, али и као прерада постојећих драмских дела⁶². Ове опере омогућавале су комплетан доживљај књижевног дела, његову готово филмску инсценацију, а доживљај уметничког (у овом случају књижевног) дела био је у највећој мери прилагођен тадашњој публици. Данас опера као већ затворена форма такође садржи васпитно-образовне елементе, пружајући новој публици могућност да као естетски спектакл прикаже период у коме је настала, како се тада „читало“ одређено књижевно дело, али и композиционе технике и извођачке могућности тадашњих интерпретатора.

Увођење лајтмотива⁶³ у оперу од изузетног је значаја за процес учења и доживљај дела. „Лајтмотивом се назива карактеристична музичка мисао (често то није мотив⁶⁴ у ужем смислу речи, већ читава тема⁶⁵).“ (Сковран, Перичић, 1986:284). Најкарактеристичније за појаву лајтмотива јесте то што он мелодијски дочарава карактер личности коју најављује, тако да је психа гледаоца већ припремљена на долазак неког лика; осим што је гледалац обавештен о уласку лика у представу, он личним доживљајем ствара подсвесну слику о том лику. Захваљујући лајтмотиву, лик није потребно описивати дијалогом, нарацијом и сличним методама; за комплетан успех код публике, довољно је правилно га музички дочарати. Употреба лајтмотива скраћује и убрзава радњу, али и процес сазнавања и учења, зато што се заснива на познатим, оформљеним емоцијама.

⁶¹ Ђузепе Верди, „Травијата“, по роману „Дама с камелијама“ или, на пример, „Кармен“ Жоржа Бизеа по Меримеовој новели.

⁶² Модест Мусоргски, „Борис Годунов“

⁶³ Нем. *Leitmotiv* – водећи мотив. Постаје саставни део опере захваљујући реформи Рихарда Вагнера.

⁶⁴ У књижевности, ликовној уметности и др. Сама реч мотив представља елементарну замисао на основу које се гради уметничко дело. У музици, мотив је најмања мелодијско-ритмичка целина која се чешће понавља у току композиције. (Више: Сковран, Перичић, 1986)

⁶⁵ Тема је карактеристична музичка мисао у саставу веће композиције, а може бити дељива и недељива. (Више: Сковран, Перичић, 1986)

Превелика популарност опере мотивисала је цркву да „одговори“ новим обликом – ораторијумом. Када говоримо о техници компоновања и намени за одређене ансамбле, разлика између опере и ораторијума готово да не постоји. Ораторијум је „обимно (по правилу целовечерње) вокално-инструментално дело у основи епског карактера.“ (Сковран, Перичић, 1986:353). Заједничко овим облицима је то што су оба писана за хор, солисте и оркестар; заправо, велики број учесника сврстава и ораторијум у спектакле. Разлика између опере и ораторијума је у томе што у ораторијуму (за разлику од опере) не постоји сценографија и он се изводи концертно. Друга разлика је у томе што у опери имамо сценски покрет; у ораторијуму он изостаје због стандарда које намеће црква. Сведеност и неекцентричност које промовишу црквена учења воде овај спектакл у концертно извођење.

Оба облика имају ликове и драмску радњу, али су им теме понекад различите. Ораторијуми су као настављачи средњовековне литургијске драме⁶⁶ често били драмски конципирани, зато што су солисти представљали личности, а хисторикус приповедао радњу. Мада су у већини случајева ораторијуми били духовне садржине, треба напоменути да су постојали и они са световном тематиком (нпр. Хајдн, „Годишња доба“). Међутим, велика вредност у процесу учења огледала се у томе што су опчињавали публику, враћајући је са оперских представа у цркву. Ораторијум је био од велике помоћи у приповедању о догађајима из света духовног, оснажујући црквена учења.

Као осавремењавање црквене праксе, ораторијум представља велики помак у начину рада, учења и васпитања следбеника католичке и протестантске цркве. Оваква „прилагођавања“ заслужна су за трајање цркве и њених учења током низа година и векова. Сходно томе, црква прилагођава своје методе учења савременим токовима. И поред тога што је ораторијум изузетно квалитетно дело у процесу учења и подучавања у хришћанству, мора се приметити да тумачење прилагођавања новијим генерацијама у неким верским организацијама није на задовољавајућем нивоу.

Као пример може послужити баптистичка црква, која у свом простору организује концерте на којима се изводе композиције популарне музике, али са текстовима прилагођеним верским учењима. На концерту одржаном у Ердерику, у просторијама

⁶⁶ Литургијска драма је драматизација појединих библијских сцена, произашла из тропа.

баптистичке цркве, дана 06. 08. 2015, група „The Sowell Family Pickers“⁶⁷ превазилази језичку баријеру тако што емитује преводе својих песама (обредних и новокомпонованих) помоћу пројектора. Ово је за припаднике других верских заједница необичан приступ; у другим религијским правцима, патња и бол, губитак живота увек су приказани смиреним или макар молским мелодијама, за разлику од овог концерта, који је о болу и патњи говорио у плесачком ритму кантри музике⁶⁸.

3.2 Литерарни мјузикл

Захваљујући признатим, афирмисаним и изузетним композиторима који су на америчку територију дошли као бегунци од фашистичког режима, њиховој сарадњи са изузетним либретистима⁶⁹, америчко музичко позориште – мјузикл доживело је свој врхунац у адаптацијама књижевних дела, као и у мајсторству композиционих техника и креација. Овај мјузикл добија назив литерарни мјузикл (*book musical*) и представља најсавршенији облик музичког позоришта. (Прилог бр. 5) Имајући у виду да је изузетно захтеван за извођење, у свету је ова врста мјузикла на репертоарима великих позоришних, чак и неких оперских кућа. У Србији је извођење мјузикла почело шездесетих година, пре свега у Позоришту на Теразијама, а од реновирања сцене на Теразијама и појаве позоришта Мадленијанум мјузикл се дефинитивно усталио у нашем позоришту. Литерарни мјузикл је од изузетног значаја за публику, жељну велике литературе и свесне тога да „лаке“ ноте оваквим књижевним делима не одузимају квалитет. Овакво позориште чини књижевна дела мало доступнијим и прихватљивијим широј публици. Осим светски познатих и признатих литерарних мјузикла, у Позоришту на Теразијама настао је најуспешнији ауторски литерарни мјузикл код нас – „Прича о коњу“. Овај мјузикл заслужио је издвојено

⁶⁷ „The Sowell Family Pickers“ је породица из Америке чији чланови свирају по два и више инструмената. У оквиру семинара свирања на инструменту укулеле обилазили су градове у Србији, учили децу и омладину свирању, држали концерте у организацији баптистичке цркве.

⁶⁸ Кантри (енг. *country*) или вестерн музика је музички правац који је почетком XX века настао у Сједињеним Америчким Државама. Потиче из традиционалних елемената народне музике европских досељеника, пре свега Енглеза и Ираца.

⁶⁹ **Либрето** (итал. *libretto*) књижица, текст за оперу, оперету, ораторијум, мјузикл

место у овом раду својим квалитетом, као и због радионичког начина настанка, који је дао изузетне резултате и може послужити као изванредан модел за реализацију литерарног мјузикла.

- *Развој литерарног мјузикла у Београду*

У Београду највеће успехе бележе музички комади, а то се пре свега односи на „литерарни мјузикл“, или како су га назвали Англосаксонци, „book musical“. После мјузикла „Прича из западног кварта“ и „Виолиниста на крову“, ова линија се наставља делом инспирисаним Бернардом Шоом (Bernard Shaw) „Моја љупка дама“⁷⁰ ауторског тима Лернер-Леве (Lerner-Loewe), као и мјузиклом „Занесењаци“⁷¹ Т. Џонса и Х. Шмита (Jones, Schmit), по Ростановој комедији. Затим се као инспирација нижу велики писци – Волтер (Берстејн-Вилер): „Кандид“⁷², Толстој (Розовски-Беловић-Пилипенко), Максим Горки (Лојтану-Дога): „Цигани лете у небо“⁷³, Сервантес (Васерман-Дарион-Ли) (Wasserman-Darion-Leigh): „Човек од Ла Манче“⁷⁴, Александар Дима (Розовски-Гагнидзе): „Три мускетара“⁷⁵ и поново Шолем Алејхем у новој поставци „Виолинисте на крову“⁷⁶.

Осим у Позоришту на Терзијама, музичке представе овог типа накратко су се појављивале и у другим позориштима. Београдско драмско позориште показало је амбиције инсценацијом Брехтових комада, као и мјузиклом „Плачи, вољена земљо“⁷⁷. У овом мјузиклу учествовали су чланови Радио хора и Забавног оркестра Радио Београда, што је изискивало огромна улагања и усаглашавања. Због тога је извођење ове, а и других

⁷⁰ 10. мај 1975, режија Жељко Орешковић

⁷¹ 25. јануар 1978, режија Александар Огњановић

⁷² 12. јануар 1981, режија Бранко Плеша

⁷³ 18. децембар 1988, режија Петар Новотни, гост из Чехословачке

⁷⁴ 15. мај 1990, режија Жељко Орешковић

⁷⁵ 11. децембар 1992, режија Александар Товстоногов, гост из Русије

⁷⁶ 16. децембар 1993, режија Александар Ђорђевић

⁷⁷ 26. фебруар 1954, режија Соја Јовановић

представа овог обима било готово немогуће. Веома слична ситуација била је у Атељеу 212; њихово бављење музичким позориштем завршило се мјузиклом „Занесењаци“⁷⁸.

Југословенско драмско позориште, са Бојаном Ступицом на челу, од самог оснивања је истицало музичку димензију у драмским представама, тако да су традиционалисти ЈДП поспрдно називали „художественом оперетом“. Неким Ступичиним представама са великим уделом музике, певања, кореографије, као што су: „Крваве свадбе“ од Лорке, „Опера за три гроша“ од Брехта, критика је замерала да сувише личе на оперетске. Први прави и једини покушај извођења мјузикла била је поставка дела „Човек од Ла Манче“, инспирисаног Сервантесовим романом⁷⁹. Међутим, и ово позориште је из техничких разлога одустало од даљег извођења ове представе. Може се закључити да је живот музичког позоришта у Београду скоро искључиво везан за Позориште на Теразијама, које је и програмски оријентисано ка новом типу театра. И поред повремених покушаја, драмска позоришта у Београду нису била у стању да изађу на крај са огромним техничким и кадровским захтевима које овакав тип позоришта поставља, пре свега због немогућности ангажовања великих ансамбала, оркестра, хора и балета.

Седамдесетих и осамдесетих година настало је и неколико домаћих имитација форме мјузикла, углавном неуспелих или, у најбољем случају, полууспелих. На матрицу мјузикла насилно је калемљен банални домаћи амбијент, без довољно инвенције, дара и укуса, а понекад и без довољно здравог разума. Од свих тих бледих покушаја неупоредивим уметничким квалитетом издваја се „Прича о коњу“ (1985) у адаптацији и режији Мирослава Беловића, на основу Толстојеве приче. У овој представи остварена су истовремено три модерна поджанра мјузикла (као и у „Причи из западног кварта“): литерарни мјузикл, плесни мјузикл и музичка драма. Осим тога, захваљујући интерактивној сарадњи креатора (Беловић-Борисављевић-Пилипенко), у највећој мери на нашим сценама оваплоћен је идеал музичко-сценске синтезе у мјузиклу, коме се иначе стално тежи, а веома се ретко остварује. Ипак се мора признати да су режија, драматургија и кореографија у овој представи биле за корак испред музичке креације, иако је музика била у пуној мери функционална, потпуно се уклопивши у ткиво представе. Осим тога, треба истаћи и радионички метод у склапању представе и њених компоненти у току самог

⁷⁸ 27. мај 1962, режија Мира Траиловић

⁷⁹ 17. април 1970, режија Јошко Јуванчић

процеса рада. То је омогућило да се поједина решења постављају према максимуму могућности извођача (без тражења поједностављених прилагођавања, као у многим другим случајевима), али и максимално прожимање драматургије, режије, музике и кореографије, до стварања јединственог музичко-сценског дела.

- *Васпитно-образовна улога литерарног мјузикла*

Као што су се амерички и британски ствараоци мјузикла осмелили да приповедна или драмска дела великих класика – Шекспира, Сервантеса, Виктора Игоа, Дикенса, Бернарда Шоа, Т. С. Елиота – виде из угла музичког позоришта, тако је и код нас, у представи „Прича о коњу“, истоимено дело великог писца Лава Толстоја подвргнуто музичкој трансформацији, доживевши преобликовање кроз форму мјузикла. Донекле изненађује успешност овог подухвата, нарочито када је у питању првобитни модел дела из класичне реалистичке литературе. Ипак, ова дела већином су заснована на изразитој акционости, што погодује преношењу на сцену. О томе говоре бројне, више или мање успешне драматизације великих класичних романа. Међутим, ова дела често су лишена спољашне атрактивности и гламура који се некада очекивао од музичког позоришта.

Отежавајућу околност за пребацивање у жанр мјузикла представљали би и психолошка интроспекција и слојевитост. Тек је конституисање новог мјузикла, који се обележава изразом „musical play”, ослободило овај жанр конвенционалног приступа, који је у први план постављао спољашњу допадљивост и драматуршко-музичку заслађеност. Тиме су у много већој мери отворена врата за нова музичко-сценска виђења велике литературе, без вулгаризације класике, а истовремено доступна широком гледалишту.

Судећи по оцени критике, како наше тако и европске, наш најуспешнији ауторски⁸⁰ мјузикл је „Прича о коњу“, која показује најбољи приступ једном књижевном делу у естетици музичког позоришта. Показало се да музичко-сценска условност нимало није оштетила основну материју Толстојеве приче, која је, иако бајковита, ипак написана реалистичком фактуром. Музичко-сценска стилизација омогућила је да се превазиђе наративност и дидактичност, које постоје у Толстојевој причи (као и у неком другим Толстојевим приповеткама), а које су увек опасне за позоришно оживотворење, као и да се Толстојева психологија претвори у живи сценски покрет и акционост, постајући истовремено и динамична и симболична.

Захваљујући живом сценском покрету у акцији, Толстојева психологија постаје читљивија широј популацији. Кроз музичко-сценско приказивање Толстој, који се сматра писцем за изузетно зреле читаоце, постаје јаснији широј публици. Пошто већинска публика не поседује литерарну зрелост, у процесу сазнавања и учења она користи сва чула, како би перципирала што више емоционалних порука аутора. Музика, покрет, упоште звук на различитим фреквенцијама код гледалаца изазивају жељене емоције, дешифрирајући речи које понекад говоре и више од површног изговарања дијалога⁸¹.

Основу за овај мјузикл представља истоимена новела Лава Толстоја (преводи се и као „Повест једног коња“), чешће позната под насловом „Платномер“. Овај надимак дат је коњу, главном јунаку дела, због његовог дугачког и елегантног корака, тако равномерног, да би могао послужити уместо трговачког рифа за мерење платна. Прву идеју за сценску поставку ове приче уз помоћ музике имао је велики руски редитељ Георгиј Александрович Товстоногов. По његовој идеји, драматизацију и адаптацију у музичко-сценски облик извршили су Розовски и Рјашенцев. У режији самог Товстоногова, у облику драмског дела испреплетеног елементима музичког текста, представа је са огромним успехом постављена 1975. у Лењинграду, у Великом драмском позоришту „Максим Горки“.

Узимајући у обзир Беловићеву ауторску адаптацију и режију, оригиналну музику Војкана Борисављевића, као и учешће других креатора представе, о београдској „Причи о коњу“ може се говорити као о потпуно новом, ауторском делу, створеном домаћом уметничком креацијом, и поред тога што је идеја потекла од првобитне Товстоноговљеве

⁸⁰ Беловић-Борисављевић-Пилипенко

⁸¹ Како то већ звучи већинској популацији.

поставке. Најзад, прича у којој су главни јунаци коњи чини се далеко више сценски могућом у оживотворењу кроз музичко-сценско позориште, односно кроз условност, гласовну и телесну стилизацију, него кроз облике искључиво драмског говорног позоришта. Овакве примере налазимо и у позориштима за децу, која „оживљавају“ ликове животиња, преносећи њихове емоције на младе гледаоце.

Беловићева „Прича о коњу“ једногласно је поздрављена од целокупне београдске позоришне критике као изузетан сценски доживљај⁸². Зато не изненађује ни закључак Петра Волка: „Најдрагоценије је настојање да се избришу границе између дијалога и игре и у томе је Мирослав Беловић заправо прокрчио овом ансамблу пут ка сопственом преображењу и указао на потребу другачијег извођача који ће истовремено бити глумац, певач и играч.“ (Волк, 1985) О овој синтези говорне, музичке и плесне фактуре говори Светозар Рапајић, наводећи и једну анегдоту: „Приликом посете генералној проби `Приче о коњу`, студенти позоришног института из Лењинграда, иако људи од струке, најчешће нису били у стању да разликују ком ансамблу припадају поједини извођачи представе, да ли је неко глумац или плесач.“ (Рапајић, 2005:145).

На овај начин дело настаје у некој врсти музичко-сценске радионице, у прожимању и тесној интеракцији свих коаутора. Тај поступак је супротан стандардном начину, по коме писац прво пише либрето, затим композитор ствара музику, редитељ режира, кореограф поставља плесне нумере итд. И сам Беловић описује ову стваралачку интеракцију у настанку представе: „Реч је рађала музику, из музике је израњала реч, а у сталној измени учествовало је тело извођача... Тако се и чудо позоришне уметности рађа прожимањем глуме, музике, игре и сликарства... Редитељска уметност кроз сложен и увек неизвесни процес проба сједињује глумачку уметност са творевинама композитора, сценографа, кореографа и мајстора сценског осветљења.“ (Беловић, 1994:60, 61)

Пример мјузикла „Прича о коњу“ указује колико је потребно и како је могуће поставити најдрагоценије примере светске литературе, као што су то урадили аутори Беловић, Борисављевић и Пилипенко. За сада се литерарни мјузикл игра на нашим сценама (Позориште на Теразијама и Мадленијанум) ослањајући се на светске хитове, са огромним ентузијазмом и прилагођавањима. Ова прилагођавања нису намењена публици, јер је она

⁸² Више података у магистарском раду Дружијанић Д. (2007), „Режија мјузикла на београдској сцени“

зрела и има изражену потребу за овом врстом позоришних представа. Она се спроводе у складу са техничким и финансијским могућностима ове две позоришне сцене, и углавном се односе на смањивање броја чланова ансамбла (на пример, оркестра). Овакво музичко позориште приближава изузетну литературу широј публици, омогућавајући јој „читање“ и разумевање ових дела, не утичући негативно на њихов квалитет. Једино је неопходно утицати на ауторе, да овакве представе стварају радионичким приступом, као што је у овом раду описано на примеру представе „Прича о коњу“.

Вредност литерарног мјузикла у васпитно-образовном систему је немерљива. Литерарни мјузикл чини једног „Пигмалиона“/„Моју љупку даму“ читљивим за широку популацију. На примеру музичке нумере „The rain in Spain“ свако дете уз помоћ низа комичних ситуација и распеване мелодије сагледава потребу за правилним акцентовањем, а захваљујући слуху и мелодичности прихвата мелодију и правилан акценат. На крају, тешко разумљива ситуација у којој се уметник заљубљује у своје уметничко дело прилагођена је широј публици, која с навијачком страшћу подржава новонасталу љубав професора и донедавно „немогуће“ ученице.

Наведени литерарни мјузикли одабрани су према личним афинитетима, зато што су од детињства праћени у току серијала филмова⁸³ емитованих недељом, али и током истраживања овог музичко-сценског облика⁸⁴. Ова дела су као музичко-сценски облици далеко успешнија од чисто драмских форми. Теоретичари и критичари до сада су ова музичко-сценска дела карактерисали као „забављачка“ и мање вредна од драмских. Међутим, истина је да је њихова успешност загарантована разумљивошћу широј публици, а не само публици високих формата.

Захваљујући музици и ритму, публика се „води“ у жељеном правцу, тачније, ауторовом доживљају велике светске литературе. Овакав ауторски рад, посебно ако говоримо о тимском раду као у „Причи о коњу“, најбољи је начин за интерпретацију велике литературе. Неко ко је погледао филм или представу „Моја љупка дама“, послушао композицију веселог шпанског ритма са кастањетама у позадини, никада неће погрешити приликом изговара речи „киша“ (*rain*) и осталих које се наводе у овој композицији. Онај ко је послушао дует шарца и кобиле више никада неће помислити да је коњ животиња која

⁸³ „Моја љупка дама“

⁸⁴ „Прича о коњу“

само трчи и вуче. За ту публику, коњ постаје биће које осећа и воли – као што се могло видети у много примера.

Сценски покрет и плес оживљавају лик коња не само у покрету и трчању; они га проширују и дају му велики степен духовности коју региструје подсвест публике. Ако из овог дела избацимо музику и плес, поставља се питање шта остаје. Публика има коња који говори, трчи, али оно што се у њему одвија, попут недоумица и сукоба, никако се не може видети и чути. Укинути музику и звучне ефекте исто је као оголити роман и свести га на новинарски извештај. Дакле, степен драмског много је слабији без ових комплементарних уметности; као да читалац види слику шуме о којој писац говори, али не чује ветар и шуштање лишћа.

3.3 Музичко-сценски спектакли социјализма у Србији

Завршетак Другог светског рата обиловао је спектакуларним парадама, које су приказивале бројност, одлучност и снагу ослободилачких партизанских јединица. Историјски гледано, Београд, као и већину Србије, ослободиле су у садејству снаге СССР-а и партизанске војске. „Спектакли у социјалистичком периоду остављају специфичан траг у подражавању и одражавању друштва и културе.“ (Лукић-Крстановић, 2010:105) Социјалистичка идеологија која је дошла на власт свакако је добро познавала могућности утицаја спектакла на ширу популацију и његов пропагандни утицај.

Спектакли у виду војних парада и парада радника самоуправљача примењивани су у великој мери, подржавајући церемонијалну дисциплину и комерцијализујући културну сцену. Овакве параде су, као друштвени спектакли, „васпитавале“ и образовале широк аудиторијум. Учесници парада носили су пароле исписане на барјацима, као и фотографије или цртеже најбитнијих државника тог периода. Обавезан део параде било је ритмично кретање у облику корачнице, са задатком да се публици покаже сложеност и чврстина. Ово ритмичко кретање пратила је музика маршевског ритма (углавном војног оркестра), као и песма учесника, а неретко и гледалаца. Може се приметити да су избори композиција били

идеолошки обојени, али и да је избор корачница намеран, пошто су композиције биле намењене певању већег броја учесника.

За креирање лика и дела омладинаца у партијским круговима, као „полигон“ су послужиле омладинске радне акције са циљем васпитавања младих нараштаја у социјалистичком духу, као и низ аматерских организација, феријалних савеза и друго. Ова највећа организована едукација младих и спремних на едукацију користила се музичким нумерама преко разгласа, као и идеолошки примереним и едукативним порукама. Врхунац су представљале организоване представе, приредбе, а најбољи су имали ту част да наступају на завршној прослави Дана младости на савезном нивоу.

Слични спектакли били су познати још у доба Рима или Египта, где је музика имала велики утицај. Владари у овим цивилизацијама наслутили су да музика одражава владавину. Данас је ово мишљење познато као музикофилија и изучава се у све већем проценту.

Творци и следбеници социјалистичке идеологије отишли су корак даље, организујући још веће и едукативније спектакле. „Церемоније су `у дослуху` са идеолошком сфером деловања висококонвенционалне и формализоване, и у њиховом иконичком пољу владају симболичка знамења.“ (Лукић-Крстановић, 2010:109)

Приликом обележавања празника⁸⁵ организују се тематски спектакли, углавном ревијалног карактера са драмским и музичким елементима. Основни задатак реализатора био је да се о теми празника говори без одступања или варирања. Свака социјална група имала је свој празник – спектакл, а сви су били обједињени у једном врхунском мултимедијалном пројекту са најбољим и најуспешнијим нумерама или појединцима. „Централна улога медијског спектакла и политичке наратије у савременој политици значи да смисао садашњег доба захтева алате критичке социјалне теорије и културних студија у циљу анализе слика, догађаја и наратије председничке политике.“ (Kellner, 2003:176)

Пирамида спектакла је у васпитно-образовном систему ишла следећим редом: у сусрет Дану младости организовани су фестивали младости, који су обухватили велики број учесника, а избор за учешће почињао је на одељењским, разредним и на крају школским

⁸⁵ Празник рада, војске, Титов рођендан, 29. новембар...

приредбама. Не тако ретко, на нивоу општина је организован низ такмичења – спортских, литерарних, рецитаторских.

У пожаревачком крају, на пример, све до пре десет година одржавано је такмичење у мешовитим – ревијалним програмима између основних и средњих школа. Ревија се у периоду социјализма називала Фестивал младости, а пропозиције такмичења захтевале су учешће хорова, фолклора, драмских секција, ритмичких група и друго. Овакав вид организације афирмисао је све слободне активности у школама, представљајући велики мотив како за ученике, тако и за наставнике.

Мешовити програми заправо су били ревијални музичко-сценски спектакли са огромним бројем учесника. У оваквим спектаклима на сцени су се смењивали хорови старијих и млађих разреда, оркестри и групе певача и свирача, плесача и фолклорних извођача. Поред музичких нумера, обавезни учесници били су чланови рецитаторских и драмских секција. Обавезан критеријуми увек су били образовни и васпитни садржаји, који су се у социјализму темељили на социјалистичкој идеологији, а касније су тематски везивани за децу и њихово одрастање. Како су ови такмичарски спектакли били изузетно скупи, последњих година су постепено замрли. Ипак, они су представљали највеће мултимедијалне учионице и креативне радионице, које су функционисале у складу са техничким и технолошким достигнућима.

Као и у позоришту, аутори ових мултимедијалних спектакла били су професионалци из области уметности и технике (књижевност, музика, ликовна уметност, аудио и визуелна техника, сценографија). Једини проблем могао је представљати редитељски рад, али не у већој мери. Педесетих година прошлог века основна знања из ове области стицана су и на педагошким академијама, кроз предмете који су се овим бавили. Самим тим, постојали су и уџбеници режије и глуме, који су обухватили углавном драмско позориште. Било како било, оваква предзнања била су драгоценост за редитељски рад и у музичко-сценским спектаклима.

И на крају, највећи мултимедијални спектакли били су слетови, организовани у већим градовима. На дан Титовог рођендана у Београду је одржаван централни – завршни

спектакл⁸⁶. Овај мултимедијални спектакл преношен је директно путем радија и телевизије, представљајући централни догађај у целој СФРЈ са милионским аудиторијумом. Привучена чаролијом масовности и усклађености слетских вежби, публика је „упијала“ све поруке, репродукујући их у каснијим активностима. Предност овог спектакла огледала се у томе што је био разумљив свим гледаоцима. Појава симбола и порука увек је била адекватно пропраћена гласом спикера, који је објашњавао највиша и најмодернија уметничка достигнућа; тада се изузетно водило рачуна о читавом аудиторијуму и његовим предзнањима.

Синхронизовност се може приметити у избору музичких композиција, избору извођача, сценографији и динамици. Избор композиција био је оригиналан, ауторски рад, са високим уметничким критеријумима. Иако помало ограничен у идеолошком смислу, осим васпитног и образовног деловања на публику, овај избор је одражавао висок ниво естетског образовања и тежњу за формирањем укуса код публике. Поред квалитета композиција, извођачи су били медијски и морално најпопуларнијре личности („Мостарске кише“ – хор, Здравко Чолић, певач забавне музике). Овакав избор младима је представљао снажан путоказ за одрастање. Велики утицај осећао се управо у формирању морала код младих; због тога се водило рачуна о избору личности које учествују у спектаклу, предају Титу штафету и изводе слетске вежбе.

Када је реч о сценографији, обавезни садржаоци били су симболи социјалистичке партије и лик Јосипа Броза Тита. Осим што су се налазили у склопу сценографије, црвене петокраке, државна застава, грб СФРЈ повремено су се појављивали на терену, обликовани телима учесника слета. Свеопшти утисак појачаван је и гласом водитеља, који је објашњавао слике и њихово значење. Све је то уоквирено музичким нумерама, које су брижно биране и адекватно пратиле драмску ситуацију. Резултат оваквог утицаја на чула посматрача представља стопостотни успех у учењу, као и понављање градива дискретним „подсећањем“ на стечена знања. Готово да не постоје они који су гледали ове спектакле

⁸⁶ Иако је Тито рођен 7. маја, штафета, која је 1945. на предлог омладине Крагујевца кренула кроз тадашњу СФРЈ, завршавала је свој пут на стадиону Партизана, што је прослављано спектаклом 25. маја. Тај датум проглашен је за Титов службени датум рођења. Овај празник називао се Дан младости.

или учествовали у њима, а да се не сећају шта значе одређени симболи и којим поводом су добили то место⁸⁷.

С протоком времена и смрћу Јосипа Броза Тита⁸⁸, и овај спектакл полако јењава и губи своју улогу у друштву. Чак ни покушај модернизације и осавремењавања није успео да задржи квалитет и популарност. Последња штафета спектакуларно је нестала заједно са слетом, захваљујући низу догађаја који су пратили прославу 1987. Прва скандалозна ситуација настала је са појавом плаката инспирисаног нацистичким дизајном, што је узнемирило аудиторијум; плакат је касније замењен примеренијим. Спектакл под називом „Упалите светло“ угасио је потребу за овом манифестацијом. Са модернизацијом и применом модерне музике у слетским вежбама слет престаје да буде едукативан и васпитан. Последњи спектакл на стадиону ЈНА био је спектакл ради спектакла. Личио је на мултимедијални концерт са познатим певачима тог времена (Жељко Бебек, „Дивље јагоде“). Једино је у току самог чина свечане доделе штафете остављена музичка нумера „Друже Тито, ми ти се кунемо“, као својеврсни подсетник на идеологију због које је овај спектакл постојао. Преостали су само обриси увежбаности и слетских вежби – овај слет се састојао од плесних парова стилизованих игара, као и ђускања младих на концерту. Последњи слет младости одржан је 1988. Ипак, слет остаје симбол једног времена и идеологије, као и пример спектакуларног атрактивног учења и васпитања широког аудиторијума.

- *Мјузикл „Коса“ као спектакл у периоду социјализма*

За период социјализма у Србији карактеристичан је још један, неочекивани спектакл. Крајем шездесетих година светом је завладао рок мјузикл „Коса“, а Београд се јако брзо прикључио овом тренду (после Лондона, Стокхолма и Минхена, али пре Париза). Захваљујући Мири Траиловић, премијера овог спектакла одржана је 15. 05. 1969. У

⁸⁷ На пример, грб који се састојао од бакљи које су представљале шест република, датум АВНОЈ-а...

⁸⁸ Јосип Броз Тито је преминуо 4. маја 1980. у Љубљани.

либрету и музици овог комада никако се не могу препознати елементи спектакла. Драматургија и музика представљају не тако захтевне и обимне елементе. Међутим, начин на који је ова представа изведена и припремљена чини је великим друштвеним и политичким спектаклом. „Организујући друштво према сопственим циљевима, економија је омогућила спектаклу да постане најзначајнији друштвени производ, а затим и да подреди људе новим животним правилима.“ (Дадић-Динуловић, 2013:46)

Београд се придружио светском музичко-сценском политичком спектаклу, усмереном против рата у Вијетнаму, на себи својствен начин. Осим пет професионалних глумаца, племе је изабрано међу младим Београђанима који су живели као припадници хипи покрета. Овако организована аудиција преноси спектакл „Косе“ на улицу и у свакодневицу, представљајући начин борбе против рата у Вијетнаму, али и начин живота и промовисања идеологије хипи покрета у свету. „Косострес“ не оставља равнодушним ниједан друштвени слој; чак се организују трибине на којима се разматра и анализира ова појава.

Међутим, ни начин живљења младих припадника хипи покрета, ни вокално-инструментална виртуозност не наводе на спектакл. Музичко-сценски спектакли тог времена били су многобројнији и на вишем уметничком нивоу. Оно што је изазвало овај друштвени спектакл заправо је прелазак глумаца преко позоришне рампе⁸⁹. Представа је почињала још у холу позоришта, где су публику дочекивали припадници Племена, успостављајући комуникацију у духу представе која следи. Ипак, највећи шок је изазвала сцена протеста у њујоршком Централ парку 1966, када су припадници хипи покрета спалили своје војне позиве и потпуно се обнажили пред полицијом. Овај тренутак заправо представља нови почетак учења о слободном и демократском начину размишљања и живљења.⁹⁰

⁸⁹ Бранко Милићевић је прилазио публици у току представе.

⁹⁰ Више о овом мјузиклу у магистарском раду Дубравке Дружијанић „Режија мјузикла на београдској сцени“, ФДУ Београд, 2007.

3.3.1 Велики школски час

Велики школски час је музичко-сценски спектакл потекао из периода социјализма, а одржава се 21. октобра сваке године. Овај „час“ посвећен је жртвама које су војници Вермахта стрељали 21. 10. 1941, а читав простор Шумарица претворен је у Спомен-парк „21. октобар“ са бројним споменицима: Споменик стрељаним ђацима и професорима, Споменик бола и пркоса, Споменик „Сто на једнога“, Споменик чистачима обуће и други. На улазу се налази зграда спомен-музеја „21. октобар“ који у својој поставци садржи материјалне остатке стрељаних. Мада се спектакл Велики школски час одржава од 1944. године, своју данашњу концепцију добија 1971, када прераста у уметничку манифестацију. Сваке године, писано је и извођено оригинално музичко и драмско дело⁹¹, а према неким подацима, од 1972. у овим спектаклима је учествовало више од 50000 извођача.

Овај спектакл јединствен је по томе што је увек имао образовне елементе и никада није подлегао „модернизацији“ и спектакуларности ради ње саме. Произашао из поштовања према ђацима, професорима и људима стрељаним у знак одмазде, одржао је своју достојанственост. На спектакуларној сцени спомен-парка (крај споменика ђацима), али без велике мултимедијалности, без обзира на владајућу идеологију, овај догађај образује и васпитава публику, како уживо, тако и у директном телевизијском преносу. Захваљујући оваквом приступу, генерације младих сазнају и памте историјске и моралне чињенице, а „подсећањем“ на овај догађај сваке године освежавају и употпуњују знања. Самим тим, ако упоредимо са савременим процесима учења, овај музичко-сценски спектакл може послужити као пример у методологији рада на васпитно-образовним спектаклима.

Прошлогодишњи Велики школски час одржан је 21. 10. 2015, а претходило му је одржавање архијерејске литургије у Храму светих мученика у Шумарицама. Крај хумке стрељаних ђака и професора молебан је служио владика шумадијски Јован. Касније је изведен Велики школски час под називом „Између неба и земље“, по делу „Нишчи“ крагујевачког писца Видосава Стевановића, који је и аутор сценарија. За овај музичко-сценски приказ музику је компоновао Зоран Христић; глумци Књажевско-српског театра

⁹¹ Према медијским тврдњама, укупно 27 поема, два драмска дела и 33 оригинална музичка дела.

одиграли су ову прозну целину⁹² у осам фрагмената, током којих се приче о индивидуалним судбинама стрељаних преплићу до општих и универзалних значења. Редитељ овог приказа био је Јано Чањи.

Како је и сам књижевник рекао Радију Слободна Европа: „Колективна смрт се састоји од појединачних смрти многих људи. Хтео сам, изводећи на сцену осам личности, да индивидуализујем њихове смрти. Да имају имена, да се види ко су, да се види шта мисле и шта ја мислим да су они могли мислити.“ Прошлогодишњи спектакл подржава и чињеница да се аутор определио за историјску истину, за тачну и оригиналну емоцију описану у роману „Нишчи“, штампаном 1971, у којем један од преживелих прича како је стрељање изгледало из његовог угла.

3.3.2 Радост Европе

Када је Мирољуб Јевтовић осмислио „Сусрете четвртком“ у Дому синдиката, сигурно није могао да замисли у шта ће они прерасти са доласком новог водитеља – Донке Шпичек. Ови сусрети били су од великог значаја за децу – пионире, којих је могло бити и по две хиљаде. У „Сусретима четвртком“ гостовали су људи различитих професија - ватрогасци, писци и други – упознајући децу са занимањима која им нису била толико доступна. У свом хиљадитом издању⁹³ овај образовни серијал, поред осталих учесника, угостио је и децу из Шведске. То су били дечаци певачи дечијег хора, смештени код својих вршњака из Београда. Како су гости и домаћини били одушевљени дружењем и другарством које се изнедрило из овог сусрета, редакција „Сусрета четвртком“ тадашњег Дома пионира⁹⁴ покренула је 1968. иницијативу код надлежних органа Београда за организовање манифестације под називом „Радост Европе“, којом би био обележен 5. октобар – Светски дан детета.

⁹² Прозна целина на Великом школском часу појављује се по први пут од 1971.

⁹³ Податак Донка Шпичек, интервју 01. 09. 2015, 13h, ДКЦ Београд

⁹⁴ Данас Дечији културни центар

Задатак да напише текст за насловну композицију ове манифестације добио је величанствени Душко Радовић, а мелодију Миодраг Илић Бели. Резултат ове сарадње је композиција „Здравица“, познатија као „Све што расте“. Душко Радовић пише и Речник пријатељства, који представља лајтмотив ове манифестације. Овај речник чине следеће речи: дете, Европа, хлеб, књига, љубав, мајка, мир, отац, песма, пријатељ, птица, радост, слобода и сунце. Основни мотив ове манифестације је да се деца друже и упознају са обичајима, културом, музиком и плесом гостујућих земаља и земље домаћина.

Овај догађај помало подсећа на европско такмичење за најбољу песму – зајдничке речи су Европа и музика. „Међутим, с обзиром на то да еуровизијско такмичење није фолклорна смотра већ музички фестивал популарних тонова, те да се земље чланице Еуровизије већ годинама сујетно утркују која ће постићи боље резултате, неке од земаља нису ни биле увек опредељења да их представља аутентични Швајцарац или Британац.“ (Николић, 2009:169) Предност Радости Европе свакако је у томе што је циљ развој интеркултуралности код деце и одраслих; она се одвија несметано, захваљујући неоптерећености учесника и посматрача финансијским елементом. Ова манифестација не може се затворити и ограничити, као што је случај са Евросонгом, који престаје да буде спектакл какав је био у почетку и постаје спектакл ради спектакла. За разлику од Евросонга, Радост Европе креће се и развија, захваљујући својој концепцији и здравој карактеристичкој основи.

Начин дружења у току манифестације код деце развија толерантност према различитостима, подстичући превазилажење језичких и километарских баријера. Уласком у породице, пасивна знања о некој култури код деце прерастају у активна. Развојем технике и њеном применом у свакодневном животу, деци је омогућено да комуницирају на матерњим језицима, уз примену дигиталних преводаца. Овде се већ развија и игра, уз чију помоћ је лакше научити странеречи, што свакако проширује процес сазнања. Осим језика, пасивна знања прерастају у активна и из области историје и географије, музике, књижевности, а примена оваквог начина учења код детета ствара тродимензионалне слике, остављајући неизбрисиве трагове у његовој свести.

Изузетно битна за овај интеркултурални спектакл јесте чињеница да се завршна ревијална представа емитује на сателиту, али и да гости добијају видео-записе са ове манифестације, које могу емитовати у својим земљама. У почетку, ревијалне представе

одржаване су у Дому синдиката, касније у Пиониру, а последње на сцени Центра „Сава“. Међутим, једна од најпосећенијих ревија била је у Комбанк арени (2008). Оваква медијска подршка је од изузетног значаја за сва догађања везана за Радост Европе у медијском смислу. Међутим, још важније је то што, захваљујући оваквој подршци, развијање интеркултуралности и толеранције код деце добијају немериву димензију успеха.

Мада се сваке године обрађује по једна задата тема⁹⁵, реализаторима је најважније да деца долазе у породице домаћина и тако најлакше уче о Србији. „Мали амбасадори – то су пријатељи и најбоље се друже.“ (Шпичек, 2015) Ова манифестација почиње карневалом у коме учествују сва деца – гости и домаћини, а спектакл има задатак да „каже Београду: Ево, ми смо ту!“ (Шпичек, 2015.) Међутим, карневал Београђанима не поручује само то. Праћени ритмом удараљки и „Здравицом“, учесници у костимима гледаоцима пружају могућност да сазнају како изгледа ношња једне земље, како звучи језик. Историјски гледано, оваква парада, праћена бучном музиком и осмесима, жонглерима и акробатама, завршава се на „великој сцени“ (спортски терени на Калемегдану) и подсећа понајвише на догађаје у првим облицима античких и грчких свечаности или средњевековних пучких поворки⁹⁶.

Још један „језик“ комуникације у интеркултуралном спектаклу Радост Европе јесте ликовна уметност, која визуелним порукама на изложби најуспелијих радова – цртежа на задату тему, без речи, али симболима показује осећања и размишљања младих аутора. Овакав начин комуникације међу децом (али и старијим посетиоцима) представља још једну савладану баријеру. Избор визуелне комуникације такође упућује на јединственост и визуелним деловањем на психу посматрача постиже заједничке закључке, омогућене већ препознатљивим језиком визуелне комуникације.

Следећи елемент ове манифестације представљају сусрети пријатељства, на којима се деца друже и показују своје таленте, знања и вештине. Организатори манифестације инсистирају на томе да је ово дружење заправо најбитнији елемент, зато што учесници добијају више времена да се представе и информишу вршњаке о својој култури и знањима.

⁹⁵ Овде је реч о темама које се односе на одређени јубилеј или личност (Никола Тесла, Милутин Миланковић). Тема 2015. била је игра.

⁹⁶ Претеча трагедије је вероватно дитирамб (песма уз пратњу аулоса). „Учесници су кружили око Дионисовог олтара, играли, и пратили се бучним, продорним звуцима музичких инструмената.“ (Пејовић, 1987)

За разлику од завршног (свечаног) концерта, када су сви учесници временски ограничени, ови сусрети пружају могућност за опуштање и дружење.

Свакако је најпопуларнији догађај манифестације Радост Европе свечани концерт, који садржи све елементе музичко-сценског спектакла. Оно што га разликује од уобичајених музичко-сценских спектакла јесте утицај визуелне технике на запажање посматрача. Организатори имају управо овакву намеру – да се не скреће пажња на визуелне и аудио-ефекте, који су обавезни садржаоци савременог спектакла. У овом музичко-сценском спектаклу није дозвољено скретати пажњу са оног најбитнијег на сцени – детета. Читава сценографија састоји се од знака Радости Европе, чији је аутор Вукица Николин Николић, једног платна за пројекцију – сада већ лед екрана и низа практикабла са гостима из Европе, што нас подсећа на сценографију одељењске приредбе, где су сви ученици увек видљиви и подједнако заступљени.

Овај спектакл је осиромашен за елемент драматургије и може се окарактерисати као ревијални програм фестивалског карактера. Уводну и завршну реч има водитељ програма, и то само да поздрави госте и домаћине, а све остале информације добијају се са видео-клипова који се емитују на платну – екрану. Информације које садрже ови клипови (некада и слајдови, анимације и друго) јесу: из које земље долазе гости, како се зове школа (плеса, певања, глуме) коју представљају, назив нумере, као и назив школе домаћина.

Међутим, мора се приметити да се овај завршни спектакл, од почетка па до краја, гледа у „једном даху“, без обзира на старосну доб публике. Поставља се питање – шта је то што је публици интересантно и спектакуларно, сада као и пре скоро пет деценија? Последња два елемента који чине овај спектакл показали су се као најчудотворнији у овом случају: један је музика, а други деца.

Нумера „Здравица“, осим као композиција која отвара овај музичко-сценски спектакл, користи се и као лајтмотив; као таква, она потврђује хипотезу овог рада која говори о употреби лајтмотива. Заправо, такозвана глава музичке теме уводног дела композиције понавља се приликом сваке најаве извођача, подсећајући публику и учеснике да је њено значење дете и интеркултуралност. Не само да остаје у свести домаћина и гостију, ова музичка реченица поставља спојницу између нумера и земаља, а као музичка тема оснажена аудио-визуелним елементима постаје карика која спаја све наизглед различито. Захваљујући оваквој концепцији, ревијална форма постаје готово драмска целина.

Композиција овог спектакла увек се враћа основној идеји – детету. Свака нумера има свој ритам и темпо, свако дете учесник програма даје свој допринос, а комплетна представа формира се тако што се ствара једна ритмичка линија, састављена од низа различитих нумера (по ритму и темпу). „Ритам је потреба нашег организма, ми га налазимо у свему што људи раде.“ (Клајн, 1995:193). Ритам је саставни део бити детета. И заправо та ритмичност, која је код деце изузетно изражена, детету пружа могућност да играјући се учи и научи. Ритам се у овом ревијалном спектаклу постиже низањем нумера: „Јака нумера, слабија, па јача.“ (Шпичек, 2015)

Низањем нумера од динамичније, преко умерене, па поново ка динамичнијој, избегава се „раван“ ритам, који код публике поступно изазива осећај досаде и презасићености. Смењивањем динамичних и умеренијих нумера ствара се комплементарни, готово фугиран ритам. Као и у фуги⁹⁷, појава нове, свежије теме скреће пажњу гледаоца на придошлу нумеру и тиме освежава и одмара публику. Овде се место за „одмор“ може поистоветити са умеренијом нумером, а динамичнија нумера са појавом нове теме у музичком облику, као у фуги.

Темпо се постиже брзим променама, што публику оставља без даха, али се мора нагласити да он зависи и од понуђених нумера. Подразумева се да су некада ови спектакли били доста спорији, јер су се све нумере свирале са оркестром уживо. То је захтевало много више напора и рада на увежбавању и спајању у целину. Овакав начин рада постојао је до пре двадесетак година, до појаве већег броја носача звука, који су прецизно и благовремено могли да одговоре на техничке захтеве оваквог спектакла. С једне стране, појава плејбека у овом спектаклу сигурно је онемогућила квалитетну вокалну или инструменталну интерпретацију; с друге стране, деци која учествују у програму сада могу лакше да промовишу своја уметничка достигнућа, а редитељ да несметано поведе ритам представе, руководећи се својим темпом.

⁹⁷ „Назив „фуга“ долази од латинске речи `fugere` (бежати) или `fugare` (терати у бег), што алудира на систематски спроведену имитацију, при којој један глас `бежи` пред другим.“ (Перичић, 1987)

3.3.3 Вуков сабор

Године 1897. тршићки сељаци Гајо Матић и Којо Марјановић, у време преноса Вукових посмртних остатака из Беча у Београд, „поболи су велики храстов крст“ (Пашић, 2008:11) на месту где се некада налазила кућа Вука Стефановића Карацића. Тиме је почела акција подизања Вукове спомен-школе. Први подаци о музичко-сценским облицима у Тршићу датирају од 11. 10. 1931. и, према белешци Властимира Илића: „Пред школом у Тршићу одржана је приредба са предавањем о Вуку, рецитаторима и хорским песмама.“ (Пашић, 2008:12) Већ те године ова манифестација је, захваљујући бројности учесника, имала елементе спектакла, о чему говори и податак да је „поворка од неколико стотина људи и ђака кренула на место где је била Вукова кућа.“ (Пашић, 2008:12)

Због онога што је Вук представљао у образовном процесу Србије, могло се очекивати да ће и прве манифестације Вуку у част имати васпитно-образовне елементе. Програм приредбе из далеке 1931. готово да се може поистоветити са ововременским приредбама. Тадашњи критеријуми неговани су дуги низ година.

На свечаној обнови Вуковог дома у Тршићу 17. 09. 1933. може се приметити готово контрапунктски однос више врста спектакла. Први је обичајног оквира, из разлога што је народ славио и обележавао као сабор (народни скуп), како је то иначе радио поводом верских празника, славећи и дружећи се, са песмом, шалом, припремањем веће количине хране на традиционалан начин. То се догодило и у Тршићу. Други је обредног оквира, зато што је освећена Вукова кућа и „епископ г. Јосиф са осморицом свештеника из Тршића и околине врши освећење куће. На јектенија одговара лозничко певачко друштво.“ (Пашић, 2008:20) Трећи је образовног оквира и може се препознати макар на основу учешћа председника Српске краљевске академије др Богдана Гавриловића, др Франка Волмана, професора Масариковог универзитета, делегата Словенског института у Прагу. Овај спектакл проширио је своје деловање и путем медија – радија и новина⁹⁸ и у данима који су следили.

⁹⁸ „Просвета“, „Политика“, Загребачки радио.

Следеће године (1934) на Сабору се организује утакмица⁹⁹ између домаћих гуслара како би се постигла што већа прихваћеност код сеоске публике. Како ће у овом раду бити обрађена област утицаја гусала на образовни процес, требало би само нагласити да је епска поезија изазвала и понеку сузу код посетилаца овог сабора, када се приповедало (гудило¹⁰⁰) о трагичним догађајима из историје Србије.¹⁰¹

Елементи од којих се овај спектакл састојао следеће две године били су: одржавање помена Вуку, предавање о Вуку Караџићу и његовом делу, такмичење гуслара и друге „занимљиве народне утакмице“, пригодни културни програм и народно весеље (Пашић, 2008). Сеоски дилетанти би одглумили позоришни комад из народног живота, тако да се спектар догађања проширио на готово све уметности, а публици, која је бројила од три до пет хиљада људи, пружала се могућност да задовољи своја интересовања и потребе.

Пред почетак Другог светског рата код нас, 15. 09. 1940. освећени су темељи Вуковог народног дома у Тршићу. „Према томе, овај дом ће бити прави народни просветни дом у коме ће потомци неумрлог Тршћанина наставити своје школовање и после основне школе, па ће кроз књигу, предавања, разне просветне приредбе, затим преко радија, филма, усавршавати и васпитавати.“ (Пашић, 2008:33) Ову културну и образовну светковину није зауставила ни немачка окупација, и већ је 1942, у ратним условима, организован сабор, о коме говоре фотографије сачуване из тог периода¹⁰². Ипак је тек 1945. сабор поново засијао у правом светлу.

Доласком нове идеологије на власт, сабор добија нове образовно-васпитне задатке. Нова власт оценила је овај спектакл као укореењен у народу, због чега је и подржан, али са извесним идеолошким допунама, пошто је до тада био „обична прослава“. Сада он постаје део новог доба науке и просвећености широких народних маса. Те године је одржан и помен, који се није много уклапао у идеологију, али би се могао тумачити и као „прелазни облик“ прокомпоноване песме који се развијао.

Послератне године карактерише и то што су културно-уметничка друштва узимала велико учешће у представама и приредбама, али се бележи и невешто увођење елемената

⁹⁹ Утакмица – термин који је подразумевао такмичење

¹⁰⁰ Гудити – свирати гусле

¹⁰¹ На овом такмичењу су победили следећи учесници: прво место Милорад Томић из Узовнице, друго Младен Милошевић из Прњавора, треће место Стеван Марковић из Толисавца.

¹⁰² Године 1941. и 1944. само је омладина правила игранку.

обавезне сценографије¹⁰³ која није имала оправдање за поставку. Међутим, Сабор је у том периоду постао и спектакл у већој мери и као музичко-сценски облик. На Сабору наступају престижни хорови, оркестри, фолклорна друштва, као и позоришне представе. Вуков сабор у овом периоду постаје престижни васпитно-образовни спектакл високих критеријума и стандарда. Временом је овај спектакл „изгубио“ обавезне делове сценографије у виду застава и слика политичког вође, а сценографију представљају стотине учесника на саборишту у амбијенту Вуковог Тршића. Програм се одвијао устаљеним редоследом: Химна Вуку (Стеван Мокрањац) и подизање заставе, поздравна реч председника града Лознице, саборске беседе неког истакнутог књижевника, научника, уметника, изабрано музичко-сценско дело, а на крају наступају фолклорни ансамбли.

Један од престижних музичко-сценских облика јесте и „лекција“ у продукцији ФДУ Београд, одржана 14. септембра 2008, под називом „Вуков школски час“. Повод за овај музичко-сценски наступ био је то што је ФДУ био добитник Вукове награде. Година 2008. је била јубиларна – шест деценија успешног рада овог факултета, представљајући изузетан допринос години високог образовања у Србији. Све ово указује на изузетан утицај образовног елемента, у трајању једног школског часа, али се мора истаћи и чињеница да се образовни процес одвија на један маштовит начин. Спој традиционалног и савременог приступа језику, музици и простору омогућио је да један школски час добије нове димензије у методолошком приступу процесу учења, потврђујући да „у борби између традиције и иновације, што је основна тема унутрашњег културног развоја историјског друштва, иновација је та која увек побеђује.“ (Деброд, 1967: 181)

Овај час је вођен жељом да се савременој, пре свега младој публици прикаже богата српска баштина: народне пословице, брзалице, епске и лирске песме, а све то је прожето вековима сличности и различитости у виду глумачког умећа, музике па и звучних ефеката¹⁰⁴, стварајући контрапунктски однос између различитости. Циљ овог часа било је истицање културе говора у савременом свету електронске комуникације и рачунара, што заправо и даје истакнуто место овом часу на Вуковим саборима. Овај спектакл у спектаклу

¹⁰³ Милорад Бертолино бележи у свом дневнику 17. 09. 1945: „Јуче сам био у Тршићу на прослави. Мала трибина застрвена је ћилимима. Сем застава, стављене су слике Тита и Стаљина. После је скинут Стаљин и постављен Вук.“ (Пашић, 2008:42)

¹⁰⁴ Најава: звона са звоника у Тршићу, старинско звоно, савремено електрично звоно.

Вуковог сабора карактерисао је и велики број учесника¹⁰⁵, што повлачи и мајсторско вођење масовних сцена, као и драматуршко јединство текста и музике. Ово може представљати огроман проблем приликом реализације, али не и за величанствене ауторе – професоре ФДУ, који су и овде показали јединство научног и практичног у циљу образовног и васпитног. (Прилог бр. 6)

- **Ђачки Вуков сабор**

Вуков сабор је спектакл састављен од више уметничких и научних активности, које у основи имају васпитни и образовни карактер. Када се говори о образовном и онима које образује, природно произилази и постојање Ђачког Вуковог сабора, који се одиграва у мају. Од 1971. године одржавају се сусрети школа које носе Вуково име, а повод је такмичење из српског језика, што је прерасло у традиционалну манифестацију Ђачки Вуков сабор.

Овај васпитно-образовни спектакл обилује низом догађања која у Вуковом дому културе увек отвара ученик генерације основне школе из лозничког краја¹⁰⁶ и која трају четири, а последњих година пет дана. Ипак се не може рећи да Ђачки Вуков сабор живи само ових неколико дана у лозничком крају. Разлог за то проналазимо у припремним активностима, за овај, могло би се рећи, завршни догађај, које се огледају у организовању школских, општинских, окружних такмичења из српског језика, литерарном конкурсима „Вуково звоно“ и др.

Осим такмичарског дела који се одвија суботом (за такмичаре основних школа) и недељом (за такмичаре средњих школа), Ђачки сабор употпуњен је низом позоришних представа домаћих аутора, изложби слика, као и радионицама које негују народну традицију и обичаје. Прожете различитостима, ове активности имају јединствен циљ – да

¹⁰⁵ Дечији црквени хор „Свети Сава“ из Лознице, Фолклорни ансамбл КУД „Караџић“ из Лознице, студенти глуме ФДУ

¹⁰⁶ 44. Ђачки Вуков сабор отворио је ученик генерације Стефан Степановић из ОШ „Јован Цвијић“, који је и последњи доступан до завршетка истраживачког дела овог рада.

прикажу достигнућа у учењу и образовању младих, као и да поставе критеријуме и стандарде у naredним процесима учења. Посебан акценат треба ставити на радионице, чији је задатак да истргну од заборава старе занате, али и да подуче младе о традиционалним моралним и васпитним критеријумима, који и данас морају наставити да живе. На примеру мултимедијалне радионице, одржане 20. 05. 2010. у Тршићу, под називом „Вук и наука“, можемо сагледати савремено, научно и креативно у функцији развоја процеса учења. (Прилог бр. 7)

4. ПРИМЕР ПРАКСЕ: МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ СПЕКТАКЛ „НЕБЕСКО ЈЕ УВЕК И ДОВЕКА“

Разлог за реализацију и анализу спектакла „Небеско је увек и довека“ (Прилог бр. 8) лежи у несвакидашњем приступу концерту, који је био неизбежан због разноврсности музичких жанрова и тема заступљених у музичком материјалу извођача. Наиме, Бојана и Никола Пековић¹⁰⁷ издали су албум у продукцији ПГП РТС, под називом „Небеско је увек и довека“. Као почетак промоције овог диска заказан је концерт у Центру „Сава“ 06. 11. 2015. године. Специфично код ових уметника (брат и сестра) је то што представљају дует, али од несвакидашњег споја инструмената – гусле и хармоника. Треба нагласити да је Никола Пековић добитник низа награда на државном, европском и светском нивоу¹⁰⁸, а Бојана ученица средње музичке школе у Краљеву¹⁰⁹; све ово је подразумевало квалитет интерпретације и избора композиција. Албум се састоји од десет музичких нумера и једне драматизације дединих писама, која датирају из Другог светског рата¹¹⁰, што је представљало велики изазов за реализацију. Примена драматуршко-редитељског поступка који је сличан или исти са драмским позориштем се у овом делу рада неће помињати. У тексту који следи биће наглашено оно што је неуобичајено и специфично за овај концертни спектакл.

4.1 Идеја

Када се полази од изузетно шареноликог материјала (у овом случају музичког) који нема заједничку тему, епоху, истородност у саставу инструмената, изузетно је тешко доћи

¹⁰⁷ Победници серијала „И ја имам таленат“ 2012. године

¹⁰⁸ Више података на pekovicnikola.com

¹⁰⁹ СМШ „Стеван Ст. Мокрањац“ Краљево, Етномузиколошки одсек, традиционално свирање и традиционално певање

¹¹⁰ На албуму нумера бр. 4 „Сећање“

до идеје представе. Ево неколико циљева који су колико-толико усмерили стварање идеје и основног лајтмотива овог спектакла:

1. Како су гусле као народни инструмент повезане са епском поезијом, а самим тим и са драматизацијом, која је била веома чест пратилац певања¹¹¹, део публике је очекивао да овај концерт личи на класичан гусларски концерт, а не на представу налик комаду с певањем, само што је музичка драматургија била основ за драмску.
2. Гусле су, као традиционални инструмент и подршка епској поезији (у оном квалитетном опусу) увек говориле о историјским личностима, ослањајући се на квалитетне и умне ауторе и захтевајући историјско-хронолошки приступ концерту.
3. У разговору са Бојаном, Николом и њиховим оцем био је приметан утицај породице и породичног на ауторски рад уметника, што се касније потврдило и у преслушавању нумера са диска. Све ово је подржало педагошки циљ.
4. Концерт је мултимедијални пројекат где уметници представљају своје стваралаштво и домете, а не тако ретко говоре о себи и свом раду. Оваква пракса наводи на потребу публике, али и самих уметника, да се информишу, односно представе своја достигнућа, што је био још један циљ овог концерта.
5. Осим специфичности инструменталног састава, и специфичност музичког садржаја поставила је нове стандарде, а самим тим и проблем – како то пренети публици, објаснити јој о каквим композицијама је реч, али је и навести да у потпуности пропрати музичке садржаје. Са једне стране, очекивана публика састојала се од музичких зналаца, али и од људи који су на изворан начин прихватили и доживљавали гусле као народни инструмент. Оваква ситуација значила је разлику између успеха и неуспеха.
6. Музичка драматургија – Ако се изостави јединство текста и музике у вокално-инструменталним композицијама за гусле, а самим тим и драматуршка јасноћа из које се може произвести јасна драмска радња, анализа само инструменталних композиција сводила се на анализу музичког дела које је имало елементе програмске музике¹¹². Вокално-инструменталне композиције које нису припадале само

¹¹¹ Ова тема је обрађена и у делу рада који говори о радио-драми.

¹¹² Наспрам апсолутне музике, програмска музика настала је на основу неког књижевног дела, описује неку природну појаву, историјске догађаје, и карактеристична је за период романтизма.

гусларској уметности, већ су садржале овај инструмент у савременијем аранжману, биле су инспирисане делима великих аутора из области књижевности¹¹³.

7. Гости концерта представљају пријатеље, сараднике и поштоваоце рада ових младих уметника. Гости из области уметничких дисциплина били су глумци¹¹⁴ и певач изворне народне музике¹¹⁵, а као беседници свештеник протојереј ставрофор отац Стојадин Павловић, изасланик Његове светости патријарха српског г. Иринеја, и академик Матија Бећковић.

Из свега претходно наведеног родила се идеја да се Бојана и Никола представе сами, али кроз оживљавање дединог лика. Деда је и у реалном животу представљао смерницу и путоказ овим уметницима. Тако настају ликови деде¹¹⁶ и унука који играју Бојану¹¹⁷ и Николу¹¹⁸ из периода раног детињства, и који дединим приповедањем оживљавају низ историјских личности, говоре о основним мотивима и начину васпитања, који је био од неизбрисивог значаја за њихов рад и развој.

4.2 Васпитно-образовни елементи

У стварању и раду на овом концерту водило се рачуна и о васпитним и образовним задацима, што представља известан „одговор“ савременим стремљењима у спектаклима. Представљање младих и публике у разним облицима данашњег спектакла није задовољавајуће гледајући из угла образовног и васпитног, али је задатак овог концерта било управо то.

¹¹³ Аутори текстова су: свети владика Николај Велимировић, академик Матија Бећковић, Војислав Илић Млађи, Драгослав Брновић

¹¹⁴ Глумац Иван Бучковић у улози Карађорђа и глумица Ивана Жигон као аутор и глумица у балетском спектаклу „Његош“, уметници са којима су сарађивали Бојана и Никола Пековић

¹¹⁵ Снежана Спасић са нумером „Магла паднала“

¹¹⁶ Лик деде тумачио је Божидар Глоговац.

¹¹⁷ Бојану као девојчицу глумила је Миа Миленковић.

¹¹⁸ Николу као дечака глумио је Матија Бурић.

Обнављањем градива из области историје путем драматизованог дијалога између деде и унука, као и оживљавањем историјских ликова задовољен је основни критеријум образовног. Васпитни елементи могли су се препознати у дединим речима о љубави брата и сестре, неговању традиције и значају таквог начина размишљања за потомство, о томе да је живот без части гори и од саме смрти. У оваквим драматизацијама лако се могло препознати образовно и васпитно, али постојали су и мање приметни утицаји у уметничким дисциплинама. Овај задатак поверен је ликовној уметности и музици, које су због својих специфичности помало неприхватљиве широком аудиторијуму.

4.3 Ритам

Ритам концерта произашао је из музичке драматургије, што подразумева да је неопходна била музичка писменост, као и познавање композиционе технике и музичких облика. Специфичност рада на ритму концерта лежи у анализи музичке драматургије, и због тога он није заснован само на „ређању“ нумера: брза – лагана – брза, или блок брзих – блок спорих композиција. Хронолошки редослед нумера највише је одговарао периоду о коме се у датом тренутку говорило по начину певања и свирања, али су и детаљном анализом музичке драматургије добијале своје место у историјској причи.

Прве нумере представљале су традиционално певање уз гусле, али се драмским повезивањем са ликом Карађорђа природно надовезала и композиција „Марш“, која по својој оркестрацији, односу и раду са музичким темама припада савременој музици и музичким стремљењима. „Природно“ везивање уследило је после Карађорђевих завршних речи; он позива у бој, што је глумац Иван Бучковић изузетно снажно пренео. У току композиције „Марш“ глумац остаје на сцени, дочаравајући сценским покретом музичку драматургију. Резултат оваквог везивања и драматизације, која највише подсећа на комад с певањем, јесте то да је публика композицију дугу пет и више минута прихватила као природну и доживела је у правом светлу и смеру. У супротном, да је ова композиција изведена концертно, пажња публике би опала и музичко дело изузетног квалитета остало би недостижно за већи део публике. Аудио и визуелни утицај на свест посматрача био је

динамичан захваљујући сценском покрету, светлосној драматургији, пројекцији две уметничке слике спојене у јединствену целину.

На овај начин, публика изведена из савремене музичке нумере била је спремна и враћање на традиционално певање прихватила је као природно; ову музичку нумеру осетила је и доживела као компактну са догађањем на сцени, тако да је певање *a cappella* народне песме „Магла паднала“ било сасвим прихватљиво. Ова вокална композиција умирила је ратнички набој претходне и, како то већ бива, донела мир и спокој.

Међутим, како је у том тренутку било тематски оправдано надовезати композицију „Ој, Србијо“, јавио се мали проблем у стварању ритма концерта. Ова композиција је по свом ритму у једном тренутку спора, а касније убрзава, што захтева допуну. То је урађено уз помоћ са две ритмичке балерине, чији је задатак био да у првом делу композиције, док Бојана гусла, лаганим сценским покретом покажу тробојке повезане са хаљином и тако ојачају текст који је говорила. Други део био је непознат публици због поигравања са фолклорним темама, што је приказано тако што су две плесачице¹¹⁹ заправо представљале две музичке теме, плешући у складу са представљањем музичких тема у композицији.

Неуобичајеност овог мултимедијалног спектакла представља „свршен чин“ пред којим су се нашли сценариста и редитељ. Ово се односи на већ готов музички материјал који се никако није смео скраћивати; напротив, у току рада на концерту дошло је до композиторске самовоље, која је стварала проблеме у раду са балетским и ритмичким нумерама, а самим тим и до померања или чак слабљења ритма, што шира публика није примећивала. Да је постојала могућност скраћивања, односно толерантност од стране аутора музике, неколико избачених музичких реченица много би значило у формирању ритма концерта. Због овакве ситуације, вишкови музичког материјала „покривани“ су сценским покретом и светлом, стварајући осећај краће композиције.

Осим гостију који су глумили или певали, још један проблем настао је када су у току концерта емитоване музичке нумере; снимци у облику видео-спотова представљали су засебне целине. После овог концерта могло се приметити учешће већег броја снимака у склопу музичко-сценског спектакла. Природније их је било оправдати у драматуршком смислу и повезати са целином у разговору деде и деце, али су њихова целовитост и ритам

¹¹⁹ Александрија Митровић и Софија Барјактеревић, спортски клуб „Ритам“, Београд

угрожавали ритам представе. Публика је била помало збуњена овим пројекцијама, као и тиме што је учесница у споту била и носилац концерта. Вероватно се у подсвести могла питати: „Зашто не уживо?“

Друго слабо место у неритмичности таквих нумера лежало је у ритму видеа наспрам неритмичности концерта. Могао се стећи утисак доласка у биоскоп, као што се догодило на спектаклу поводом обележавања годишњице Мојковачке битке; недогађање на самој сцени у току емитовања дугих снимака гушило је ритам концерта. На Бојанином и Николином концерту оваква ситуација је избегнута захваљујући редитељском трику и употпуњавању видеа догађањима на сцени – коментарима деде и унука, плесом анђела, а светла су, иако то није уобичајено за емитовање слике, стварала динамичке промене.

Како би се постигао комплементарни ритам између догађања на сцени и емитованог материјала, у једној нумери приступило се балетској инсценацији („Дарија Александровна“). Друга видео-нумера је уз помоћ крешенда и декрешенда звучног записа глумици са сцене дозволила да рецитовањем и драматизацијом повеже сценско догађање и емитовани снимак¹²⁰. Овакво инвентивно понашање у примени мултимедија довело је до спектакуларности и „очаравања“ публике. Захваљујући комплементарном ритму, састављеном од више засебних целина и њихових ритмова, стицао се утисак бржег догађања, па је пажња публике била на задовољавајућем нивоу.

Слично решење у стварању што бољег ритма концерта добијено је наизменичним смењивањем вокално-инструменталних композиција које су биле „потврђене“ графичким дизајном и оних у којима је музичка драматургија поткрепљивана плесним и фолклорним кореографијама. Оваква решења повремено су освежавала ритам концерта. Способност публике да прати композицију у трајању од три до пет минута једноставно захтева честе промене, скретање пажње, али без ометања музике. Нумере су заправо биле наменски осмишљене са драматизованом кореографијом, која је подржавала музички материјал, али и усмеравала публику у правцу композиторове музичке теме.

Захваљујући овакавом приступу инсценацији музике, додатно се добијало на ритмичности. Како је иначе познато, композиције истог (у овом случају истих) аутора, али другачијег музичког садржаја и оркестарског састава, увек имају специфичан „потпис“

¹²⁰ Нумера „Његош – Горски вијенац“, глумица Ивана Жигон

аутора. Оваквим односом и сценским решењима, публика је стицала утисак новог и интересантног.

Коришћењем оваквог методолошког приступа долази се и до образовних резултата. Гледалац који није у могућности да доживи неко уметничко дело на циљани начин, путем визуелизације се учи шта говори музика. Још је јачи степен образовног код плесача, који помоћу нетипичних ритмова, њихових промена и динамике уче да покретом читају експресивне елементе, док су истовремено својим покретима, мимиком и плесом наратори музичког дела. Још је већи успех када су учесници у стварању ритма представе и сами ученици.¹²¹

Врхунац је постављен на средини концерта, нумером „Деда и унук“, која је осим атрактивности музичког материјала примамљивог звука, добила и КУД „Извор“. У инсценацији ове музичке нумере, где је осим текста Јована Јовановића Змаја, и музика имала привлачан музички аранжман, идеја да се само одсвира и одигра била је ипак неприхватљива. Захваљујући изузетној сарадњи са кореографом Дејаном Тошићем, дошло се до доброг решења. Ова неуобичајена сарадња кореографа и редитеља резултирала је приказом – драматизацијом музичко-лирских садржаја, комбинујућу сценски покрет, мимику и фолклор. Публика је видела народне обичаје (сценски покрет, мимика), народно посело (коло), а све у служби што већег јединства и неугрожавања осталих уметности.

Финале концерта представљало је још један врхунац, масовну сцену, али овог пута пуну плеса и кола. Игра музичких тема у композицији „Расплет“ постала је игра КУД „Извор“. Кореограф је на редитељеву идеју – да се кола и музичке теме прикажу у надигравању група плесача – одговорио изузетно креативно и инвентивно. Публика је у овој кореографији видела младе из свих делова Србије¹²², који се надигравају, чикају и имитирају једни друге, да би се све завршило заједничким колом, чији је циљ био да прикаже јединство Срба из свих крајева.

Ритам овог спектакла помало је нарушила самовоља интерпретатора, која се јавила у тренуцима врхунца, богато награђеног аплаузом. Аплауз, као највећи омамљивач људске психе, као награда за уложени труд и веру, у одјави концерта изазвао је потребу извођача

¹²¹ Пример: ритмичка секција ОШ „Доситеј Обрадовић“, Пожаревац, ОШ „Лаза Костић“, Нови Београд.

¹²² Овај ефекат постигнут је тако што су учесници носили српске ношње из свих крајева.

да се обрати публици. Међутим, обраћање које није било предвиђено сценаријем претворило се у реторику, која је својим трајањем „охладила“ и уморила публику. Ово осамостаљивање и одступање од сценарија зауставило је ритам и композицију „Ово је Србија“, која је представљала неку врсту коде.

4.4 Лајтмотив

Као лајтмотив представе изабрана је композиција ширем аудиторијуму позната као „Стани, стани, Ибар водо“; Бојана и Никола Пековић су из из Краљева, а и деда, који је био основ драматургије, највише је волео ту песму. Према основној идеји, ова музичка тема се изводила на фрули, као најавна девојчице у улози Бојане која прва ступа на сцену. Задатак прве појаве лајтмотива био је да се они који познају ову мелодију усмере на Краљево и прихвате појаву мале Бојане у свом родном граду, њен разговор са дедом и братом Николом.

Друго појављивање било је предвиђено за сам крај и одјаву концерта. Уз ову музичку тему учесници су позивани да изађу на сцену и по завршетку нумере сви заједно отпевају композицију „Ово је Србија“. Овакав концепт произашао је из неколико практичних искустава – публика је музику с почетка и на крају неког догађања увек правилно тумачила. Предвиђено је да се сам лајтмотив изводи као секундарни, тј. пратећи део догађања на сцени.

Међутим, у току концерта долази до самовоље певача. На захтев извођача да се још једном пресвуче, а да се трајање пресвлачења покрије лајтмотивом, редитељев одговор био је да би неоправдано убацивање те мелодије било погрешно. Ипак, све се догодило по вољи извођача. Мада су била предвиђена и „покривена“ три пресвлачења¹²³, догодило се и четврто, које је интерпретаторка „покрила“ овом музичком темом, што је збунило публику.

¹²³ Тренуци у којима су емитовани видео-записи и када су гости имали своје нумере.

Само један инструмент, без текста, без догађања на сцени, свирао је једну музичку реченицу. Ово је нарушило и ритам концерта, на који се публика већ навикла. Чак је и лагани повратак извођача на сцену, уз мелодију која је већ заморила гледаоце, подсетио редитеља на благодети Глукове реформе.

4.5 Сценографија

Како је реч о концерту инструмената који захтевају статичност, сценографија је морала имати стандардна решења, тј. понајвише личити на сцену концерата класичне музике, и то оних који се свирају седећи. Исти услови важили су и за солисте. Уз помоћ практикабла истакнуто је место и улога певача и оркестра, а солисти су задржали стандардне позиције у централном делу сцене, на самој рампи. Могућност да се просценијум подиже и спушта искоришћена је у одређивању простора за играчке и плесачке нумере, а акценат на инструменту – гуслама постигнут је скулптуром гусала величине два метра, академског сликара Предрага Драговића, као и помоћу три трonoшца.¹²⁴

На графичким сликама (Прилог бр. 9)¹²⁵ може се видети да су у укупно три масовне сцене солисти повремено били покривени плесачима, када је кореографија то захтевала.

Овакво сценско решење у већини случајева може се сматрати погрешним, али у ситуацији када су солисти због природе свирања на инструментима статични (хармоника, гусле, виолончело) публици је било неопходно пружити осећај кретања на сцени. Глумцима није била потребна помоћ, јер су они имали сопствену линију кретања, обезбеђену на просценијуму и левој половини сцене. Исто је важило и за солисту певача,

¹²⁴ Трonoшци – столице које су користили глумци: деда, мала Бојана и Никола

¹²⁵ Бројно стање учесника на цртежу не одговара реалном броју учесника на концерту. Графички прикази су у току рада и припреми реализације концерта служили као својеврсна оријентација, провера реалности извођења појединих нумера и лоцирање позиција учесника. Аутор цртежа и реализатор светла је Радослав Михалек.

која је две нумере могла извести уз покрет и мимику, за разлику од већине нумера, које су је враћале на столицу. (Прилог бр. 10)

Због ограничених финансијских средстава, али и као решење најпрактичније за сцену коришћени су лед екрани. Практичност у примени ових екрана приликом реализације музичко-сценских облика огледа се у могућности брзих промена у визуелном смислу, али и обезбеђивању празног простора за плесне и инструменталне ансамбле. Употреба екрана највише подсећа на сценографска решења опере као спектакла, која због учешћа великог броја уметника захтева празан простор са повременим додавањем тродимензионалних предмета.

4.6 Мултимедији

4.6.1 Аудио

Данашњи концерт не може се замислити без мултимедијалних елемената. Тако је и овај концерт био добар мултимедијални спектакл, колико су то дозвољавала финансијска средства. Како је реч о концерту, примарно место заузимао је тон. Приликом постављања сцене водило се рачуна о положају оркестра, солиста и глумаца. Било је неопходно израчунати прецизну раздаљину између солиста и оркестра, водећи рачуна чак и о углу под којим су могле бити постављене столице оркестра и солиста. Наизглед подразумевани положај оркестра и солиста заправо је био прецизно осмотрен и прорачунат. Овакав положај морао је обезбедити визуелни контакт с првом виолином (примарно) и осталим гудачима, перкусијама, а разлог је у томе што није постојао класични диригент; ту улогу је преузео солиста (хармоника), који је путем оваквог контакта, мимиком и покретом „дириговао“ оркестром.

Други вид комуникације је аудио-комуникација, остварена уз помоћ монитора – звучних кутија које су емитовале произведени тон. Мана овакве комуникације лежи у томе што је тон који се добија онакав каквим га „види“ тонски техничар. Динамичким променама често може недостајати оригиналност у току извођења, као и однос инструмената, њихова заступљеност и динамичност. Када су у питању извођачи, њима је

највише недостајао онај природни, камерни тон који су доносили својом интерпретацијом. У оваквим ситуацијама извођачи понекад „претпостављају“ какав је тон споља – преко звучне рампе. Друга могућност, као и у овом случају, јесте да имају скоро исти звук као онај у публици. За најквалитетније озвучавање била би потребна много скупља и захтевнија опрема, неубичајена за концерте код нас. Предност имају мањи састави и они који користе дигитализоване инструменте, што им дозвољава сопствени мониторинг, тако да је једини проблем остварити што бољи излазни тон.

4.6.2 Графичко-сценски дизајн

За разлику од уобичајеног осликавања простора у опери или анимација заснованих на кретању боја и ефеката који ритмички прате ритам мелодија у савременим трендовима музичко-сценских спектакла, решења за овај концерт имала су естетско-образовну димензију. Рад академског сликара Предрага Драговића и музичке композиције Бојане и Николе Пековића повезује иста тематика. Ликовно читање Његошевог „Горског вијенца“ Предрага Драговића, као и израз осећања сажетих од лирског, епског, музичког и моралног, омогућили су да графичко-сценски дизајн у потпуности допуни и оснажи музику са сцене. Без акцентовања скенираних слика, графика, цртежа, публици која слабије разуме музичке теме омогућено је да препозна њихове фреквенце и уз помоћ визуелног објашњења у потпуности доживи музичко дело.

Како су лед екрани били подељени на три дела, а било је могуће емитовати две слике, постојала је могућност креирања и склапања слика и њихових елемената. (Прилог бр. 11) Поред стварања нових композиција од слика и графика, примењено је и дељење копије централне слике. (Прилог бр. 12)

Поред тога што је подржао и оснажио музичке композиције, улога оваквог графичко-сценског дизајна била је да развије и задовољи естетске захтеве савремене публике. Публика је била и посетилац изложбе слика, коју је приредио аутор графичко-сценског

дизајна¹²⁶ овог концерта. Због употребе већ оцењених и процењених дела сликара Предрага Драговића, гледаоци су били лишени кича и шунда као обавезних елемената музичко-сценских спектакла. Једино што овакав приступ није дозвољавао било је то да публика самостално доживи сваку од ових уметности .

Музика је била примарна, али је претходним читањем добила адекватну подршку и употпуњавање. Секундарно место, због своје ненаметљивости, заузима ликовна уметност, која је као извесна допуна музике била ускраћена за индивидуални израз. Још једна особеност оваквог приступа састоји се у томе што слике Предрага Драговића, захваљујући сценском дизајну, на неки начин постају композиције ликовне уметности и изражај са личним потписом аутора графичко-сценског дизајна. Са неким другим графичко-сценским дизајном, а са истим сликама, ова уметност у уметности изгледала би другачије у сваком новом изражају. Ово потврђује и коментар аутора слика приликом анализе спектакла, 12. 11. 2015: „И ја понекад нисам препознао свој рад на лед екранима. Добио је сасвим нову димензију креацијом – комбиновањем различитих слика.“

Колико се расвете користило на овом концерту може се видети у прилогу овог рада. (Прилог бр. 13) Према неким стандардима спектакла, не можемо говорити о огромном или довољном броју. Међутим, уз добру сарадњу са Радословом Михалеком који је радио светла, али је и аутор шематских приказа коришћених у овом раду, било је лако превазићи евентуалне недостатке. –

¹²⁶ Дубравка Томић

5 ЗНАЧАЈ МУЗИКЕ У МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ОБЛИЦИМА

Изучавајући општу историју, једно од првих сазнања до којих долазимо јесте то да је прачовек, развијајући ловачке вештине, почео имитирати гласове животиња. Други степен у развоју представља тренутак када су људи у току магијско-религијских обреда почели да имитирају сцене из лова. Покрети, узвици и још неразвијено певање уз музичку пратњу омогућавали су доживљавање тренутка који је у стварном животу могао бити изазван једино реалном ситуацијом.

У овом делу рада потврђујемо специфичну хипотезу да је употреба лајтмотива, као и уопште музичког материјала, најкраћи пут у учењу, да музичке теме у музичко-сценским облицима имају и треба да имају васпитно-образовне елементе. У развоју музичких облика и тема може се приметити чак и коришћење „добре“ и „зле“ теме.

Епохе су се смењивале, а музика је била саставни део свих емотивних догађања; уз њену помоћ, постиже се најприближнији доживљај неке емоције. Музика је формално и садржајно комплексна уметност, која омогућава стварање свеукупне слике жељене радње, то јест она представља фронталну и унутрашњу радњу. Музика доноси и много више, „она је по својој најдубљој бити и нарави везана са смислом живота. Она није ништа друго него оживотворење једног од темељних закона људског доживљавања, тј. закона унутарњег ритма.“ (Лазих, 2000:29) Стићи до овог циља подразумевало би обавезну анализу радње музичког дела, а из те анализе произилази квалитетна сценска радња.

Свако је у стању да опажа музику¹²⁷, односно ритам, боју и мелодију. Ове елементе спајамо у музику, користећи се разним деловима мозга. Слушање музике није само аудиторна или емотивна радња; према тврдњи неких психијатара (Сакс) она је и моторичка, а по неким мишљењима, ми музику слушамо мишићима (Ниче). Заправо, овде је реч о реакцији коју музика изазива код слушаоца. Углавном је то несвесно ударање

¹²⁷ Ова тврдња се односи и на потпуно глуве људе. Они имају природну, урођену музикалност, само што реагују на ритам који осећају као вибрацију.

такта и промена положаја тела. Чак и замишљање музике, било код слухиста или оних који то нису, верно је оригиналном извођењу. (Овде није реч о замишљању музике претераног интензитета, која може изазвати епилептичне нападе.)

Први примери страха од музике – музикогене епилепсије забележени су 1937. и описао их је Мекдоналд Кричли (Сакс). Примећено је да неки пацијенти реагују на одређене звуке, поједине инструменте, висину тона. „Многи пацијенти су имали сложен тип напада темпоралног режња“ (Сакс, 2010:36), а све су то идентификовали ЕЕГ апарати.

Међутим, у процесу учења, стварање слика и имагинација су од кључног значаја. Прихваћене информације остају далеко трајније у свести човека него када говоримо само о аудиторном учењу. Менталне слике изазване музиком називају се музичким сликама (*musical imagery*).

Захваљујући овим музичким сликама, многи композитори стварају своја дела и у току свакодневних активности. Ова способност омогућава композиторима да касније забележе музичке слике нотним писмом. Један од најбољих примера стварања музичких слика је композитор Лудвиг Ван Бетовен (Ludwig van Beethoven), који је захваљујући својој глувоћи појачано стварао слике и бележио их нотама, притом не чујући тонове.

Музичке слике нису карактеристичне само за композиторе. Публика такође може „видети“ музичке слике, али за разлику од композитора и извођача, она их само препознаје, није њихов стваралац. „Замишљање музике стимулише и моторни кортекс, и обрнуто, замишљање радње стимулише аудиторни кортекс.“ (Сакс, 2010:42).

Добар слух је само један од услова за прихватање музике, али није од пресудног значаја. Захваљујући развоју сликања мозга, утврђено је да мозак музичара пролази кроз извесне анатомске промене. Могуће их је приметити у мањој мери чак и после краћег вежбања петопрсне вежбе за клавир. Извесна унутрашња музикалност постоји код свих људи, а ово је најбоље приказано у примеру „Сузукијевог метода за учење мале деце да свирају виолину само на основу слуха и имитације. Буквално сва деца која чују реагују на такву обуку“ (Сакс, 2010:95). Код деце која су учила да свирају виолину макар годину дана примећене су упадљиве промене у левој можданој хемисфери, у односу на децу која нису имала музичких активности.

5.1 Музичка драматургија

Као и драмско, и музичко дело¹²⁸ има веће или мање делове, што представља епизоде (етапе), промене тензије, емоције, расположења... Анализа музичког дела почиње праћењем кретања и развоја музичке теме, односно реченица и периода, као и проширивања или скраћивања мотива, како једноставнијих (дводелна песма), тако и сложенијих облика (рондо, сложена троделна реченица, периода). Ови елементи музичких облика сједињују се у епизодама, које углавном представљају троделни склоп, односно експозицију, развојни део и репризу.

Разрада теме (њено проширење, скраћивање или варијација) свакако би сугерисала усложњавање драмске ситуације, заплитање сукоба или бар узнемирење. Чак и репетиција не мора бити потпуно истоветно понављање теме, већ може значити, на пример, јењавање, одјек или, напротив, потврђивање, дефинитивно обликовање првобитне ситуације. Ово би се могло односити и на репризу, која не може бити само поновљени први део троделне структуре (нарочито после узнемирења и заплета који се догодио у средњем делу), већ представља покушај стварања првобитне равнотеже, разрешење проблема, расплет. А појава нове теме сама по себи говори да је реч о новонасталој драмској ситуацији, стварајући сукоб са првом темом (у музици је друга тема сродна, али различита, у доминантном, дакле другом тоналитету, различитог ритма).

¹²⁸ „Ток музичког дела у чијој грађи претеже еволуциони принцип можемо упоредити са током књижевног дела, нпр. драме. Класична структура драмског дела обухвата: а) експозицију (приказ личности, средине, почетне ситуације), б) заплет радње и ц) расплет, решење сукоба. На сличан начин се у музичком делу најпре излаже тематски материјал (у сонатном облику и у фуџи први одсек носи исти назив као у драми: експозиција), затим следи његова разрада или увођење контрастирајућег материјала (што одговара драмском заплету), да се најзад облик заокружи репризом или бар повратком у основни тоналитет (расплет). Главна кулминација се налази ближе крају музичког облика, исто онако као што се у драми моменат највеће напетости достиже пред расплетом (тзв. перипетија, тј. судбоносни обрт радње) или у тренутку самог расплета.“ (Сковран-Перичић, 1986:74) Тако из архитектуре музичког дела може настати архитектура драмске конструкције, у којој музичке теме, реченице, периоди, епизоде преузимају функцију радње и противрадње, великих и малих одломака.

Звучна слика којом се драматургија звука служи у аудио-визуелном делу састоји се од тројства: говор, музика, звучни ефекти. Говор-певање и музика су резултат уметничког стваралаштва, а звучни ефекти представљају производ створен човековом активношћу или кретањем елемената окружења. Комбиновањем ових елемената постиже се музичка драматургија, која је у компатибилном односу са оним што се дешава у драмској радњи. Она је појачава, наглашава и чини њен утицај на публику снажнијим. Самим тим, и процес учења и сазнања постаје интензивнији и упечатљивији.

5.2 Ритам-покрет-емоција

Без синхронизације музике и покрета, аудитивног и моторног, човек никада не би био свестан свог унутрашњег ритма. Овај ритам омогућава му да се усклади са звуцима околине, овлада својим телом и постигне наизглед немогуће циљеве. Музиком су се користили и у лечењу оштећеног моторног система. „Даље од репетитивних покрета и ходања или играња, музика можда омогућује способност организовања, праћења замршених следова, или задржавање великих блокова информација у свести ово је наративна или мнемоничка моћ музике.“ (Сакс, 2010:221).

На примеру процеса учења алфабета или азбуке можемо појаснити колико је лако усвојити алфабет уз помоћ специјално компоноване песмице. Иста ситуација је и са песмом „Солмизација“ или са песмицом о полустепеновима у дурској лествици; деца певају ову песмицу приликом одговарања или обнављања градива. Уз помоћ мелодије, музички обдарене особе могу запамтити много података. Захваљујући мелодичности и ритмичности у сећању се могу задржати читаве књиге¹²⁹ или епске песме. Везаност аудиторног и моторног је универзална код људских бића и она то спонтано показују у веома раном узрасту.

¹²⁹ На пример, Хомерова „Илијада“

Често се говори да се музика није развијала сама, већ је нуспроизвод који се појавио у виду прилагођавања, исто као и говор. Чак је и Дарвин мислио да је песма претходила говору. Неки су сматрали да су се говор и песма развијали паралелно (Митен), или да је говор претходио музици (Херберт). Улога ритма у музици је у томе да повезује људе. Помоћу ритма је најлакше уједначити групу, а звуку остаје јединствена улога продирања у емотивну и имагинативну сферу гледаоачеве свести. Једино о чему се мора водити рачуна јесте то да су драматуршки оправдани и са техничке стране правилно уведени.

У стварању звучне слике први почиње са радомаутор сценарија, који треба да обезбеди текстуални, односно драматуршки предложак. Следећи корак припада корелацији редитељ-композитор-дизајнер звука. И у овом тренутку треба нагласити значај познавања звука, мелодије и аудио-технике. У данашње време непримерено је захтевати врхунско познавање аудио-технике због тога што се она развија изузетно брзо, али знање основних могућности је обавезно. У процесу учења, радио-драма се показује као најупечатљивији облик, који се у самом току настанка придржава корелације редитељ-композитор-дизајнер звука.

Помоћу слуха и познавања аудио-технике могуће је покренути читав низ интелектуалних процеса, а самим тим и личних односа према понуђеним сазнањима која имају васпитно-образовну улогу. Овим путем се избегавају елементарни доживљаји – пријатност или непријатност, а поспешују се сложенија осећања. Музика и звучни ефекти у свим позоришним облицима изазивају циљане емотивне реакције – кретања, која се у процесу учења показују као постојана. Нарочито је добар резултат у стварању музичко-сценских облика за децу са васпитно-образовним циљем, ако је подржан правилном употребом звучних ефеката, мелодије и ритма.

5.3 Музика у васпитно-образовним музичко-сценским облицима

Захваљујући увиђању односа између ствари и појава, примена музике у музичко-сценским облицима олакшава процес учења. Ако су музика или тонски ефекат веродостојни реалном, публика ће прихватити информацију. Са друге стране, ако је

ситуација непозната публици, њена реакција биће брза и конкретна, заснована на препознавању атмосфере коју је створила музика или ефекат. И у овој ситуацији се препознаје психичка активност – мишљење.

Говорећи о музици као „организованој буци“, постајемо свесни да је циљна група којој се обраћамо својим музичко-сценским обликом свакодневно и готово у сваком тренутку изложена одређеној дози „буке“, коју касније препознаје и у овом облику. Оваква публика, али и учесници, сматрају недовољном само реч, покрет, мимику јер „Без двосмислене невидљиве комуникације немогуће је да позориште живи“ (Ристић, 2014:14). Захваљујући великој изложености мултимедијима, савремени гледалац и слушалац прихвата само комплетне скупове утицаја на аудио-визуелни систем. Било да је реч о компонованој, импровизованој музици или пак музичком избору, али и у корелацији са визуелним средствима и говором, може се тврдити да у самосталном облику не може имати комплетан утицај на публику. Као и сви остали медији и информације, позоришни облици морају имати музичко-сценске елементе, како својом некомплетношћу не би ограничавали процес сазнавања.

Савремени музичко-сценски облици са васпитно-образовном улогом не могу бити осликани механичком илустрацијом сцена, као што се догађало некада у холивудском филму¹³⁰. Као и у класичном предавању, потреба да се нагласи, акцентује неко или нешто захтева филмско решење – *mood technique*, где се заправо истиче атмосфера сцена. Јасно је и да је попут уводне музике за филм, комад с певањем, увертиру, музика која уводи у представу драгоцен најава онога што ће се догађати на сцени.

Ово нам говори да савремени музичко-сценски облици не трпе „репове“; они су сада филмски прецизни. Ипак, ауторима филма лакше је да у монтажи исправе грешке или постигну ритам, насупрот ауторима музичко-сценских облика, који то постижу савршеном дисциплином и увежбавањем. Да би се у музичко-сценским облицима постигло савршенство, потребно је да и дизајнер звука буде музички писмен – познаје музички облик, музичке теме и ефекте до те мере да у свом стваралачком раду тачно одмери јачину и динамику, крешендо и декрешендо приликом увођења тема. Овакав слух, као и поистовећивање са публиком, омогућавају најјачи утицај на свест публике.

¹³⁰ Ова појава у холивудском филму је позната као *underscoring*, а са подсмехом је названа и „микимаусовање“.

Реално, у школама не постоји особито усклађен и професионалан однос према тону и ефекту. У већини случајева, школе поседују разглас, који служи за пуко појачавање гласа, са брзим додавањем микрофона. Одступање од овог модела видимо у богатијим земаљама где образовне установе, попут већ поменуте школе „Центер“ у Словенији, изнајмљују опрему са професионалном подршком. Нажалост, код нас се све још увек своди на постојеће стање.¹³¹

Међутим, опет захваљујући убрзаном развоју аудио-технике, ученици се све више ангажују у стварању ефеката, мелодија, скраћивању тонског материјала. „Увежбавање“ деце за препознавање тонских ефеката, а самим тим и стварање, почиње током такмичарских игара препознавања звукова, на првим часовима слушања музике, приликом увежбавања радио-драме. Деца инстинктивно производе звукове, имитирајући оно што их окружује; из већ стеченог односа према некој ситуацији она вокално и физички производе звукове и звучне ефекте.¹³² Следећи корак приликом одрастања представља играње и снимање мобилним телефонима, а велико финале – прелазак на рад са рачунарима и обрада тона у музичким програмима.

Реалистички приступ представља најбољи пут да деца прихвате звучни дизајн. За ову врсту публике, али и за ону старију, одличном се показала употреба комичних ефеката или нумера као извесног освежења психе, како би се касније вратило на стари пут. Ово је и пракса добрих предавача, који се у одређеном тренутку нашале са слушаоцима, а после тог освежења настављају са темом.

Како су приредбе – представе у школама колажно-ревијалног типа, потребно је створити извесне звучне мостове, импровизације у виду уметнутих реченица (као код комада с певањем) и тиме помоћи драмски прелаз. Ове мостове треба добро осмислити и припремити. Често се у ту сврху користе лајтмотиви представе. На пример, у представи – приредби „Пут око света“ ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду, нумера Бисере Велетанлић „Бај, бај“ водила је гледаоце из земље у земљу. Тема рефрена емитована је у току ротације земаљске кугле и доласка у нову земљу. Оваквим лајтмотивом избегавају се

¹³¹ <http://www.os-center.si/>

¹³² На пример: удар грома, олуја, киша, крава на ливади... О овоме је већ било речи у делу који говори о радио-драми.

паузе и публика несметано прелази с једног фолклорног подручја на друго. Резултат је јединствена представа која спаја неспојиве сцене.

Значајан је ефекат музике и на различите видове развоја личности. Први се јавља интелектуални развој, па психомоторни и социјални, али као крајњи резултат добијају се развијене когнитивне вештине. Рано подстицање детета на музичке активности може дати добре резултате у психофизичком развоју личности. Надражујући дете музичко-сценским утицајима, развијају се и подстичу предиспозиције ка музичком развоју, а бављење музиком и слушање знатно развијају интелектуалне способности и когнитивне вештине. Дакле, процес учења се обогаћује и усредсређује, како код учесника, тако и код гледаоца.

Приликом постављања музичко-сценских облика у систему образовања и васпитања, музика и ефекти не уводе се само због утицаја на публику. Заправо, највише успеха се постиже у раду са учесницима. Учесници у представи не само да имају задатак да реше одређене психофизичке ситуације, они се у току рада информишу, образују о композицији и њеним особинама, али и о временским периоду у којем је настала, као и о композитору. Дакле, музика није само пратећи елемент у музичко-сценском облику, она има васпитну улогу – „води“ глумца у решење драмске ситуације. Аутор или редитељ овакве представе има и образовни задатак – да учеснике упуту у историјску епоху и краћу биографију композитора.

6 МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ПРОЦЕСУ УЧЕЊА

На основу следећих анализа из области педагошке психологије, у реализацији музичко-сценских облика налазимо изузетног сарадника у процесу учења, што говори у прилог главне хипотезе. У току процеса учења могу се препознати елементи и сличности са музичко-сценским облицима. Музичко-сценски облици са васпитно-образовним задацима, посебно они из васпитно-образовних установа у већој или мањој мери садрже облике учења. За представе овог типа карактеристично је да облици учења који их подржавају припадају сложенијима. Вредност ових представа у процесу учења је и у томе што утичу на више чула, убрзавају и олакшавају процес учења и представљају подршку социјализацији људи, деце, као и неговању друштвеног морала.

6.1 Учење као елемент музичко-сценских облика

Под појмом учења подразумевамо мењање јединке, условљено потребама те јединке и утицајем средине у којој се налази. „Наше вештине и навике, наша знања, наши мотиви, бројне емоције, различите особине, па и читава наша личност првенствено су резултат учења.“ (Рот, 1985:94) Већина људских особина стечена је учењем. Узмимо условни рефлекс као најпримитивнији вид учења, зато што он настаје као урођени, природни одговор на дражи и због тога што се јавља у најранијем детињству. Овакав начин учења може се сматрати првим обликом самоактивног учења.

Приликом реализације неког музичко-сценског облика примењују се сложенији облици учења, а као очекивани резултат подразумевамо релативно трајне промене понашања на основу активности појединца. Једно од првих је учење моторних радњи, тј. увежбавање моторних вештина као што су свирање одређених композиција на инструментима, што

изискује велики број понављања или вежбања. Вежбање чини да тачност свирања буде све већа, а број погрешних нота и напор потребан да се одсвира одређена композиција све мањи. Исти облик учења примењује се и на плесне и фолклорне нумере, само што се у процесу учења користе различите врсте понављања моторних радњи.

Следећи облик учења који се примењује приликом реализације школске приредбе је вербално учење, које је заправо синоним за школску праксу. „Свако школско стицање знања и свако стицање знања из књига представља вербално учење или учење помоћу вербалних симбола.“ (Стевановић, 1978:58) Учењем песама, прозних састава, историјског градива, текстова на страним језицима ученици и реализатори музичко-сценских облика у школама активно примењују облик вербалног учења. Савременији приступи реализацији драмских и музичко-сценских представа примењују и један од највиших облика учења – учење увиду решавања проблема. За разлику од претходно наведених облика учења, током којих се радња или градиво најчешће понављају, учење у виду решавања проблема по природи је блиско радњама мишљења и стваралаштва. Том приликом се учесник-гумац користи ранијим искуством, али се оно не примењује дословно, јер је ситуација сасвим нова.

Један од најприкладнијих примера могла би бити радионица „Позориште у образовању“, под вођством позоришног педагога Пола Мареја из Велике Британије (Dr Paul Murray), одржана на конференцији – семинару „Културна улога школе и образовна улога културе – драма у образовању“¹³³. Радионица је организована тако што су две ученице – глумице одглумиле одломак, на основу којег се могло сазнати да је девојчица била у болници, и разговор с мајком, која је подржава у ономе што је урадила. Из њиховог дијалога сазнаје се да је испред болнице била и жена са свећом у рукама. Тада на сцену ступају учесници обуке, који на основу вербалног и искуственог знања постављају питања, а глумице из свог угла, на основу личних искустава и знања одговарају на питања. Створивши спонтани дијалог, разрушивши позоришну рампу, решавањем новонасталих проблема позоришни облик на основу постојећег састава учесника добија сопствени правац, који у неком другом саставу није могао или морао бити исти.

¹³³ Деветнаести и 20. јун 2015. Организација: Базарт, Дечији културни центар Београд. Пројекат финансира Европска унија у оквиру програма „Подршка цивилном друштву“- Делегација Европске уније у Републици Србији и Министарство културе и информисања Републике Србије.

Предност учења помоћу драмских и музичко-сценских облика огледа се у томе што они представљају најлакши пут за активно учење. Успех оваквог учења издваја се по томе што се, за разлику од само вербалног, учи захваљујући извођењу радње, а вежба понављањем. Овакав начин учења посебно је карактеристичан за приредбе са историјским задацима. Као један од примера успеха оваквог начина учења може се издвојити школска приредба¹³⁴ поводом обележавања годишњице Другог српског устанка, у којој се појављује лик Милоша Обреновића, изговарајући познату реченицу: „Ето мене, ето вас, рат Турцима!“ После приредбе, ова реченица чула се у школи изузетно често. Правилно одабрана и уведена реченица, уз помоћ оживљеног лика Милоша Обреновића¹³⁵, резултирала је тиме да су сви учесници програма, као и већи део присутне публике, знали ко је Милош Обреновић, који је устанак предводио, којом га је реченицом започео...

6.2 Чиниоци успешног учења у музичко-сценским облицима

Када је реч о музичко-сценским облицима, различити су услови који повећавају или смањују успех учења. Педагошка психологија познаје економске, социјалне и психолошке чиниоце. Економски и социјални чиниоци могу обесхрабрити и онемогућити овакав начин учења. Економски услови разликују се од установе до установе која реализује музичко-сценске и мултимедијалне садржаје са образовно-васпитним задатцима. Пракса је показала да финансијска средства негде готово и не постоје, а у ову проблематику може се сврстати и социјална средина у којој установе делују. Међутим, овакви облици учења се ипак реализују, па макар и наизменичним деловањем економских и социјалних чинилаца, мада они ипак ретко непосредно делују на учење.

Најзначајни и најбитнији у процесу учења су психолошки чиниоци, што се може видети и кроз музичко-сценске облике. У оба процеса учења подједнако је битно говорити о свести, намери, задатку. Изузетно је важно развити код учесника свест о важности задатка

¹³⁴ Осамнаести март 2015, Дан школе ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду

¹³⁵ Кнез Милош Обреновић (18. 03. 1780 – 26. 09. 1860) владао је Србијом од 1815. до 1839. и од 1858. до 1860. Године 1815, 23. априла, Милош је стао на чело Другог српског устанка.

који је пред њима. Они морају бити свесни сопствене одговорности у групи са којом стварају представу – приредбу, рока предвиђеног да се њихово знање примени и пренесе на публику. Ово последње повлачи и разумевање градива које треба изнети на сцени.

По мишљењу старијих психолога, најснажнији чинилац успешног учења је понављање и увежбавање, али пракса показује извесна одступања. Пуко понављање сцена и текстова не доводи увек до жељеног резултата. „За свако учење, свако вежбање и усавршавање потребно је имати конкретан, одређени циљ, који жели да се постигне.“ (Стевановић, 1978:70) Зато код ученика треба створити навику постизања одређеног циља.

Међутим, поменута пракса више пута је показала да када говоримо о факторима који утичу на успешност учења, а припадају психолошким чиниоцима, мотивација представља примарни чинилац. Интересовање да се учествује и воља да се нешто научи покрећу процес учења у сваком облику. Познато је да слабљење мотивације доводи до неуспеха у учењу. Мотиви су различити: жеља да се буде признат од стране околине, жеља за учествовањем у нечем новом, интересовање за облик који се реализује, бити виђен, добити награду... Међутим, да би мотив био добар, мора бити савремен, актуелан и подстицајан. Само такав мотив има изузетан резултат, узрокујући активност при стварању и учењу. Од изузетне је важности и схватити смисао учествовања и праћења догађаја на сцени.

Мотив да се игра у представи спада у вид стечених потреба и покреће на активност. Међутим, овде никако не говоримо о нижим мотивима¹³⁶; може се говорити само о вишим (емоционим) мотивима. Покретачи нехомеостазних (виших) мотива налазе своје место и у музичко-сценским облицима тако што из мотива интелектуалног рада (учења) извлаче осећај пријатности. То може бити унутрашњи мотив, где рад проистиче из садржаја учења (примена истраживачког рада на сцени), али су код реализатора бројнији спољашњи мотиви, због тога што су они код деце углавном сведени на истицање, афирмацију, успех у одређеној области. За разлику од старијих реализатора, који имају и економски мотив, код деце сусрећемо лично задовољство (хедонизам) и задовољавање основним мотивима.

¹³⁶ Хомеостазни (физиолошки) мотиви – нижи мотиви који се заснивају на органским (физиолошким) потребама (глад, жеђ, кисеоник, сан)

Када говоримо о музичко-сценским облицима, код деце је друштвени мотив знатно израженији у односу на одрасле. Углавном се негују позитивни мотиви, као што је сарадња учесника, помоћ (посебно уз учешће инклузивне деце), упознавање и зближавање (Радост Европе), афирмација средине у којој дете живи и која је учесник и реализатор одређеног програма. Од изузетног је значаја за једно дете да своје одељење прикаже у најбољем светлу на одељењској приредби; учешћем у другој врсти приредбе, мења се и његов социјални мотив. Ако је учесник у ревијалном програму на нивоу целе школе, његов мотив афирмације усмерен је на школу, а не ограничен на одељење као примарну социјалну средину у којој расте.

6.2.1 Развој мишљења

Музичко-сценски облици са васпитно-образовним циљевима у великој су предности у односу на остале облике учења. Они развијају и подржавају мишљење, непосредно делујући на чула гледаоца. Опажањем и памћењем током представе се информишемо о предметима, лицима и слично, али реакције би биле готово роботизоване и ограничавајуће када би се заснивале само на опажају и посматрању. За разлику од оваквих осиромашених сазнања, представа као стимуланс отвара сложеније психичке процесе, који нам омогућавају да дубље упознамо стварност. Учесник и гледалац уз помоћ мишљења увиђају односе и везе међу појавама, мењају их и утичу на њих. Приликом реализације представе, гледалац је у могућности да проверава и оцењује исправност опажаја или памћења, а редитељ да одређеним утицајима усмери доношење суда о појавама и стварима, као и предвиђање будућих збивања.

Мишљење пре свега представља „менталну активност којом настојимо да савладамо неку актуелну тешкоћу, неки проблем пред којим смо се нашли, користећи при том наше претходно искуство.“ (Рот, 1985:132) Осим основног развоја мишљења, значајно је и то што учествовање у стварању, реализацији, посматрању представе, уметност уопште, развија маштање и замишљање. Ово је још један део психолошког развоја од изузетног значаја за развој личности. У уметности немамо само појаву представа према

асоцијацијама, већ и повезивање и комбиновање представа и стечених знања у нову целину, којом представљамо постојање неког односа.

У музичко-сценским облицима процес мишљења се развија у више момената. Ту се сусрећемо са речима, појмовима, опажајима и представама, а кроз процес мишљења сазнајемо више него што је дато. Драмске ситуације нам омогућавају да усмеравањем неког искуства решавамо проблеме пред којима се налазимо. Ово је од изузетне важности, посебно у васпитно-образовном процесу младих. Заправо, овде је реч о стваралачком мишљењу које је карактеристично за уметничка дела и научна открића.

Млада публика, глумци, ствараоци користе се имагинативним мишљењем (маштом или маштањем), зато што оно подразумева слободно комбиновање представа. Примери за то су представе о сирени¹³⁷, сфинги¹³⁸, кентауру¹³⁹ и другим митолошким бићима. Имагинативно мишљење не ограничава се само на комбиновање представа, оно долази до изражаја у стварању књижевних, музичких, драмских, ликовних дела, а манифестује се у свакодневной пракси у процесу учења. Најочигледнији пример постојања имагинативног мишљења налази се у дечијим играма, где дете конструисањем одређених ситуација преузима различите улоге. Ова чињеница је још једна потврда да је представа (драмска, музичко-сценска) најприроднији елемент у процесу учења.

6.2.2 Дечија игра – игра представе

Рођењем дете улази у свет којем се мора прилагодити. То је свет образаца, где оно и нема избор у моделу понашања, осим да се прилагоди средини у којој се развија.

¹³⁷ Сирена ([грч. Σειρήν, Seirén](#)) – у раној грчкој уметности приказиване су као птице са великим главама и ногама, а понекад и са лављом гривом. Касније су замишљане као жене са птичјим ногама. Свирале су и харфу, а познате су по неодољивој песми, због које је и Одисеј имао тешкоћа. У популарној култури сирене су прелепе и заводљиве полужене – полурибе.

¹³⁸ Сфинга ([грч. Σφίγξ, Sphigx](#)) – биће са лављим телом, а соколовом, орловом, јастребовом или људском главом. Постоји у египатској у грчкој митологији. У грчкој митологији се говори да би задавила свакога ко није знао да реши њене загонетке.

¹³⁹ Кентаур ([грч. Κένταυροι, Kéntauroi](#)) – биће из грчке митологије. Он је полукоњ и получовек који шета шумама, добар ратник, а често је приказан као раскалашан.

Правилним приступом и већ виђеним драмским решењима оваквих ситуација, детету се пружа могућност да коментарише, игра жељени модел понашања, критикује неприхватљиве моделе на себи пријемчив начин – игром. Не тако ретко се каже да су глумци велика деца која се играју, али и деца која се играју преузимају улоге глумаца, стварајући сопствени свет, у коме многа ограничења и извори евентуалног стреса и фрустрације не постоје.

У процесу стварања представе, користећи игру као средство за профилисање ликова могу се добити дијагностички и терапеутски резултати. „Дететов унутрашњи, психолошки свет на очигледан начин бива испољен у игри.“ (Крстић, 1994:99) Оваквим приступом, у току стварања представе и уз помоћ сценских и аудио-елемената може се доћи до добрих дијагностичких резултата. Ово средство примењују и учитељи, наставници, педагози у процесу рада са децом у систему образовања и васпитања. Играјући одређену драмску ситуацију – проблем, ученици доносе различита решења, што наставнику касније пружа огромне могућности да усмери коментаре и критике и одабере најприхватљивији модел понашања. Ово је уједно и терапеутско решење, у којем се дете може „испразнити“ – без устезања изнети неки проблем под велом глуме и ослободити се стреса.

Специфично и уједно изузетно добро терапеутско дејство на реализаторе и гледаоце музичко-сценских облика огледа се у томе то што, осим реалног простора, ови облици имају још једну могућност изазивања реакције и добијања бољих резултата. Један од неизоставних елемената представе, као и дечије игре, јесте покрет. Плесним покретима, фолклорним играма и слично много је лакше доћи до ослобађања од стреса, као и допрети до дететове психе и изазвати одређену емоцију. Томе у прилог говори све познатија музикотерапија, музикофилија.

6.2.3 Развој социјалних односа

Преко игре дете по први пут улази и у социјалне односе, мада у суштини није у стању да их у потпуности развије. Поласком у вртић или школу, дете чини огроман корак у развоју социјалних односа, излазећи из оквира породице у много већи друштвени простор.

Деца не прекидају своје породичне односе и утицаје, али су великој мери усмерена на понашање у новом друштвеном простору. Један од тих нових друштвених простора је одлазак на представе, али и учествовање у њима.

Пракса је показала да учествовањем у школским представама деца успевају да „изађу“ из интровертног, али и коригују екстровертни тип своје личности. Од тренутка када је Јунг¹⁴⁰ (Carl Gustav Jung) први пут увео појам *интровертно*, како би дефинисао окретање либида¹⁴¹ ка унутрашњој страни, отворила се нова могућност у корекцији ових типова. Постављајући дете на сцену, у одређену драмску ситуацију, аутор му омогућава да глумећи и играјући се ослободи свој тип личности и објективно га доживи.

Много је теже допрети до интровертног детета него до екстровертних типова. Правилним приступом и поделом улога омогућава се отварање оба типа и учествовање у њиховом уобличавању. Најбоље резултате показује тип интровертног – повученог детета које у представи добије водећу улогу. После неколико безуспешних покушаја и устручавања, до резултата је једино могуће доћи игром. Певајући, плешући и рецитијући – увежбавајући, дете несвесно попушта и у већем броју случаја постаје креативни сарадник. Постигнувши одређени резултат, дете постаје свесно својих могућности и сигурније у себе, довољно да његов однос према осталим субјектима не буде више пун несигурности и устручавања. Не тако ретко, овако отворено дете постаје чак и носилац нових пројеката, социјално прихваћено и подржано од средине у којој се налази. Овакав приступ у реализацији представа не односи се само на дечију популацију; ово је често и код професионалних глумаца, које искусни редитељи препознају и усмере.

За разлику од интровертних које треба „пробудити“, екстровертне особе морају се стављати у другачије драмске ситуације. Прво што овакав тип детета научи у току рада на представи јесте да мора слушати остале док говоре. Овај тип детета изговори свој део текста, а затим губи интересовање за догађања на сцени. Дете почиње да прича и забавља

¹⁴⁰ Карл Густав Јунг (26. 07. 1875. – 06. 06. 1961), „О конфликтима дечије душе“, 1910.

¹⁴¹ Либида – латинска реч која, дословно преведена, значи задовољство. Либида представља кључни појам психоаналитичких теорија. Појављује се у Фројдовим списима (Sigmund Freud, 1894) и представља сексуални нагон. Према Јунговом мишљењу, либида је немогуће користити као појам за сексуалну енергију. За Јунга либида представља психичку енергију.

околину, не учествујући у драмској ситуацији. Овакав тип детета представља највећи проблем у одељењским приредбама, зато што су сви ученици истовремено и учесници у програму, непрестано присутни на сцени. Нешто је лакша ситуација када је реч о школским приредбама, јер оне омогућавају да такво дете заблиста са свим својим могућностима и предностима; ипак, због немогућности да слуша остале, може се драмски оправдано извести са сцене.

Ово „бекство“ добро је због временског ограничавања приликом реализације, али је лоше због једног од циљева школске представе – приредбе. Педагошки задатак је да се прикаже екстровељна особа, њен позитивни став и темперамент, да се уваже њени квалитети. Међутим, зарад добробити те особе и социјалне прихваћености у средини која може изгубити интересовање за једнострано однос, мора се утицати на њену толеранцију. Најбоље резултате даје учешће таквих особа у ситуацијама када је потребно дочарати динамично збивање, где се до циља може доћи само путем сарадње свих учесника.

То су ситуације где учесници морају да се међусобно слушају, учествују у дијалогу (минимум), певају у дуету, играју у кореографијама са „сликама“, где сваки учесник има своју улогу и функцију. Овакве ситуације спонтано „приморавају“ екстровељног учесника да препозна и ослушне себе у новонасталим ситуацијама, како би његова функција у представи била успешна. Можда је најбољи и најсимпатичнији пример за некога ко изузетно лепо пева, а припада екстровељном типу, да пева у дуету, групи или хору. Жеља да води и да се истакне може изазвати и смех, када покуша да истакне своје вокалне способности у композицији која захтева више извођача (у комичним представама оваква сцена гарантује успех). Дакле, правилно вођена представа, поред успешног уметничког резултата, аутору омогућава да социјализује како учеснике тако и гледаоце. Учесници лакше уче кроз глуму и имају могућност да објективним посматрањем формирају мишљење о одређеним ситуацијама, као и да развију машту комбинујући приспеле информације.

Ако представа (приредба) прати личне и друштвене ставове, рад на њој подстиче креативне и менталне функције учесника и публике. Ту нема места за предрасуде, тј. ставове који нису засновани на чињеницама, због тога што нису довољно убедљиви ни за гледаоце ни за глумце. Ако у представи желимо постићи васпитно-образовне циљеве, веома је битно поставити праве вредности, битне како за појединца, тако и за друштво

(друштвене вредности). У савременом друштву имамо ситуацију да се медијска пропаганда често коси са личним и социјалним ставовима једне образовне средине. Таква ситуација наводи ауторе васпитно-образовних програма да се у борби против супротних ставова користе пропагандом. На пример, ако медији промовишу опуштен однос према моралу и облачењу, а при том то раде јако примамљиво, пропаганда супротног става се мора укључити не само саопштењима и објашњењима; може се искористити драматургија представе и помоћу мало хумора лако минимизирати ставови медија.

Предност музичко-сценских облика који желе досегнути васпитно-образовне циљеве састоји се у већој могућности комуникације. Они омогућавају пренос порука путем симбола и сигнала који, захваљујући мултимедијима, брже и лакше утичу на свест. Самим тим, ови облици су утицали и утичу не само на процес учења, већ и на формирање личности, на њен морал и владање.

6.2.4 Морал и васпитање

Проистекао из система обичаја, навика и норми, морал је нека врста неписаног закона који се примењује на људске поступке. Настао је у првобитној људској заједници, а према тумачењима Христових учења, „моралност је доброта према слабијима“. Ниче је рекао да је моралност „смелост јачих“, а Платон ју је дефинисао као „стваралачку хармонију целине“. Морал није исти у свим друштвима, нити и у различитим историјским епохама једног друштва. „Васпитање мора да буде ослоњено на морал, али етика не сме да се своди на педагогију.“ (Бабић, 2002)

Представе у васпитно-образовном систему увек морају подржавати моралне норме. Иначе, моралне норме су обавезујуће и за друштвено (спољно) и индивидуално (унутрашње) понашање. Најупечатљивији пример упознавања са обичајима, као и учења моралних норми у музичко-сценским облицима јесу свечане академије и приредбе поводом Светог Саве, 27. јануара. Ове приредбе обилују порукама које упућују на неговање моралних норми, ослањајући се на живот и рад овог свеца. На овим свечаностима могу се чути поруке да бригу о себи прати брига о другима, којим особинама

треба тежити... Овакав морал постаје друштвена институција и уводи се у друштво као „друштвени морал“. Те поруке до младих допиру у комуникацији са наставницима, друговима, и временом постају део друштвеног морала.

Светосавске приредбе и академије саме по себи садрже одређене моралне норме. Поштујући њихове законитости, учесници им подређују глуму и сценски изражај. Ове представе су свакако јединствене због својих моралних норми, а уједно утичу на васпитно-образовни процес.

„У уџбеницима педагогије говори се о васпитању као педагошком појму. Међутим, са афирмацијом андрагогије – науке о образовању одраслих, васпитање постаје и андрагошки појам.“ (Филиповић, 1995:163). Светосавске академије и приредбе у процесу васпитања имају и историјско-друштвену улогу, зато што служе преношењу културног наслеђа на нове генерације, свесно и плански организујући друштвене активности. Ове свечаности су заправо део културног наслеђа и од изузетног су значаја за укупан развој личности, што потврђују и речи да васпитање „означава скуп свих свесно усмерених утицаја на младе и одрасле, укључујући њихов саморазвој, што води свестраном развоју личности.“ (Филиповић, 1995:165)

7. РЕЖИЈА МУЗИЧКО-СЦЕНСКИХ ОБЛИКА

Даљи ток овог истраживања усмерен је ка доказивању хипотезе да је режија музичко-сценских облика у основи иста као у драмском позоришту. Међутим, рад на постављању музичко-сценских облика редитељима представља огроман проблем. На први поглед, готово је исто поставити драмску и музичко-сценску представу. Ипак, преласком на реализацију постављају се многа питања и на видело излазе посебне потребе које се односе на познавање више уметничких праваца. Поред уметничких особина, у савременом музичком позоришту редитељ мора имати и знања из области мултимедија.

Како што је познато у историји музичког позоришта, период када су ови облици били најпопуларнији (бечка оперета, рани амерички мјузикл) представљају пример запостављања драмске структуре, док музика и претерана декоративност заузимају примарно место. Због овакве „сладуњавости“ поменути музичко-сценски облици код извесних позоришних стручњака не заслужују место у историји позоришта. „Ипак, данас преовлађује супротни став да музичко позориште својим синкретизмом подстиче настајање тоталног позоришног облика, који омогућава употребу аутентичног позоришног језика и самим тим превазилажење стандардне музичко-сценске и стандардне вербално-сценске структуре“ (Дружијанић, 2007)

Валтер Фелзенштајн (Walter Felsenstein) је као реформатор музичке режије сматрао да је Монтеверди створио право музичко позориште. (Лазић, 2000) Савремени оперски редитељ Ђан Карло дел Монако говорио је да заправо режира музичко позориште. Овде се мора подржати мишљење Хуга Клајна, који је сматрао да редитељ мора бити и драматург а не, као што је то случај у неким земљама (на пример, у Немачкој), да драматург прво обради дело, па оно тек онда доспева редитељу у руке (Клајн, 1995). Ову констатацију не подржавају само редитељи драмског позоришта; много више подршке овој теорији дају редитељи музичког позоришта. Разлог за подршку оваквој тези налазимо у начину образовања драматурга; они изучавају драму из угла драмске структуре, не познајући музичку драматургију. За доброг редитеља музичког позоришта познавање драматургије драмског текста не може бити довољно, он мора познавати и музичку драматургију, или барем имати добар осећај и таленат на основама нижег музичког образовања.

Уметник који се бавио музичким позориштем (највише опером), посветивши му добар део како педагошке тако и уметничке каријере двадесетих година XX века, јесте Станиславски. Радећи првенствено са младим оперским певачима, у режији неколико историјских опера он долази до добрих резултата. Захваљујући радионичком приступу у раду на опери настаје Театар Станиславски – Немирович-Данченко, који поред Бољшој театра постаје Друго московско оперско позориште. Станиславски је инсистирао на томе да се радња и сви други елементи пронађу управо у музичкој структури, наглашавајући потребу да сваки део музичког текста буде оживљен унутрашњом и спољашњом сценском радњом.

Неизбрисив траг овог уметника представља и то што је осуђивао рутинске извођаче, који су током инструменталне интродукције само припремали глас, без учествовања у радњи на сцени, а посебно то што су у току арије размишљали само о вокалној техници и положају тела примереном доброј функцији дијафрагме. Познавање музичке форме и облика Станиславски показује тиме што очекује да ток радње произилази из музичког израза (ритма, мелодије, динамике). Из овога следи да се у покрету мора препознати динамика, легато, да темпо и ритам покрета морају бити у складу са музиком. „Да би се музика, певање, реч и радња довели у јединство, није потребан спољни, физички темпоритам, него унутарњи, духовни. Њега треба осећати у звуку, у речи, у радњи, у гесту и у начину хода, у целом делу.“ (Лазић, 2000:252)

Рад на музичком позоришту подразумева узајамно поштовање и познавање драмске и музичке структуре. Тако је Станиславски за Пучинија говорио да „осећа“ сцену (Лазић, 2000); музика и драма представљају јединство код овог композитора. Осим Пучинија, током историје музичког позоришта јављају се изузетни композитори са осећајем за драмски и сценски ток. То су Ђузепе Верди, Жорж Бизе и Албан Берг. Њихова дела надживела су своје ауторе, што опет представља потврду правилног вођења музичке и драмске драматургије. У XX веку нит оперских композитора са осећајем за драмско и сцену наставља Ђан Карло Меноти. Меноти није само композитор, он је и либретиста и редитељ својих дела; захваљујући таквом начину рада успео је да избегне традиционалну „херметичност опере“ и оживи овај облик.

Дакле, редитељ драмског позоришта мора имати нешто од глумца, књижевника, сликара, психолога, педагога и организатора, док редитељу музичког позоришта, осим

ових знања, треба придодати певача, композитора, диригента и кореографа, уз познавање технике и техничких могућности позоришта. „Уз музичко образовање, потребан је посебан сензибилитет за емотивну рецепцију музике, који омогућава да однос према оперском делу превазиђе оквире `добре анализе` и претвори је у креативни подстицај, а уз образовање из области позоришне режије посебан квалитет је, наравно, таква сценска имагинација која омогућава неспутано стварање.“ (Лазих, 2000:237)

Много се чешће дешава да је композитор недоступан, а онда је редитељ упућен на сарадњу са диригентом. Оно што је редитељ у драмском делу, диригент је у композицији. Ово је веома незавидна ситуација, у којој се два уметника углавном сукобе, почевши од идеје дела, ритма представе и слично. Испред редитеља углавном стоји заштитник музичког дела, који при том има и сопствену перцепцију. Ова дисхармонија најмање се примећује у опери као „затвореном“ делу, али на сву срећу, и опере су све мање пукне белканто интерпретације.

Сарадња са диригентом је од изузетне важности за крајњи исход представе. Диригент је тај који ће јој дати темпо и боју. Значајна за наше поднебље је чињеница да диригенти све више сагледавају своју улогу у представи. За ово је потребно да диригент прошири знања из области драмске уметности, а редитељ из области дириговања. Да би редитељ могао да спроведе своју идеју у сваком тренутку овог сложеног односа, мора разумети бар основу композиторовог и диригентовог процеса рада. Као што условно, понекад и хиперболично, кажемо да редитељ мора бити и глумац, и драматург, и сценограф, тако се исто условно може подразумевати да он мора бити и композитор и диригент.

Ако се у обзир узме да је диригент у свом стваралаштву донекле ограничен детаљном композиторовом партитуром, он ипак даје свој неприкосновени печат, било да је из периода када се дириговало из позиције пијанисте, ударањем ритма великим штапом или испред оркестра, водећи покретом руке сваки тон и инструмент. Као и редитељу, и диригенту је неопходан „имагинативно-стваралачки дух“, који енглески композитор Ралф Вон Вилијамс (Ralf Vaughn Williams) описује као „способност диригента да схвати композиторово мишљење, да докучи његове стварне намере, да себе и своја схватања наметне члановима оркестра, а слушаоцима дочара дело на начин који им тада постаје једино прихватљив и могућ.“ (Ковачевић, 1971:449)

Учешће редитеља на појединим корепетиторским, студијским пробама неопходно је ради рашчлањавања драмског елемента (радње, односа, унутрашњег тока, емоције) у фази савладавања музичког текста. Присуство на корепетиторским пробама диригенту помаже да увиди редитељеве тежње, а редитељу да боље разуме музичку драматургију. Ако се ово пропусти, у каснијим фазама је скоро немогуће надокнадити почетни недостатак, као што се током проба драмских представа у завршним фазама процеса тешко може надокнадити оно што је пропуштено на читајућим пробама.

Музичко-сценски облик који је успео да однос редитеља, диригента и композитора помери са мртве тачке јесте мјузикл. Захваљујући форми овог музичко-сценског облика, као и потребама сада већ изузетно захтевне публике, сарадња између ових уметника полако се померала у позитивном правцу, о чему је највише говорио о проф. Светозар Рапајић.¹⁴²

Познато је то да редитељ драмског позоришта не мора бити буквално глумац, али мора познавати процес глумачке уметности. Мање је познато да редитељ музичког позоришта мора познавати технику добијања тона и вокалне способности певача. Предност рада са глумцима у односу на рад са глумцима певачима јесте ограниченост у редитељским слободама које се могу захтевати од глумаца-певача. Статични соло певачи представљају велики проблем у операма, али су готово незамисливи у музичком позоришту XX века.

¹⁴² Према речима Светозара Рапајића, „мизансценска реализација мјузикла подразумева неколико аспеката, који произилазе и из суштинско-формалних и техничко-извођачких особина овог жанра: а) Психолошко-логички елемент подразумева мизансценски третман, као и у другим сценским жанровима, у функцији психолошког развоја лика, односа, сукоба и логике радње. б) Музичко-ритмички мизансцен заснива се на композиционој структури нумере, распореду фраза, мотива, строфа, рефрена, промени ритмова итд. Свака музичко-ритмичка промена подразумева и промену у расположењу, односима итд, па према томе и мизансценску промену. Овамо такође спада и ритмички израз мизансцена, односно примена одговарајуће плесне фактуре. ц) Формални мизансцен базиран је пре свега на спољној атрактивности, као једном од битних предуслова мјузикла, и извесној визуелној стилизацији, која је само одраз музике, као нереалистичке уметности. д) Певачко-технички захтеви постављају мизансцену одређена ограничења, зависно од проблема које пред извођача поставља поједина нумера у односу на дах, акустику итд.“ (Рапајић, 1972)

Код нас се овом проблематиком први бавио Јосип Кулунџић, али кад је у питању савремено музичко позориште, можемо следити рад проф. др Марине Марковић.¹⁴³

Савремено музичко-сценско позориште веома је захтевно за интерпретацију музичких деоница, тако да глумца певача усмерава ка вокалном образовању. У интерпретацијама, које су вокално изузетно захтевне, често су се појављивали соло певачи, који су пак били доста статични глумци. Оваква ситуација довела је до тога да у свету сада постоје изузетни глумци певачи, школовани и музички и глумачки, што представља врхунац у квалитативном смислу. „У практичном смислу, припрема глумца за певање у мјузиклу/музичком позоришном комаду и разноврсне наступе у медијима треба да садржи неколико елемената гласовне и вокалне обуке. Најзначајнији сегменти, односно методске јединице (курсеви, модули) у едукацији и усавршавању гласа глумца су:

1. Дисање – респирација
2. Релаксација
3. Апођо
4. Артикулација
5. Поставка-припрема гласа; вокална техника
7. Резонатори и регистри
8. Интерпретација (анализа песме/сонга)
9. Сценски покрет; кореографија
10. Певање са микрофоном (матрица, оркестар)² (Марковић, 2004:81)

У музичком позоришту, глумац мора да отпева, да интерпретира неки лик, одигра задату кореографију. Дакле, у једној особи мора бити заступљено прилично уметничких квалитета. Ово нас доводи до закључка да је бити глумац у музичко-сценским облицима много теже него бити глумац у драмском позоришту. Заправо, глумац драмског позоришта

² Проф. Марина Марковић констатује да музичко-сценско позориште „пред глумца-певача поставља многобројне захтеве, као што су: вештина плесања, певања и говорење у сложеним кореографским тачкама. Карактеристично је да ове нумере захтевају велики распон гласа, скоковиту мелодију и примену комплетне вокалне технике, са честим и брзим прелазима, од певања ка говору и речитативу.“ (Марковић, 2002:181).

еволуирао је у глумца-певача-плесача захваљујући развоју позоришних облика, њиховим захтевима, али и захтевима публике. На сву срећу, међу глумцима је све израженија потреба да се искажу и у музичко-сценским захтевима.

Ова констатација повлачи и питање редитељевог познавања кореографских елемената. Кореографија је често пресудна за успех целе представе. Као и певане нумере, плесне морају бити уклопљене у целину драмске радње.

Мада се тежи савршенству и јединству, равноправно владање елементима као што су глума, певање, плес код нас је веома ретко, сем можда у случајевима изузетних појединаца. Посебан је проблем у већим ансамблима, где хор буде најстатичнији елемент, а плесачи имају издвојене нумере. Овај проблем је увек велики изазов за редитеље; постоји много покушаја прикривања подвојености ансамбла помоћу редитељске инвенције. Једна од ретких је већ поменута „Прича о коњу“, где се јако тешко могло разазнати ко је припадник плесног ансамбла, а ко глумац.

Један од можда најтежих проблема који ограничава употпуњавање атмосфере јесте положај сценографије у музичко-сценским облицима. За разлику од драмског позоришта које може имати тотално реалистичну сценографију, музичко-сценски облици су у великој мери усмерени на подразумевана решења. У операма, оперетама и првим мјузиклима сценографије су биле осликане позадине са понеким тродимензионалним елементима.

Захваљујући усавршавању технике, данашње режије подржане су изузетним сценографским решењима. Овде је углавном реч о видео-графичком мапирању објеката који, у зависности од пројектованих координата и креираних видео или графичких садржаја, потпуно мењају тродимензионални изглед објекта. Експонирање на објекте изводи се видео-пројекторима високе HD резолуције, са снагом осветљења (*brightness*) од 20000 ансл (ансилумен) и више. Као један од примера овакве праксе можемо навести зграду Народног позоришта у Нишу, коју је продукција Мегатон (MegaTON Production)¹⁴⁴ креирала у складу са манифестацијом обележавања годишњице Миланског едикта. (Прилог бр. 14)

¹⁴⁴ „MegaTON Production doo“ је компанија препознатљива по креирању и реализацији сложених мултимедијалних продукцијских и програмских пројеката: од фестивала и концертних турнеја, комплексних државних и међународних пројеката, до специфичне продукције ТВ преноса.

Проблем са сценографијом јавља се из разлога што у музичко-сценским облицима учествују велики ансамбли. Велики број певача у хору захтева (углавном централно) место, где се могу наћи учесници који броје од тридесет па навише чланова. Инвентивнија решења су сценографије постављене у неколико нивоа, које свакако делују динамичније.

На примеру свечане академије поводом прославе Миланског едикта¹⁴⁵ можемо видети како статичан положај хора и мала позоришна сцена могу добити апсолутно футуристичку димензију. Променом боје и интензитета расвете мења се интонација симбола, па и саме сцене. (Прилог бр. 15) Редитељ и сценограф морају унапред знати да се будуће плесне нумере морају извести у том простору, који се у току представе може кориговати само у малом проценту. Захваљујући овим реалним околностима, једноставно се мора радити тимски и консултовати са кореографима.

Редитељ који ради на музичко-сценским облицима мора изложити прву идеју сценографу, кореографу и диригенту. Тек по завршетку ових консултација он може „довршити“ идеју. Захваљујући развоју технике и технологије, редитељу се пружају много веће могућности музичко-сценских облика. Нажалост, сваког дана се појављују нова техничка достигнућа, а већ преоптерећеном редитељу музичко-сценских облика намеће се још једна обавеза – да прати техничко-технолошка усавршавања аудио и видео-технологије. Познавање аудио-технике у неким ситуацијама може бити од помоћи – на пример, знање о могућности да хор стоји у дубини сцене захваљујући микрофонима који могу „покупити“ звук и пренети га до публике путем звучних кутија.

Солисти више не морају бити готово на просценијуму (као што је то раније био случај, због акустике сале). Чак и онај исконски проблем – да се оркестар и певачи или оркестар и плесачи не чују – више не постоји. То сада обезбеђују мониторинг звучници, који певачима – плесачима „преносе“ звук оркестра, али и оркестру и диригенту звук певача. Режија музичко-сценских облика која се ослања на аудио-визуелна средства заправо мора пре оног основног рада за столом почети са упознавањем простора у којем ће се реализовати представа, као и техничких могућности тог простора. Када се почиње реализација спектакла, посебно се мора обратити пажња на могућности продукција које се

¹⁴⁵ 17. 01. 2013, концерт хора Сретењског манастира на сцени Народног позоришта у Нишу

баве пружањем услуга аудио и визуелним средствима. Разлог за овакво мишљење можемо наћи у превеликим жељама редитеља, али и обећањима пружаоца услуга.

- Разлика између режије музичко-сценских облика у васпитно-образовном систему и уметничке режије

Школа је место које може представљати највећу продукцију када говоримо о стручним кадровима и консултантима. Овде је потребно напоменути да у школи у већини случајева има и више наставника који су стучњаци у различитим областима својих предмета. Запослени у школи који су доступни редитељу су следећи:

- Професори српског језика и књижевности – драматургија, дикција глумаца, упућивање на историјску епоху одређеног књижевног дела, анализа књижевног дела и форме.
- Професори страних језика помажу око читања текстова на страним језицима, превода и разумевања сленга.
- Професор ликовне култура је обавезни члан сценографског тима.
- Професор музичке културе је, осим за певање музичких нумера и инструментално свирање, добар сарадник у музичком избору композиција које се могу користити као подлога. Такође, добри су сарадници у избору звучних ефеката.
- Професор техничког и информатичког образовања преузима рад на визуелним ефектима, аудио-техници, као и на изради сценографије.
- Професор физичког васпитања подржава плесне нумере у виду спортске гимнастике и фолклора.
- Домари су драгоцени помоћници у изради сценографија, практикабла и другог.
- Професори разредне наставе су специфична стручна популација и изузетно креативни сарадници. Због боравка у само једном одељењу постају веома инвентивни у овим облицима рада. Од њих се добијају веома добра решења

ритмичких нумера. У изради костима доносе дух примерен дечијој популацији, а све то урађено у току наставе и са целом заједницом.

Организацијом, али и избором нумера које ће бити изведене на предвиђеној приредби бави се комисија за културну и јавну делатност (КЈД). Чланови ове комисије бирају се сваке године, а њихови састанци су предвиђени Годишњим планом рада школе. Чланови комисије за КЈД су наставници претходно наведених предмета, као и учитељи – представници актива разреда.

Када говоримо о редитељском поступку драмског, уметничког музичко-сценског позоришта и васпитно-образовног музичко-сценског позоришта, примећују се огромне сличности, али и неке јако битне разлике, као што су сличности и разлике у области драматургије и стварања „обавезног“ сукоба, идеје представе која је помало ограничена, скраћивања и дељења. О овим областима нешто више у тексту који следи, а који говори о реализацији едукативних семинара за запослене у просвети.

7.1 СТРУЧНО УСАВРШАВАЊЕ НАСТАВНИКА, ВАСПИТАЧА И СТРУЧНИХ САРАДНИКА

за реализацију музичко-сценских облика са васпитно- образовним циљевима

Идеја да се приступи акредитацији једног семинара мора бити дубоко утемељена на потребама запослених у просвети, што је резултирало и циљем да овај рад буде довољно информативан и језички доступан овој групи људи. Како би семинар био акредитован у ЗУОВ, мора имати научну утемељеност и оправданост, али такође бити савремен и потребан запосленима у просвети. На инсистирање ауторових сарадница у реализацији школских приредби, приступило се осмишљавању семинара, прво за све који учествују у раду на школским приредбама, док је други семинар био усмерен ка професорима разредне наставе.

Полазне хипотезе овог рада, као и семинара, заступљене су у току обуке, али је реализација ових едукација послужила и као експеримент за потврђивање или евентуално

одбацивање полазних хипотеза. Основна едукација заснива се на почетном циљу – да овај рад буде језички доступан онима који се баве инсценацијом музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљевима. Пошло се од дела хипотезе да драматуршко-редитељски поступак музичког позоришта има доста сличности са поступком постављања облика са васпитно-образовним циљевима. У прилог томе, разматрани су уметници који су се бавили режијом музичких облика.

Пјетро Метастазео (Pietro Metastasio, 1698-1782) развио је конструкцију опере с нумерама до савршенства. Метастазео су обожавали књижевници и музичари, а сваки композитор који је желео да се докаже компоновао је оперу по Метастазејевом либрету. Међутим, ни он није могао избећи шаблоне барокне опере. Његова драматургија је заснована на затвореним музичко-драматуршким целинама. Смењивањем речитатива и арија, Метастазео је својом реформом предвидео конструкцију оперског дела. Претходници оперете преузели су ову драматургију¹⁴⁶.

Највећи противник овако шематизоване оперске конструкције био је Рихард Вагнер (1813-1883). Он је разбио драматургију затворених нумера. Пишући своје опере, створио је јединствено дело (Gesamtkunstwerk), где је сјединио драмски текст, музику, игру, инсценацију и створио музичку драму. Интересантно је да је велики Брехт одбацивао Вагнерову драматургију и настављао драматуршку конструкцију нумера која је постојала у старинској комичној опери и оперети. Најзад, и ране музичке комедије, мјузикли, настали су из матрице оперете, а тек савршени мјузикл (*musical play*) превазилази шему затворених нумера у већој мери.

Затворене нумере представљају велику дилему код редитеља мјузикла. Прво питање је да ли их треба издвојити, или их логички уводити и завршавати прелазећи с једне на другу фактуру. О овом проблему проф. Светозар Рапајић закључује: „Затворене нумере, музичке тачке одвојене од радње у оперетском смислу, у модерном мјузиклу не би смеле да постоје. Иако, у формалном смислу, често постоје нумере које имају свој почетак и крај, њих треба интерпретирати функционално, односно не као издвојену нумеру, него као одломак радње у школском смислу, који има свој почетак и крај.“ (Рапајић, 1995:42)

¹⁴⁶ Балад опера, зингшил, опера комик

И школске приредбе имају проблем са затвореним нумерама. Он се најчешће решава тако што се радња заустави и почиње музичка нумера. Покушај да се овако лоша традиција прекине представља акредитовани семинар намењен учитељима, наставницима и свима који се баве реализацијим школске приредбе¹⁴⁷. Задатак ове едукације запослених у просвети заснива се на радионичком раду и увежбавању повезивања издвојених нумера, о чему ће у наставку бити више речи.

Ове едукације потврђују тврдњу Хуга Клајна, да редитељ мора бити сопствени драматург или барем тесно сарађивати с њим. Никако као што је случај у Немачкој, где редитељ добије текст тек после драматургове обраде. За драматурга је то гледање из угла драмске структуре, а када говоримо о музичко-сценским облицима, ту престаје њихова делатност. С друге стране, музички образовани сарадници немају готово никаква предзнања о драми. Једино што је сигурно јесте сукоб, у већини случаја загарантован. С једне стране, драматурзи штите књижевно дело, док диригенти не дозвољавају „уништавање“ музичког дела. Оваква пракса на сву срећу полако јењава и у последње време све је више оних који сарађују. Тек са довољним знањем из обе области редитељи музичко-сценских облика могу знати и захтевати реално.

Прва разлика између драмске и музичко-сценске режије састоји се у томе што је у драмској трајање неког догађаја, одломка условљено егзактним трајањем. Сасвим је другачија ситуација у музичкој режији, где је трајање једне радње ограничено музичким обликом до последње ноте. У режији музичко-сценских облика ова „ограниченост“ у трајању радње може се продужити или скратити, али нас то враћа на образованост редитеља и његову способност да од музичких сарадника захтева неку од ових делатности.

Тражећи решења за овакве ситуације, неки редитељи су покушавали да разумеју музику тако што су тон превели у драмску реч, али је такво мишљење¹⁴⁸ ипак недовољно. Теорија музике не подржава овај став и захтева много више слушања и разумевања. Међутим, неспорна је чињеница да мелодија подржава драмски текст, даје му више мелодичности, појачава акценте, палету боја и осећајности.

¹⁴⁷ Бр. 774 „Радио-драма и одељењска приредба у разредној настави“, аутор: Дубравка Томић, ЗУОВ 2014-15.

¹⁴⁸ Јован Путник. О овом начину размишљања више у истраживачком раду (Дружијанић, 2007)

С једне стране, композитори помажу редитељима својом инвенцијом, пружају му основне информације о структури музичког дела. Из другог угла гледано, редитељ се због ограничења мелодијском структуром ограничава у својој инвентивности. Захваљујући оваквој ситуацији, поново долазимо до тога да се од редитеља очекује музичко образовање. Више пута поменуто решење „Приче о коњу“ може се сматрати идеалним када говоримо о сарадњи редитеља и композитора. Сарадња редитеља Беловића и композитора Борисављевића у радионичком приступу највише упућује на дубоко пријатељске и толерантне односе између аутора. Резултат оваквог рада је чаролија и контрапунктско-хармонично прожимање режије и музике.

Слична ситуација поновила се у „Голама“, где су Радивојевић као редитељ и Илић као композитор такође успели да постигну изузетну хармоничност. Оно што их, можда и неправедно, чини мање помињаним у анализама, јесте стил и тежина самог драмског заплета.¹⁴⁹ Међутим, у осталим режијама музичко-сценских дела већински је заступљено ослањање на слух и осећај. Ипак, сам осећај и таленат нису довољни, из разлога што су представе углавном:

1. Засноване и акцентоване на либрету, док музика има декоративну улогу или
2. Музички виртуозне, са баналним елементима драмског.

На једном од мојих семинара¹⁵⁰, један од колега ми је веома агресивно објаснио да је то „чист дилетантизам“, а већина музички образованих колега га је подржала. То је заправо створило сукоб наших мишљења о потреби за оваквим врстама знања. За моје полазнике, познавање ових области је било непотребно. На сву срећу, анализирајући њихове наступе и моје примере, дошло се до заједничког става – да је широко образовање ипак потребно, чак и за оне који само наступају, али и да је то ипак превише информација.

Требало би обратити пажњу на још један пример из праксе који се налази у овом раду. Приликом реализације музичко-сценског спектакла „Небеско је увек и до века“ дошло је до „вишка“ нота. Композитори/извођачи, опијени медијским догађањима и самим спектаклом, „докомпоновали“ су – продужили две композиције, додајући чак и нове мелодије без договора с редитељем. Оваква ауторска слобода захтевала је низ

¹⁴⁹ Комплетна анализа редитељског поступка мјузикла „Гоље“ у раду „Режија мјузикла на београдској сцени“ (Дружијанић, 2007)

¹⁵⁰ Музичка школа „Ватрослав Лисински“, Београд

импровизација балетских уметника, који су своју кореографију, иначе унапред договорену на основу тонског снимка, импровизовали углавном у уводним деловима. И глумци су морали добро да слушају завршетке композиција, јер нису трајале колико је било предвиђено, а ући пре времена било би веома неозбиљно. Међутим, како су сви, од редитеља па на даље, били припремљени да „жива ствар“ трпи изненађења, публика је изашла из сале изузетно задовољна, не приметивши оно што су само учесници знали.

На основу историјских и искуствених података дошло се до закључка да се специфичности у инсценацији музичко-сценских облика са васпитно-образовним циљем могу пронаћи у извођачким елементима наведеним у даљем тексту.

7.1.1 Драматургија

Музичко-сценски облици са васпитно-образовним циљем не полазе од драмског дела. Како се може видети у поглављима која говоре о школским, разредним или одељењским приредбама, ограничавање на „готово“ драмско дело има за последицу искључивање из организације огромног броја деце. Драмско дело може бити само део уклопљен у музичко-сценско дело, захваљујући ослањању на идеју комада с певањем.

У пракси се показало да у школском позоришту могу бити успешне готове драмске или лирске целине. Потреба да школска приредба буде драматуршки јединствена лежи у савременим мултимедијалним догађањима и телевизијским облицима. Међутим, школска приредба је масовна и представља мултимедијални догађај. Она је испуњена великим ансамблима¹⁵¹, а време је ограничено.

Рад на драматургији представе/приредбе почиње утврђивањем теме, која може бити усмерена на обележававање неког јубилеја, али су у већини случајева то васпитне теме, којима се указује на одређену појаву у школи или друштву. Сваки члан КЈД нуди могуће нумере из своје области, од којих редитељ¹⁵² прави избор. Следећи корак је да их поређа и уметнутим реченицама споји у јединствену целину. Тек тада свако може радити на својим

¹⁵¹ Хор нижих разреда, хор виших разреда, оркестар, ритмика, фолклор

¹⁵² Редитељ је овде у извесној мери и драматург.

нумерама, али и са редитељевим сугестијама о начину уласка и изласка са сцене. У супротном, када се добију готове и недоговорене нумере, приредба постаје смењивање брзих и спорих нумера.

На основу анализе сценарија добијених од колегинице Злате Валентић, професора у школи „Центер“ (Словенија) и организатора великог броја приредби, могло се закључити да су приредбе које се организују у спортској сали школе и хали спортова у самом месту драматуршки готово уједначене са радом колега из Србије. (Прилог бр. 16)

Највише сличности у драматургији можемо видети у мјузиклу „Јубилеј“¹⁵³, који је игран у Позоришту на Теразијама поводом званичне прославе годишњице овог позоришта. У недостатку финансијских средстава, аутори мјузикла осмислили су драмски заплет који је објединио све мјузикле игране на овој сцени. Управо оваква драматургија, која маштовитим решењима повезује наизглед неповезане нумере, представља једино могуће решење за школске приредбе, које су у већини случаје ревијалног типа.

По угледу на овакву драматургију, у току реализације семинара приступило се реализацији – увежбавању рада за столом, полазећи од идеје будуће приредбе-представе засноване на нумерама које би требало спојити у одређену драматуршку целину.

7.1.2. Идеја

У току школске године, а према препоруци Министарства просвете, морају се одржати најмање две велике представе/приредбе: на дан Светог Саве и на Дан школе. Оно што на самом почетку ограничава идеју представе/приредбе јесте то да су тематски ограничене циљем и циљном групом; ту до изражаја долази идеја представе. Избор идеје заправо је један од најбитнијих корака. За разлику од идеје у уметничком позоришту, васпитно-образовна идеја је тежи задатак за редитеља. Идеја целе представе мора бити васпитна, али

¹⁵³ „Јубилеј“, премијера 23. 12. 2000, Позориште на Теразијама, режија: Михаило Вукобратовић; либрето: Михаило Вукобратовић, Миленко Заблаћански, Раде Марјановић, Драган Вујић. Комплетна анализа овог мјузикла у магистарском раду аутора.

и образовна у исто време, а као таква треба да буде и на уметнички задовољавајућем нивоу. Како би деца боље прихватила и обрадила тему, али и спровела идеју, потребно је да се програм прилагоди њиховим интересовањима и текућим трендовима. Као јако добро решење показала се идеја да деца говоре са светим Савом или историјским ликом чије име школа носи (Јован Дучић, Доситеј Обрадовић, Лаза Костић, Ђура Даничић, Ђорђе Крстић).

Ови „обавезни“ ликови из године у годину постају једнолични, али правилна идеја увек ће освежити сваку нову приредбу/представу. Током осмогодишњег школовања деца се презасите једноличним приредбама истим песмама, причама, историјским подацима. Добра је идеја да лик чије име носи школа помогне деци у решавању проблема и усмери их у васпитном, али и образовном смислу. Ти „проблеми“ могу се односити на другове, симпатије, бирање најбоље школе...

У идеји морају постојати комични елементи, делови који ће насмејати и обрадовати децу, али и публику. Ово „освежење“ показало се неопходним зато што приредба мора да прикаже и готово све секције у школи, успехе и награде, хорове и оркестре, фолклоре, ученике свих разреда. Пуким ређањем издвојених нумера у пракси се могло видети колико је публици напорно да пропрати читаву представу. Оптимално трајање приредбе је један школски час, када у су питању „озбиљне“ представе (Свети Сава); за оне забавне дозвољено је трајање од шездесет минута (Дан школе).

7.1.3. Сукоб

Сукоб је веома битан чинилац у музичко-сценским облицима са васпитно-образовним циљем. Добро осмишљен сукоб (родитељи – деца, наставник – дете, дете – дете, друштвена средина – дете) пружа редитељу/драматургу велике могућности да на основу закључака који произилазе из представе утиче на правилан морални став код учесника и публике. За разлику од драмског позоришта, сукоб у музичко-сценским облицима постоји између музичких тема, али у сукобу могу бити и музичке нумере. Публика готово несвесно региструје секундарне музичке сукобе, што јој умногоме помаже у одлучивању и

избору сукобљених страна. Исто је и са глумцима, које нека музичка тема подржава у истрајности и веровању у исправност.

Када говоримо о главном музичком сукобу, који се реализује помоћу целих или готово целих нумера, однос гледаоца је као према сукобу личности; ако говоримо о сукобу у масовним сценама, можемо говорити о сукобу група. У оквиру саме композиције, поделом нумере на различите извођаче, имамо и унутрашње сукобе.

Стварајући овакве сукобе у току представе, деца их доживљавају као јак мотив да што боље донесу своје улоге, а публика се дели због сукоба; родитељи несвесно подржавају своју децу, другови једни друге, одељење свог ђака, па чак и нижи разреди подржавају хор нижих разреда, а старији хор старијих. Музички сукоб супротставља љубитеље једног музичког правца и присталице другог.

Захваљујући читавом спектру сукоба, представу чини много запаљивих супстанци на једном месту. Најбитни је крај сукоба, који мора бити помирљив, учити толеранцији и разумевању. Само тако публика и учесници излазе задовољни, а „лекција“, образовна или васпитна, остаје трајно урезана у психу учесника.

7.1.4. Скраћивање

Скраћивање се у овим облицима врши сумирањем ансамбла, тако што се сједињују у нумерама. То се најбоље види у наступу хора који пева одређену композицију, оркестар га инструментално прати, ритмика игра, а драмска секција у току инструменталних интерлудија глуми одређене сегменте.

Осим скраћивања драмског текста, које је веома познато редитељима, музичке нумере се скраћују на деловима који се понављају. У ситуацијама када је реч о песми са више строфа које имају исту мелодију, могућност скраћивања је још већа. Још једна могућност скраћивања, а самим тим и убрзавања темпа и добијања на ритмичности представе, јесте то да се музичка нумера динамички утиша у предвиђеном делу, полако прелазећи у слику из офа, што глумцу пружа могућност да у свом изражавању добије на динамичности.

Постизање оваквог нивоа контрапунктског односа међу извођачима подразумева техничку опремљеност простора, што у нашој земљи често није случај. Међутим, ни техничка неопремљеност није од пресудног значаја, зато што у свакој школи постоје нека аудио-визуелна средства; чак и њихова процентуално мала примена помаже у реализацији добре и динамички успешне представе.

По завршетку предавања током којег су полазници семинара упућени на ове издвојености из области драматургије, идеје, сукоба, приступа се радионици у оквиру које полазници приказују колико су прихватили понуђене информације. У овом делу рада са полазницима пружа се могућност размене и провере стечених знања, што се завршава образложењем формираних драматуршких основа. (Прилог бр. 17) Радови садрже драматуршки део, у којем се јасно може видети примена модела комада с певањем у коришћењу уметнутих реченица, израда мизансцена, те представе-приредбе, као и редитељска књига. На крају, одабрани делови снимају се као радио-драме у показном смислу.

7.1.5. Аудио-техника

Примена аудио и визуелних средстава представља изузетно битан елемент у реализацији школске представе. Финансијска ограничења у школама онемогућавају ангажовање професионалних продукција. Међутим, у региону није таква ситуација. На примеру Словеније можемо видети како се приредбе подржавају аудио-техником, захваљујући издвајању одређених финансијских средстава. Основна школа „Ценер“ у Новом Месту¹⁵⁴ један је од тих примера. (Прилог бр. 18) Ова школа се разликује и по томе што, када говоримо о аудио-техници, ангажује професионалце. Продукција која се ангажује на основу сценарија доноси одговарајућу опрему и задужена је за сва тонска дешавања на сцени.

¹⁵⁴ <http://www.os-center.si/>

Примена аудио-средстава условљена је количином и квалитетом опреме. Технички гледано, подразумева се употреба аудио-средстава као и у драмском позоришту. Међутим, када говоримо о музичко-сценским облицима и аудио техници, ситуација је доста комплекснија. Радећи на музичко-сценским облицима, аутор је стекао веома широку палету искустава.

Ова палета полази од искуствене реакције у којој је на пример, због немогућности да се озвучи хор, а музичка матрица емитује на излазним звучним кутијама, једино путем претпоставке или познавања озвучења и сале било могуће уједначити и предвидети добар однос матрице и певања хора. Осим излазног односа хора и музичке матрице, у оваквој ситуацији се мора водити рачуна и о томе колико хор чује мелодију са носача звука. Ово мора знати и редитељ музичко-сценских облика, због кретања глумаца певача на сцени, али и поставке звучних кутија у равни с хором. Његови захтеви морају бити ограничени и условљени управо овом проблематиком. У супротном, долази до звучних несугласица.

Друга крајност је ситуација када треба озвучити читав оркестар, урадити добар мониторинг – да сваки извођач чује инструменте како он жели, а све то у излазном, финалном тону, тако да звучи природно. Чак и ако ради са великим продукцијама, редитељ на територији Србије мора знати да је мало оних који у свом саставу имају специјализоване тонске техничаре. Како идеални услови готово да и не постоје, увек се треба наћи на средини, а могуће су три ситуације:

1. Редитељ не може имати превелике и нереалне захтеве у сценској поставци. Његова инвентивност мора се кретати у границама могућег, али то никако не значи да би требало да је сведе на минимум. Напротив, захтеви редитеља морају се кретати до дозвољеног максимума.
2. Извођачи не смеју бити претерано захтевни, јер не могу очекивати тон исти као у сали за пробе. Морају имати поверења према редитељу, као и према његовим евентуалним стручним сарадницима који из положаја публике стичу сасвим други утисак.
3. Тонски техничари морају имати доста знања из области тонске технике и показивати креативност у новонасталим ситуацијама. Ово се не односи на озвучавање позоришта која су техници позната до последњег милиметра, већ на

нове просторе, спектакле који се одржавају у великим халама, представе које се играју на отвореним сценама.

7.1.6. Сценографија

Сценографија у школским приредбама-представама-спектаклима знатно се разликује од сценографије у позоришту. Велики проблеми настају оног тренутка када се схвати да су простори у којима се реализују ови облици сасвим непредвидиви. Када је реч о одељењским приредбама, приредбе се у великом проценту реализују у учионицама, али у школама које имају свечане сале постоје и изузеци.¹⁵⁵ Када је реч о школама у мањим градовима, њихова сарадња са центрима за културу је далеко интензивнија, тако да се спектакли веома често реализују у великим салама и уз професионалну помоћ. Не тако ретки су и спектакли реализовани у салама за физичко, што је случај и у региону. На примеру школе „Центер“ у Новом Месту можемо видети добро решење стварања илузије позоришне сцене помоћу завеса које прикривају реквизите за извођење наставе физичког васпитања. (Прилог бр. 18).

Сценографија је област која може послужити за промовисање ученичких и наставничких радова на школским приредбама. (Прилог бр. 19) На примеру наставника у Грачаници можемо видети тродимензионална, не тако скупа, али изузетна сценографска решења за школску представу – приредбу поводом прославе Светог Саве 2016.

Лед екране са великих сцена у већини случајева имитирају пројектори, на којима се емитују видео и фото материјали. Примена пројектора, као и у настави, пружа подршку/потврду догађањима на сцени, а та подршка, у виду дечјих радова, омогућава и њихову афирмацију.

¹⁵⁵ Углавном су то мање сцене, релативно истакнуте, готово без икаквих техничких могућности. Овакве сале се најчешће срећу у Београду, а доста ређе и у неким мањим градовима.

ЗАКЉУЧАК

Крећући се ка циљу овог рада – да се на основу историјских анализа и личних искустава докаже да су музичко-сценски облици васпитно-образовни, дошло се до закључака који му говоре у прилог. Историјски гледано, музичко-сценски облици почињу у доба стварања цивилизације, као и већина форми и облика садашњег друштва. Као што је познато, прве едукације одвијале су се у току обреда, на шта нас наводе и „писани примери“ са пећина, где се јасно може видети и научити техника лова. Ту се такође могу приметити елементи плеса и музичке изражајности, што нам указује и на то да је примена музике била изузетно значајна; ипак, неоспорно је и да не постоје музички записи. Претпоставке како су мелодије звучале заснивају се на мелодијама и плесовима данашњих примитивних племена.

Неоспорно је да су принципи имитације и понављања доводили до трајно стечених знања. Имитирајући родитељско понашање, деца су стицала егзистенцијалне и социјалне вештине,... Овако стечена знања преношена су с колена на колена и уз незнатна одступања остајала као трајна и спремна за надоградњу. Имитација звукова природе развила је глас као основно средство споразумевања и довела до песме. Имитација кретања у природи, подражавање одређених ритмичних кретања бића из окружења довело је до онога што данас зовемо плесом.

Огроман утицај на развој музичко-сценских облика имала је трагедија¹⁵⁶ у Грчкој. Осим што је представљала врхунац тадашњег друштва, покушај да се она оживи у западноевропској култури довео је до стварања сасвим новог облика – опере¹⁵⁷. И поред многих значајних дела насталих у различитим националним културама (француској, немачкој, руској, чешкој), опера се у општем значењу углавном сматрала националним

156 Настала из дитирамба – песме уз пратњу аулоса, трагедија се развила из хорских приредби ритуално-религијске природе. Најзначајнији трагедиографи били су Есхил (око 525-456 п.н.е), Софокле (496-406 п.н.е) и Еурипид (480-406 п.н.е). Настала у част бога вина Диониса.

157Више о овом облику у делу 4: *Музичко-сценски спектакл*.

изразом италијанског културног менталитета; оперета се везује за бечки штимунг, док је класични балет повезан са француском и руском традицијом. Тако се и за мјузикл може рећи да представља аутентични национални израз америчког позоришта, или пак, по многим, његов највитаљнији и најуспешнији жанр.

Следећа „степеница“ у васпитно-образовном процесу може се пратити упоредо са стварањем религија. И религије примењују едукативни приступ, поново се користећи ритмом, мелодијом, понекад и плесом, у циљу што бржег и бољег савлађивања информација о циљевима и задацима одређене религиозне групације. Касније, развојем писмености и школства, школе постају главни центри едукације и васпитања. Један од показатеља привлачности и прилагођавања цркве савременим трендовима је појава ораторијума, као одговора на све већу популарност опере.

Дакле, посматрајући еволутивни развој људског друштва, примећује се извесни троугао, састављен од следећих елемената: 1. **реч** (основно средство образовног процеса); 2. **музика**¹⁵⁸ (средство уз чију се помоћ брже долази до знања); 3. **сцена** (простор где се одржава едукација). Ова три елемента и данас представљају основу васпитно-образовног система, уз примену извесних техничких достигнућа као природну последицу прилагођавања савременим токовима. Јединство ових елемената представља основу образовног процеса, почев од Грчке, где су „музичар и песник били сједињени у истој личности, као у случају Хомера.“. „Музиком су се бавили научници и филозофи... Проучили су и њене основе, и њено дејство на укус и осећајност човека, и њен удео у васпитању.“ (Алберти, 1974: 27, 28)

8.1 Музичко-сценски облици као мотив процеса учења

³ „Музичко збивање представља процес који се одвија у времену. У том процесу учествују... различите компоненте музичког израза: пре свега ритам и мелодија.“ (Сковран-Перичић, 1986:7)

Почетну хипотезу да је музичко-сценско позориште настало због васпитно-образовних циљева, као најкраћи пут у учењу, можемо сагледати у основном мотиву учествовања у њему. У доба када „постмодернизам укида радњу“¹⁵⁹, а „без позоришне радње нема позоришта“ (Клајн, 1995), морамо признати да представе са васпитно-образовним циљевима задржавају драмску радњу, задовољавајући васпитно-образовне задатке у већој или мањој мери. Зато су ове приредбе – представе драгоцени елементи у процесу учења.

Њихова особина да олакшавају савладавање градива савременом детету представља велики мотив. Овакве представе не остају само на пуком вербалном понављању и увежбавању, оне захтевају покрет, плес, певање и подстичу креативно изражавање. Промене захтева у сценама музичко-сценских облика наводе учеснике да у једном тренутку говоре, а у следећем већ певају или играју. Овакви захтеви готово да искључују могућност само вербалног учења, али прате потребе и навике савременог учесника, навикнутог на промене и снажне утицаје из окружења.

Привлачност музичко-сценских облика пружа много мотива за учествовање, али и за гледање. Прати их масовност, а када је реч о присуству публике, то повлачи један од основних мотива за учествовање у стварању музичко-сценских облика – афирмацију. Не тако ретко, ове представе су и такмичарског карактера, што представља још један изузетан мотив. Када говоримо о школским представама, можемо препознати и социјални мотив.

Жељу да се започне реализација музичко-сценских облика покреће машта; та иницијатива потиче од неког ко је већ активан у сложеном процесу учења. Таква особа у процесу реализације преноси знања и подстиче учеснике на исти такав (можда и успешнији) вид активности у процесу учења. Осим приказивања резултата маште, реализатори својом игром код публике подстичу сложене процесе учења; на основу својих сазнања, гледаоци развијају лични процес учења – машту. Овакав узрочно-последични однос код учесника у тројству аутор-реализатор-публика условљава најсложеније процесе учења.

Музичко-сценски облици су лакши и прихватљивији облик учења од чисто сценских облика, зато што највише подсећају на дечију игру, а у процесу стварања користе њене

¹⁵⁹ Димитрије Ђурковић, стр. XI, предговор

елементе. Предност у односу на сценске облике лежи и у томе што је музика равноправни елемент у процесу учења. Музика „олакшава“ начин реализације, захваљујући недовољно обрађеној области музикофилије и аудиовизије.

У музичко-сценским облицима подразумева се велики број учесника, било да су то плесне, хорске или оркестарске нумере. Док у драмском позоришту може учествовати један (монодрама) или више актера, музичко-сценски облици су захтевнији и многобројнији. Музичку пратњу у току рада преузима клавирска корепетиција, али на представу излази оркестар, често бенд од четири члана (соло гитара, бас, бубњеви, клавијатура). Најбројнији може бити симфонијски оркестар, који „у свом саставу има све инструменте потребне за извођење симфоније“ (Пејовић,1986:342), а броји и преко осамдесет чланова. Вокално извођење може бити соло, дует, али и хорско певање; хорови имају од тридесет пет чланова па навише. Наведене величине ансамбала и вокалних извођача истоветне су и када је реч о плесним нумерама.

Оволики број учесника највише доприноси развоју социјалних односа. Он обједињује неколико социјалних групација са различитим моралним нормама у заједничку социјалну средину, са јединственим моралом и циљем. Синхронизацијом ових група (ансамбала) учесници се упознају и информишу о специфичним мотивима, моралним нормама и процесу учења. Корелацијом ових група долази до сажимања и преплитања начина учења, прихватања добрих и одбацивања лоших, све у циљу реализације успешне представе која ће утицати на публику и социјалну средину. Ова „стваралачка хармонија целине“ (Платон) доводи до уметнички инспиративног, васпитно-образовног, забавног.

8.2 Школско позориште

Полазећи од циља овог рада – да постави стандарде и основе квалитета у школским приредбама – представама у естетском и образовном правцу, дошло се до закључка да је, откако је УНЕСКО марта 2006. у Лисабону отпочео борбу за увођење драмског

образовања у школе¹⁶⁰, почело освајање нових техника учења и рада са децом, а број учесника у овом процесу је импозантан. Уметничко образовање има четири циља:

- 5 Заговарање општег људског права на образовање и културну партиципацију
- 6 Развитак индивидуалних способности
- 7 Побољшање квалитета образовања
- 8 Промоција културне разноликости¹⁶¹

Драма у образовању највише зависи од импровизације; пробе са текстом углавном су вид загревања. Карактеристично за овакав рад са децом је развијање слободе и креације у раду. Међутим, поставља се питање колико је ова креативност у суштини образовна. Овакав начин рада са децом добар је за изражавање мишљења, доживљаја драмске ситуације, али недостаје васпитни и образовни пут – водила. Техника рада оспособљава глумце за изражавање и кретање, али за публику, па и саме глумце, не представља образовни процес, ако немамо водитеља који усмерава ток радње, као на настави. Васпитање и образовање не подразумевају велике слободе. Савремено позориште у школи, креативну драму у образовању можемо прихватити као увод у рад на васпитно-образовној представи. Сама за себе, представа овог типа резултира само разменом мишљења и осећања, занемарујући школске циљеве.

Добар пример за креативну драму у образовању је Турска, која је још 1926. у основне школе увела креативно драмско образовање, да би се оно касније проширило и на средње школе. „Као метода је препоручивана у обради турског језика, историје и физичког васпитања.“ (Adigüzel, 2008) Међутим, радећи са децом и за децу, свест мора бити на

⁴ „Стратешки документ који је усвојен у нашој земљи под називом Стратегија о развоју образовања и васпитања у Републици Србији до 2020. године ослања се на Лисабонску стратегију (2000) и Кључне компетенције за целоживотно учење – Европски оквир (2004), где се као значајан исход образовања наводи развој компетенција ученика у области матерњег и страних језика, математичке и информатичке писмености, познавања и очувања природе и културе у којој се одраста и владање техникама значајним за социјалну интеракцију и лични развој. Наведена документа нашла су свој одраз у Закону о основама система образовања и васпитања (2009/2011) у члановима: 3 – Општи принципи система образовања и васпитања; 4 – Циљеви образовања и васпитања и 5 – Општи исходи и стандарди образовања и васпитања.“ (Ђорђевић, 2014:3)

¹⁶¹ О „Смјерници“ више на www.hcdo.hr (Крушић)

високом нивоу одговорности. Чисто уметнички оквири у систему образовања ипак нису довољни.

Представа која је део ауторског рада Кокана Младеновића „Случајеви – Lost in Serbia“¹⁶² настала је као својеврсни „запис“ проблема деце полазника школе глуме Дадов. (Прилог бр. 20) Можда је ова спектакуларна представа најбољи пример како се проблеми деце покушавају изнети пред публику. Посматрач може видети да је радња вођена слободом дечијег изражавања, као и да су примењена повремена акцентовања у хорском викању ритмички изговореног текста, који у неким деловима подсећа на речитатив¹⁶³. Повремена кретања и појава фотографија ликова који су извор дечје фрустрације дозвољавају приказ емоција, али и увид и свест о извору фрустрације. Међутим, представа преноси само негацију и фрустрацију; нигде се не могу видети образовни или васпитни елементи, мада се ради са малолетном децом¹⁶⁴.

Основни метод у раду са децом/омладином је примена позоришних техника у реализацији васпитно-образовних процеса. Ова представа би требало да уз помоћ позоришних поступака (одигравања/*acting out*) изнесе и савлада образовне наставне јединице, као и васпитно-образовне процесе у темама: насиље у породици, малолетнички криминал, сексуално понашање младих, ХИВ/AIDS, односи међу младима.¹⁶⁵

Чак и савремени перформанси, ако су учесници деца или омладина, морају остати у својим првобитним теоретским оквирима. „Рани перформанси се доводе у везу са

¹⁶² 27. децембар 2013, премијера у Дадову

¹⁶³ Речитатив – (*recitativo*), у оперској и вокално-инструменталној музици начин певачког изражавања у коме преовлађују говорни ритам и акценти речи, док је музички елемент сведен на најмању меру. (Пејовић, 1987:335)

¹⁶⁴ Узвикивање увек дегутантног „Нож, жица, Сребреница“ никако не пристаје овој популацији. То је ипак за публику јаког стомака.

¹⁶⁵ “Пројекти који су користили ТИЕ у Србији су бројни, за нас су посебно била поучна искуства стечена у унапређењу међуљудских односа и превенцији конфликта међу младима у Санцаку и на југу Србије, финансираних од стране агенције *Care International*, 2002-2004.“ (Милосављевић, 2009:133)

концептуалном уметношћу, пошто се заснивају на артикулисаној идеји пре него на производњи објекта (артефакта), и често се сматрају ангажованим (у контексту друштвених прилика и/или света уметности), и то услед намере аутора која се експлицитно објављује, ефеката које ће спроведена акција остварити, или као такви они бивају накнадно окарактерисани од стране теоретичара, критике или публике“. (Илић, 2013:27) Накнадне карактеризације добијене од стручне, али и нестручне јавности у школској популацији морају бити јасно видљиве. Ако говоримо о перформансу као што је, на пример, „Јесењи карневал“ у оквиру школа, не можемо заобићи и чињеницу да деца у оквиру овог карневала приказују своје радове, знања из области више уметности, али и осталих образовних елемената. У оваквом перформансу нико не говори ружне речи о киши, нити се вулгарним терминима изјашњава о ветру.

Када стварамо представу за дечије/омладинско уметничко позориште, поново се поставља питање – колико авангардне могу бити представе са овим глумцима. Већини представа тог типа недостаје лечење фрустрације. Ако се у представи ради о типичним захтевима и изјавама родитеља, где је контрола емоција, где су решења за овакве ситуације? Рад са децом мора пружати решења за одређену драмску ситуацију, а не оставити фрустрацију у детету-глумцу, преносећи је и на публику, која то сублимира оправдањима попут: „То је уметност и ја је не разумем.“

Полазећи од хипотезе да музичко-сценски облици намењени младима морају имати васпитно-образовну улогу, дошло се до закључка да је драма у образовању васпитно средство; она функционише тако што публику ставља пред морални и друштвени избор. Овакав услов захтева одређену форму комада у смислу садржаја. Потребно је да форма анимира публику да се укључи, као и да се створе услови за њену партиципацију. Овакав начин рада привлачи педагоге да се укључе у процес стварања, али и позоришним уметницима даје слободу да користе неконвенционална изражајна средства. Наравно, дешавају се и преслободни и некориговани испади, али то не значи да су они добри. Уметничко позориште за децу/омладину, као и дечије/омладинско позориште немају право на то. Такво позориште је спектакуларно због изговорених реченица и сценског кретања глумаца, али је то само тренутни спектакл.

Деца и омладина морају имати образовну драму, онако како су је дефинисали њени утемељивачи, Питер Слејд и Брајан Веј (Peter Slade, Brian Way) из Велике Британије,

Винфред Ворд (Winifred Ward) из САД, у периоду између шездесетих и краја осамдесетих година XX века. Седамдесетих и осамдесетих година XX века драма је највише коришћена као медиј учења. Услов за то свакако лежи и у проширењу утицаја медија на процес учења, што је драму учинило неопходним елементом овог процеса. Драма се одвија у разреду (*classroom drama*), а чак и позоришта за децу постају својеврсне учионице у којима се стичу знања. „С друге стране, положај учитеља овдје се такођер битно мијења. Он/она престаје бити свемоћни извор знања које ученик треба савладати те постаје организатор, помоћник и посредник, зрелији члан групе.“ (Крушић, 2012:28) У „Случајевима“ Младеновића недостаје управо тај елемент.

На крају треба нагласити да су, заправо, све то музичко-сценски облици. До оваквог закључка долази се на основу анализе великог броја представа за децу. Музиколози и театролози овај елемент помињу свако из свог угла, не узимајући у обзир то да су драма и музика у позоришту нераскидиво повезане. У позоришним или музиколошким критикама за школско позориште „резервисано“ је секундарно место. Можда је и то цена коју ово позориште плаћа због своје популарности и разумљивости. Публика овог музичко-сценског театра је немилосрдна и нестрпљива, а треба је нечему и научити. За разлику од модерне публике, која ће стрпљиво сачекати крај представе, публика образовног музичко-сценског позоришта ће устати и причати. Ипак, захваљујући корелацији музике и драме, сва позоришта успевају да досегну до своје публике, јер у свакој представи има ритма и звука.

8.3 Комад с певањем

У току истраживања хипотезе која се бави музичком драматургијом, али и драматургијом комада с певањем, изашла је на видело неоспорна чињеница да је комад с певањем еволуирао и наставио свој живот у савременој форми и облику. У школама на територији Србије негује се школска и одељењска приредба, која у великом проценту подсећа на комад с певањем. Велики број подударности у форми наводи на мишљење да се комад с певањем модернизовао и еволуирао.

Из овог издвајамо изузетан пример из 2001. године, који је оживео у форми из златног периода комада с певањем. Након пола века, 25. 11. 2001. у Народном позоришту поново је игран комад с певањем. Носио је назив „Комендијаши“, а састојао се од медаљона из старих српских комедија. Ова представа састављена је од следећих комада с певањем: „Крешталица“ и „Шнајдерски калфа“ Јоакима Вујућа, „Адам и берберин, први људи“ Јакова Игњатовића, „Подвала“ Милована Глишића и „Ђидо“ Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака. Драмски текст за извођење је приредио проф. Предраг Бајчетић, који је и редитељ ове представе, у сарадњи са Слободаном Бештићем.¹⁶⁶

Како већ приличи комаду с певањем, Народно позориште је издало књигу са текстовима и „Песмарицу“ са нотним и текстуалним записима за клавир. На основу клавирских извода, све музичке нумере су изведене у оригиналу (*a cappella*¹⁶⁷), а хорови су певали уз музичке матрице, за које је аранжмане урадио мр Александар Милетић. „Комендијаши“ остају посебни по аутентичности заснованој на традиционалном комаду с певањем. Поставља се питање – зашто је комад с певањем престао да постоји у својој традиционалној форми?

Свакако, овај облик наставио је да живи у новијем руху. Његову форму одржала је многобројност оваквих представа у васпитно-образовном систему. У периоду после Другог светског рата комад с певањем готово да се гаси у свом традиционалном облику, али су га симпатије публике ипак одржале и трансформисале. Нови аутори придржавају се успешне шеме коју је публика волела, додајући нову, идеолошки и образовно усмерену тематику. Нови ликови – идоли су храбри војници, људи из народа, партизани. Њихове приче су из народног живота, љубавне, часне, патриотске. Битке су другачије, тематски везане за период Другог светског рата, али је циљ ојачавања морала код публике исти.

¹⁶⁶ Ову представу играју студенти III године глуме Факултета драмских уметности, доц. Анита Манчић, а сарадници на сценском наступу и певању су мр Марина Марковић и мр Александар Милетић. Саветник за музички избор је мр Катарина Томашевић, музиколог.

¹⁶⁷ *A cappella* (а капела) – итал. *a cappella* – за капелу, тј. за интерну употребу – ознака за хорско (грегоријанско) певање без инструменталне пратње. Данас се ова ознака односи на све вокалне саставе који певају без инструменталне пратње.

Песме које се певају су хорске корачнице, понекад и солистичке, и оне настављају живот излазећи из позоришта, штампајући се на носачима звука.

Млада и недовољно едукована публика¹⁶⁸ нема довољно стрпљења да пропрати чисто драмске форме. Тако је и публика Кнежевине Србије у фигуративном смислу била млада, па је и она захтевала мало више музичких нумера. Потреба младог човека да се креће и мења захтева комплементарност између музике и речи. Музика за публику представља изванредан одмор и савршена је за диктирање ритма. Овим обликом лако се постижу васпитно-образовни циљеви, зато што је он и даље забаван, самим тим и лакши за учење. Задовољавајући естетске, васпитне и образовне циљеве, овај облик представља прву и најприхватљивију степену ка савременом театру.

Током у XX век, комад с певањем полако замире. Ипак, неки комади с певањем опстају и као радио-драме¹⁶⁹ и позоришне представе („Коштана“, „Ђидо“). Песме које су настале у конадима с певањем настављају да живе као народне, а неке су у периоду после Другог светског рата и забрањиване због нове идеологије¹⁷⁰. Међутим, морамо нагласити да је комад певањем „Ђидо“ одолео времену и идеологијама својим квалитетом. Ова представа се не игра на великим сценама због величине ансамбла који је потребан за њено извођење. Међутим, уз мала прилагођавања мањим инструменталним саставима, као и прилагођавањима вокалним способностима певача из КУД-а овај комад је стални део репертоара уметника- аматера.

Међутим, правила и норме нове власти нису могли да потисну природу људи са овог поднебља, чији је словенски ген увек носио мелодију. Форма комада с певањем – уводна музика, драма, музичке нумере, велико музичко финале – управо тада је једноставно еволуирала. Послератни период обилује музичко-сценским приредбама са музичким и

¹⁶⁸ По завршетку Другог светског рата у Југославији је било 50% , а у неким крајевима и више неписмених људи.

¹⁶⁹ Више у делу који се бави радио-драмом

¹⁷⁰ На пример: комад с певањем „Маркова сабља“ и нумера која је заживела у народу и постала химна „Боже правде“.

музичко-сценским нумерама. Ови елементи препознају се и у позоришним представама за децу, као и у школском позоришту:

1. Готово свака представа за децу почиње музичком нумером (у већини случајева инструменталном) која ствара атмосферу.
2. Појављују се глумци, који не тако ретко певају песме које нису драматуршки оправдане; ипак, у већини представа оне су драматуршки оправдане и наменски компоноване за одређену представу.
3. На крају представе сви глумци долазе на сцену и певају завршну нумеру – велико финале.

Комад с певањем вратио се својој колевци – школи, задржавши васпитне и образовне циљеве. Мада је на први поглед деловао као да је чисто забавног карактера, комад с певањем је у великом проценту био едукативан. На врхунцу свог постојања напустио је школе и отиснуо се на велике сцене. Међутим, драматургија комада с певањем, као и музичке нумере, нису у великој мери одступали од васпитно-образовних елемената. Аутори негују традицију и традиционално; чак и ако су у питању бајковити елементи комада с певањем, он остаје у границама народних веровања и обичаја.

У комаду с певањем „Ђидо“ имамо готово обичан заплет, заснован на зараћеним породицама чији се представници боре за избор кмета у селу. Захваљујући безрезервној љубави Љубице и Здравка, долази до праштања и помирења, које је једно од основних тежњи православног учења. Акценат је на православним народним вредностима – миру, љубави, чистоти. Искрена љубав у контексту овог комада с певањем има задатак да усмери публику на вечну љубав мушкарца и жене, њихов задатак да, чувајући своју љубав, негују и промовишу дуготрајност породице. Публика несвесно препознаје и прихвата ове симболе, настављајући да негује традиционалне норме понашања.

Етнолози ће у овом комаду препознати низ обредних и обичајних елемената, који су и иначе акцентовани у комадима с певањем, а музиколози ће приметити песме које су у међувремену постале народне и које ће се касније наћи у уџбеницима за основно образовање, па и шире. Међутим, идеолози неких нових политичких теорија у овом облику виде национализам. У новом друштвеном поретку - социјализму управо је развијена

национална свест била елиминисана. Нова власт никако није смела дозволити српска обележја и историјске личности, који су глорификовани у комаду с певањем.

Симпатије публике према комаду с певањем социјалистичка власт је искористила за сопствене васпитне и образовне циљеве. Примењујући шему комада с певањем, нова власт развија социјалистичку свест о једнакости, а историјске личности у највећем проценту заступљене у школском градиву су припадници партизанских јединица. Када је реч о композицијама, тадашњи ствараоци компоњују много и добро, показујући изузетну виртуозност. И у овом периоду хорови узимају примат, а њихове композиције звуче помпезно и ауторитативно.

Како су народне песме и кола заступљени у традиционалном комаду с певањем били најпопуларнији, социјалистички комад с певањем задржава оне са општом тематиком. У песмама се никако нису смели славити јунаци из капиталистичког или феудалног периода. Као извесна замена компоњују се нове песме, које мелодијски подсећају на народне, али певају о великим јунацима партизанских одреда. Масовне сцене добијају једно од најпопуларнијих народно коло – „Козарачко коло“, којим су се најчешће завршавале готово све манифестације, па и представе.

Када је реч о драмској радњи, она је готово иста као и у традиционалном комаду с певањем. Главни ликови су обични људи из народа, који у новонасталим околностима постају изузетни јунаци са готово надљудским особинама. У социјалистичком комаду с певањем кметови су замењени комесарима чета; јунаци су и даље обични људи из народа, али се не боре за краља и отаџбину, него за Тита и револуцију. Ови комади такође обилују низом комичних сцена и комичних народних ликова. Задржан је однос љубави према породици, као и неговање вечне љубави између мушкарца и жене.

Са буђењем националне свести деведесетих година XX века, у школе се враћа свети Сава, али и јунаци традиционалног комада с певањем. Традиционални комад с певањем поново се игра у школама, и то 27. јануара, када се одржавају представе – приредбе које говоре о животу, раду и значају овог светитеља. Све чешће се појављују комади с певањем који настају поводом јубилеја неких битака, ратова и др. Ти нови комади највише личе на комад с певањем из његовог златног периода. Они несметано подучавају публику о

обредима и обичајима Срба, у њима се певају народне, али и новије песме о великим јунацима српске историје.

На крају се поставља питање зашто је овај облик још увек у школама. Одговор би био да су школе, због обимности ансамбала – хорова, фолклора, глумаца певача, оркестра – једине у могућности да их реализују. Разлог је и обавеза оних који су у систему образовања да образују и васпитавају не само своје ђаке, него и средину у којој живе. Трећи разлог је у томе што је стручност из области које су потребне за реализацију овог облика сконцентрисана на једном месту.¹⁷¹

8.4 Радио-драма у савременој разредној настави

Хипотеза да је радио-драма као мултимедиј спектакл који одговара на неколико захтева у васпитно-образовном процесу разматрана је у делу који се бави разредном наставом. На основу анализе радио-драме у разредној настави дошло се до изузетно интересантних закључака. Радио-драма у разредној настави има готово невероватан значај када се говори о примени аудио-записа као наставног средства. Анализе су показале да је процес учења језика, књижевности, музичких епоха темељнији, трајнији и бржи захваљујући примени радио-драме као наставног средства. Међутим, спектар успеха у учењу и васпитању проширује се самосталном реализацијом радио-драме. Као што је претходно речено, учешће у реализацији радио-драме захтева вишестрану активност ученика у процесу учења, реализације и доживљаја уметничког дела.

Међутим, процес стварања и учења не мора бити готов са завршетком снимања. Пример за интерактиван однос према радио-драми јесте завршна одељењска приредба ученика другог разреда учитељице Ане Маравић у ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду. Специфичност ове радио-драме је у томе што се осим као тонски запис (промовисан и код ученика осталих одељења школе), нашла на сцени као драмска представа. Састављена од

¹⁷¹ Више у делу који говори о режији музичко-сценских облика.

неколико драматуршки неповезаних прича, ова новонастала драма као први задатак имала је да се повеже у једну представу. „Везник“ свих прича била је она о крају школске године. По угледу на комад с певањем¹⁷² у основну причу су убациване краће радио-драме.

Коришћењем тзв. плејбека¹⁷³, омогућено је несметано кретање деце глумаца по сцени. Најзначајније је то што су ученици у процесу стварања лика морали да доживе одређену драмску ситуацију, улогу, карактерне особине, и све то прикажу сценским покретом и мимиком. Још једна необичност и разлика од пантомимске представе је у томе што су деца изговарала текст паралелно са аудио-снимком, доводећи публику у заблуду да су озвучени. Тиме су дали изузетан допринос аутентичном доживљају једног драмског дела.

Дакле, радио-драма је у разредној настави доживела помак од своје класичне форме, отворивши нове путеве како драмском тако и васпитно-образовном систему. Захваљујући потребама и тежњама савремене деце, овај облик доживљава извесне промене и из помало уснулог статуса пролази кроз препород и афирмацију. Овакав приступ не само да негује, него и развија овај драмски облик, претачући га у музичко-сценски и повратно. Промовисање оваквих радова могуће је у више праваца: на интернету (Youtube), као аудио-поклон будућим првацима, у радио и ТВ програмима, као и на позоришним сценама.

Још једна, веома значајна примена радио-драме у нижим разредима може се видети у обради наставне јединице посвећене епској поезији. Само читање епске песме може представљати велики проблем, а слушање епске песме уз пратњу гусала понекад може знатно отежати разумевање књижевног дела. Међутим, подела на ликове и драматизација епске песме, по угледу на прву радио-драму у Србији¹⁷⁴, јесте најаутентичнији методски поступак у процесу учења. Ове драматизације пружају готово невероватне могућности у

¹⁷² Убацивањем импровизација које су повезивале драмске ситуације, на пример: „Као онај тамо лав који спава“, после чега би уследила радио-драма „Лав и миш“

¹⁷³ *Playback* – извођач само мимиком и тзв. отварањем уста интерпретира композицију, без подршке аудио-технике, док се са носача звука чује комплетно извођење.

¹⁷⁴ Радио-драма „Ђакон Стефан и два анђела“ изведена је у Београду на радију 24.09.1929. Ликове из ове песме тумачили су глумци Народног позоришта: Добрица Милутиновић, Радомир Раша Плаовић и други.

процесу разумевања и доживљаја обрађеног дела, а овакав приступ обради наставне јединице представља и лидерски чин у угледној настави.

Развојем технологије, и радио као медиј није одолео променама. Међутим, страх да ће радио нестати показао се неоправданим. Радио је постао доступан путем дигиталних телевизија, интернета, мобилног телефона. „Нове технологије допринеле су повећању избора програмских садржаја који данашњим слушаоцима стоје на располагању, превазилажењу једнодимензионалности и ефемерности, демонстрирајући у пракси еру глобалних медија која нам предстоји.“ (Мартиноли, 2006:134) Требало би напоменути да је прву Интернет радио станицу, Internet Talk Radio, покренуо Карл Маламуд (Carl Malamud) 1993, а да се две године касније појавила прва *full-time* станица. Међутим, интересантнији је податак да је 1999. компанија „MyCaster“ омогућила публици да продуцира и понуди сопствени *net-cast* у трајању од 10 минута, користећи се плејером који је слао повратне информације, креирајући музички избор програма на основу слушаности.

Свесни овакве ситуације, интересовања детета, родитеља и других, педагози се налазе у извесној дилеми о могућности и потреби праћења савремених токова. Ипак, гледано из угла савременог детета, школска радио-станица може бити условљена избором тема и музике самих ученика и изражавати дечија интересовања, што педагогу свакако отвара шири спектар утицаја на психофизички развој детета. Наставници су највећи корисници радио-драме у свакодневном методолошком раду са децом. Готово сваки уџбеник (страни језик, српски језик) пропраћен је аудио ЦД-ом, који је веома сличне форме као и радио-драма, а жеља и потреба деце да и она буду креатори оваквих снимака је сасвим природна.

Интересовање родитеља за овакву креативност деце је неминовно, јер се помоћу таквих пројеката ублажава све већа отуђеност од породице; родитељи због презаузетости не успевају да „поправе“ одређене појаве у развоју детета. Међутим, захваљујући овој врсти учења, дете добија пажњу која му је потребна. („Сада има ко да ме чује.“) Задатак педагога је да што лакше, краће и упечатљивије укажу на одређене недостатке у савлађивању наставних јединица (читање, дикција). Потреба детета је од свих претходно наведених најбитнија, јер је оно суочено са бројним захтевима – контролом емоција, вежбањем, учењем, развојем креативности. Због тога је рад са децом неопходан и незаменљив.

Први проблем са којим се сусреће професор разредне наставе је немогућност налажења текста за велики број учесника, као што је ситуација и код одељењске

приредбе.¹⁷⁵ Мора се признати да основна разлика између радио-драме у познатом облику и радио-драме у разредној настави лежи управо у овом проблему. Из угла драматурга, изузетно је тешко водити оволики број „глумаца-ученика“. Међутим, најприхватљивији одговор лежи у већ поменутом комаду с певањем Србије XIX века, јер овај драмски облик познаје „уметање“ одређених музичких нумера и помоћних вербалних решења.¹⁷⁶ Овде морамо приметити да радио-драма и одељењска приредба у разредној настави имају заједнички елемент – драматургију комада с певањем.

Када заступате овакав став, уобичајено питање аутора „класичне“ радио-драме гласи: „Зашто би неко радио са толиком групом ученика-глумаца, када је за добру радио-драму најбоље изабрати неколицину добих и истакнутих ученика?“ Ово друго решење у реализацији одељењске радио-драме неприхватљиво је због издвајања јединки из окружења, које је саставни део социјалног развитка личности. Једино оправдање могло би се наћи у томе да се приликом реализације радио-драме, као што је иначе познато у методологији обраде наставне јединице, користе истакнути појединци као пример успешног рада. Касније, због уједначености учесника у реализацији, ови појединци могу бити вође својих група, као носиоци главних улога у радио-драми.

Једно од прихватљивих решења (гледано из угла праксе) јесте склапање, односно повезивање више различитих драмских комада у једну целину. Код оваквих решења мора се водити рачуна о трајању комада који желимо снимити. Одабрани комади морају бити кратки, упечатљиви и карактеристични, што реализатору омогућава да постигне задовољавајући ритам и темпо новонастале драмске целине. Она се сједињује идејом представе, до које се долази на основу сазнања из тема реализованих кратких радио-драма. Потребне и интересовања деце одређују се на основу узраста или решења неког педагошког проблема. „Оваква решења морају имати елементе музичке варијације“ (Сковран, Перичић, 1986:169) и преплитати теме радио-драма, варирајући њихове садржине.

¹⁷⁵ Број ученика у одељењу у просеку се креће од 22 до 30.

¹⁷⁶ На пример, када следи музичка нумера која нема никакву драмску оправданост, говорило се: „Хоћемо ли запјевати?“ и сл.

Најслабије решење било би у виду „најаве“ – да водитељ најављује сваку причу понаособ, уводећи слушаоца у тему. Оваквим приступом добија се „ревијална“ радио-драма коју реализују ученици једног одељења. Међутим, стварање заплета који би објединио тематски неповезане радио-драме може се сматрати далеко бољим решењем. Разлог за овакво мишљење јесте у томе што се ствара целина одељења, драмска целина, и сви учесници (гледано из педагошко-психолошког угла) имају исту важност. Детету као учеснику једне такве целине не представља више проблем која је прва, а која последња радио-драма.

Осим стандардних драматуршко-редитељских поступака у стварању радио-драме, одељењска радио-драма отвара простор још једног креативног приступа у раду са децом, а све у циљу што бољег доживљаја једног драмског дела, као и што веће активности деце у реализацији. По угледу на продуцента Тонија Палерма (Tony Palermo)¹⁷⁷ тонски ефекти и музичке нумере се у одељењској радио-драми могу реализовати истовремено са драмским текстом. Наиме, овај уметник „производи“ ефекте уживо и паралелно са радњом. Овакав приступ омогућава професору разредне наставе да на основу доживљаја драмског дела омогући креативно реализоване звукове, које би деца током снимања сама изводила, користећи сопствене гласовне могућности, као и предмете из околине (на пример, шум ветра, грмљавину, певање птица и слично). Ово се не односи само на тонске ефекте; одељењска заједница такође је и хор, који у свом саставу има истакнуте певаче – будуће солисте. То пружа још једну могућност – заједничко певање музичких нумера, што повећава ангажованост ученика.

- Техника и снимање радио-драме у разредној настави

Најтеже питање у реализацији радио-драме јесте познавање аудио-технике. Сама помисао на овај аспект професору разредне наставе може представљати баријеру при

¹⁷⁷ Audio Theatre/Radio Drama Resources, http://ruyasonic.com/ruya_toc.htm

реализацији радио-драме у одељењу. На основу личног искуства, стеченог приликом реализације семинара намењеног управо професорима разредне наставе,¹⁷⁸ могу да тврдим да овај проблем није несавладив.

Радио-драма првенствено се реализује у тонским студијима. Овакав начин рада подразумева тонског продуцента, а сати проведени у студију повлаче и знатну количину новца. Ипак, овај пројекат није немогуће остварити. Већ поменута радио-драма ученика другог разреда учитељице Ане Маравић у ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду настала је као вежба студената ФДУ, под вођством проф. Љубише Шпегара и асистента Дина Долничара.¹⁷⁹ Ипак, овакав начин снимања већини запослених у просвети делује веома ограничавајуће, када се у обзир узму број реализованих снимања и немогућност сарадње са свим заинтересованим учитељима.

Изузетан квалитет тона може се добити једино у условима „глуве собе“ и тонске продукције, али се поставља питање колико је он потребан за реализацију одељењске радио-драме која, за разлику од професионалне, нема ни циљ ни могућност промовисања у медијима.¹⁸⁰

На сву срећу, захваљујући развоју технологије могуће је снимити радио-драму сасвим задовољавајућег квалитета. Потребан је просечан компјутер и микрофон који не мора задовољавати високе критеријуме. Када говоримо о тонском снимању, постоји широк избор квалитетних и доступних програма. Пракса је показала да је један од најлакше савладивих програма Sound Forge by Sony¹⁸¹, али и финансијски доступнији Audacity.¹⁸² Када је реч о Sound Forge, са елементарним познавањем овог програма могуће је снимити глас, а из тог снимка (притиском на дугме *Delete*) могу се исећи и одбацити нежељени звукови или речи. Такође је могућ и поступак додавања речи и убацивања мелодија и сл.

¹⁷⁸ Акредитован семинар бр.774 „Радио-драма и одељењска приредба у разредној настави“, аутор: Дубравка Томић

¹⁷⁹ Као истакнути студент Дора Филиповић, а ефекти и музичке нумере ових радио-драма су избор аутора овог рада.

¹⁸⁰ Изузетак је могућ, ако је део такмичарског програма или пак изузетно високог квалитета.

¹⁸¹ https://www.youtube.com/watch?v=i3xmHEUD4YQ&feature=player_detailpage

¹⁸² https://www.youtube.com/watch?v=N7BuceavV-Y&feature=player_detailpage

(команде *Copy* и *Paste*). Међутим, најинтересантнија је могућност миксовања различитих снимака, чиме се добија најсвеобухватнији резултат. Ова могућност дозвољава тзв. подвлачење музике или тонског ефекта испод речи или обрнуто, што слушаоцу пружа комплетан доживљај радио-драме. Овде је реч о могућности да се у току истовременог емитовања један снимак акцентује у односу на други, што се постиже повећавањем његове јачине.

8.5 Школска и одељењска приредба

Од свог настанка до данас, школска приредба је у нераскидивом односу са процесом образовања и васпитања. У прилог главној хипотези, да школска приредба садржи елементе музичко-сценских облика као интеркултурални музичко-сценски спектакл говоримо у тексту који следи. Она усмерава ученике, наставнике и публику ка активном учењу. „Интерактивност подразумева пре свега ваше учешће, наравно и садржајност, занимљивост, добру али радну атмосферу, динамичност.“ (Дамјановић и сар, 2004:58) Раније су као основ за привлачење пажње коришћени спектакл и акција, а савремени медији заправо су се послужили овом идејом, водећи публику у неприхватљивом правцу. Повратити стари квалитет и утицај представља велики проблем за ауторе и реализаторе, јер се од њих очекује много знања и вештина. „Ово усмјерење заправо је својеврстан педагошко-дидактички приступ у којем употреба разних медија, активности, поступака и дјела представља облик искуственога подучавања и учења најразличитијих одгојно-образовних¹⁸³ садржаја путем умјетничких садржаја и активности.“ (Крушић, 2015)

Као што је претходно наведено, „корен“ школске приредбе лежи у црквеним активностима и школама. Међутим, период који је оставио изузетан траг јесте доба после Другог светског рата. Из овог времена потиче и литература на коју смо се ослонили у овом раду, а аутори приредби позивају се на њу због квалитета и оправданости. Поред тога, за

¹⁸³ Васпитно-образовних

даљи развој школске приредбе у васпитно-образовном систему изузетно су значајни резултати у процесу учења. То што је хумор узео активно учешће у приредбама, можда треба захвалити представи Исака Амара, који је 1949. добио задатак да организује ревијску представу, изведену чак 18 пута у току месеца маја. Као последица ове ревије, у јесен 1950. основано је Хумористичко позориште (Дружијанић, 2007). И у овом случају, аутори овог периода показали су да правилно ослушкивана публика, као и окретање њених интересовања у правом смеру, морају бити део контрапункта савремених реализатора.

У савременој школској приредби није неопходно да наставник буде свезнајућ и свемогућ. Правилним усмеравањем и контролом рада, наставник – аутор приредбе може укључити велики број ученика у реализацију и стварање, што се може остварити као корелација између предмета и њихових слободних активности. Осим већ уобичајеног учешћа наставника ликовне културе, српског и страних језика, музичке културе, учесници у ширем спектру могу бити наставници ТИО, захваљујући њиховим слободним активностима и изборним предметима. Дobar организатор у свакој школи има на располагању најбољу продукцију, па и могућност реализације. Док продуцентским кућама хронично недостају стручни консултанти, у једној већој школи на располагању имате од два до четири сарадника из само једне области (лектура, књижевност, музика, историја, техника).

Када је реч о данашњој публици, најтеже је окренути је у жељеном смеру. Проблем настаје онога тренутка када схватите да је оно што се нуди у медијима заглушујуће и агресивно, тако да је до свести данашње публике веома тешко доћи. Овде до изражаја долази сукоб, који по својој природи анимира сваког, макар и на тренутак. Уз правилан сукоб довољно је скренути пажњу, а касније је водити у жељеном смеру. Сукоб у савременој приредби на практичном, аудио-визуелном примеру пружа могућност да се реално сагледа ситуација, да се публика на основу личног искуства одлучи за праву страну, тако да и „победа“ циљне групе или идеје задржава жељену тежину.

Мултимедијалност захтева познавање рада на рачунару, а ученицима омогућава да учествују у анимацијама, скраћивањима, „паковању“ слајдова. Како су рачунари ушли и у наставу музичке културе, обрада тона, ефекти, сечење жељених делова постају још један аспект учешћа у раду на приредби. И на крају, у току реализације приредбе, ученици не узимају учешће само као глумци, певачи, плесачи, техничка подршка (уношење и

изношење реквизита), већ и као реализатори, замењујући професионалце на тону, видео-пројекцији и друго. Не тако ретко, ученици постају и аутори приредбе под менторством наставника.

Савремена школска приредба начинила је велики корак избрисавши границу између школске позоришне представе и приредбе. Приредба постаје музичко-сценски облик, јединствена целина свих до тада ревијалних елемената – музичко позориште. Водитељи се полако губе или постају главни глумци, хорони и оркестри постају део масовних сцена и добијају своју функцију у приредби, фолклор и ритмика произилазе из драматуршке целине и подржавају је. Све ово подсећа и ослања се на српски комад с певањем (и пуцањем), прожимајући се са мјузиклом и тражећи јединствену матрицу за себе – као приредбу у школи.

За разлику од приредбе на нивоу целе школе, која због својих мултимедијалних елемената и бројности учесника представља спектакл, одељењска приредба је спектакл због примене мултимедијалности. Специфичност одељењске приредбе огледа се првенствено у драматургији. Наиме, она је најспецифичнија по томе што је њен примарни задатак подједнака заступљеност свих ученика одељења, а не неколико водећих улога са пратњом хора.

Драматурзима је овај захтев готово немогућ, али пракса показује да редитељски поступак дељења омогућава лакшу реализацију. Такође, задржавају се могућности повезивања неспојивих целина по угледу на комад с певањем, а то углавном доводи до промене ритма у приредби. Евентуални недостатак одељењске приредбе је немогућност формирања најбољих ансамбала у оквиру ограниченог броја учесника. Међутим, када се тежина и захтевност одређених нумера прилагоде могућностима ове заједнице, ови недостаци постају невидљиви.

И на самом крају, можда је најлепше објаснити значај музичко-сценских облика у процесу учења на основу примене у раду на реализацији угледних и огледних часова, као и рада са инклузијом, зато што су његови резултати изузетно добри и приметни.

8.6 Огледни и угледни час у савременој настави

Полазећи од дела хипотезе да су музичко-сценски облици са елементима образовног саставни део васпитно-образовног процеса, дошло се до потпуно новог и утемељеног закључка – да су они у редовној настави присутни као део угледних часова. Запослени у школи – наставник, васпитач, стручни сарадници – сваке године учествују или присуствују разним облицима стручног усавршавања. Они су дужни да одрже угледни час, присуствују активностима и учествују у њиховој анализи, информишу остале колеге о посети стручног усавршавања.¹⁸⁴ Одржавање угледног/огледног часа је хоризонтално усавршавање у установи. Угледне часове држе пре свега наставници, како би се методика извођења наставе демонстрирала као извештан модел или узор. Огледне часове реализују најискуснији наставници, а циљ им је да прикажу организацију рада на часу применом различитих метода, наставних средстава и другог.

Добра страна угледног часа лежи у томе што креативна решења и методски поступци у процесу учења почињу све више да личе на добро познате позоришне представе. Корелацијом наставних предмета, тј. стручним знањима из разних области долазимо до форме образовног позоришта. Наведимо пример новобеоградске ОШ „Јован Дучић“ и корелације наставника хемије, српског језика, енглеског језика и историје. Наставна јединица којом су се бавили различити наставни предмети заснована је на књижевном делу, епохи и отровима, а све је обједињено називом „Ромео и Јулија – интригантни Шекспир опчињен отровима“¹⁸⁵ (2013/2014, за ученике осмог разреда).

- 5 Наставник хемије – хемијски састав и начин добијања
- 6 Наставник српског језика – драма „Ромео и Јулија“
- 7 Наставник енглеског језика – драматизација „Ромео и Јулије“ на енглеском језику

¹⁸⁴ Члан 26. Правилника о сталном стручном усавршавању и стицању звања наставника, васпитача и стручних сарадника („Сл. гласник РС“, бр. 85/2013)

¹⁸⁵ Аутори овог угледног часа су: Јелена Муџић, проф. хемије, Татјана Хаџић, проф. српског језика, Весна Костић, проф. историје, Бојана Тешановић, наст. енглеског језика. Више података, као и видео-снимак на сајту Креативне школе. Радови који по процени Конкурсне комисије представљају добре примере образовно-васпитне праксе постављени су у „Базу знања“ <http://www.kreativnaskola.rs/BazaZnanja/BazaZnanjaZaOsnovneSkole.aspx>

8 Наставник историје – појава алхемије у историјским оквирима (Прилог бр. 21)

Драмска активност ученика који су реализовали овај час представљала је аутентично проживљено искуство, не само за учеснике, него и за посматраче. Осим образовног елемента, ова помало психодрама оставила је дубок траг у свести ученика посматрача, који су дуго после тога коментарисали поступак Ромеа и Јулије, али и деловање хемијских супстанци на људско здравље. Било је и оних који су запањено и с неверицом прихватили историјске чињенице о постојању хемије као науке, због тога што су у њиховој свести отрови припадали времену тешке индустрије, као и хемијски састојци и знања о њима.

Много боље резултате можемо приметити код деце глумаца који својим активностима на сцени развијају говорне и изражајне активности, моторичке способности, машту, одговорност. У причи о Ромеу и Јулији издвојила се способност да развију осећаје и друштвену свест. Ова прича помогла им је да побољшају самокритичност, не само према ономе што су уметничким изражајем показали на сцени; развила се самокритичност и према сопственим поступцима као одразу адолесцентског доба.

Овакав начин учења у Великој Британији је почео да се развија четрдесетих година XX века,¹⁸⁶ а драма у образовању представља процес учења кроз драму и представу. Драма у образовању не ограничава се само на драмске секције школа, она представља читав спектар активности радника у образовању, оних који се образују, али и шире заједнице, посматрача – публике.

Носиоци „главних улога“ у образовању су наставници, који израдом сценарија за час обраде неке наставне јединице заправо постају и редитељи „представе“ у трајању од 45 минута. Она мора бити брза, занимљива и аутентична, како би слушаоце навела да се активирају и припомогну реализацији. Мада час у школи наизглед не представља театарску форму, приликом његове реализације потребно је познавати низ театарских

¹⁸⁶ Позориште у образовању и васпитању (*Theatre in Education* - ТИЕ) назривијеније је у Великој Британији када говоримо о стратегијама и техникама рада. Све ово се догодило захваљујући реформама школства у Великој Британији и САД, а уведено је захваљујући закону о образовању (1944), када је оно постало бесплатно. „Овој реформи претходиле су године борбе да се драма уврсти у школски курикулум, као самосталан предмет и као педагошка техника у другим предметима, која репрезентује модел интерактивног учења центрираног на дете.“ (Милосављевић, 2009:129)

техника примерених раду са децом. Чак и редитељи који раде представе за децу и са децом морају познавати наставничке методе рада, јер само таквим приступом могу оспособити младе да доживе, разумеју и донесу одређене драмске ситуације. „На овај начин предавачи/водители у Драми у образовању развијају специфичне образовне циљеве: на пример, вишестрано учење теме из предметне наставе, као и истраживање савремених социјалних питања.“ (Мијатовић, 1999:5)

- Елементи комада с певањем у угледном часу

Радећи на реализацији и анализи угледних часова, дошло се до хипотезе која говори о елементима комада с певањем и његовој примени у настави. Овакву тврдњу можемо објаснити на примеру угледног часа¹⁸⁷ тј. представе за родитеље под називом „Путовање у прошлост“¹⁸⁸ ученика ОШ „Јован Дучић“ на Новом Београду. (Прилог бр. 22) „Путовање у прошлост“ почиње традиционалном народном музиком Србије у савременом аранжману, која дочарава сеоску средину; гледаоцу је лако да се из градске вреве „пребаца“ у амбијент око куће Вука Карацића и период када се он родио. Помажу и костими у којима су Вуков отац, мајка и комшије, али и обичаји да се пуца и попије ракија када се дете роди (посебно мушко).

Драматизација комада с певањем препознаје се и у томе што се у току приче умећу музичке нумере, тј. народне песме које је Вук Карацић записао: „Мајка Јову у ружи родила“, „Наджњева се момак и девојка“. Осим певаних нумера које су, као у комаду с

¹⁸⁷ Угледни час је обавезан за све наставнике једном годишње. На овом часу наставници приказују најновије методе учења и примене мултимедијалних садржаја. Угледни час се углавном реализује у корелацији више наставника (наставних предмета). Угледном часу присуствују колеге, родитељи и управа школе ради информисаности и примене новина у настави.

¹⁸⁸ Ова представа настаје као угледни час ученика четвртог разреда учитељице Ранке Јанаћковић, наставља да живи као приредба за родитеље, да би на крају завршила на сцени Белог двора као представа за децу без родитељског старања. О овој представи се говори и у делу рада о школској приредби.

певањем, уведене у представу везним реченицама, постоје фолклорне и плесне нумере, као и појава групног певања. У делу који говори о Хајдук Вељку, и у којем се народ весели устанку који је подигао, појављује се фолклорна нумера уз композицију „Хајдук Вељково коло“, док је део који говори о Вуковом боравку у Бечу подржан плесном нумером – валцером „Бечка крв“. Такође постоји и финале у којем сви учествују, певају и играју. Избор је песма Бранка Радичевића посвећена Мини Карацић „Певам дању, певам ноћу“ у извођењу Здравка Чолића.

Избор поменутих представа заснован је на ауторском раду и учешћу у реализацији. За стварање оваквих представа, које негују народну музику и обичаје, предуслов је било теоретско знање, а оне су и даље омиљене у публици. Финансијска неисплативост онемогућава им да се нађу на великим сценама у Србији, али је потреба публике за њима основана и евидентна. Потреба се види у реакцији публике на народну песму и игру, народне обичаје и костиме. Међутим, живот ових представа је кратког даха, јер је ауторска екипа аматерска и без подршке професионалног менаџмента, као што је случај у професионалним позориштима. Сигурно је да овај облик комада с певањем живи не само у школским приредбама, него и у редовној настави, која помера границе досадашњих метода учења и усавршавања запослених у просвети.

8.7 Инклузија – музика и учење

Поштујући Конвенцију о правима детета, у наше школе уведена је инклузија; Конвенција гласи:

„Дете има право на образовање. Држава је обавезна да осигура бесплатно и обавезно основно образовање, подстиче различите облике средњег образовања доступне свима и омогући приступ вишем образовању у складу са способностима детета. Школска дисциплина ће се спроводити у складу са правима детета и уз поштовање његовог

достојанства. Држава ће се укључити у међународну сарадњу у циљу остваривања овог права.¹⁸⁹

Веома је важно нагласити да не постоји закон о инклузији или о инклузивном образовању. Можемо говорити само о томе да сваки законски акт који дефинише образовање садржи одредбе које се односе на инклузивно образовање.¹⁹⁰ Концепт инклузивног образовања почео је да се развија на светској Конференцији о образовању (1990), одржаној у Џомтијену на Тајланду. Тада је донета и Светска декларација о образовању за све. Следећи корак била је Светска конференција о образовању деце са посебним потребама (1994), одржана у Саламанки у Шпанији.

Двоумљење о томе да ли неко дете треба да иде у вртић или школу не би смело да постоји. Конвенцијом о правима особа с инвалидитетом, коју је Република Србија ратификовала 2009, преузета је међународна обавеза примене и усклађивања домаћег законодавства са одредбама Конвенције; на тај начин, дефинисано је инклузивно образовање код нас.

¹⁸⁹ Члан. 28. Конвенције о правима детета, Службени лист СФРЈ, Међународни уговори, бр. 15-1990

¹⁹⁰ Законски и подзаконски акти који одређују ову тематику:

- Закон о основама система образовања и васпитања, „Сл. гласник РС“, бр. 72-2009 и 52-11
- Правилник о додатној образовној, здравственој и социјалној подршци детету и ученику, „Сл. гласник РС“, бр. 63-2010
- Закон о забрани дискриминације, „Сл. гласник РС“, бр. 22-2009
- Закон о спречавању дискриминације особа са инвалидитетом, „Сл. гласник РС“, бр. 33-2006
- Конвенција о правима детета, „Службени лист СФРЈ, Међународни уговори“, бр. 15-1990
- Конвенција о правима особа са инвалидитетом, „Сл. гласник РС – Међународни уговори“, бр. 42-2009

Увођење инклузије у редовну наставу унело је много пометње у редове наставника. Међутим, за уметничке предмете готово да не постоји тренутак несигурности. Можда је овде реч о субјективном ставу, на основу вишегодишњег искуства у раду са „специјалним“ одељењем.¹⁹¹ Уз несебичну подршку колегиница дефектолога, приступ овој деци је био лакши, а утисак и резултати задивљујући.

Група се састојала од детета са Дауновим синдромом, детета аутизмом, и деце са другим (слабијим) облицима оштећења. Акценат у раду био је на доживљају музичког дела, извођењу музичког дела, музичком описмењавању, као и на музичком избору деце.

Осим овог дела рада у заједници, анализирана је могућност учествовања инклузивног детета у општој средини. Музичка такмичења и реализација одељењске приредбе показали су изузетан мотив специфичног детета да учествује и победи на такмичењу. Као лакша форма показала се одељењска приредба, која је у случају евентуалне потребе и узнемирења давала могућност кретања на сцени. Међутим, ни она „тежа“ није дала слабе резултате. Наиме, на општинском такмичењу распеваних одељењских заједница чланови комисије нису могли да одреде ко је инклузивно дете. (Прилог бр. 23)

¹⁹¹ Радећи у ОШ “Доситеј Обрадовић“ у Пожаревцу водила сам два „специјална“ одељења у периоду од 1997. до 2002. Дефектолози: Славица Ивковић и Валерија Симоновић.

9 ЛИТЕРАТУРА

Књиге:

- Ewen, D. (1970) "New Complete Book of the American Musical Theater", New York: Henry Holt
- Алберти, Л. (1974) „Музика кроз векове“, Београд: Вук Караџић.
- Алексић, Р. (1978) „Речник страних речи и израза“, Београд: Просвета.
- Андреис, Цветко, Клајн (1962), „Хисторијски развој музичке културе у Југославији“, Загреб: Школска књига.
- Беловић, М. (1994.) „Уметност позоришне режије“, Београд: Универзитет уметности и ЗУОВ
- Блаха, И. (2008) „Драматургија звука у аудио- визуелном делу“, Београд: Дом културе „Студенстски град“.
- Богуновић, Б. (2008), „Музички таленат и успешност“, Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Влаховић, П.(1999), „Србија-земља, народ, обичаји“, Београд, Етнографски музеј у београду- Вукова задужбина.
- Граскамп, В. (2003) „Уметност и новац“, Београд: Клио.
- Група аутора (1986), „Речник књижевних термина“, Београд, Нолит, Институт за књижевност и уметност у Београду.
- Група аутора (2010) „Водич за родитеље којој је потребна додатна подршка у области образовања, социјалне и здравствене заштите“, Београд: Министарство просвете.
- Дедић, Т. (2013) Докторска дисертација „Феноменологија спектакла: Сценски дизајн као средство конструкције догађаја“, Нови Сад: Факултет техничких наука у Новом Саду.

- Дамјановић, Р., Гачевић, Р. (2004) „Учење у савременој школи“, Београд: Итака.
- Деполо, Н. (1999) „Горњи бездан звука“, Београд: РТС.
- Дружијанић, Д. (2007.) „Режија мјузикла на београдској сцени“, Београд: ФДУ, Магистарски рад.
- Ђурђервић, М. (1979) „Рађање радио-драме“, Београд: Радио Београд.
- Жебељан, П. (2007) „Мали радио у великом радију“, Београд: РТС.
- Заск, Ж. (2004) „Уметност и демократија“, Београд:Клио.
- Јањић, Б. И Бекер, К. (2011) „Водич кроз права деце са сметњама у развоју, Законски оквир и како реализовати права у пракси, Панчево: Иницијатива за инклузију ВеликиМали.
- Јокић, М. (2004) „Историја радиофоније“- Прва епоха „Настанак радија“ (1877-1906), Београд: РТС.
- Јокић, М. (2004) „Историја радиофоније“-Трећа епоха „Магнетофонска револуција“ (1949-2004), Београд: РТС.
- Кеј Д., Лебрхт Ц. (2004) „Звук и музика у позоришту“, Београд:Универзитет уметности/ Клио.
- Клајн Х. (1992) „Режија у аматерском театру“, Нови Сад: Прометеј
- Клајн, Х. (1995) „Основни проблеми режије“, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Ковачевић, К.(1971) „Музичка енциклопедија 1“, Загреб: Југославенски лексикографски завод.
- Крстић, Д.(1994) „Учење и развој“,Београд: ИШП“Савремена администрација“дд.
- Крушић, В. (2012), „Парадигме модерне хрватске драмске педагогије“ Развој драмско- педагошких идеја у Хрватској тијеком 19. и 20. Стољећа,Загреб, Докторски рад.
- Лазић, Р.(2000) „Естетика музичког позоришта“, Београд: Мадленијанум.
- Лајић Михајловић Д. (2014), „ Српско традиционално певање уз гусле“, Београд: Музиколошки институт САНУ.

- Лекић Ђ. (1980) “Методологија педагошког истраживања и стваралаштва“, Београд: ЗУНС
- Маричић, Н. „Профилил радија“, РТС, Поводом 75 година Радио Београда
- Марјановић, П. (1987), „Комедије и народни комади XIX века“, Београд: Нолит
- Марјановић, П. (2005), “Мала историја српског позоришта XIII- XXI“, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Марковић, М. (2015) „Комуникацијске вештине“, Београд: Клио.
- Марковић, М.(2002) „Глас глумца“, Београд: Клио.
- Милетић, Г. (1982) „Свет радио-драме“, Београд: Радио Београд.
- Милојевић, Н. и Завишић, В. (2011) „Инклузивно образовање= успешан образовни систем: професионалне компетенције за инклузивно образовање, Панчево: Иницијатива за инклузију ВеликиМали.
- Милосављевић, С (2009), „Креативна драма као уметнички процес у функцији социо- културног развоја“, магистарски рад, Београд.
- Павловић, М. (2000) „Дежурно ухо епохе (Радио Београд 1924-1995)“, Београд: РТС.
- Пашић Ф.(2008) „Вукови сабори 1933-2008“, Лозница: Центар за културу“Вук Караџић“.
- Пејовић, Р. (1987) „Историја музике“ прва књига, Београд: ЗУНС.
- Пејовић, Р.(1986) „Историја музике“ друга књига, Београд: ЗУНС.
- Перичић, В. (1987) „Инструментални и вокално- инструментални контрапункт“, Београд: Универзитет уметности.
- Перичић, В.(1986) „Наука о музичким облицима“, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Плавша, Д.(1981) „Музика“, Књажевац: Нота Књажевац.
- Плаовић, Р. (1953) „Режија и глума“ уџбеник за учитељске школе, Цетиње: Народна књига.
- Радоњић, М. (1996) „Невидљиво позориште“, Нови Сад: Прометеј.

- Рапајић, С. (1979) „Глума“ скрипта за III разред усмереног образовања балетске струке, Књажевац: Нота Књажевац.
- Ристановић, С. (1998) „Школске приредбе“, Београд: Вуканс.
- Ристић, М. (2014) „Публика мјузикла“, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Рот, Н.(1985) „Општа психологија“, Београд: ЗУНС.
- Сакс, О.(2010) “Музикофилија“, Београд, Клио.
- Сковран, Д. и Перичић, В. (1986) „ Наука о музичким облицима“, Београд: Универзитет уметности Београд.
- Станичић, Б. (1960) „Значај и организација приредби у школи“, Београд: ЗУОВ.
- Стевановић, Б. (1958) „Педагошка психологија“, Београд: ЗУОВ.
- Туцаков, Т. (1958) „Школске приредбе и свечаности“, Београд: Нолит.
- Ћоровић, В. (2005) „Историја Срба“, Нови Сад: Артпринт
- Филиповић, Д.(1995) „Развој и образовање“, Београд: КРТЗ „Зенит“.
- Шијаковић, М., Цековић, И. (1976) „Школске приредбе“, Београд: Удружење публициста.
- Шион М. (2007) „Аудиовизија“, Београд. Слио
- Шумаревић С. (1939) „Позориште код срба“, Београд: Луча

Чланци и огледи :

- Антонијевић, Д. (1995), „Комади с певањем на Солунском фронту“, Београд, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ.
- Волк, П. (1985.) „Прича о коњу“, Београд: Илустрована политика 12. новембар.
- Даниловић, З. (1983) „Васпитно- образовна функција одељењских приредаба у млађим разредима основне школе“, Учитель, Београд: Савез учитељских друштава СР Србије, 5, 79-85).
- Даниловић, З. (1983) „Васпитно-образовна функција одељењских приредаба у млађим разредима основне школе“, Београд: Учитель- Савез учитеља друштва СР Србије.
- Драговић, Г. (1995), „Комад с певањем и зингшпил (singspiel)“, Београд, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ.
- Ђорђевић, Ж. (2014), „Драма у образовању- потребе наставника за образовањем и оснаживањем за примену драме у образовно- васпитном раду у нашим школама“, Београд, БАЗАРТ.
- Илић, В. (2013), „Перформанс, извођачке уметности и питање извођења позоришне уметности“, Нови Сад, зборник Матице српске за сценске уметности и музику 48.
- Јовановић, Д. (2010) „Основне школе у јагодинском округу до 1850. Године“, Јагодина: Историјски архив Јагодина.
- Јовановић, З.(1985) „Пролегомена за позоришну естетику“ Ј. Путник, Нови Сад: Стеријино позорје.
- Крушић, В. (2014)“Умјетнички одгој- што је и чему служи“(излагање са сипозијума Педагогија у умјетности-Осијек), Загреб: Хрватски центар за драмски одгој.
- Кун, М. (1984) „Телевизија у мултимедијском систему образовања“, Београд: Савез учитеља друштва СР Србије.

- Кушар, П. (1986.) „Lahkotni blesk prilike o konjih in ljudeh” ,Љубљана: Дневник 19. Јун.
- Лазић, М. (1972) „Поводом саветовања о месту и улози образовног програма југословенских радио-станица“, Нови Сад: Педагошка стварност бр.6.
- Лукић Крстановић, М. (2010) „Спектакли XX века музика и моћ“, Београд: САНУ Етнографски институт
- Марјановић, В. (2002) „традиционалне дечије игре у Војводини од друге половине XIX до краја XX века“, београд: Кодови бр.7,147.
- Марковић, М. (2001), „Говор- певање“, Београд, Зборник ФДУ 5.
- Марковић, М. (2004) „Гласовна и вокална припрема за сценско- музичке наступе у медијима“ , Београд: Зборник ФДУ.
- Мартиноли, А. (2006) „Радио револуција- радио за 21. век“, Београд: Зборник радова ФДУ 10.
- Мартинчевић, Ј. (1986.) „Ремек- дјело плесног мјузикла“, Загреб: Вјесник 19. март.
- Матовић, А. (1995) „Утицај српског позоришта на очување и преношење народних мелодија“ ,Зборник радова „Српска музичка сцена“, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Милановић, Б. (2013), „Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе до Другог светског рата: спори процеси укључивања у сферу културно-просветне политике“, Нови Сад, зборник Матице српске за сценске уметности и музику 48.
- Мујчиновић, А.(1985) „Очима једног шарца“, Београд: Политика експрес 19.октобар
- Никодијевић, Д. (2006) „ Лукративни домашаји традиционалне уметничке праксе или како је „магијско“ прерасло у „Муштеријско“, Београд: Зборник ФДУ, 213.
- Николић, М (2009) „Евросонг-прилог или епилог политичке стварности“, Београд: Зборник радова ФДУ 15.
- Пашић, Ф. (1985.) „Коњски живот“, Београд: Вечерње новости 29. октобар.
- Петровић, Б. (1979) „Образовни кораци“ , „Овде радио Београд“-зборник поводом педесетогодишњице, Београд: Радио Београд.

- Плавша, Д. (1985.) „Мјузикл у галопу према причи Толстоја“, Београд: Политика 28. октобар.
- Рапајић, С. (1995.) „Беловићева музичка кутија“, Зборник Мирослав Беловић, Београд: Музеј позоришне уметности.
- Рапајић, С. (2005) „Музичко позориште на Теразијама“, Београд: Зборник радова ФДУ 8-9.
- Рапајић, С. (1972) „Музичко позориште“ - Двадесет пет година Савременог позоришта, Београд: Савремено позориште.
- Рапајић, С. (1995) „Музичко позориште на Теразијама“ Театрон 91, Београд: Музеј позоришне уметности.
- Рас С.Р. (1985.) „Ка новој концепцији“, Сарајево: Одјек 15. Децембар.
- Савић, Г. (1972) „Школске приредбе и њихова организација као допринос у изграђивању емотивне стране личности и естетске културе ученика“, бр.10, Нови Сад: Педагошка стварност, 10, 594-600.
- Слупецка М. (1987.) „Опомена пред округношћу“, Праг: Руде Право 12. Октобар
- Томашевић К. (1983), „Музичка драматургија Петра Коњовића: анализа неких значајних аспеката, Сарајево: Звук 3, 59-68.
- Томашевић К. (1987), „Сазревање односа према националном стилу кроз српску позоришну музику XIX века, Фолклор и њена уметничка транспозиција“, Београд: ФМУ, 169-189.
- Томашевић К. (1990), „Музика у позоришном раду Јоакима Вујића“, Нови Сад: зборник Матице српске, 171-181.
- Томашевић К. (1990), „трагом музике у представама „Крешталице“ Јоакима Вујића“, Београд: Pro musica, 17-18.
- Томашевић К. (1996), „Музичка делатност језуита у Београду и Петроварадину током XVII и XVIII век, Нови Сад: Зборник матице српске за сценске уметности и музику, 69-78.
- Укмар К. (1986.) „Мешаница одрских зврсти“, Љубљана: Дело 19. јун.
- Чиркин Б. (1985.) „Уметност за богове“, Београд: Студент 31. Октобар.

- Шуљагић С. (1986.) „Парабола о искрености“, Београд: Борба 18. Април

Дигитални формати:

- David, B. www.nationaldrama.org.uk/.../reconsidering-doro... Extract from *U NESCO Chronicle* , November 1959 (4.01.2015)
- Duhram T “ Theatre in education in the United Kingdom, Italy and Poland” [\(4.01.2015\)](http://theses.dur.ac.uk/(4.01.2015))
- http://www.bnп.ba/dols/doc/DRAMSKI_POSTUPCI_U_NASTAVI.pdf. (11.12.2014)
- Kellner, D. (2003) “Media Spectacle”, London, Routledge is an imprint of the Taylor&Francis Group (10.02.2014)
- Ömer, A. (2008), „Драма/казалиште и одгој у Турској“, Загреб, Драмски одгој 14/15. (11.12.2014)
- Redington, Christine Ann (1979) *Theatre in education : an historical an analytical study*..<http://theses.gla.ac.uk/2535/> (4.01.2015)
- The effectiveness of minor the theatre programme (Theatre in education) <https://www.heacademy.ac.uk/.../making-theatre-> (27.8.2014)
- Whittam, J. (2013) Music, Multimedia and Spectacle: The one-man band and audience relationships in the digital age, www.creationsonore.ca/.../travaux_julian-whittam_music-multimedia-an (10.2.2014)
- www.radiobeograd.rs, Јокић, М. „Кратак преглед историје радиофоније у Србији“, Прва епоха у систему директних преноса 1924-1944 (11.9.2014)
- Бабић, Ј, „Етика и морал“ www.rastko.rs/cms/files/books/5651a09f8bde (27.6.2015)
- Бабић, Ј. (2008) „Етика и морал“, THEORIA 1 UDK 17.01/02 BIBLID 0351–2274 : : 51 : р. 35-48 Прегледни чланак (28.6.2015)
- Вучковић Шаховић, Н. (2011), „Права детета у међународним документима“, Београд: Заштитник грађана и Повереник за заштиту равноправности. (14.2.2016)

- Крушић, В. (2008), „Умјетнички одгој на раскршћу“, Загреб, Драмски одгој 14/15.(www.hcdo.hr .) (11.12.2014)
- Мандарић, А., (2013) „Ругање Христу“ одломак из рада посвећеног односу глумца, позоришта и цркве, *kulturniheroj.com/?tag=ruganje-hristu* (3.09.2014)
- Марјановић, П. „Позориште“, Пројекат Растко, www.rastko.rs (30.09.2014)
- Мијатовић, М., „Драмски поступци у настави б/х/с језика и књижевности“,
- Мишковић, В. (2008), „Мултимедија практикум“, Београд, Универзитет Сингидунум.
www.singipedia.singidunum.ac.rs/attachment.php?attachmentid=394...(26.08.2014)
- Татић, Д. „Радио“, Пројекат Растко (11.09.2014)
- Телебаковић, Б. (2009), „Питања морала“, UDC 17.02/.026 , ФПН. (27.08.2015)
- Телебаковић, Б. „Питање морала“ www.fpn.bg.ac.rs/.../4-Prof.-dr-Boško-Telebaković-Pi (28.06.2015)
- Шибалић, В. „Нове могућности медијума, старе навике аудиторијума“
www.komunikacija.org.rs/.../8-9/.../download_ser_cyr (13.11.2013)

Интервју:

- Интервју са Војканом Борисављевићем, Београд: Дом културе „Вук Караџић“, 12.11.2004. у 11 часова.
- Интервју са Донком Шпичек, просторије ДКЦ, 1.09.2015. 13h

10 ПРИЛОЗИ:

Прилог бр.1

МОЈ ЂЕРДАНЕ

Дует Д. Јенко

Andante

mp Мој ђер - да - не, мо - је су - во зла - шо,

мо - је су - во зла - шо, мој - ђер - да - не, мој ђер - да - не. -

Прилог бр. 2

ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРУ ПОЖАРЕВАЦ
ПОЗОРИШТЕ "МИЛИВОЈЕ ЖИВАНОВИЋ"

СЦЕНА ЗА ДЕЦУ

сезона 1997/98

Миодраг Станисављевић**ПРИЧА О ЦАРЕВОМ
ЗАТОЧНИКУ**

режиџер: **РАДОМИР ЋОРЋЕВИЋ**
сценографија: **ДРАГИ ИВИЋ**
композитор: **ДУБРАВКА ДРУЖИЈАНИЋ**
костимограф: **ДРАГАНА ПАУНОВИЋ и ЖИВАНКА ПАВЛОВИЋ**

ИГРАЈУ:

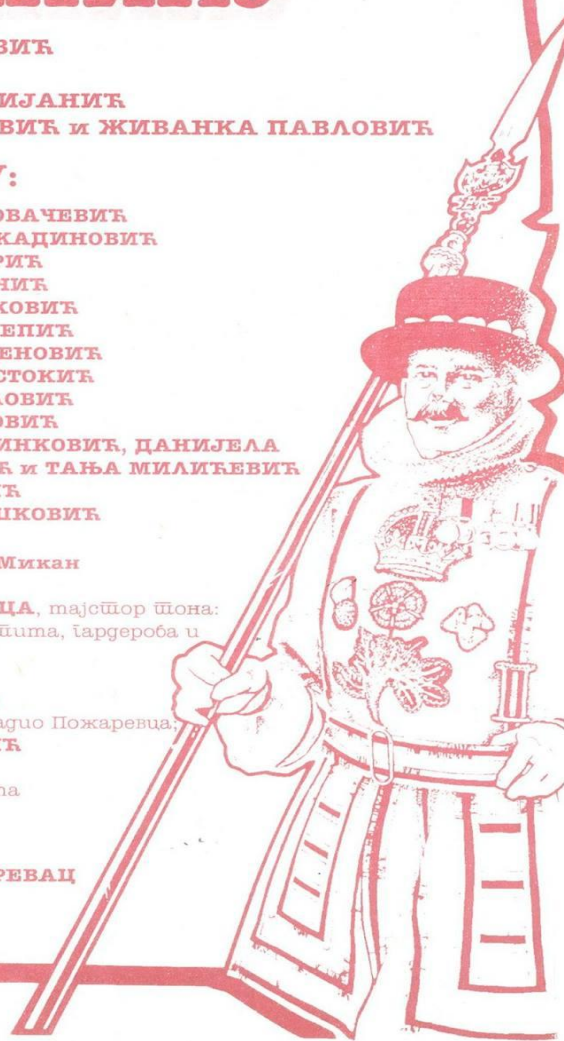
Цар Пётр Петрович Шестой..... **МИОДРАГ КОВАЧЕВИЋ**
Принцеза Јевдокија..... **МИЛЕНА ВУКАДИНОВИЋ**
царева луда..... **МАРИЈА ЋУРИЋ**
принцезина дворска гата..... **ЈАЊА ЈАНИЧИЋ**
џин, с цвећом у зубима..... **БОЈАН ЖИВКОВИЋ**
бан Чекрчеленковић..... **ПРЕДРАГ КЛЕПИЋ**
Јанко од Тулушине..... **ИВАН МЛАДЕНОВИЋ**
војвода Узенић - Бенџић..... **ВЛАДИМИР СТОКИЋ**
баба Полексија..... **АНА ГАВРИЛОВИЋ**
Миџар Цјевац..... **ТОМА ЋИРКОВИЋ**
царски патешари..... **ИВАНА МАРИНКОВИЋ, ДАНИЈЕЛА
ЈОКСИМОВИЋ и ТАЊА МИЛИЋЕВИЋ**
Телал..... **СОЊА ЦВЕЈИЋ**
Њрговац Њића, сељанка..... **ТИЈАНА ВИШКОВИЋ**

шеф Шехничке службе: **Бранислав Тошић - Миќан**

мајстор светла: **НЕНАД СИМОНОВИЋ - БУЦА**, мајстор шона:
СЕЛИМИР ПИЉЕ СТАНКОВИЋ, израда костима, гардероба и
реквизица: **ЖИВАНКА ПАВЛОВИЋ**

уредник шона: **ДУБРАВКА ДРУЖИЈАНИЋ**
ефекти и музика снимљени у студијима Радио Пожаревац,
Тон мајстор: **СЛОБОДАН БОБА НАУМОВИЋ**

сценографски елементи израђени у њојонима

Фабрика машина "МОРАВА"**Пожаревац**продуција: **ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРУ ПОЖАРЕВАЦ**продуцент: **ЉУБИША ЋОКИЋ**организатор: **ДРАГИ ИВИЋ**претпјера: **25. 03. 1998. године**

Прилог бр. 3

DOĐI MILE

narodna iz Srbije

DO- - - - ĐI MI - LE U NAŠ -
 KO----- NJIC MO - OJ BE - - LAC

4
 KRAJ PA DA VI-- -- DIŠ ŠTA JE
 BE-LAC BE- O - KO----- SNEG CE- LAC

8
 RAJ
 CELAC

9
 HEJ HAJ HAJ J- N-Š KRAJ PA DA VI - DIŠ
 ŠA- PU- CU PO-S- LU DE- VO KE ŠTO NA PE- RI RU

15
 ŠTA JE RAJ
 BE- LE VEZ

FINALE
Demo

Прилог бр. 4

- Врсте школских приредби

У периоду после Другог светског рата развијени су неки основни принципи и мишљења о приредбама, које се тада класификују по: облику, садржини и извођачима (Станчић):

Приредбе по облику:

- Главне школске приредбе састављене су од тачака које су најбоље по квалитету у целој школи. По садржини су мешовитог типа и представљају погледу на културно-уметничке делатности у школи.
- Разредне приредбе организоване су у већим школама, а обухватају сва одељења истог разреда. У њима учествује већи број ученика и могу бити тематски повезане са градивом тог узраста.
- Одељењске приредбе изводе се у одељењу и ангажују све ученике тог одељења.
- Изложбе, конкурси, утакмице и турнири такође су сматрани приредбама, а њихов задатак је био да унесу живост и разноврсност у школски живот.

Приредбе по садржини:

- Позоришне приредбе су један од најкомплекснијих видова ђачких приредби, због мноштва потреба (костим, реквизити, шминка).
- Музичке приредбе су најбоље средство за музичко васпитање деце.
- Балетских приредби је било мало, али су балетске нумере биле присутне у мешовитим приредбама.
- Литерарне приредбе могу обухватати дечје радове или дела признатих књижевника.
- Фискултурне приредбе су такмичарског или манифестационог карактера.
- Филмске приредбе, које се организују у самим школама или одласком у биоскопе.
- Мешовите приредбе, које су у школама најчешће; у њима се приказују програми састављени од рецитација, музичких тачака, дијалога, фискултурних тачака и друго.

Приредбе по извођачима:

- Могу их изводити деца, одрасли и деца и одрасли заједно. Оне су морале одговорити педагошко-психолошким и естетским принципима.

Све ове врсте школских приредби припремане су како би се адекватно обележиле школске свечаности. У периоду после Другог светског рата код нас, приредбе су спремане поводом свечаности везаних за школу и дечије празнике (Дан школе, Дечија недеља, пријем пионира у пионирску заједницу, завршетак школске године), али су организоване и поводом општих народних и државних празника (Дан Републике, Дан младости, Нова година, Први мај). За овај период упечатљиво је то да су приредбе реализоване у великом броју, првенствено због броја свечаности које су улазиле у наставни план и програм. Имајући у виду колико облика школских приредби постоји по облику и по извођачима, као и поводом којих свечаности су организоване, мора се приметити да је школа интензивно живела у току целе школске године и да је велики број деце био ангажован у слободним активностима.

Приредбе су у периоду социјализма омогућавале учење и понављање већ стечених знања. Масовност учесника значила је велики број едукованих, а изузетна брига и акценат на њима имали су одличан учинак. Као резултат оваквог рада и активности школска, али и друге популације (родитељи и грађанство) су у рекордном року били едуковани о револуцији и њеним успесима. Свако је знао најбитније државне датуме, много литературе се понављањем научило и упознано. „Оне, пак, треба да буду пример етичких порука, да озаравају посматраче људским схватањем живота у који се улази напорном борбом и у коме се пробија и побеђује пожртвованошћу и радом.“ (Савић, 1972:595)

Прилог бр. 5

- *Историјски развој литерарног мјузикла у Америци*

Бројна дела настала двадесетих и тридесетих година XX века стоје негде између америчке оперете и музичке комедије, односно мјузикла. Зато није чудо што су нека од њих у различитим изворима окарактерисана на различите начине: некад као оперете, а некад као мјузикли. Као што је америчка нација настала као својеврстан „melting pot”¹⁹², од различитих усељеничких идентитета, тако је и мјузикл настао стапањем различитих традиција и утицајем различитих претходних облика.

Долазак нациста на власт у Немачкој и фашизма у Италији, а затим и окупација многих европских земаља у рату, довели су до новог таласа избеглица, посебно из света уметности, културе и науке. Они су у разним уметничким областима (музика, позориште, филм) обогатили америчку културу, уневши специфичну ауторску димензију. Неки од њих, на пример Брехт (Bertold Brecht) или чувени филмски редитељ Реноар (Jean Renoir), нису се уклопили у условљеност америчког културног тржишта, па су се по завршетку рата вратили у Европу.

Други су успели су да разумеју кључ америчког комерцијалног система и да се дефинитивно учврсте у њему, остајући до краја својих каријера његов део. Међу њима су били бројни филмски глумци, редитељи, као и чувени немачки позоришни композитор Курт Вајл (Kurt Weill), познат пре свега као најближи Брехтов музички сарадник¹⁹³.

Његова последња дела, настала после Другог светског рата, попримила су скоро оперске димензије. Међу њима се истиче „Lost in the Stars”¹⁹⁴ (1949). Вајлу је успело оно што је мало коме пошло за руком – „да постане популаран у озбиљном позоришту, а

¹⁹²192 „Melting pot”- лонац за стапање метала у легуру

¹⁹³ „Опера за три гроша“, „Успон и пад града Махагони“

¹⁹⁴ „Lost in the Stars” је у Београдском драмском позоришту игран 1954, под називом „Плачи, вољена земљо“, по оригиналном либрету Максвела Андерсона, али уз нову музику, коју су компоновали Боривоје Симић и Војислав Симић.

озбиљан у популарном позоришту.“ (Ewen, 1970:727) Највећи преокрет у развоју мјузикла догодио се 1943, извођењем „Оклахома“ на музику Ричарда Роџерса (Richard Rodgers) и либрето Оскара Хамерстејна (Oscar Hammerstein II).¹⁹⁵

Посебно карактеристично за цело раздобље после Другог светског рата је повезивање мјузикла са великом литературом и њеним ликовима, мотивима, причама и драмским ситуацијама. Тако настаје нови мјузикалски термин *book musical* (литерарни мјузикл). Дела великих светских писаца, на пример Шекспира („Пољуби ме, Кети“, „Прича из западног кварта“), Сервантеса („Човек од Ла Манче“), Волтера („Кандид“), Виктора Игоа („Јадници“), Бернарда Шоа („Моја љупка дама“), појављују се на америчким сценама у облику мјузикла, чиме се гради мост до широког гледалишта.

Друга важна тенденција у развоју послератног мјузикла везана је за драмски третман балета. Као и у оперети, и у раним мјузиклима удео балета био је веома везан за сценску успешност и спектакуларни ефекат. Међутим, учешће балета сводило се пре свега на ефектне нумере, које нису морале бити тесно повезане са драмском радњом, него су евентуално илустровале амбијент, атмосферу и слично, или су пак само служиле изазивању ефекта.¹⁹⁶

Врхунско ремек-дело америчког позоришта „West Side Story“ („Прича из западног кварта“), на музику великог диригента и композитора Леонарда Бернстејна, истовремено је и *musical play*, *book musical* и *dance musical*. „Прича из западног кварта“ је „усмерила америчко музичко позориште неколико корака ближе врховном циљу интеграције саставних елемената“, као што је приликом премијере оцењено у критици часописа „Theatre Arts“. (Ewen, 1970:559)

У свом даљем развоју, мјузикл је дефинитивно пошао путем стварања комплексног музичко-сценског дела (*Gesamtkunstwerk*), како је то рекао Вагнер, тоталног позоришног израза, у коме је уметничка мултидисциплинарност главни циљ.

¹⁹⁵ „Оклахома“ је била први велики амерички мјузикл новог типа, изведен у Београду 1966.

¹⁹⁶ Још је Глук, у оквиру своје реформе опере, показао тежње да сви саставни делови музичко-сценских дела буду међусобно усклађени и условљени и извргавао руглу манију француске опере да сваку драмску ситуацију користи за убацивање ефектних, најчешће драмски неоправданих балетских нумера.

У међувремену се центар стварања уметничког, а опет комерцијалног мјузикла премешта са Бродвеја у Лондон. Најзначајнији мјузикли последње две деценије настали су у енглеској продукцији, на лондонском Вестенду, па су тек после тога доспевали на америчке сцене, и са успехом играни широм света. Лондонски мјузикли још више су подигли стандарде овог жанра. Они су скоро неизоставно везани за предлошке из велике литературе. У њихово постављење били су укључени најзначајнији редитељи и глумци, као и врхунске позоришне куће, укључујући чак и „Royal Shakespeare Company”. Тиме су енглески ствараоци отворили нове путеве у развоју мјузикла.

За разлику од оперете, која се показала као окамењен и самим тим затворен жанр, мјузикл је доказао своју отвореност и прилагодљивост, трансформишући се према развоју укуса, сензибилитета и уопште уметничких захтева широког гледалишта. Томе су у одлучујућој мери, поред непосредних стваралаца (композитора, либретиста, писаца стихова, кореографа), допринели продуценти, који су омогућавали материјалне услове за овај финансијски захтеван жанр.

Најспособнији међу великим продуцентима нису се везивали само за проверене тржишне формуле и нису остајали на репродукцији само једног модела. Они су били успешни баш зато што су имали довољно тржишног, али и уметничког осећаја да процене промене у сензибилитету гледалишта и подрже новине у уметничком развоју мјузикла.

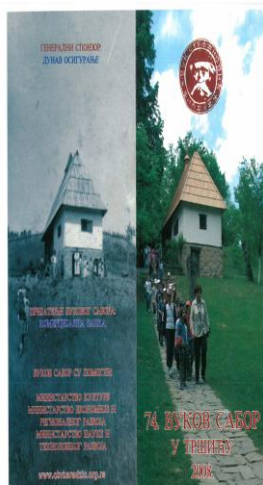
То се догодило и у случају „Оклахоме“, када се продуцент одлучио да финансира овај неизвесни подухват, упркос свим неповољним предвиђањима. Нарочито је занимљив случај лондонског мјузикла „Јадници“ (*Les Miserables*). Чувени продуцент Камерон Мекинтош (Cameron Meckintosh) иницирао је ствараоце овог дела (либрето Alain Boublil, композитор Claude/ Michel Schonberg) да сачине музичку адаптацију великог класичног романа Виктора Игоа. Затим је ангажовао великог редитеља Тревора Нана (Trevor Nun) и ансамбл Краљевског Шекспировог позоришта. Ипак, после премијере сви критичари су прорицали финансијску пропаст овог пројекта. Велики, озбиљни листови сматрали су да се ради о вулгаризацији озбиљне литературе, због чега представа неће наићи на прихватање образованих, софистицираних слојева. С друге стране, критичари булеварских листова сматрали су да је представа сувише софистицирана, односно да поставља сувише високе захтеве за разумевање гледалишта (музичке, литерарне, историјске и слично), и да самим тим неће наићи на одјек код широке необразоване публике. И једни и други су се

преварили. „Јадници“ су имали глобални успех и огроман финансијски ефекат, као и висока уметничка признања.

Енглески мјузикл, као у случају „Јадника“, афирмисао је формулу која ће бити пресудна за даљи успех и развој мјузикла. Та формула мири две крајности, за које су многи мислили да су непомирљиве: драмску материју базирану на високој литератури, високо уметничку драмско-музичку обраду, допадљивост и читљивост за широко гледалиште.

Другим речима, ова формула омогућава да се око мјузикла окупи најшири круг гледалаца: од оних софистицираних и образованих, који имају потребу да се, уз велику тематику, у позоришту понекад и забаве, до оних мање образованих, који су у данашње доба осетили потребу да позоришна забава, којој они пре свега теже, ипак буде садржајнија и племенитија, и да се бар за нијансу одвоји од ниског укуса и површности. Доказало се да ова формула у данашње доба, а вероватно и у будућности, обезбеђује највећи успех.

Наравно, када се ради о успешности мјузикла, не сме се заборавити да је то жанр који, као и сви други жанрови засновани претежно на изразу и форми, захтева савршенство у извођачком смислу. Успешности мјузикла без извођачког савршенства нема нити ће бити.



Прилог бр. 6 74.ВУКОВ САБОР

ГРАД ЛОЗНИЦА
ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРУ "ВУК КАРАЏИЋ"
ВУКОВА ЗАДУЖБИНА БЕОГРАД

ПРОГРАМ

14.9.2008. НЕДЕЉА - ТРШИЋ

10.30 ОСВЕЋЕЊЕ РЕКОНСТРУИСАНЕ СПОМЕН КУЋЕ ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЏИЋА И ПОМЕН ВЕЛИКАНИМА ЈАДРА

11.30 ОТВАРАЊЕ МУЗЕЈА ВУКОВИХ САБОРА поводом 75 година од одржавања првог Вуковог сабора

12.00 ЗАВРШНА СВЕЧАНОСТ

"Химна Вуку" Ст.Ст. Мокрањац
Градски мешовити хор Центра за културу
"Вук Караџић" - диригент Дарко Несторовић

Поздравна реч
градоначелник **ВИДОЈЕ ПЕТРОВИЋ**
Беседа **РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ**
ВУКОВ ШКОЛСКИ ЧАС продукција,
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ БЕОГРАД

14.00 ПОПОДНЕВНО САБОРСКО ПОСЕЛО

Учествују: КУД "Бранко Радичевић" Дарда
Република Хрватска, Ансамбл "Вила" Нови Сад,
КУД "Караџић" Лозница

ПОЗИВАЈУ ВАС

ДА ПРИСУСТВУЈЕТЕ
ЗАВРШНОЈ СВЕЧАНОСТИ

74. ВУКОВОГ САБОРА



У Тршићу, 14. септембра 2008. године



Прилог бр. 7 39. Бачки Вуков сабор

39. БАЧКИ ВУКОВ САБОР Тршић од 19.5. до 23.5.2010.

СРЕДА 19.5.2010. ВУКОВ ДОМ КУЛТУРЕ 19 часова
СВЕЧАНО ОТВАРАЊЕ

Химну Вуку изводи дечији црквени хор **Свети Сава** Лозница, диригент **Драган Ђедовић**
Композицију **Азбука** изводи дечији хор Центра за културу „Вук Караџић“ **Славуја**, диригент **Дарко Несторовић**

КОНЦЕРТ – МОМИР НОВАКОВИЋ, светски првак у свирању на хармоници
39. Бачки Вуков Сабор отвара ђак генерације ОШ „Анта Богичевић“ **ДАЈАНА ЂУКИЋ**

ЧЕТВРТАК 20.5.2010. Тршић у 11 часова

Раду у радионицама:
МУЛТИМЕДИЈАЛНА РАДИОНИЦА „ВУК И НАУКА“ под називом **ИНТЕРКУЛТУРНИ ДИЈАЛОГ- РАЗМЕНА ЗНАЊА**
Етно-радионица: приказ обичаја везаних за СВАДБУ- **КУМЕ**, **ИЗГОРЕ ТИ КЕСА!** Учествоју ученици 3. разреда ОШ „Вук Караџић“ из Лознице, учитељица **Загорка Белић**, етнолог **Маријана Ђокић** и историчар уметности **Марина Цветановић**.
Радионица калиграфске ћирилице: Радионицу реализујемо у сарадњи са Школом за уметничке занате из Шапца.
Радионица „КРЕАТИВНА АЗБУКА“ радионицу води **Јелена Рађен Васиљевић**, индустријски дизајнер.
Радионица КРЕАТИВНОГ ПИСАЊА
Радионицу води **Моша Одаловић** песник
ШКОЛА ШАХА школу воде шахисти Градског шаховског клуба „Лозница“

ОШ „Кадињача“ у 12 часова

Представљање часописа „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ и књижевне награде „Политикиног забавника“

УЛИЦА ЈОВАНА ЦВИЈИЋА

Испред Вуковог дома културе у 17 часова

Дефиле ФОЛКЛОРНИХ АНСАМБАЛА И КОНЦЕРТ
КУД „Бриле“ Беочин, Фолклорни ансамбл Дома културе „3.октобар“ Банатско ново село, **КУД „Караџић“** Лозница, **КУД „Фрула“** Липнички шор, **КУД „Троноша“** Коренита, **КУД „Абрашевић“** Бања Ковиљача, мажореткиње „Дар Луке“ Бања Ковиљача и Лозница

ПЕТАК 21.5.2010. Тршић у 11 часова

Наставак рада у радионицама
ЛИКОВНА РАДИОНИЦА са децом раде мр **Снежна Нешковић Симић** и мр **Драго Симић**
Посета председника координационог тела за југ Србије **МИЛАНА МАРКОВИЋА** и градоначелника **ВИДОЈА ПЕТРОВИЋА** Тршићу.

13 часова Тршић - Етно радионица КУМЕ, ИЗГОРЕ ТИ КЕСА!
ВУКОВ ДОМ КУЛТУРЕ у 18 часова

Проглашење победника Литерарног конкурса „ВУКОВО ЗВОНО“ **ОГРАНКА ВУКОВЕ ЗАДУЖБИНЕ ИЗ ЛОЗНИЦЕ**

Мултиетничка позоришна представа **ТИ И ЈА СМО МИ** учесници средњих школа из Прешева, Бујановца и Медвеђе

ВУКОВ ДОМ КУЛТУРЕ у 20 часова Галерија „Мина Караџић“

Изложба радова НЕБОЈШЕ ГЛИГОРИЋА студента Факултета примењених уметности

СУБОТА 22.5.2010. Тршић
ВУКОВА СПОМЕН ШКОЛА у 9.30 часова

20. РЕПУБЛИЧКО ТАКМИЧЕЊЕ УЧЕНИКА ОСНОВНИХ ШКОЛА ИЗ СРПСКОГ ЈЕЗИКА И ЈЕЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Мала отворена сцена код Вукове куће у 10.30 часова

Учествоју: рецитатори победници Градске смотре рецитатора, полазници Школе рок гитаре и фолклорни ансамбл КУД „Троноша“ Коренита

ГАЛЕРИЈА НА САБОРИШТУ у 12 часова

Изложба радова ликовне радионице и проглашење победника **Радионица СТАРИХ ЗАНАТА у 12.30 часова**
ИЗЛОЖБА РАДОВА ПОЛАЗНИКА

13 часова ЗАВРШНА СВЕЧАНОСТ

Химна Вуку Ст.С. Мокрањца у извођењу Градског мешовитог хора - диригент **Дарко Несторовић**

Позоришна представа – ПЛАВИ ЗЕЦ по мотивима песме **Душка Радовића**

Позориште „БОШКО БУХА“

Режија **Сташа Копривица**

Играју: **Катарина Илић, Павле Јеринић, Немања Оливерић, Милена Николић, Милош Владукић, Марко Илић**

НЕДЕЉА 23.5.2010.Тршић
ВУКОВА СПОМЕН ШКОЛА у 9.30 часова

20. РЕПУБЛИЧКО ТАКМИЧЕЊЕ ЗА СРЕДЊОШКОЛЦЕ ИЗ СРПСКОГ ЈЕЗИКА И ЈЕЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Мала отворена сцене код Вукове кућа у 15 часова

ДАНИЦА ЗА МЛАДЕ – учествују: **Слађана Млађен** управник Вукове задужбине, **Моша Одаловић**, **Милан Ивановић**, **Милован Радивојевић** професор, председник Огранка Вукове задужбине из Гимназије „Вук Караџић“ Лозница

Прилог бр. 8**ПРИМЕР ПРАКСЕ: МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ СПЕКТАКЛ „НЕБЕСКО ЈЕ
УВЕК И ДОВЕКА“****Бојана Пековић – гусле и вокал****Никола Пековић – хармоника и вокал****Солисти:**

Александар Јаквољевић – виолончело

Група „Косовски божури“ и Ивана Жигон – глумица

Иван Вучковић – глумац

Снежана Спасић – вокал

У улози деде: Божидар Глоговац, песник**У улози малог Николе: Матија Бурић (ОШ „Јован Дучић“, Нови Београд)****У улози мале Бојане: Миа Миленковић (ОШ „Лаза Костић“, Нови Београд)****Љиљана Велимиров – балерина****Културно-уметничко друштво „Извор“ – кореограф Дејан Тошић****Ритмичка секција ОШ „Доситеј Обрадовић“ из Пожаревца, под руководством Весне Пејић****Спортски клуб „Ритам“ – кореограф Дарија Митровић**

Оркестар:

Прве виолине: Милена Рајковић, Ана Милосављевић, Соња Миливојевић

Друге виолине: Милена Недељковић, Давид Сарамандић

Виоле: Милена Мартинов Стојковић, Тамара Маринковић

Милица Јакшић – виолончело

Срђан Лишанин – контрабас

Мирко Матовић – флаута

Вук Станковић – труба

Бас гитара: Александар Бељаковић, Андрија Аврамовић

Ђорђе Хартл – перкусије

Група „Завет“:

Дејан Чекановић – тамбура

Борисав Миљковић – кавал, фрула, гајде

Станко Димитријевић – тапан

Пратећи вокали: Марија Сарић, Ања Мијатовић

Оркестрација: Александар Бељаковић, Предраг Радисављевић, Стефан Сретић

Костими за Бојану и Николу Пековић: „МОНА“ – Београд, „ЕЛИПСА“ – Краљево

Озвучење: „MEGA MUSIC“

Аудио-продукција: Иван Лекић

Видео продукција: „Шарф“

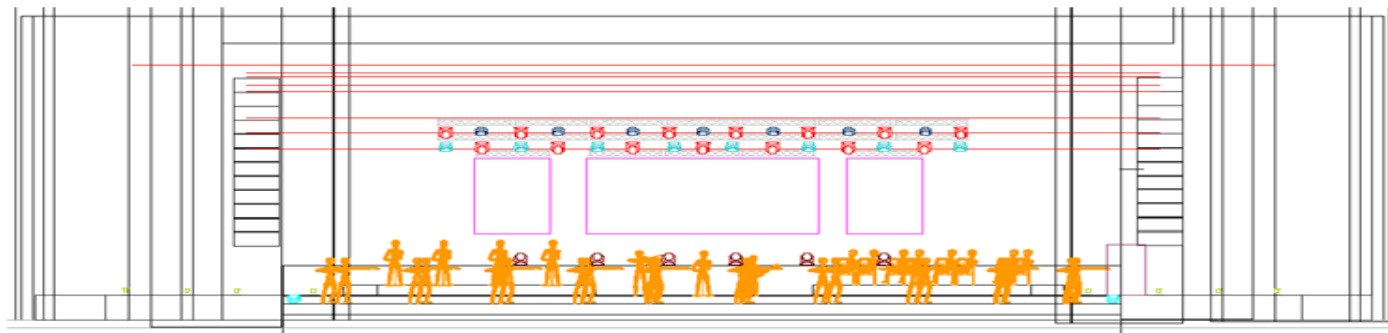
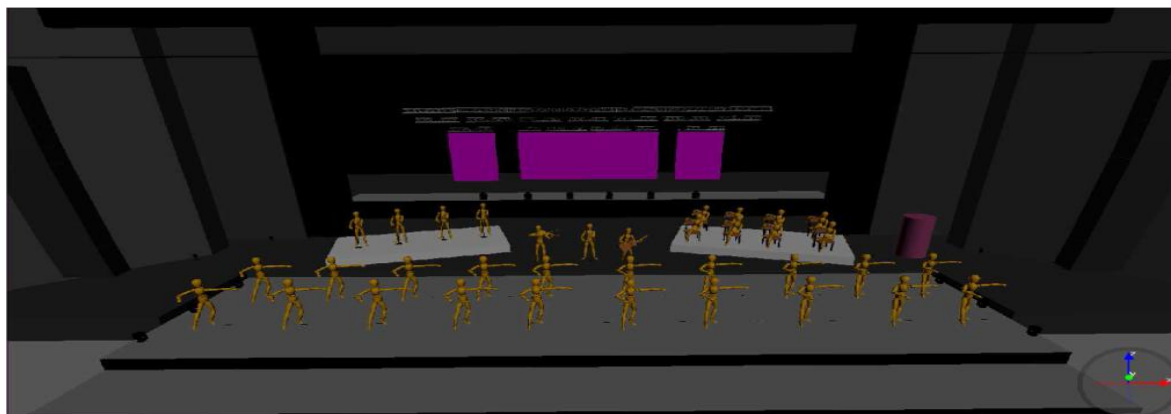
Светла: „STUDIO KIT“ – Радослав Михалек

Сценски графички дизајн – Дубравка Томић

Слике са лед екрана, скулптура „Гусле“ – академски сликар Предраг Драговић

Сценарио: Дубравка Томић и Божидар Глоговац

Режија: Дубравка Томић

Прилог бр.9**Прилог бр. 10**

Прилог бр. 11

Нумера „Народ цркве богу диже“

Текст: св. владика Николај Велимировић

Музика: Бојана Пековић

Коришћена тема из композиције „Пасакаља“ Ј. С. Баха

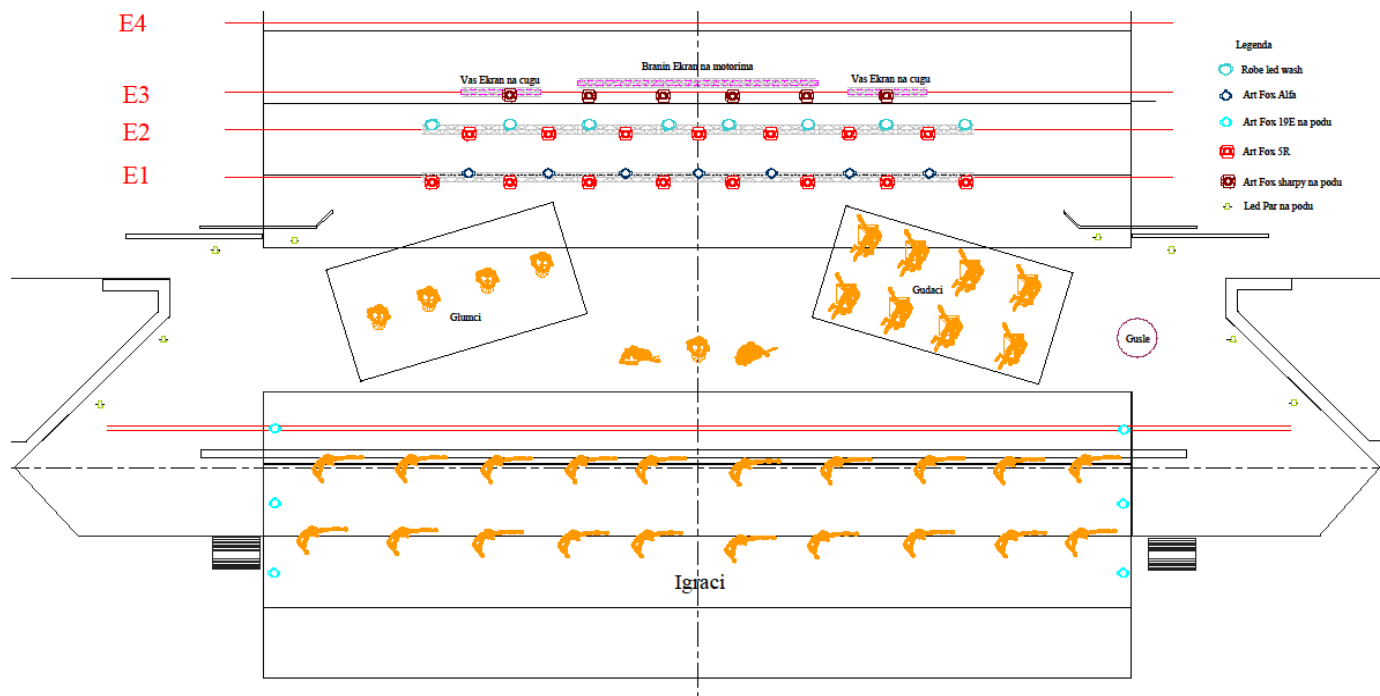
На фотографији се може видети да је нумера која се изводи „појашњена“ ширем аудиторијуму помоћу визуелног ефекта. На лед екранима емитоване су две слике које јасно показују и народ и цркву, подржавајући композицију „Народ цркве богу диже“. Како то не би изгледало исувише реалистично, уз дозволу академског сликара и вајара Предрага Драговића, графичко-сценски дизајнер даје своју визију ове уметности, стварајући динамику између две различите технике и спајајући их у целину која се употпуњује плесом и покретом.

Прилог бр. 12

Фотографија са генералне пробе на којој се јасно види „дуплирање“ основне слике. Главни екран показује оригиналну слику, а леви и десни је деле. Како су бочни екрани постављени на извесном растојању од основног, пружила се могућност стварања „одјека“ исте слике. Ово решење показало се као ненаметљиво, али динамично и примерено савременом гледаоцу.

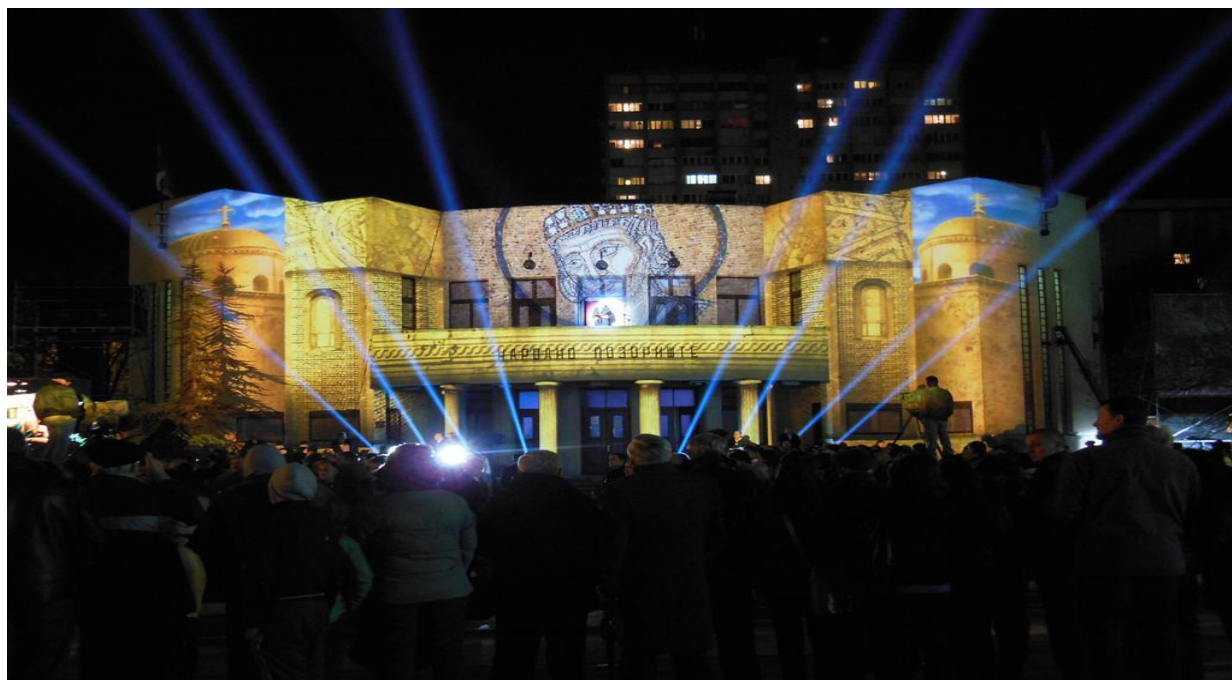
Прилог бр. 13

Шема светла



Прилог бр. 14

Зграда Народног позоришта у Нишу



Прилог бр. 15**Сцена Народног позоришта у Нишу**

Прилог бр.16 Сценарио завршне приредбе ОШ „Центер“ Ново место- Словенија -
ОДЛОМАК

ZAKLJUČNA PRIREDITEV

PUSTITE NAM TA SVET

(SCENARIJ)

• **DEL: SNEGULJČICA**

Oder je zatemnjen, da je dobro vidno ogledalo na steni.

Hudobna mačeha pride na oder (prižgejo se luči – osvetlijo mačeho) in se postavi pred zrcalo.

Mačeha: Zrcalce, zrcalce na steni povej, katera najlepša v deželi je vsej?

Zrcalo: Najlepša, kraljica, vi ste pri nas, a za gorami Sneguljčica, kjer je sedem palčkov doma, ta je tisočkrat lepša od vas.

Mačeha (jezno): Sneguljčica?! Kako? Lovec ni opravil svoje naloge! Še vedno je živa! Kar sama jo poiščem. *Odide z odra.*

PRVOŠOLCI: Zasliši se glasba (V VOTLINI GORSKEGA KRALJA). Na oder priplešejo palčki.

Proti koncu skladbe za njimi pride še Sneguljčica, jim maha, saj palčki odhajajo na delo.

Sneguljčica: Prijazni palčki so odšli na delo in jaz sem spet sama. Še sreča, da imam gozdne živali, ki pridejo na obisk. Pogledajte, kako ljubki zajčki. *Se smehlja in jih opazuje.*

Osvetljeni so plesalci. Sneguljčica zamrzne.

OPZ IIN PLES DRUGOŠOLCEV: ZAJEC UHAČ

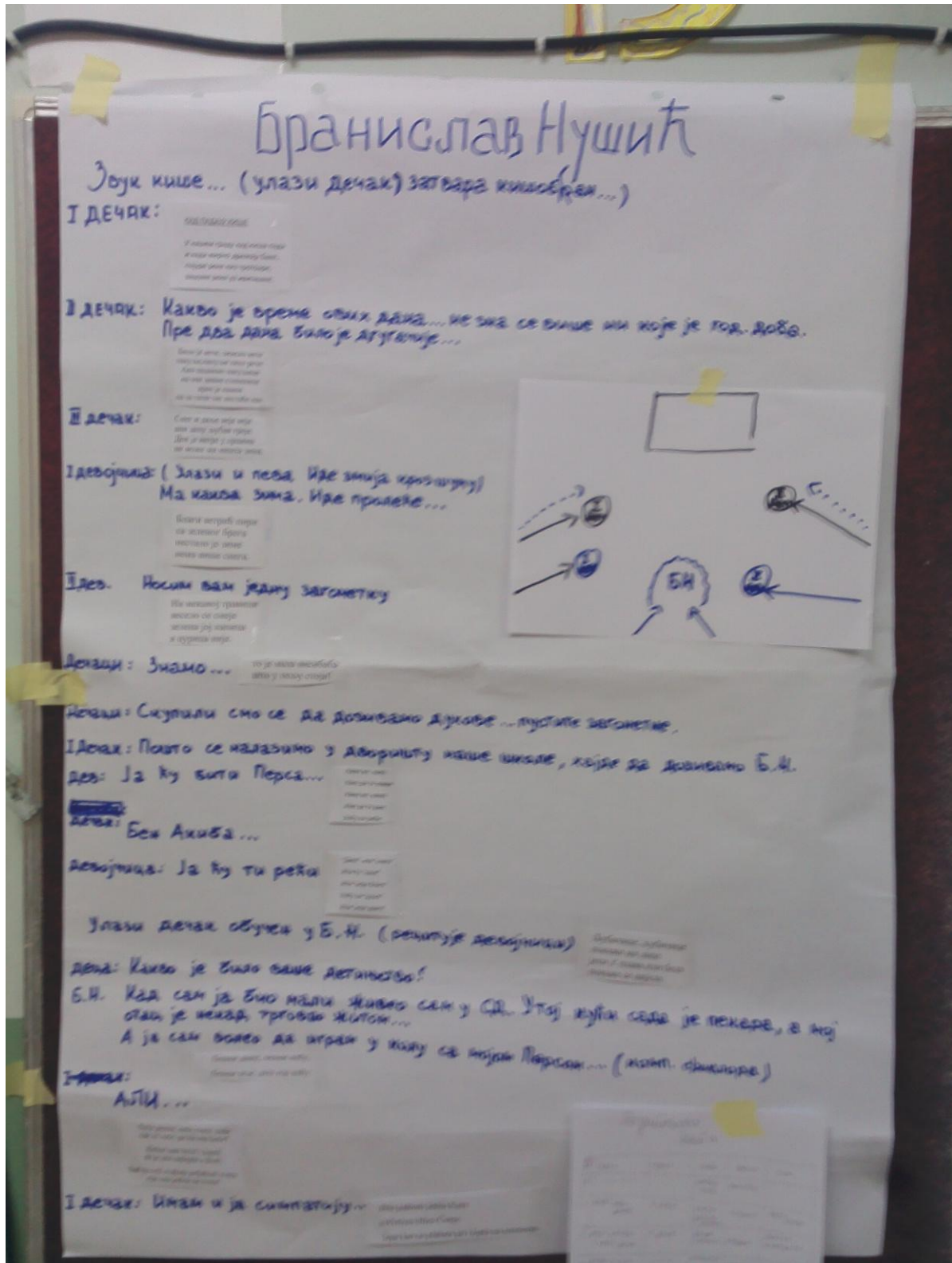
Sneguljčica: Hišica je pospravljena, obleke oprane, večerja za ljube palčke pripravljena. Meni pa je spet dolgčas.

RECITATOR 1: Vinko Moderendorfer: *Še ena pesem o premagovanju dolgega časa.*

Sneguljčica: Le kaj počne moj oče? Gotovo ga skrbi, verjetno misli, da so me požrle divje zveri. Srečo sem imela, da sem našla tole majhno hišico palčkov. Nekoč bi tudi sama želela imeti podobno. Imela bi rdečo streho, majhna okenca in vrata, do katerih bi vodila potka iz belih kamenčkov

Прилог бр. 17

Резултати „рада за столом“ на семинару бр.774



Лепо је војети...! Дечак:

Вивалди - музичка
(полумрак)

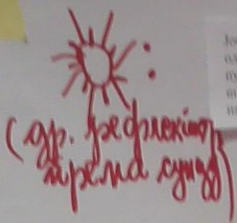


(само свецу
ка облаку)

Један облак врло смео
на највишу кућу сео
усред нашег града
тако изненада.

Један облак врло смео
на највишу кућу сео
усред нашег града
тако изненада
да је неко
једна реко:
- Беа'те, небо пада!

У неким градовима кад се небо покло
и облак и сунце држеду близу,
тада се раде неке чудности,
како да се нешто догоди.



(др. Једрелић
према сунцу)

Још му смејемо што је сео -
од смеха је х'ко
пућн
што себи
на кућу.

Проше је, проше је,
проше се оно свет,
кул погледају сунце сјај,
а она ресоме бавста цвет.

Деца о пролећу
- музичка

I девојчица

У природи се нешто догађа,
свака трава познато се рађа,
меда се из сна полско буди,
а жаба у бару почине да суди.
Хајте лепо са свих страна,
проше је сад пред нама.

Змија
- музичка (фолклор)

II дечак:

Смелан облак одбои нак плес,
убијеи нак једна смелан ребе,
змећи нака на небу и суну,
и нак то смећи облак несуд.

III дечак и
девојчица:

Наше груди, наше дуне
заталас'у овој сјај,
савој мачи сунце хвалит
што је тако лепо и живи рај.

IV Ја тајанствено, баван радом,
најубић се, јеро ја постојам.

V Ја је кити евојам, баван радом,
а Драган је кити евојам.

VI Ја је најбољи смелан радом,
а она се јеро а дрчајам.

VII Ја се јавим да баван евојам,
она мео, по обави јеро.

VIII Рабао сам бави и тајам
да ја она најубић а кити.

"Хајде Кајо"
(фолклор)



1. Весела песма накр деца баби.
2. Буде се и паузаши,
коринузаш, гравузи...

3. Паста нам се смејни с крова,
а у шуми анста јова,
шаренило на све стране,
дошло сунце кити стране!

4. Шарени летити
дошеу на шече,
весели се свако
стило нам је прошеће.

(На музички Змија, а хорик лева "За Ненада")



Vivaldi

1. Сцена - ПАРК ТОРНАДЕР

Улазе Једо (Хаско Бум) и Храси
по дворје - троје
играју се:
Игрешкачу Ђуржу
"Ако колнице"
"Лоулине"

Хор са 4-50
Pesme u prozu
Proleća pesma
Proleće je, proleće je,
raduje se svu noć,
kad pogleda nebo visok,
i pod osuncu Mornog mora.
Nije grad, niti daleko
zastava u oči čiji,
stvari mali svet koji
kao je svetla svih stvari.
Ljude i stvari - Zora

2. Сцена

детак се
иште (неродбана)
иште, куће
"Зинго сан
Теззо"
"Ђ! угуради"

Proleća pesma
Gledao sam na tvojim plućima,
proleće je izgovor pesnika.
Cijelo, cijelo, cijelo,
dina, di,
sna, snaga, snaga
sna.

Храси се буди
и игра са Јаузом
"Ко не то буди"

4. сцена фолклор

5. сцена

Храси игра
о ветри/лики лирама
и пробаће и пози-
ва да му још
нешто пољу

3. Сцена

Храси игра
игра о лирама
и "Хаско Бум"
СТАЈА ОВУ
слике лирама
"Такоски
Хаско Бум"

2-3 ми.

6. То

Pesme
Hajde, hajde, hajde, hajde,
proleće je i sad proleće.
Ljude i stvari, ljude i stvari,
i ljude i stvari,
hajde, hajde, hajde, hajde,
hajde, hajde, hajde, hajde!

7.

"Мириш је
то...
заборави
оливи
маслина"



уостанак
уостанак
уостанак

фолклор!

полуполу
сајам
"Принте"



Имена	Слика	Опис	Локација	Бележбе
Једо	[Sketch]	Улази у сцену	Дворје	
Храси	[Sketch]	Игра са Јаузом	Парк	
Ђуржу	[Sketch]	Игра са Храси	Парк	
Јаузо	[Sketch]	Игра са Храси	Парк	
Хор	[Sketch]	Певачки ансамбл	Сцена	





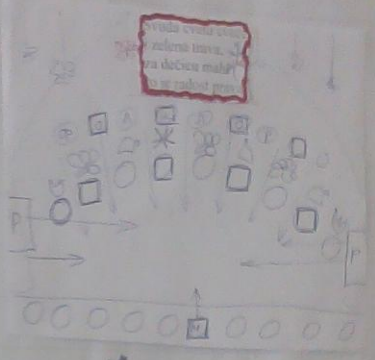
Зимска песма

ДЕТЕ 1.

*Ако нешто одлучиво виси,
повишава или спушта се.
Оде, мења сиво браво.
"Зима је она нас."*

ДЕТЕ 2.

*Буде се и раније,
како башајо, травајо.*



ПРИВАЛДИ

/улазе, устају, буде се/

ПАТУЉЦИ: "Ми смо хо сине ви!"

КОРЕНЧУЉЦИ: "Подигли сине Зрнџи српски уопитанак"
у Пинџи 1815"

ТРАВУЉЦИ: "И да сине највећито је бретабаро! у историји
и блат изјавља мучу, брета и оловарим срџију"

ГЛАС ПУЉИКЕ: ТО ЈЕ МИЛОШ ОБЕЉАНИК!
појављује се Милош -улазећи из лубице!

МИЛОШ: "Ево мене, ево вас -раш Пинџи!"

ДЕТЕ 3.

*Nale grad, nase dule
zatala u ovaj grad.*



Еј Дуле, Дудуле... /фолклор/

ДЕТЕ 4.

*Proleće je, proleće je,
raduje se sunce,
kao proleće sunce, sunce
u pod noćni bledu svet.*



Пролетна песма "Калибри

ДЕТЕ 5.

*Proleće, letno je
i sunce je
u proleće sunce, sunce
u proleće let.*



Иде змија /РИТМИКА/

излупи/у
сајбу
"Пролет"

magnetofon
Art. Nr. 12 2 2

Прилог бр.18

Школска приредба ОШ „Центер“ Ново место- Словенија



Драмска секција



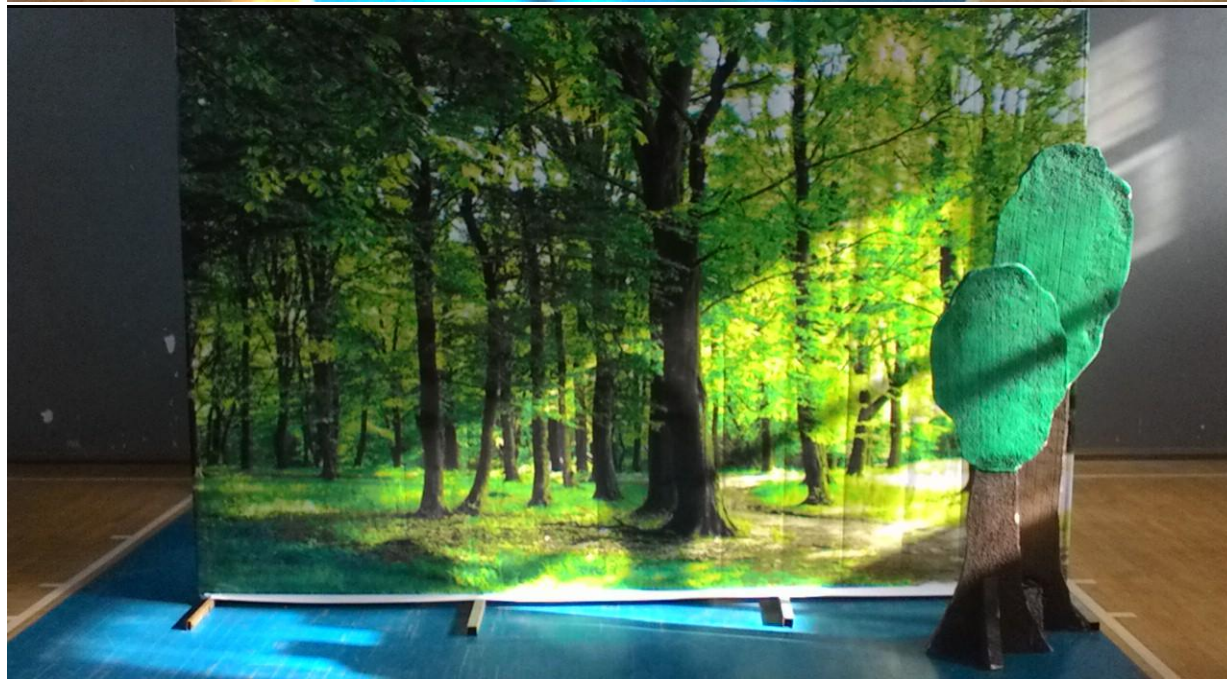
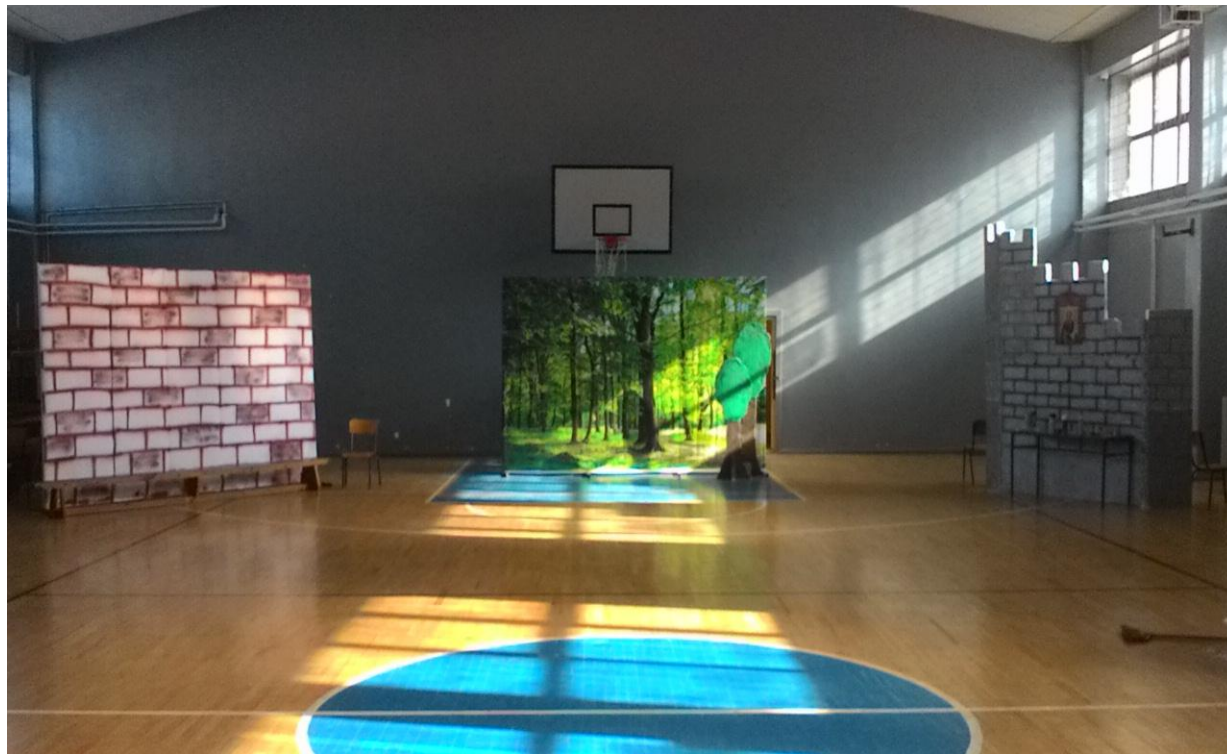
Сарадња професионалних продукција



Вокално- инструментано извођење

Прилог бр.19**ОШ“Краљ Милутин“ Грачаница 2016.**

Аутори сценографије су ученици од другог до седмог разреда, наставници на челу са вероучитељем Братиславом Богдановићем



Прилог бр. 20

„Случајеви-Lost in Serbija” -Дадов



Прилог бр. 21 Угледни час: „Ромео и Јулија- интригантни Шекспир опчињен отровима“ 2013/2014- за ученике осмог разреда

Циљ и динамика пројекта

Оспособљавање ученика да из различитих углова, користећи се мултидисциплинарним знањима, посматрају и тумаче књижевно дело „Ромео и Јулија“ и Шекспирово стваралаштво

1. час	1. фаза	Представљање замисли, циљева, подела у групе	30 минута	Учионица
	2. фаза	Рад унутар група	15 дана	Учионица библиотека кућа
	3. фаза	Рад између група	15 дана	Учионица библиотека кућа
2. час	Јавни час		45 минута	Свечана сала
3. час	Анализа јавног часа		45 минута	Учионица



Прилог бр.22 „Путовање у прошлост“ угледни час гостује на Белом двору

- **Вукова кућа**



- **Ковчежић**

- **Хајдук Вељково коло**



Доживљај музичког дела:

1. Слушање музике и илустрација музичког дела

- У току првог слушања композиције покушавали смо да разумемо и доживимо одређену композицију. Питања – Шта чујемо? Ко то хода? Шта је сада урадио? – довела су до изузетних илустрација, у којима се могао препознати и однос према живој и неживој природи. Ове илустрације најчешће су подсећања на сцене у којима се догађа одређена драмска ситуација и заснивају се на препознавању дечијих доживљаја и искустава.

- На примеру композиције „Влтава“ Беджиха Сметане, која по свом програмском карактеру највише одговара разумевању приче, могло се „играти“ тражења музичке теме која описује, на пример:

А. Како извор пропушта све више воде и претвара се у поток.

Б. Поток постаје бујица и велика река.

В. Звуке сеоске свадбе.

Г. Ловце у шуми.

2. Други корак је био захтев да се слушано музичко дело на основу доживљаја опише сценским покретом и плесом. Интересантно је било видети да су приче и „драматизације“ представљале углавном слике природе и животиња у њој. Следећа слика укључивала је појаву неког детета и слику мајке – које су, заправо, у овој групи биле и најактивније у нези ове деце. Такође се могло приметити да су плесни покрети били истоветни као и покрети деце која немају оштећења и не припадају овој групи. Физички проблеми при покретима као да су престали да постоје. Деца су се кретала не водећи рачуна о физичкој ограничености, користећи своје тело онако како им је оно дозвољавало, тако да је то посматрачу са стране деловало несметано. Оног тренутка када је музика престала и тело се умирило, остала је жеља да се дружимо и следећег часа.

Извођење музичког дела:

1. Певање је још једна од омиљених дечијих активности. Оно што се показало као најбоље у учењу песама јесте певање песме по слуху. Прва активност у учењу песме је наставничково певање са више понављања, како би ученици усвојили композицију. Учење текста песме, па тек онда певање, није се показало довољно добрим. Једноставно, уз клавирску пратњу и глас све је ишло лакше. Ту долази до поистовећивања са наставником, тако да и касније самостално певање, без обзира на то што текст није у потпуности савладан, захтева минималну подршку наставника. И обрада песме по слуху праћена је извесним „сценским покретом“. Као помоћ у учењу текста, сценски покрет је уз музичку пратњу подржавао речи и „описивао“ их. Ови покрети „објашњавају“ о чему се говори у одређеној музичкој нумери чак и посматрачу који евентуално не разуме текст. Резултат оваквог рада су позитивни ставови и ишчекивање следећег часа. Ови методолошки приступи препознају се у сегменту интеркултуралности.
2. Свирање на инструментима представљало је на први поглед немогућ захтев. Међутим, свирању на часу претходила је ритмичка пратња као припрема. Деца су имала задатак да ударају дланом о длан, оловком о оловку, да користе звечке. Врхунац овог рада било је свирање народне песме „Вишњицица род родила“ коју су савладали захваљујући обележавању дирки арапским бројевима. Ипак, касније су се више ослањали на слух и певање наставника, који је више тонове певао гласније, а ниже тише.

Музичко описмењавање представља један од тежих циљева. Резултат који је постигнут мање је изражајан у односу на остале циљеве.

Резултати које постижемо код ове деце нису настали захваљујући основној методици музичке културе. Они су уследили зато што, од тренутка уласка у учионицу, класичан наставник није постојао. Наставник је у оваквом процесу учења глумац у монодрами, који игра за сваког свог гледаоца и слушаоца; овакав глумац прелази рампу и укључује публику у своје активности. У тренутку када публика, тј. деца прелазе рампу која их дели од наставника глумца, долази до поистовећивања и ту настаје ново дело.

У овој „представи“ нико од учесника није оно што је у реалном животу. Пантомима и сценски покрет омогућавају прелазак из лика у лик. Наставник је у једном тренутку вила, а деца вилањаци, већ у некој другој драмској ситуацији наставник постаје дрво, а ученици птице и травке итд. Доживљај и оживљавање музичког дела престају оног тренутка када се дело заврши, али „чаролија“ не престаје до тренутка када се ослика у свескама, где остаје трајно.

У оваквом начину рада не могу се оповргнути елементи музичко-сценских дела. Музика је језик који сви разумеју, а употпуњује се пантомимом и сценским покретом. Ово најбоље можемо сагледати на гостовањима у страним земљама, када публика не говори истим језиком. На основу покрета, звучног ефекта и музике, у представи се могу изазвати основне емоције доживљаја једног дела, а остало би се могли употпунити титлом.

Као други, изузетно позитиван пример у социјализацији инклузивног детета¹⁹⁷ може послужити одељење четвртог разреда основне школе. У току припрема за такмичење „Најраспеванија одељењска заједница“ у организацији „Пријатеља деце – општина Нови Београд“, поставило се питање да ли је дете довољно спремно за наступ на такмичењу. Међутим, однос остале деце према специфичном детету и рад професора разредне наставе са одељењем отворили су безброј могућности у припреми одељења за сценски наступ¹⁹⁸.

Учествовање у музичко-сценском наступу, које је при том било и такмичарског типа, деци је представљало довољан мотив да савладају пљескање неправилног ритма 7/8, певање, звиждање, пуцкање прстима, кореографију, улазак и излазак. Дакле, активност је била таква да су деца, осим вокалног извођења, морала имати и уједначен сценски наступ. При том, и улазак одељењског хора је био организован и оцењиван на основу критеријума организације „Пријатеља деце“. У току наступа, сваки учесник је имао своју функцију и кретњу, а као резултат могло се видети да комисија није могла уочити присуство детета коме је додељен педагошки надзор. И у овом примеру се може видети да је појачана активност у музичко-сценским наступима изузетно добар пут ка лакшем учењу. Коначни резултат на такмичењу било је друго место у општини Нови Београд.

¹⁹⁷ Дете коме је додељен педагошки асистент – ОШ „Лаза Костић“, Нови Београд

¹⁹⁸ На такмичењу је обавеза целог одељења да пева две композиције. Прва је из литературе – народна песма, а друга по слободном избору. Музичка пратња такође припада ученицима тог одељења.

Мултимедији у служби образовања и васпитања читав свет могу учинити сценом, са музиком у рукама правог диригента сви ће вас разумети, одаберите праве речи и сви ће вас слушати, сједините их и научићете читаву планету.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Дубравка Томић _____

број индекса _____ - _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

МУЗИЧКО- СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ ВАСПИТНО- ОБРАЗОВНОГ ПРОЦЕСА

Од школске приредбе до спектакла

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора _____ Дубравка Томић _____

Број индекса _____ - _____

Докторски студијски програм _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

МУЗИЧКО- СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ ВАСПИТНО- ОБРАЗОВНОГ ПРОЦЕСА

Од школске приредбе до спектакла

Ментор _____ проф. др Марина Марковић _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

МУЗИЧКО- СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ У ФУНКЦИЈИ ВАСПИТНО- ОБРАЗОВНОГ ПРОЦЕСА

Од школске приредбе до спектакла

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда
