

ZBORNİK RADOVA
AKADEMIJE UMETNOSTI
12



2024

Zbornik radova Akademije umetnosti / Collection of Papers of the Academy of Arts
Univerzitet u Novom Sadu / University of Novi Sad
Akademija umetnosti / Academy of Arts
Centar za istraživanje umetnosti/ Centre for Research in Arts
Novi Sad
2024.

Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief
dr Marina Milivojević Mađarev

Uredništvo / Editorial Board

prof. emer. Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Nataša Crnjanski, dr Dijana Metlić, dr Manojlo Maravić,
dr Srđan Radaković

Međunarodno uredništvo / International Editorial Board

dr Günter Berghaus (University of Bristol, UK), dr Tatjana Marković (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Austria), dr Ildar Khannanov (University of Baltimore, USA), dr Dmitri Ninov (University of Texas, USA), dr Michael Broderick (Murdoch University, Australia), dr Karen A. Ritzenhoff (Central Connecticut State University, USA), dr Ivan Moody (Cesem - Universidade Nova de Lisboa, Portugal), dr Roderick Munday (Aberystwyth University, UK), dr Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr Boris Senker (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevaki (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece), dr Darko Lukić (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Elisabeta Pasquini (University of Bologna, Italy), dr Elisa Pezzotta (University of Bergamo, Italy), dr Silvija Jestrović (University of Warwick, Theatre and Performance Studies, School of Creative Arts, Performance and Visual Culture, UK)

Sekretarica / Secretary
Ivana Nožica msr

Recenzenti / Reviewers

dr Maria Mannone (Technische Universität München; Universität Potsdam; Università Ca' Foscari di Venezia; National Research Council (CNR), Italy), dr Elisabetta Piras (Alma Mater Studiorum – Bologna University; Conservatory “Cantelli”, Italy), dr Silvija Jestrović (University of Warwick, Theatre and Performance Studies, School of Creative Arts, Performance and Visual Culture, United Kingdom), dr Katarina Bogunović Hočevar (Univerzitet u Ljubljani, Filozofski fakultet, Slovenija), dr Martina Petranović (HAZU, Hrvatska), dr Sanja Kiš Žuvela (Muzička akademija Zagreb, Hrvatska), dr Agata Juniku (Univerzitet u Zagrebu, Akademija dramskih umjetnosti, Hrvatska), dr Fatima Hadžić (Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija, Bosna i Hercegovina), Nikola Vukčević (CANU, Crna Gora), dr Marija Golubović (Muzikološki institut SANU), dr Igor Perišić (Institut za književnost i umetnost, Beograd), dr Simona Čupić (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Milena Vladić Jovanov (Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet), dr Vesna Kruljac (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti), dr Bojana Škorc (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet likovnih umetnosti), Aleksandra Joksimović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet likovnih umetnosti), dr Nebojša Romčević (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti), dr Aleksandar S. Janković (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Jovan Čekić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Maja Stanković (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Isidora Korać (Visoka škola strukovnih studija za vaspitače i poslovne informatičare „Sirmijum”, Sremska Mitrovica), dr Jelica Stevanović (Muzej pozorišne umetnosti, Beograd), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Sanja Filipović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Silard Antal (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Marijana Kokanović Marković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Nemanja Sovtić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti) i dr Svetislav Jovanov (samostalni istraživač, Novi Sad).

Adresa uredništva / Editorial Office Address

Đure Jakšića 7

21000 Novi Sad

E-mail: zbornik.auns@uns.ac.rs

akademija.uns.ac.rs

Časopis je indeksiran u ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Sherpa Romeo (Rights METadata for Open archiving) i SCIndeks (Srpski citatni indeks).

Articles are covered in ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Sherpa Romeo (Rights METadata for Open archiving) and SCIndeks (Serbian citation index).

SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Editorial _____ 8/9

REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

Dijana Metlić

Život posvećen (istoriji) umetnosti – Razgovor sa istoričarkom umetnosti i profesorkom emeritom Irinom Subotić _____ 10

Life Dedicated to (the History of) Art – An Interview with Art Historian and Professor Emerita Irina Subotić _____ 10

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

Sandra Fortuna

Embodiment in Violin Learning: Two Case Studies _____ 27

Apstrakt: *Otelotvorenje u učenju violine: dve studije slučaja* _____ 45

Nikola Komatović

Get Back to Where You Might Belong : Unveiling the Beatles' Knowledge of Music Theory _____ 46

Apstrakt: *"Get Back": Otkrivanje znanja Bitlsa o muzičkoj teoriji* _____ 64

Miloš Marinković, Snježana Đukić-Čamur

Stvaralaštvo Vojina Komadine na repertoaru Muzičkog bijenala Zagreb _____ 65

Abstract: *The Work of Vojin Komadina in the Repertoire of the Zagreb Music Biennale* _____ 83

Siniša Radojčić

Pijanističko takmičenje kao institucija – razmatranje studije slučaja u svetlu Foucaultovog pojma kritike _____ 84

Abstract: *The Piano Competition as an Institution: A Case Study Considered in Light of Foucault's Notion of Critique* _____ 101

Tanja Z. Mijatović

Etimološko-etimološke pretpostavke galantnog stila _____ 102

Abstract: *Etymologico-Etiological Assumptions of the Galant Style* _____ 118

TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES

Ksenija Radulović

Mira Trailović: biti sama u pozorištu (Povodom sto godina od rođenja 1924–2024) __ 120

Abstract: *Mira Trailović: Being Alone in Theatre (On the Occasion of One Hundred Years since Her Birth 1924–2024)* _____ 133

Petar B. Grujičić

Kulturni identiteti u dramskom dijalogu _____ 134

Abstract: *Cultural Identities in Dramatic Dialogue* _____ 146

Ognjen Obradović

Prekid iluzija: Izvođenje predstave „Pozorišne iluzije“ u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1991) _____ 147

Abstract: *Illusion(s) Interrupted: Performing “L’Illusion comique” in the Yugoslav Drama Theatre (1991)* _____ 163

Aleksandar Pejčić

„Golemanov” Stefana Kostova na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu _____ 164

Abstract: *Stefan Kostov's "Golemanov" on the Stage of the National Theatre in*

Belgrade _____ 178

Natalija Stevanović

“*This is a Disease Called Serenity – A Form of Death that People Have Wished for*” –

Foucauldian Themes in Anime “Psycho-Pass” _____ 179

Apstrakt: „*Ovo je bolest zvana spokoj – oblik smrti za kojim ljudi žude*” – *fukoovske*

teme u animi Psihološki profil „Psycho-Pass” _____ 192

Sead Šabotić

Dokumentarna fikcija: Komparativna analiza rediteljskih postupaka u djelima

„*Broklin, Gusinje*“ Želimira Žilnika i „*Krupni Plan*“ Abaza Kjarostamija _____ 193

Abstract: *Documentary Fiction: A Comparative Analysis of Directorial Approaches in*

Želimir Žilnik's "Brooklyn-Gusinje" and Abbas Kiarostami's "Close-Up" _____ 207

TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI, TEORIJA KULTURE / THEORY AND HISTORY OF ARTS, CULTURE THEORY

Sara Apostolović

Autoportret Vanese Bikroft u mediju performansa _____ 208

Abstract: *Self-Portrait of Vanessa Beecroft in the Medium of Performance* _____ 223

Jelena Glišić Matović

Politika visokog obrazovanja u oblasti likovnih umetnosti – između tacitnog znanja i

moći algoritma _____ 224

Abstract: *Higher Education Policy in the Visual Arts – Between Tacit Knowledge and*

the Power of Algorithm _____ 238

PRIKAZI / REVIEWS

Aleksandar Kadijević

Ilija Gubić, Nebojša Antešević: Nasleđe arhitektonskog izvoza Srbije u zemlje Afrike od 1960. godine do danas _____ 239

Silvija Jestrović

Otvaranje metodoloških granica kroz intertekstualno čitanje Bitefa _____ 243

Kristina Planjanin Simić

Običaji i igre Srba u Pomorišju _____ 247

PREGLED VAŽNIJIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2022/2023.

OVERVIEW OF MAJOR EVENTS IN THE 2022/2023 ACADEMIC YEAR

In memoriam

Rajko Maksimović (1935 – 2024) _____ 251

Pregled važnijih događaja u školskoj 2022/2023. godini na Akademiji umetnosti

Univerziteta u Novom Sadu (priređili Anja Vajagić – pregled nagrada i Milan Petrović – pregled važnih događaja) _____ 253

An overview of the most important events in the academic year 2022/2023 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Anja Vajagić – overview of awards) and Milan Petrović – overview of important events) _____ 253

Biografije autora / Biographies of the Authors _____ 269

Uvodnik

Ove godine Akademija umetnosti Novi Sad slavi značajan jubilej – 50 godina od osnivanja. Od samog početka Akademija je bila podjednako okrenuta razvoju likovnih, dramskih i muzičkih umetnosti. Stoga je i *Zbornik*, naučni časopis naše institucije, uvek bio usmeren ka multimedijalnom i transdisciplinarnom istraživanju. Nastojeći da iz raznih uglova sagledamo široko polje nauke o umetnosti pozvali smo kolege i kolegice, ne samo iz zemlje i regiona, već i iz čitave Evrope, da nam pošalju svoje radove. Zahvaljujući posvećenom radu uredništva, recenzenta i saradnika *Zbornik* je u prethodnih jedanaest brojeva ostao važan kanal kojim se naša institucija snažno povezuje sa savremenim naučnicima i umetnicima. Zajedno kreiramo uzbudljivu sliku savremene umetnosti u kojoj se prepliću prošlost i sadašnjost i stvaraju dobri temelji za budući razvoj nauka o umetnosti. Nadahnuti tom idejom pripremili smo i ovaj, najnoviji, dvanaesti broj.

U ovom broju su tekstovi o uvažanim umetnicima i umetnicama (Žilnik, Trailović, Komadina, Sterija, Nušić). Bavimo se istorijom značajnih institucija, takmičenja i festivala (Jugoslovensko dramsko pozorište, Bitef, Muzički bijenale Zagreb, Šopenovo takmičenje). Otkrivamo i analiziramo važne a zanemarene događaje iz istorije našeg pozorišta, kao što je izvođenje dramskog dela Stefana L. Kostova. Raspravljamo o problemu stila i identiteta u umetničkom delu kroz različite epohe. Umetničku sliku sveta sagledavamo veoma široko sa željom da suštinski razumemo kako se savremena umetnost menja i proširuje. Takođe, objavljujemo tekstove o recentnoj evropskoj umetnici (Bikroft), o umetnosti anime i o umetnicima iz domena popularne kulture koji su već odavno deo svetske umetničke baštine (Bitlsi). Pri svemu tome, nijednog trenutka ne zaboravljamo da je Akademija obrazovna institucija, te *Zbornik* otvaramo i za one koji se bave fenomenom tacitnog znanja i izazovima izvođačkih umetnosti.

Ni u ovom broju nismo propustili da objavimo prikaze tri relevantne knjige i uredno smo naveli važne događaje vezane za rad Akademije u prethodnoj godini.

Za kraj ovog kratkog uvodnika moram istaći da nam je osobita čast i zadovoljstvo da broj koji izlazi u jubilarnoj godini otvorimo razgovorom sa našom uvaženom i dragom profesorkom emeritom Irinom Subotić, koja je toliko učinila i dalje čini za razumevanje nauke o umetnosti i razvoj našeg časopisa.

Dr Marina Milivojević Mađarev, urednica

Editorial

This year, the Academy of Arts in Novi Sad celebrates a significant milestone – its 50th anniversary. From the very beginning, the Academy has been equally dedicated to the development of visual, dramatic, and musical arts. Consequently, our institution's academic journal, *Zbornik* (Collection of Papers), has consistently focused on multimedia and interdisciplinary research. To explore the broad field of art science from various perspectives, we invited contributions from colleagues not only within our country and region but also from across Europe. Thanks to the dedicated efforts of our editorial team, reviewers, and contributors, *Zbornik* has grown into and remained an important platform connecting our institution with contemporary scientists and artists over the past eleven issues. Together, we are creating a vibrant portrait of contemporary art where the past and present converge, laying strong foundations for the future development of the arts. Inspired by this vision, we have prepared the latest, twelfth issue of *Zbornik*.

This issue features articles on esteemed artists such as Žilnik, Trailović, Komadina, Sterija, and Nušić. We delve into the history of significant institutions, competitions, and festivals including JDP (Yugoslav Drama Theatre), Bitef, the Music Biennale Zagreb, and the Chopin Competition. We also uncover and analyze important yet overlooked events in the history of our theatre, such as the performance of Stefan L. Kostov's drama. Additionally, we discuss the themes of style and identity in artworks across different epochs, offering a broad view of the artistic landscape with the goal of understanding how contemporary art evolves and expands. This issue also includes articles on recent European artists like Beecroft, the art of anime, and artists from popular culture who have long been part of the world's artistic heritage, such as The Beatles. We also remain mindful of the Academy's role as an educational institution, thus *Zbornik* is open to discussions on the phenomenon of tacit knowledge and the challenges of the performing arts.

We have not overlooked the opportunity to include reviews of three relevant books and have diligently documented significant events related to the Academy's activities over the past year.

In conclusion, it is with great honour and pleasure that we open this special anniversary issue with a conversation with our esteemed professor emerita, Irina Subotić, who has contributed immensely to the understanding of art science and the development of our journal.

Dr. Marina Milivojević Mađarev, Editor-in-Chief

Dijana Metlić

<https://orcid.org/0000-0003-2436-7619>

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman likovnih i primenjenih umetnosti

Srbija

UDK 7.01:929 Subotić I.(047.53)

Intervju

Život posvećen (istoriji) umetnosti

Razgovor sa istoričarkom umetnosti i profesorkom emeritom Irinom Subotić¹



Foto: Maja Herman

Irina Subotić, profesorka emerita Univerziteta u Novom Sadu, istoričarka umetnosti, rođena je u Beogradu 27. februara 1941. godine. Nakon završenih studija istorije umetnosti na Univerzitetu u Beogradu 1965. godine, usavršavala se u inostranstvu, a tokom 1968. godine pohađala je tromesečnu Međunarodnu letnju školu na Harvardu koju je vodio istoričar Henri Kisindžer (Henry Kissinger). Doktorirala je 1991. godine na Univerzitetu u Ljubljani sa temom *Likovni krug časopisa Zenit 1921–1926*. Aktivna je u kulturnom životu Jugoslavije, a zatim i u postjugoslovenskom prostoru od sredine šezdesetih godina 20. veka, prvobitno kao kustoskinja Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, a zatim kao kustoskinja i muzejska savetnica Narodnog muzeja u Beogradu, od 1979. do 1995. godine. Tokom svog rada u Narodnom muzeju ostvarila je intenzivnu

¹ Rad nastaje kao rezultat istraživanja sprovedenog uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, broj projekta 1010, *Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju – ARSFID*.

profesionalnu saradnju sa muzejima širom Evrope, SAD-a, Izraela, gde su prikazana dela iz Narodnog muzeja, najčešće vezana za Zbirke Eriha Šlomovića i Ljubomira Micića.

Od 1991. godine posvetila se građenju akademske karijere na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, a od 1995. i na Akademiji umetnosti, Univerziteta u Novom Sadu. Od 2006. predaje na master i doktorskim studijama UNESCO-ve katedre za kulturne politike i menadžment (predmete o kulturnom nasleđu i muzeologiji) pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Od 2010. predaje na doktorskim studijama Univerziteta u Novom Sadu – na Odeljenju za scenski dizajn i na Akademiji umetnosti, predmete iz Istorije moderne umetnosti. U inostranstvu je često držala predavanja o jugoslovenskoj modernoj umetnosti, najčešće o zenitizmu, i to na univerzitetima Sorbona, u Lionu, Princetonu, Radgersu, Blumingtonu, Poznanju, Budimpešti, Groningenu, Skoplju, Ljubljani, Solunu, pri Institutima za istoriju umetnosti Njujorškog univerziteta, Ruske akademije nauka, Bugarske akademije nauka. Preko UNESCO-ve katedre Univerziteta umetnosti u Beogradu saradivala je sa brojnim fakultetima u regionu i svetu, a u Meksiku je mesec dana bila gostujući profesor.

Njeni tekstovi objavljeni su u brojnim domaćim i međunarodnim časopisima, zbornicima i katalogima svetski poznatih i prestižnih izdavača i institucija. Prevedeni su na dvadeset dva jezika. Saradivala je, između ostalih, i u sledećim časopisima (u pojedinim je bila i u uredništvu): *Umetnost*, *Život umjetnosti*, *Moment*, *Sinteza*, *Projeka(r)t*, *Književne novine*, *Književna reč*, *Prizor*, *D'Ars (Agency)*, *Bolaffiarte*, *Les Lettres Françaises*, *Opus International*, *Art Journal*, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts (DAPA)*, *Kunst & Museum Journaal*, *Iskusstvo*, *Arti*, *Krasnogruda*, *Problemi na iskusstvo*, *New Moment*, *Polja*, *Kultura*, *Ljetopis Srpskog kulturnog društva*, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, *Delo*, *Izraz*, *International Yearbook of Futurism Studies*, *Zagreber Germanistische Beiträge*. Članstvom u različitim kulturnim i muzejskim udruženjima (ICOM, AICA, *Evropa Nostra*, *La Renaissance Française*) Irina Subotić doprinela je promociji naše moderne i savremene umetnosti, kao i nacionalnog kulturnog nasleđa, boreći se za njegovo očuvanje i konstantno ga štiteći od zaborava. Njena putovanja u daleke krajeve uvek su bila povezana sa strukom. U Indiji je 1977. prikazala zbirku crteža jugoslovenskih umetnika kao poklon Likovnoj akademiji u Delhiju; u Kini i Pakistanu je bila 1988. godine u grupi savetnika za obnavljanje spomenika na *Putu svile*; u Argentini je 1987. učestvovala u radu Generalne skupštine ICOM-a; u Japanu je 1990. organizovala izložbu *Francuskih impresionista* iz zbirki Narodnog muzeja; u Kazahstanu je 2009–2012. rukovodila projektom za modernizaciju muzeja Centralne Azije; na Kavkazu, u Jermeniji, Gruziji i Azerbejdžanu, bila je u radnim grupama organizacije *Evropa Nostra* za spasavanje ugroženih spomenika.

Dobitnica je gotovo svih značajnijih domaćih nagrada iz istorije umetnosti i nosilac je Ordena vladre Republike Francuske. Njena dosadašnja bibliografija, koju dokumentuje od 1965. godine, ima preko 1000 jedinica! Tokom 2024. godine pojavice se njeni novi raspravni tekstovi o Urošu Toškoviću, Miodragu Mići Popoviću, Miodragu

Tabačkom, porodici Plavšić, tekst o *Zenitu* na nemačkom jeziku, a na francuskom članak o francusko–srpskim vezama 1950-ih godina. Profesorka Subotić učestvovala je na konferencijama i naučnim skupovima u zemlji i inostranstvu i obavezno će biti deo godišnjih susreta evropske organizacije za zaštitu kulturnog nasleđa *Evropa Nostra*. I dalje sa velikim žarom drži predavanja na Univerzitetima u Novom Sadu i Beogradu, gde podučava mlade ljude slobodi mišljenja i otkriva im značaj istorije moderne i savremene umetnosti. Uvek podržava nove generacije istoričara umetnosti, verujući u njihovu snagu i energiju, mentorišući njihov rad i prepuštajući im inicijativu u kreiranju inovativnog načina promišljanja i razumevanja složenih tokova savremenih umetničkih praksi. Aktivna je borkinja za očuvanje Beograda i njegove istorije, suprotstavljajući se bespravnom i neopravdanom rušenju starih zdanja prestonice koje preko noći zamenjuju beskarakterne stambene zgrade i tržišni centri od stakla i betona.

Uz sve ovo, Irina Subotić je majka dve izuzetne mlade, profesionalno i porodično ostvarene žene i baka četvero unučića. Živi u skladnom, višedecenijskom braku sa akademikom Gojkom Subotićem.

Razgovor koji sledi biće posvećen samo deliću ogromne stvaralačke energije profesorke Subotić, jer jedan razgovor, ma koliko bio sadržajan, ne može da obuhvati sve aspekte njenog prebogatog privatnog i profesionalnog života. Unapred joj se zahvaljujem na izdvojenom vremenu i spremnosti da se za Zbornik AUNS priseti određenih epizoda iz prošlosti i podeli sa nama svoje buduće planove.

Ovogodišnji broj Zbornika AUNS poklapa se sa 50. rođendanom Akademije umetnosti. S obzirom na Vašu saradnju sa brojnim akademskim časopisima i izdavačima, kako procenjujete kvalitet Zbornika AUNS, rad njegovog uređivačkog odbora kome i sami doprinosite, kao i napredak koji je ostvario u proteklih 12 godina (od kategorije nacionalnog časopisa do kategorije časopisa međunarodnog značaja verifikovanog posebnom odlukom)?

Bila sam već u penziji kada je Zbornik pokrenut, ali sam se – na poziv – sa zadovoljstvom priključila uredništvu kada sam shvatila s koliko entuzijazma i znanja glavna urednica dr Nataša Crnjanski, kao i svi članovi uredništva, vode časopis. Smatram da je to veoma značajno za celu Akademiju, a ne samo za njene autore i profesore čija je obaveza da predstavljaju javnosti svoj rad. Akademija je istovremeno i umetnička i naučna ustanova, tako da okuplja stručnjake iz različitih oblasti, a kako ovakvih zbornika nema mnogo u našoj sredini, nije problem pozvati na saradnju vredne autore kako domaće, tako i inostrane. Razume se na tome treba predano raditi. U tom smislu od posebne važnosti je otvorenost Zbornika za široki raspon disciplina, bogatstvo sadržaja svakog broja, aktuelnost tema, ozbiljnost pristupa, veliki broj ne samo afirmisanih nego i mladih autora, kao i uglednih recenzenata. Visoko postavljeni i dosledno sprovedeni izdavački kriterijumi doprineli su da on postane glasilo od međunarodnog značaja – na šta smo svi veoma ponosni.

Posebno se radujem što Akademija može ove godine da slavi 50 godina od osnivanja sa tako uspešnim naučnim glasilom, uz niz novopokrenutih studijskih programa, sa osavremenjenom nastavom, renoviranim prostorima za predavanja, novom, sjajnom galerijom za prestižne manifestacije, proširenom međunarodnom saradnjom, a povrh svega – sa pojedinim vrhunskim stvaraocima, priznatim u svetu, koji su potekli iz Akademije i za nju ostali trajno vezani. Jednom rečju, Akademija je dokazala da je postala važno kulturno i obrazovno središte visokih kriterijuma koji dovode do odličnih i u svetu cenjenih rezultata.

Nema sumnje da Vas je akademska karijera, kojoj ste se posvetili nakon višedecenijskog rada u muzejima, okrenula posvećenom radu sa mladim generacijama željnim znanja i osvajanja novih misaonih teritorija. Kako Vam se čini rad na univerzitetu nekada a kako danas?

Profesori su ranije bili slobodniji da kreiraju svoje programe, mogli su da budu inventivniji u izborima tema, sadržaja i načina predavanja, što je – čini mi se – veoma važno jer živa reč odražava i aktuelna interesovanja predavača. Danas je ceo sistem mnogo rigidniji, postoje obavezni programi i sheme, ima malo mogućnosti za reakcije i za trenutne želje profesora ali i studenata. Ranije mi se dešavalo da celog časa razgovaramo o nekom akutnom problemu, nekoj izložbi, knjizi ili objavljenom tekstu, što je sada nezamislivo. Možda je to administrativno bolje jer može da se kontroliše kako profesor ispunjava plan rada, ali nisam sigurna da se time postižu bolji odnosi sa studentima, bolje prenosi znanje, iskustvo, i u krajnjoj meri – pitanje je da li se ostvaruju bolji rezultati studija. Ali, to su formule i protokoli koji su kanonizovani i nemoguće ih je negirati.

Na Akademiju umetnosti u Novom Sadu uveli ste jednu, mogla bih reći radikalnu novinu, koja je bila na snazi do 2023. godine. U pitanju je izučavanje umetnosti od kraja ka početku. U prvoj godini osnovnih studija polaznici kurseva nisu izučavali očekivano, praistorijsku a zatim antičku umetnost, već su prvo dolazili u kontakt sa umetnošću 19. i 20. veka. Zašto ste se odlučili na ovaj korak?

Do toga sam došla zahvaljujući prvoj generaciji studenata na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu kojoj sam predavala u školskoj 1991/92. godini. Nakon dva ili tri predavanja o savremenoj umetnosti, prišla mi je grupa od šestoro studenata koji su zamolili da zajedno obilazimo izložbe. Oni su već bili pri kraju studija i uverili su me da su predavanja iz moderne i savremene umetnosti mnogo značajnija za mlade ljude na samom početku studija, jer mogu neposredno da pobude njihova interesovanja, posebno ako im se problemi prikazu kao životni, aktuelni, u koheziji sa drugim disciplinama i intrigantnim pitanjima kojih je bilo mnogo u tim strašnim kriznim vremenima (a ima ih i sada!). S njima sam ostala u divnom prijateljstvu: danas je Nataša Teofilović jedna od naših vodećih vizuelnih umetnica; Sibila Jakšić s uspehom radi u Parizu na

projektima pejzažne arhitekture; Vladimir Kulić je profesor u SAD, ozbiljan istraživač u oblasti socijalističke i postsocijalističke arhitekture, između ostalog – autor je izložbe izuzetnog odjeka *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980* u njujorškom Muzeju moderne umetnosti; Novosađanin Srđan Jovanović Weiss se usavršavao na Harvardu gde je i predavao, pored Kolumbija i Pen univerziteta; osnovao je u Njujorku *NAO* (Normal Architecture Office), živeo je i u Nemačkoj, saradivao sa najvećim arhitektama sveta, a bavio se i fenomenom jugoslovenskog posleratnog graditeljstva. Nažalost, prerano je umro 2022. godine. Manje kontakata sada imam sa Damirom Kovačićem i Vesnom Mujičić – ali znam da i oni vredno rade.

I danas aktivno predajete kao profesorka emerita. Da li još uvek s podjednakom strašću i željom prenosite znanje? Da li smo našli odgovarajuću paradigmu za 21. vek? Nekada smo govorili o epohama, pa zatim o pravcima, a danas? Šta je danas određujući pojam?

Od vremena korone uglavnom predajem preko *Zoom*-a o jugoslovenskoj umetnosti 20. veka, posebno o avangardama, o muzeološkim iskustvima i vaninstitucionalnoj brizi o spomenicima kulture. Istina, moram da pratim i opšta dešavanja na vizuelnoj sceni, koja – kao što i sami znate – nisu pojmovno jasno određena niti jednodimenzionalno usmerena, već su uglavnom rizomski povezana, interdisciplinarna, oslonjena na različite elemente naših života, na praktična iskustava i brojne teorijske postavke, kako istorijske, tako i aktuelne. Mislim da je velika privilegija i čast titula profesora emeritusa koja omogućava produžen kontakt sa studentima, tako da nastojim da im prenesem, koliko mogu, korisna znanja i iskustva, da ih uputim na adekvatnu literaturu, da razjasnimo zajedno brojne dileme sa kojima se suočavaju, čini mi se danas više nego ikada, da im pomognem u načinu formulisanja njihovih ideja, želja, perspektiva... Zato su ispiti na master i doktorskim studijama u vidu pisanih radova gde se lakše uočavaju razlike između dobro obrazovanih i pismenih studenata i onih koji to nisu a morali bi da budu. Vrlo često su ogromne praznine u njihovom osnovnom znanju što je svakako rezultat teške, da ne kažem tragične, situacije u kompletnom sistemu obrazovanja kod nas. S druge strane, imam utisak da ćemo biti još nemoćniji kada se uspostavi „vlast” veštačke inteligencije ili mogućnost manipulacije veštačkom inteligencijom. To je sada jedna nova tema koja se upravo otvara.

Rođeni ste u Beogradu, ratne 1941. godine. Prilikom naših susreta evocirali ste uspomene na život u prestonici tokom „mračnih” posleratnih četrdesetih i pedesetih godina. Da li biste se ukratko osvrnuli na neki detalj Vašeg detinjstva ili mladosti u prestonici, pre upisivanja studija?

Bila bih srećna da mogu da pričam o bezbrižnom detinjstvu! Moje prvo sećanje vezano je za grčevite zagrljaje i jecaje moje mame u opraštanju od svoje majke koja je odlazila avionom Crvenog krsta u nepoznatom pravcu: kao „bela” Ruskinja nije smela da dočeka sovjetske oslobodioce Beograda. Za to vreme moj otac je bio najpre

mučen električnom stolicom u Gestapou, a potom zatočen u Banjičkom logoru. Posle oslobođenja nekoliko puta je bio hapšen kao visoki predratni funkcioner, ali nikada nije bio osuđivan jer su i najviši komunistički rukovodioci znali da je svojim vezama spasavao mnoge živote progresivnih i ugroženih ljudi. Sa krova zgrade u Ulici Braće Jugovića br. 2, gde smo stanovali, petkom sam tatu gledala kako šeta zatvorskim dvorištem tzv. Glavnjače i pisala mu poruke prvim naučenim slovima. Mama je rasprodavala stvari iz kuće da ne bismo bile gladne i da bi moja mlađa sestra Jelena, kasnije poznata balerina i borac za ljudska prava, imala snage da vežba. Pored toga, trebalo je plaćati i moje časove francuskog jezika. Pripremala nas je za život: učila svim kućnim, tzv. ženskim poslovima – od čišćenja, pranja i kuvanja, šivenja, štrikanja, heklanja i vezenja, do mudrosti preživljavanja, optimističkom viđenju budućnosti, samostalnosti u odlučivanju i njoj bliskim vrednostima, koje je upoznala živeći, nakon Rusije gde je rođena, u Poljskoj, Francuskoj, Engleskoj, Švajcarskoj, Italiji... Njena omiljena deviza je bila: *Tempora mutandur!* Toga se uvek setim u mučnim trenucima: *Ničija nije doveka!*

Zanimljivo je da ste još u gimnaziji radili kao turistički vodič i prevodilac (francuski, ruski, engleski, italijanski), a kao studentkinja ste bili zaposleni u Saveznom sekretarijatu za spoljnu trgovinu (1962–1963). Kako se danas sećate svojih početaka? Šta je podrazumevao ovaj posao?

Prevodila sam službena akta ali i konsektivno (jedno kratko vreme čak i simultano u kabini) na pregovorima sa stranim delegacijama koje su za pripremu ali i posle Konferencije nesvrstanih u Beogradu intenzivno dolazile iz mnogih azijskih, afričkih i latinoameričkih zemalja. Prevodila sam pojedinim visokim funkcionerima – Kiri Gligorovu, Veljku Vlahoviću, sa delegacijom koju je predvodio Sergej Krajger bila sam na Svetskom trgovinskom forumu u Ženevi, a uzbuđljiv boravak u Moskvi maja 1963. neslavno se završio: naši, gotovo tajni, pregovori na čelu sa državnim sekretarom Nikolom Džuverovićem za ulazak SFRJ u SEV (*Совет экономической взаимопомощи* – Savet za uzajamnu ekonomsku pomoć) na sreću su propali. Možda je tome, bar malo, doprinelo moje prevođenje! Bila su to zanimljiva iskustva, mnogo toga sam naučila, ali predmeti mojih interesovanja su bili na drugoj strani. Radila sam kako bismo Gojko, s kojim sam u braku od prve godine studija, i ja obezbedili samostalnost na koju smo navikli boraveći u Grčkoj od jeseni 1961. do jeseni 1962: od jedne plate smo živeli, od druge plaćali iznajmljeni stan.

Zašto ste se opredelili za studije istorije umetnosti? Da li je neko od Vaših profesora svojom harizmom, pojavom, nastupom, načinom predavanja odredio Vaše buduće bavljenje modernom i savremenom umetnošću?

Različite stvari su me zanimala, ali sve do trećeg razreda gimnazije nisam bila sigurna u kom pravcu će ići moja budućnost. Završivši kurs za turističke vodiče 1958/59, s namerom da usavršavam znanje jezika na turistima, odmah sam počela da

radim jer je vodiča bilo malo, a Jugoslavija je postajala sve zanimljivija za posetioce iz raznih krajeva sveta. Od prvog honorara kupila sam tek objavljenu knjigu Herberta Rida (Sir Herbert Edward Read) *Slika i smisao*, odmah uzela da je čitam i kad sam je završila – shvatila sam da želim da studiram istoriju moderne umetnosti. Kroz nju sam otkrila da vrednosti i značenja savremenog stvaralaštva leže u slojevitosti i skrivenim porukama likovnih dela. Među izvanrednim profesorima su bili naši bliski prijatelji: neću biti pristrasna ako istaknem Vojislava J. Đurića, koga smo zvali „Zlatousti“ zbog njegovih očaravajućih predavanja o Dubrovačkoj slikarskoj školi ili Lazara Trifunovića čiji je pasioniran odnos prema modernoj i savremenoj umetnosti bio odista zarazan i zahvaljujući kome je taj period ušao i u našu akademsku sferu. Odlazila sam na predavanja Georgija Ostrogorskog – iako sam znala da se neću nikada baviti vizantologijom. Sistematičnost njegovog izlaganja, koncentrisanost, mir i posvećenost materiji koju je izlagao, ostavljali su neizbrisiv trag kod svih koji su ga pratili. Povremeno je predavanja držao i čuveni helenista – Miloš Miša Đurić, posebno voljen i cenjen zbog svoje visoko postavljene etičke lestvice. Zaista smo bili okruženi plejadom velikana.

Pisali ste podjednako o umetnicima prve polovine 20. veka, kao i o mladim stvaraocima i događajima na jugoslovenskoj sceni u vreme njenog formiranja. Da li Vam je više prijalo da pišete o pojedincima iz prošlosti ili ste veći izazov nalazili u pisanju o umetnicima sa kojima ste mogli da se upoznate?

Za svoje prve tekstove zahvalnost dugujem Stojanu Čeliću, kao uredniku tek pokrenutog časopisa *Umetnost*, koji me je pozvao 1965. da pišem prikaze pojedinih velikih, posebno inostranih izložbi savremene umetnosti. Još kao studentkinja, radeći u Muzeju savremene umetnosti, najpre kao sekretarica Miodraga B. Protića, a po diplomiranju kao kustos, imala sam priliku da upoznam mnoge stvaraoce, kolege, kritičare ne samo iz cele naše zemlje već i iz inostranstva: tim intenzivnim druženjima širili su se putevi saznanja, a pozivi umetnika da o njima pišem nisu se odbijali! Ceo jugoslovenski prostor – pa i evropski – bio je otvoren za saradnju, tako da sam vrlo rano organizovala izložbe, pisala tekstove i držala predavanja od Ljubljane i Maribora, preko Zagreba, Rijeke i Sarajeva do Skoplja i Cetinja, što smatram velikom privilegijom naše generacije. Smatrala sam da istoričari umetnosti treba da ostavljaju traga o stvaralaštvu kao svedoci, čak i onda kada se nije radilo o vrhunskim umetnicima ili vladajućim pojavama. Zato imam mnogo tekstova o stvaraocima koji nisu prešli marginu naše umetničke scene, iako su svakako bili deo nje. S današnje tačke gledišta, rekla bih da to nije bila najbolja strategija i da je mnogo značajnije pisati selektivno, birajući najrepresentativnija imena i pojave, kao što to čini moj dragi kolega od prvog dana studiranja – Ješa Denegri. Danas samo po izuzetku pišem o aktuelnoj umetnosti: smatram da su za taj izazov mnogo kompetentniji mlađi naraštaji. Postepeno, muzejski posao me je sve češće vodio ka umetnosti celog 20. veka, a ako sam nešto od srca prihvatila kao posebno polje istraživanja – onda je to zenitizam.

Po završetku studija Istorije umetnosti postali ste kustoskinja u tek otvorenom Muzeju savremene umetnosti na Ušću i tu ostajete do kraja 1978. godine. Sećate li se kakvo je bilo raspoloženje stručne i šire javnosti po pitanju otvaranja Muzeja na levoj obali Save? Kakvo je bilo programsko opredeljenje MSUB? Kako su se – s obzirom na sve kroz šta je prošla nekadašnja Jugoslavija 1990-ih – menjale mogućnosti Muzeja i gde je on danas na mapi evropskih muzejskih institucija?

Koncepcija stvaranja jugoslovenskih zbirki, kao i jugoslovenska izlagačka praksa i izdavačka politika, pa čak i sastav kustoskog kadra u kojem je bilo kolega rođenih u Hrvatskoj, kao što je Ješa Denegri i u Sloveniji – Štefka Cobelj, a s druge strane intenzivne veze sa srodnim institucijama u svetu, bile su u koordinaciji sa opštim društvenim konsenzusom – okrenutost zapadnom svetu i njegovim vrednostima. Jugoslovensko društvo u socijalizmu nije bilo demokratsko, već strogo kontrolisano i u tom smislu je bilo jedinstveno, a ne raspolučeno kao što je srpsko društvo danas. I zbog toga je Muzej jednodušno dočekan kao veliki praznik kulture, kao nedostajuća spona u modernizaciji cele države. Razume se da je bio i po koji disonantan glas – uglavnom su nezadovoljstvo pokazivali pojedini minorni umetnici čija se dela nisu našla u postavci, ali to je mnogo više bilo pitanje sujete i ličnog otpora, nego osporavanja muzejske ustanove i njenih programa.

Miodrag B. Protić je imao jasnu viziju Muzeja koji je osnovao u velikoj meri po uzoru na njujoršku MOMU, što je istovremeno bio pokazatelj državne kulturne politike, ali i poštovanja i autoriteta njegove ličnosti. I to jeste bio prostor za prezentaciju jugoslovenske likovne scene a paralelno sa tim međunarodne, kako moderne tako i savremene umetnosti. Koleginica Dragica Vuković je bila urednik i producent izuzetno značajne knjige Ješe Denegrija pod nazivom *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998*. (izd. Društva istoričara umetnosti Srbije), objavljene tokom užasne ratne psihoze, moralne i materijalne bede, kada smo bili izopšteni iz međunarodne zajednice – tik pred bombardovanje 1999. godine. Knjiga je dokument o sjajnim inostranim izložbama najvećih stvaralaca 20. veka održanim u Beogradu, što je bilo omogućeno tadašnjom svetskom situacijom i pozicijom SFRJ u svetu, ali i dokaz da je u našoj sredini postojala svest o značaju vrhunske kulture, da je takva kulturna politika poželjna i realno ostvariva. Velike izložbe su bile rezultat visoke politike, a kasniji događaji su pokazali kako je lako zatvoriti se u sopstvene međe, srozati se i biti – samozadovoljan. Danas se Muzej savremene umetnosti još uvek s mukom oporavlja od svog strašnog pada 1990-ih godina.

Kakva su bila zaduženja tek zaposlene mlade kustoskinje bez znatnijeg iskustva u tom poslu? Pamтите li neku izložbu u MSUB na kojoj ste kasnije radili?

Upravnik Miodrag B. Protić dodelio mi je ono što se smatra sporednom kustoskom ulogom, ali ja sam te poslove volela: najpre sam radila sa decom, bila tzv.

kustos-pedagog, pa onda sa medijima, danas se to zove PR, a posle toga – šest godina u Odeljenju za dokumentaciju. Povremeno sam od upravnika dobijala mogućnost da radim na postavkama nekih inostranih izložbi, kao što su bile: pariski Majske salon, Savremeni italijanski umetnici, Antoni Tapies (Antoni Tàpies) i Džasper Džouns (Jasper Johns), a samo jednu veliku izložbu sam pripremila – posvećenu Leonidu Šejki. Godine 1972. bila sam zamenica komesara (to je bila zvanična titula!) Jugoslovenskog paviljona na Venecijanskom bijenalu. Tek sam od jeseni 1974, po prelasku u Salon MSU, imala više mogućnosti da samostalnije radim, mada uvek pod kontrolom Stručnog veća na čelu sa upravnikom.

Bila sam presrećna kada je Anuška Čolak Antić, istoričarka umetnosti i nezaboravna kustoskinja Grafičkog kolektiva, predala legat Leonida Šejke Muzeju i tražila da upravnik dozvoli da budem autorka njegove retrospektive, 1972. godine. Izložba, koju sam već pomenula, s pratećim katalogom i obimnom dokumentacijom, bila je prva, veoma iscrpna sistematizacija i prezentacija umetnikovog opusa, danas obogaćena novim tumačenjima, pri čemu moji stavovi nikada nisu bili osporeni. Istakla sam umetnikov moderni senzibilitet, veliku erudiciju, njegovo razumevanje aktuelnih tokova svetske umetnosti, dok se u svom slikarstvu savremenog diskursa služio jezikom renesanse. Danas se to naziva postmodernom – termin koji tada nismo koristili. U znak zahvalnosti Anuška mi je u svom testamentu ostavila na dar jednu od Šejkinih amblematičnih slika *Soba četiri grba* – sa kojom živim svakodnevno.

Januara 1979. godine prelazite u Narodni muzej gde ćete postati muzejska savetnica i raditi do oktobra 1995. Zašto ste prešli u Narodni muzej?

Smatram da je dobro tragati za novim i različitim mogućnostima rada: to obogaćuje čoveka, širi vidike, donosi nova iskustva. Na tom principu je zasnovan sistem života i rada mnogih generacija koje su tragale za napretkom, za učenjem, za promenama, nekada, kao i sada.

Kao direktor Narodnog muzeja, prof. Lazar Trifunović mi je savetovao da se jednog dana posvetim Zbirci strane umetnosti, a poziv je došao od direktora dr Vladimira Kondića u trenutku kada je dr Katarina Ambrozić, dugogodišnja kustoskinja te Zbirke odlazila u penziju. Poznato je da je sistem Narodnog muzeja sasvim različit od Muzeja savremene umetnosti, da su mogućnosti za autonomiju rada veće, pritom privlačnost Zbirke strane umetnosti – bila je ogromna... i dugotrajna. Dok sam šest godina čekala primopredaju Zbirke, obrađivala sam dela savremene umetnosti u Narodnom muzeju, obezbedila Muzeju Zbirku beogradskih slikara – poklon dr Jakova Smodlake, radila na medaljama savremenih umetnika iz Zbirke novca novog veka, medalja i odlikovanja, nestrpljivo čekajući da se okonča desetogodišnji sudski proces oko traganja za naslednicima Ljubomira Micića, na čemu sam intenzivno radila od njegove smrti juna 1971. do leta 1981. godine.

Što se savetničkog zvanja tiče, to je najviša muzeološka titula: posle položenog pismenog ispita, označava zrelog stručnjaka, spremnog za sasvim samostalan i odgovoran rad, što praksa kod nas ne mora uvek da potvrdi!

U Narodnom muzeju, dakle, bila Vam je poverena Zbirka strane umetnosti u kojoj su dela nekih od najvećih imena 20. veka: Van Goga, Monea, Utrila, Arhipenka, Šagala, Mondrijana, Bonara, Vijara, Pikasa itd. Šta zapravo znači „voditi” jednu zbirku u Narodnom muzeju?

Divan i odgovoran kustoski zadatak podrazumeva veliku posvećenost, brigu o stanju dela na postavci, ali i u depoima, muzeološku obradu svakog rada sa uključenim fotografijama, vođenje pune dokumentacije o poreklu, izložbama, literaturi koja se na to delo odnosi, zatim nadgledanje konzervatorsko-restauratorskih intervencija, objavljivanje studija o pojedinim radovima ili o zbirci u celini, organizovanje izložbi i njihovo plasiranje na važne manifestacije, praćenje novih saznanja vezanih za dela iz te zbirke, stalne kontakte sa kolegama iz iste struke... Jednom rečju ozbiljan istoričarsko-umetnički, a ja bih rekla i naučni rad! Ali, iako bi bilo neophodno da u tako bogatoj i značajnoj Zbirci rade stručnjaci koji su specijalizovani za pojedine oblasti – nije isto baviti se barokom i impresionizmom! – kod nas tradicionalno postoji samo jedan kustos od čijeg profila u velikoj meri zavisi šta se najviše obrađuje. Zato mnoga dela ostaju decenijama neistražena, neizlagana – iako to apsolutno zaslužuju.

Kakva je bila programska politika Narodnog muzeja tokom osamdesetih godina, a šta se sa Muzejom dogodilo tokom kriznih devedesetih? Da li su domaći muzeji dovoljno „otvoreni” za stručnjake i posetioce?

Kao što je poznato, osamdesete godine su bile ispunjene različitim krizama, a Narodni muzej je i dalje baštinio bogate programe koje je još 1960-ih uspostavio Lazar Trifunović, posebno u oblasti međunarodne saradnje. U istom pravcu nastojala sam da vrhunski stručnjaci kao što su Federiko Zeri (Federico Zeri), Pjer Rozanber (Pierre Max Rosenberg), Jerun de Fries (Jeroen de Vries), Jan Bruk (Вн Брук) i dr. budu pozvani da pomognu oko obrade pojedinih celina iz Zbirke strane umetnosti i mada sam uspostavila saradnju sa svima njima, sankcije UN su nas sasvim izolovale i to je onemogućilo ostvarivanje njihovih planova.

Kao najeminentnija muzejska ustanova od nacionalnog (a ja bih rekla i od internacionalnog!) značaja, Muzej je podlegao vladajućoj politici, duhu vremena i pomerenim vrednostima koje se nameću već više od tri decenije. Sklop svetskih, ali i domaćih okolnosti još uvek nije vratio Muzeju njegov nekadašnji sjaj.

Slika beogradskih muzeja nije lepa: Narodni muzej Srbije, kao najveća i najodgovornija muzejska ustanova kod nas, trebalo bi da bude uzor svim ostalim; on suštinski nije renoviran kako zahteva savremena muzeologija; pored toga, za brojne, izuzetno značajne i bogate zbirke od praistorije do današnjeg dana, kao i za savremeni

rad s publikom svih uzrasta, za smeštaj dragocene biblioteke i dokumentacije, za veliki Centar za konzervaciju – prostor na Trgu Republike je premalen. „Privremena” zatvorenost Galerije fresaka traje decenijama; ko zna da li će ta važna ustanova ikada otvoriti vrata posetiocima? Muzej grada Beograda nikada nije imao svoje zdanje i postavku kakvu jedan od najduže naseljenih evropskih gradova, dakle grad prebogate istorije zaslužuje; decenijama se čeka rekonstrukcija njegovog zdanja u Resavskoj ulici i tome kraja nema. Istorijski muzej Srbije se sve više deklariraše kao „dinastički muzej” i nema ni pomena o njegovoj postavci niti adaptaciji stare, napuštene Železničke stanice o kojoj je pisano da je namenjena tom Muzeju; za to vreme se intenzivno prave replike u srebru, zlatu i dragocenom kamenju naših srednjovekovnih artefakata, čime se, u stvari, kreira lažna slika naše istorije. Etnografski i Prirodnjački muzeji su premaleni za svo blago sakupljano tokom tri veka, a Pedagoškom muzeju i njegovom starom ambijentu nedavno je obližnjom novogradnjom oduzet veliki deo dvorišta... Srećna sam što je situacija sa muzejima u Novom Sadu mnogo povoljnija.

Postoji zanimljiva priča u vezi sa Zbirkom Eriha Šlomovića, o čemu ste pisali u predgovoru kataloga sa grupom autora, marta 1990. godine. Zašto je „Slučaj Šlomović” uzburkao stručnu i širu javnost?

To je duga, nedovršena, tragična priča: Šlomović je želeo još pre Drugog svetskog rata da, uz određene uslove, pokloni svoju zbirku tadašnjem Muzeju kneza Pavla, ali je odbijen jer je u to vreme direktor Milan Kašanić nabavljao pojedina remek-dela velikih umetnika i nije bio zainteresovan za ponuđenu bogatu, ali često studijsku kolekciju. Šlomović je stradao sa ocem i bratom u holokaustu; njegova majka je bila spremna da ispuni Erihovu želju i posle rata dela preda Muzeju, međutim poginula je u železničkoj nesreći i sve je ostalo nerešeno. Država se potrudila da se slike nađu u Narodnom muzeju (nasledniku Muzeja kneza Pavla), ali kolekcija nije doživela pravu valorizaciju, nikada u celini nije izlagana, niti publikovana. Tragična Šlomovićeva sudbina je zatamnjena zahtevima dalekih rođaka galeriste Ambroaza Volara (Ambroise Vollard) iz Francuske, koji osporavaju Šlomovićevo vlasništvo, a naša sredina nije u pravoj meri prihvatila ovu zaostavštinu od preko 200 radova kao deo nacionalnog blaga, što ona zaslužuje. Nadam se da će u dogledno vreme celina ostati u Narodnom muzeju i da će biti spremnosti da se ona detaljno obradi, objavi i prikaže javnosti, upravo kao sastavni deo naše kulturne baštine.

Ljubomir Micić, idejni tvorac zenitizma i urednik časopisa Zenit, obeležio je Vaš profesionalni život i karijeru. Od trenutka kada ste ga upoznali i razmenjivali pisma sa njim, do štampanja međunarodnog Zbornika u izdanju Galerije RIMA iz Kragujevca i Instituta za književnost i umetnost (2021) prošlo je preko pedeset godina. Istakla bih izložbu u Narodnom muzeju 1983. godine Zenit i avangarda 20-ih koju ste radili zajedno sa dr Vidosavom Golubović i koja je izazvala kontroverze, polemike, a njeno održavanje bilo je pod znakom pitanja. O čemu je zapravo reč?

Izložba je bila posvećena prvom predstavljanju Micićeve zaostavštine – pre svega avangardnih dela iz njegove kolekcije, a zatim i dokumenata, fotografija, knjiga, korespondencije, pojedinih predmeta iz njegovog života... Ubeđena sam da su iza napada na izložbu februara 1983, koji je potpisao Radivoj Cvetičanin, tadašnji sekretar za kulturu Saveza komunista Srbije, u tzv. crvenoj *Borbi*, stajali decenijski protivnici zenitizma iz krugova nadrealista – pre svega Marko Ristić i Radomir Konstantinović. Hteli su da onemoguće Micićevu rehabilitaciju mnogo godina nakon njegovog izgnanstva iz naše kulture i javnog života posle 1945, pa čak i nakon njegove smrti. Ipak, *Zenit* i Micić su ušli u istoriju avangarde, i kod nas i u svetu.

Činjenica je da bez Vaše upornosti i energije Micićeva zaostavština danas možda ne bi bila sačuvana i pohranjena u Narodnom muzeju i Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu. Micić je bio razočaran u državu u kojoj je živio, odbačen i usamljen, na ivici gladi. Da li je on bio žrtva „većih“ intriga? Kome je mogao smetati njegov način razmišljanja?

Micić je bio beskompromisan, neukroćen, pisao je i govorio otvoreno, hrabro i grubo. Imao je viziju zenitizma kao pokreta u koji je hteo da uključi sve nove, ali samo njemu bliske ideje i pojave. Tražio je da njegovi saradnici budu pokorni zenitisti i na svako protivljenje oštro je reagovao. Među njegovim najvećim neprijateljima od samog početka izlaženja časopisa *Zenit* (1921–1926) u Zagrebu bio je moćni Miroslav Krleža, prijatelj i saradnik Marka Ristića, vođe grupe Beogradskih nadrealista koji su imali po mnogo čemu srodne ideje, manifestacije i način delovanja kao i zenitisti – ali nekoliko godina kasnije. Posle Drugog svetskog rata, kada je moć kulture bila u rukama bivših nadrealista i anarhista, a tada vernih komunista, Micića su okrivili za srpski nacionalizam, pa čak i fašizam, i tako mu do kraja života onemogućili ne samo objavljivanje radova, već i normalnu ili bar osnovnu egzistenciju.

Slična je bila i sudbina njegovog brata Branka Ve Poljanskog, koji se u Beograd i Srbiju razočarao još 1927. godine i napustio je zauvek, da bi je zamenio Francuskom, gde je živio do tragične smrti 1947. Da li ste upoznali naslednike i decu Branka Ve Poljanskog?

Tek krajem 1980-ih godina, po objavljivanju u Parizu knjige Kristine Pašut (Krisztina Passuth) o avangardnim pokretima u Srednjoj Evropi, deca Branka Ve Poljanskog su shvatila ko im je bio otac. Uspostavila sam kontakt sa njegovim mlađim sinom Stefanom koji je žarko želeo da nadoknadi sve što nije znao o svom ocu, jer je njihova majka očevidno imala težak brak i još teži život nakon Brankove rane smrti, kojeg nije cenila koliko je on to zasluživao. Znam da je Stefan nedavno rado pomagao našoj kolegini Vesni Kruljac pri sakupljanju dokumenata za odličnu monografiju o njegovom ocu.

Vi ste doktorirali početkom 1991. godine u Ljubljani, u kriznoj godini za opstanak Jugoslavije. Da li ste Vi odabrali Ljubljanu ili je ona odabrala Vas? Barbarogenije koji se zalaže za Balkanizaciju Evrope naći će se u središtu Vaše doktorske teze koju ste odbranili u gradu i republici koja je inicirala otcepljenje od prostora koji je Micić sagledavao kao jedinstvenu celinu. Kako je bilo govoriti o Miciću u Ljubljani tada?

Ljubljana je odabrala moj doktorat... Sa prelaskom u Narodni muzej, koji je tada cenio naučne statuse svojih saradnika, a posle mnogo godina odlaganja i odustajanja od magistrature zbog niza okolnosti (smrt mog mentora, prof. Dragana Jeremića i odbijanja prof. Vere Horvat-Pintarić da branim rad u Zagrebu zbog dogovora među katedrama, kako mi je objasnila), na jednom skupu u Ljubljani, posvećenom avangardi a u organizaciji dr Leva Krefta i dr Aleša Erjavca, pomenula sam prof. Nacetu Šumiju da bih želela da magistriram sa temom o zenitizmu. On je odmah rekao da ta tema zaslužuje doktorat i bio je uporan da rad završim. Onda su se čekali administrativni poslovi i tako smo došli do 1991, kada se Slovenija odista spremala za otcepljenje, ali kako je to bila još uvek zajednička država, nisam imala problema sa nostrifikacijom. Inače, u Sloveniji su veoma razvijena ozbiljna istraživanja avangarde, uključujući i zenitizam, jer su obojica, i Micić i Poljanski dali poseban doprinos slovenačkoj avangardnoj sceni. Bila sam iznenađena i presrećna kada mi je kolega Stane Bernik napisao da je preveo na slovenački moju disertaciju, da je knjiga objavljena u izdanju Naučnog instituta Filozofskog fakulteta i da se juna 1995. priprema promocija. U ta mračna vremena putovala sam kombijem do Budimpešte, pa vozom do Ljubljane više od 24 sata.

Pisali ste o brojnim domaćim umetnicima, poput Stojana Čelića, Milenka Šerbana, Miće Popovića, Vladimira Veličkovića, Miloša Šobajića, Dušana Otaševića, Zorana Pavlovića, Uroša Toškovića, Milete Prodanovića, Radovana Kragulja, itd. Kakav je bio stvaralački senzibilitet jednog Stojana Čelića (čija se retrospektiva priprema u SANU 2025. godine) ili našeg i francuskog akademika Vladimira Veličkovića? Kako su se menjali pomenuti umetnici tokom decenija u kojima ste predano pratili razvoj njihovih opusa?

Kao i u slučaju mnogih drugih umetnika, i sa Čelićem i sa Veličkovićem sam vodila duge razgovore kako bih što dublje prodrla u njihovo stvaralaštvo. Smatrala sam da je uloga istoričara umetnosti pre svega da prati, poštuje i prenosi polazišta samih umetnika, njihove stvaralačke impulse, njihovo shvatanje ciljeva i tumačenje procesa rada. Sebe sam videla iza štafelaja, a umetnika ispred sebe.

Danas je, čini mi se, ista situacija sa mladim stvaraocima koji kustosima i kritičarima mogu da prenesu svoje ideje i izvorišta, ali, kao i kada su u pitanju umetnici kojih više nema – istoričarima umetnosti su otvorena vrata za široka tumačenja, slobodan teorijski diskurs, pozivanje na drugačije kontekste, prihvatanje aktuelnog metodološkog pristupa i donošenje autonomnijih zaključaka.

Što se tiče dvojice mojih prijatelja, najpre Stojan Ćelić: vremenom je sintetizovao svoje kompozicije, sve radikalnije se udaljavao od predložaka koji su mu u ranom opusu koristili kao baza njegove likovne vizije, bilo da se radilo o doživljaju prirode, ličnosti, spomenika ili nekog fenomena – odblesaka svetlosti na moru, prelamanja senki u šumi, izraza lica portretisane osobe i sl. Postepeno njegove slike su sve više postajale rezultat konkretnog razmišljanja o odnosima plohe, boje, tonaliteta, poteza, dodira ili suprotstavljanja formi... što je definitivno vodilo ka apstrakciji. U njoj su dominirale geometrizovane forme snažnih kolorističkih akorda i glatkih, čistih površina, sa prepoznatljivim, delikatnim tragovima namaza četkom, kao pečata njegovog senzibiliteta. Kod Vladimira Veličkovića je proces bio obrnut: od uopštene vizije straha, katastrofa, opasnosti, ugroženosti čovečanstva, raspada ljudstva i ljudskosti, on je – veran figurativnom izrazu – u poslednjim slikama veoma velikog formata direktno asociirao na ratno stanje u svojoj zemlji, bivšoj Jugoslaviji: crveni plamenovi spaljuju tlo po kojem crni gavranovi rastržu leševe.

Učestvovali ste u realizaciji obrazovnih TV programa, rado ste se odazivali gostovanjima u radio i televizijskim emisijama. Kako se sećate tog vremena u kojem se kultura i njeno prisustvo u medijima podrazumevalo? Podsetiću na čuveni serijal „Slikari i vajari” Radio-televizije Beograd. Gde su nestali tematski serijali poput ovog?

Sve se promenilo, a pre svega kulturna politika koju mediji sasvim adekvatno odražavaju. Da je kultura, u najširem smislu, u fokusu interesovanja naših vlasti, ona bi imala mnogo više prostora u našim životima, u životima mladih pre svega, a institucije kulture, i posebno umetnici, imali bi adekvatne materijalne uslove za rad i zasluženi medijski prostor koji je sada prepušten, uz časte izuzetke, turbofolku i rijaliti programima koji vaspitavaju mlade a mladi ih uzimaju za uzor. To je jedan od razloga što su se mogli desiti masakri u školi „Ribnikar” i u selima Malo Orašje i Dubona. Kultura i umetnost su mnogo više od lepih slika i prijatnih zvukova.

Predano ste pratili umetnice i pisali o njima. Navodim mali deo dugačkog spiska autorki o kojima ste pisali: Olga Jančić, Jagoda Buić, Šemsa Gavrankapetanović, Ana Čolak Antić, Ljuba Gamulin, Venija Vučinić, Marica Radojčić Prešić, Jelena Trpković, Vjera Damjanović, Marinela Koželj, Branka Janković Knežević, Milena Jeftić Ničeva Kostić, Jarmila Vešović, itd. Možete li nam nešto reći o odnosu muško-ženskih snaga u likovnim umetnostima?

Objavljujem tekstove skoro šezdeset godina pa nije čudno da je spisak imena dugačak. Mnoge od tih umetnica i koleginica bile su moje prijateljice i njima sam posvećivala tekstove za razne prilike, nažalost često kao *in memoriam*. Ali, u većini slučajeva radi se, tačnije – radilo se o mladim umetnicama kojima su tekstovi značili potporu u njihovom često teškom snalaženju kroz svet vladavine muške snage i moći. Danas je situacija ipak drukčija, i mada nikada nisam bila feministkinja u onom

ortodoksno buntovnom smislu, smatrala sam i tada da upravo umeticama treba pružiti ruku i odškrinuti vrata budućnosti kojoj su težile. Nisu sve izdržale izazove vremena, ali većina ipak jeste i srećna sam ako su moji tekstovi na bilo koji način tome doprineli.

O Mileni Pavlović Barilli ispisali ste više radova. Ona je, čini mi se, često ostajala po strani „glavnih tokova” i tretirana je kao sasvim zasebna pojava jugoslovenske umetnosti. Smatrate li to propustom ili baš naprotiv, pravim putem za razumevanje njenog kompleksnog umetničkog izraza?

Milena jeste zasebna pojava zato što se školovala, živela i izlagala u velikim centrima, poput Pariza, Londona, Rima, Njujorka, a retko kod nas. Iako je bila vezana za majku, Požarevac, porodicu, tradiciju, pa čak želela ovde i da se zaposli, ipak je uticaj evropske kulture, kojoj je pripadao njen otac Italijan, bio presudan. Posebno je značajna umetnička sredina u kojoj se ona kretala – posve različita od glavnih tokova naše moderne umetnosti 1930-ih godina. Dok su se ideali naših tadašnjih slikara (ali i kritike) kretali uglavnom između poetskog realizma i intimizma Bonara (Pierre Bonnard) i Vijara (Jean-Édouard Vuillard), Milena je bila bliska internacionalnim nadrealističkim krugovima pesnika i slikara, pa je stoga, razumljivo, bila teško shvaćena. Ipak, naša istorija umetnosti, a pre svih Miodrag B. Protić, Momčilo Stevanović, Lazar Trifunović, Olivera Janković, Lidija Merenik, Zoran Gavrić, Ješa Denegri, Adele Mazzola, ali i mnogi drugi, dali su veliki doprinos razumevanju njenog značajnog, kompleksnog stvaralaštva u likovnoj, primenjenoj umetnosti i pesništvu, tako da je ona danas nesumnjivo prihvaćena kao bitan činilac naše kulture.

Na koji način je došlo do susreta sa stvaralaštvom Ljubice Cuca Sokić? Kako biste objasnili izuzetnu prijemčivost njenog opusa kod najšire publike i ogromnu ljubav koju različite generacije osećaju prema Cucinom liku i delu?

Cuca (insistirala je da joj se tako obraćamo i kad pišemo o njoj!) me je pozvala da napišem predgovor za katalog njene retrospektive u Galeriji SANU 1995. godine. (U stvari, izložba je planirana za 1994, za njen 80. rođendan, ali su bili pomereni planovi izlaganja). U tom prvom razgovoru mi je rekla – mislim da je tu progovorila njena poznata skromnost – da to ne treba da bude veliki tekst, jer su o njoj već pisali mnogi kritičari, uglavnom o određenim aspektima njenog dela ili pojedinim izložbama. Pokušala sam, ipak, da obuhvatim njeno celokupno stvaralaštvo i mada je Cuca bila zadovoljna, ja sam tek nakon njene smrti shvatila da nisam uspela da vidim sve radove dok je bila živa, zato što je i ona, kao i mnogi drugi stvaraoci, strogo kontrolisala ono što želi da izloži sudu javnosti. Kao i sve druge njene izložbe, i ova je imala velikog uspeha kod publike, jer njeno delo odiše plemenitošću, meditativnošću, harmonijom, mirom, toplinom... Svim onim što pojedinim ljubiteljima umetnosti nedostaje u savremenom slikarstvu.

Zašto u našoj sredini postoji niz oprečnih mišljenja o Marini Abramović? Zar ne bismo mogli da kažemo da je ona jedna od najuspešnijih beogradskih (srpskih, jugoslovenskih) umetnica 20. veka, ako se uspeh meri vidljivošću i prisutnošću u svetskim galerijama i muzejima, u svetskim pregledima istorije umetnosti? Kako objašnjavate „Fenomen Abramović“?

Marina Abramović je svetski Fenomen; zaista zaslužuje veliko F. Radi se o ličnosti izuzetne snage, inventivnosti, komunikativnosti i sposobnosti da svoje slojevite ideje ostvari do tančina. Prepoznala je na vreme promenjenu paradigmu stvaralaštva i ličnim primerom podigla performanse na visoki nivo umetničkog čina: to više nije čin mladalačkog, alternativnog bunta, kao što je to na početku bilo, najpre po garažama i zapuštenim industrijskim loftovima ili privatnim galerijskim prostorima. Marina je među prvim umetnicima i umetnicama performansa otvorila vrata najvećih muzejskih i pozorišnih ustanova sveta za svoje projekte. Ali – i posle svega što je uradila u Evropi, u Kini, Australiji, Japanu, Južnoj i Severnoj Americi, pa i šire – njena želja da ostavi trajnijeg traga u našem regionu nije ostvarena, pretpostavljam zbog mentaliteta uglavljenog u nepoverljivost prema promenama, novinama i nepoznatom. Ali i prema ženama, posebno autonomnim, hrabrim i beskompromisnim. Ipak, Marina je podlegla određenim kompromisima koji vladaju u društvu umetničkog i kulturnog biznisa – u istoj meri u kojoj vladaju i u drugim poslovnim aranžmanima. A to se teško razume i prihvata. S druge strane, ona je odista nadrasla svoje/naše vreme, i kao da sada već živi i radi u svetu post-prirode koji nije mnogima dostupan – mentalno ni finansijski, pre svega. Uz ogromno poštovanje svega što je do sada postigla i sa prijateljskim osećanjima dugim više od pola veka koliko pratim njen rad, priznajem da je danas manje razumem i manje mi je blizak njen status neoliberalne umetnice koja ima glorifikatorski odnos prema društvu luksuznih brendova, namenjenih samo svetu tzv. „divova“, nego kada je istraživala živote i običaje Aboridžina u Australiji, hodala Kineskim zidom sa Ulajem, saosećala sa izbegličkim porodicama u Nemačkoj ili na venecijanskom Bijenalu čistila kosti uz tugovanke zbog žrtava rata na Balkanu.

Očekujemo Vas na Naučnoj konferenciji ARSFID u novembru 2024, koju organizuje Akademija umetnosti Novi Sad uz podršku Fonda za nauku, o srpskim umetnicama 20. veka, gde ćete biti naša keynote govornica. U uvodu sam navela brojne projekte koje ste započeli i / ili zaokružili i koji čekaju finalnu realizaciju. Da li biste neki od njih posebno izdvojili?

Nastojacu da završim knjigu o velikoj umetnici Jagodi Buić koja me je pozvala da o njoj pišem, ali je, nažalost, umrla 2022. Godinama na njoj radim zajedno sa kolegicom Radom Maljković koja sređuje Jagodinuu razvejanu dokumentaciju, a volela bih da definitivno okončam i *Zapise o porodici* nad kojima bdim više od 25 godina.

Kako izgleda slobodno vreme Irine Subotić i da li ga imate? Knjige, predstave, filmovi, putovanja, posete izložbama? Da li je to ono što će Vas radovati u godini pred nama?

Zaista ne znam šta znači slobodno vreme: za mene je gotovo sve što radim vezano za istoriju umetnosti, to je moj hobi, moja stalna preokupacija; uz knjige, predstave, filmove koje pominjete, putovanja. Uz porodicu i prijatelje... I ove godine ću biti u Lisabonu kao članica žirija za Evropsku nagradu „Helena Vaz da Silva“. Volim proleće i ranu jesen u Vrdniku... Ali, povrh svega, radovala bih se smirivanju tenzija u našim svakodnevicama, normalizaciji društvenih i političkih odnosa, buđenju svesti odgovornih za ogromno nasilje koje nad nama vlada, nad mladima na prvom mestu. Zaslužili su bolje, srećnije živote.

Sandra Fortuna

<https://orcid.org/0000-0003-4496-8139>

Musicale Conservatorio di Musica – Frosinone
Italy

UDK 787.1:373

DOI: 10.5937/ZbAkU2412027F

Original scientific paper

Embodiment in Violin Learning: Two Case Studies

Abstract: The acquisition of performance skills is the core of many studies that focus on the amount of exercise, motivation, mental strategies, and deliberate practice. At the same time, the embodied paradigm recently applied to music cognition advocates the role of the body in musical understanding.

The present study aims to describe the instrumental learning process whilst integrating a multimodal approach. The purpose of these case studies is to analyze individual learning processes to play a new melody on the violin when movements and graphic symbolization are integrated with the instruction for learning.

Microanalyses of video-recorded case studies are carried out. To analyze the structural changes between the three performances of two beginner violinists, specific kind of parameters are considered. The structural changes are analyzed using software for viewing, analyzing, and comparing audio data. Results show that the two students' performances gradually differentiated during the process as can be shown by detailed acoustic and corresponding musical features, as well as by correspondences with the children's graphic representation of their musical imagination. Such descriptions may improve our understanding of an individual child's strategies for building up a mental model of a melody by revealing analogies between physical and symbolic means.

Keywords: multimodality, embodied cognition, instrumental learning, graphical representation, visualization

Introduction

The acquisition of performance skills is the core of many studies. Some research has suggested a direct correlation between the amount of practice undertaken and the achieved ability (Sloboda et al. 1996). Still, recently other studies, while recognizing the importance of proper practice for children's musical progress, have identified other factors that could lead to an improvement of instrumental skills. These include quality of

children's practice (Barry and Hallam 2002), motivation, musicianship, mental strategy used (Hallam et al. 2012; McPherson 2002, 2005), and deliberate practice (Ericsson, 2014).

Recently, the pivotal role of an integrated approach in instrumental learning, involving multiple modalities, has been emphasized (Maerker Garner, 2009; Davidson, 2012; Fortuna, 2017). This includes the use of voice (singing before playing), bodily movement (interpreting key aspects of the piece with the body), and graphic notation (visually representing elements of the piece).

The main standpoint is that more modalities allow one to grasp in depth the musical aspects of the piece, fostering a clear mental image of the music to be played. Moving to describe the expressive characters of the piece allows a pre-conceptual and kinesthetic understanding of the musical elements, while, transcribing graphically the salient musical aspects may foster a mental image of the entire piece, thanks to the effort of re-thinking the structural features to be transcribed.

Although a growing number of authors and musicians advocate for the integration of a physical and graphical approach during the process of learning, nevertheless, the instrumental field tends not to consider these suggestions and remains anchored to a verbal teacher-pupil apprentice.

Accordingly, the purpose of this study is to analyze the individual learning processes to play a new melody on the violin when movements and graphic symbolization are integrated with the instruction for learning. The analysis will be carried out through two case studies of beginner violinists to gather an in-depth and comprehensive understanding of the phenomenon.

Background

Singing before playing allows children to embody the pitch, rhythm, and phrasing of the piece, and, subsequently, to be able to recognize the symbols of music notation (McPherson, et al., 2006). Instead of a mechanical recall of fingering for an instrument after reading, singing allows the students to imagine sounds before playing (Gordon, 2003; McPherson & Gabrielsson, 2002; McPherson, 2005). The importance of using the voice before playing and during the process of learning an instrument has also been emphasized by some renowned violin teachers such as Suzuki (1978), Havas (1961), Elliot (1974), and Schlacks (1981), as well as being suggested by musicians in the past (e.g., C.Ph.E. Bach, Chopin, Schumann). This has resulted in many recent methods for violin teaching and learning incorporating the use of singing

as a preparatory exercise to improve instrumental learning, e.g., Suzuki (1978), Zweig e Szilvay (1996). [Include a reference toward Truslit, concerning movement and shape in music, and experiments of conversions.]

Body movements as a means to enhance the expressive quality of instrumental playing were emphasized firstly by E. Jaques-Dalcroze (1921). According to the Dalcroze approach, body movements create a link between the ear and brain so that they are a means to embody musical features and improve performance expressivity.

Through the body and all the senses, musicians can reinforce musical concepts kinesthetically and transfer force, rhythm, dynamics, and speed from whole-body movements to just specific parts of the body, and thereafter to the instrument. This embodied approach has been taken up recently by various authors (Juntunen & Hyvönen, 2004; Gault, 2005; Manifold, 2008; Abril, 2011; Davidson, 2005, 2012; Kerchner, 2014; Liao & Davidson, 2016; Nijs, 2017; Fortuna & Nijs, 2020) within the theoretical framework of Embodied Music Cognition (Leman, 2008, 2017).

Aligned with the vocal and kinesthetic modalities, recently, the use of spontaneous graphic notation has been investigated. Indeed, the effort to visually describe the expressive nuance of the piece graphically, may be considered a tool to enhance a mental reorganization of the piece and a way to create a personal structure of the piece based on the selected features.

The relationship between musical movement and shapes was investigated first by Alexander Truslit, in 1938, as reported by Repp (1993). In Truslit's experiments, some violinists improvised on a graphic drawing, and other participants drew a graphic score while listening to them. Interestingly, the similarities between both the graphic drawings suggest a relationship between the spatial movement evoked by the music and its pictorial rendering.

This symbolic aspect of musical experience — using or inventing notation — has been described by Davidson et al. (Davidson & Scripp, 1988; Davidson et al., 1988) in terms of “windows” into the children's musical cognition and as a way of externalizing their musical ideas. Invented notations were analyzed to understand children's music perception (Upitis, 1992; Bamberger, 1991; Barrett, 1997, 2002; Gromko, 1998). Recently, other studies investigated the intersection between music and drawing as a result of musical gesture (Mannone & Papageorgiu, 2020), and the cross-modal correspondence between music and visualization (Crnjanski & Tomaš, 2020).

The present study aims to investigate the role of invented notation, together with singing and body movement, during the learning process of a new piece with a musical instrument.

The activity of singing, moving, and visualizing the piece during the learning process seems to foster an aural and tactile mental representation of the music. Musical experiences and their transposition into movements and singing could be considered a means of intensifying these experiences and simultaneously expressing the person's musical ideas physically. In the same way, through the act of drawing, the children make a graphic symbolization of the features of the music they want to play.

Research questions

This study aims to shed light on the contribution of this multimodal integration on performance achievement and in so doing provide information to clarify how children could practice in more effective ways. Documenting a child's process of learning an instrumental piece could give the teachers suggestions on how to help children build a mental and embodied representation of the piece.

For this reason, the research aims to analyze step-by-step the changes in the learning process when the music visualization and embodiment are integrated into the instrumental lesson. This process is supported by instructing students to integrate activities such as singing, body movements, and drawing graphics. This can be defined as a multimodal approach. Three specific questions are addressed:

- i) During the learning process may we observe any changes in the performances after the motor and symbolic activities?
- i) If so, how could the changes between performances be described?
- ii) What kind of relationship may be observed between graphic notation and performance?

When a child is asked to play a melody several times on the violin and receives verbal feedback, of course, we expect learning to take place and performances to improve. However, if the child is instructed to translate the melody into singing and movements, this may lead to focusing the attention on diverse aspects of the piece to be played, such as melodic contour, pulse, and phrasing, rather than just fingering or mindless repetition, while practicing. Moreover, the challenge of inventing a graphic analogy could foster the child to select some aspects of the piece she/he feels are more relevant. Accordingly, the research aims to observe any structural changes that may occur through these multimodal activities.

Methodology: Two case studies

To investigate the changes occurring with a multimodal approach to teaching and learning the violin in detail, two case studies were analyzed to observe the phenomenon in depth through observations, field notes, and audio-recorded data.

Two different case studies were examined, concerning children of different ages and with different expertise on the instrument, to observe whether and in which way a multimodal approach could lead to changes in the learning process according to the different developmental stages and level of instrumental mastery.

Participants

The study involved two participants, hereinafter indicated as A and B.

Participant A is a girl aged eight who had been attending one-to-one lessons in a private violin course. At the beginning of this study, she had been playing the violin for six months, and hence, was able to play just short pieces. Regarding instrumental skills, the younger student learned to use the first three fingers of the left hand in the first position of the violin. However, she is still insecure with intonation and maintaining the pulse and metre of pieces. She can play short pieces in G and D-major with separate bows.

Participant B is a twelve-year-old girl who has been studying the violin for two years in one-to-one lessons.

Concerning the mastery of the instrument, she has good tonal awareness and intonation, but she is only sometimes accurate in different tonalities in the first position. The child acquired a generally stable pulse but not overall rhythmic accuracy. She can use some elementary bowing techniques, such as separate bows, *legato*, and *staccato*.

Criteria for selecting the pieces

The musical pieces were chosen according to the skill levels of the two students and included many skills that both students have been developing at their stage of learning.

Participant A was given an easy arrangement for beginner players from the Concert No. 3 Op.8, RV 293 by Antonio Vivaldi, entitled *Autunno* (see Fig. 1).



Figure 1. Excerpt of the arrangement from the Concert No. 3 Op. 8, RV 293 by Antonio Vivaldi, entitled *Autunno*

Participant B was invited to practice the Study 10 from the *100 Studies Op. 32 Book 1* by HanzSitt (see Fig. 2):



Figure 2. Excerpt of the score of Study No. 10 from *100 Studies Op. 32 Book 1* by Hanz Sitt

Tables 1 and 2 show the correspondence between the instrumental skills of both girls and the tasks required by the musical pieces. [use the dash: D-major, F-major in the table]

	Instrumental skills	Tasks of the pieces
Intonation-Pitch	Use of the first three fingers of the left hand in G and D major	First three fingers in the same string, diatonic intervals of 2 nd in D major
Movements of the bow	Separate bows. Movements on the same string or between two strings.	All notes separately bowed on the same string
Musical phrases	Simple phrases repeated twice.	Two identical phrases of six bars, with different dynamics.
Rhythm	Note values (minims, crotchets and quavers)	Note values (minims, crotchets and one bar with two quavers).

Table 1. Sample table including the correspondence between the instrumental skills of Participant A and the tasks required by the pieces

	Instrumental skills	Tasks of the pieces
Rhythm	Note values (minims, crotchets, quavers, semiquavers, dotted rhythm)	Note values (semiquaver)
Intonation-Pitch	Use of four fingers of the left hand in 1st position. Plays tonalities with sharps and flats.	Four fingers in 1st position. Small and large intervals in tonality of F major
Movements of the bow	Separate bows, <i>legato</i> and <i>staccato</i> . Fast passages from one string to another	<i>Legato</i> and <i>staccato</i> . Fast passages between the strings.
Musical phrases	More complex phrases repeated with variations or modulations	Two phrases of eight bars repeated twice with little variations

Table 2. Sample table including the correspondence between the instrumental skills of Participant B and the tasks required by the pieces

Procedure

The study encompassed two main sessions organized as individual lessons of one hour. Each session focused on a multimodal design that lasted from 20 to 40 minutes; it was included within the activities usually carried out during an instrument lesson such as *arpeggio* scales, improvisation, and sight-reading.

The procedure used with both girls was as follows.

Lesson 1.

Both the girls, in each one-to-one lesson, were invited to learn a new piece on the violin. The teacher/researcher after playing the pieces invited each student to learn the piece by singing. Afterward, the students were asked to explore and practice the piece at home for only 20 minutes, just the day before the following lesson.

Lesson 2.

Phase a. *First Performance*

At the beginning of the lesson, each of the two girls was asked to practice for three times the first two phrases of the piece she was assigned.

Phase b. *Singing and body movements*

The girls were invited to sing their piece (even just mentally singing) and simultaneously to describe, through their body movements, the pulse, accents, and expressive features of the piece such as the dynamics, the breathing, *rallentado*, etc. The students were free to use the part of the body they preferred, such as stamping the feet, versus clapping or moving their arms as holding a scarf in the air to describe the melodic contour, dynamic, and articulation.

The activities followed the suggestions of Dalcroze, which encourages the sensory experience of musical features through body movements.

Phase c. *Second performance*

The children were asked to perform the piece on the violin again (three rehearsals).

Phase d. *Invented notation*

In the following step, each girl was asked to draw her graphic notation by memory, without any score, to visualize her image of the piece, what she felt was important for her, and what she experienced with her body movement in the previous phase.

Phase e. *Third performance*

Finally, the two girls were asked to perform the piece again, taking into account her graphic notation (three rehearsals).

Each step was audio-recorded. In addition, before each performance, the children were allowed to practice the excerpt three times to better focus on the performance and avoid attention problems due to the transition from one activity to another.

Analyses

Musical features analyzed

To analyze the structural changes between the three performances the following parameters were considered:

- (i) Pulse, metre, and rhythm;
- (ii) Intonation – pitch;
- (iii) Phrasing and comparison with the graphic notation of the piece.

Analytic tools

The structural changes (time and pitches) were analyzed using *Sonic Visualiser* software (2015) for viewing, analyzing, and comparing audio data. This software was selected to acquire objective and analytical data on the different performances, ensuring the validity of the observation.

Analytic data plan

Audio Analysis		
<i>Parameters</i>	<i>Analysis tools</i>	<i>Detailed analysis aims</i>
Pitch	Histogram of the frequencies	Observation if the pitches gradually approach to the target melody
Pulse and rhythm	Spectrogram	Analysis of the regularity of the pulse and accuracy of the rhythm patterns
Meter	Spectrogram	Analysis of the strong beats or downbeat
Phrasing	Spectrogram and melodic spectrogram	Analysis of the accents, dynamic, stressed beats, and use of either lengthening or shortening the duration
Visual - Audio Analysis		
Children graphic notations	Features of the graphic marks	Correspondences between graphic notation and performance

Table 3. Sample table shows the links between aims, parameters, and analysis tools

Results

The results of the analyses concerned the third rehearsal of Phase *a* (first performance), Phase *b* (second performance), and Phase *e* (third performance) of Participants A and B.

Participant A

(i) *Pulse, metre, and rhythm*

First performance.

The spectrogram in Figure 3 shows the length of each note of the Phase *a* (first performance) assigned to Participant A, where the black lines in the spectrogram represent the onset of each note.

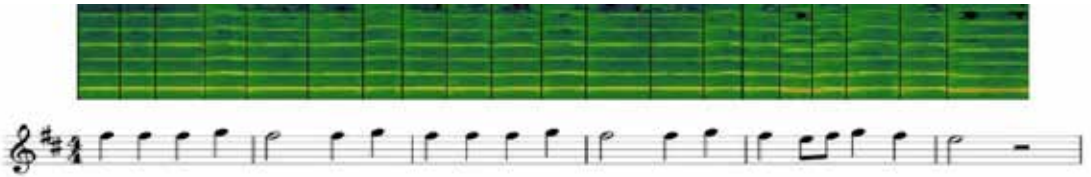


Figure 3. Top: The Spectrogram of the participant's first performance; down: the corresponding score

As it can be seen from the spectrogram, the length of each note does not correspond to the rhythmic patterns of the score. Indeed, there is a lack of differentiation between the values of the crotchets and minims; i.e., the minims have almost the same duration as the crotchets notes, see segments 5-6; 12-13.

Second performance, after singing and moving.

As it can be observed from the spectrogram of Figure 4, there is a correct relationship in length between the two-crotchet notes and minims.

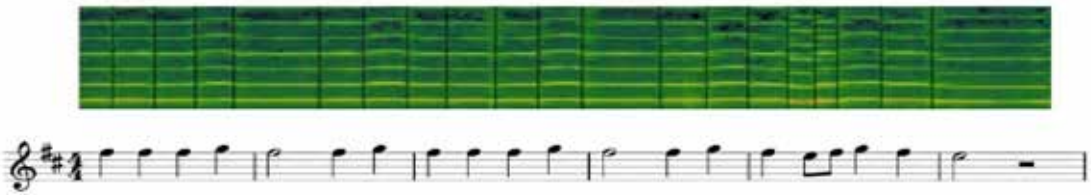


Figure 4. Top: spectrogram of the second performance of Participant A; down: the corresponding score

Third performance, after inventing a notation

By comparing Figures 4 and 5 below, the performance shows a stable regularity in timing.

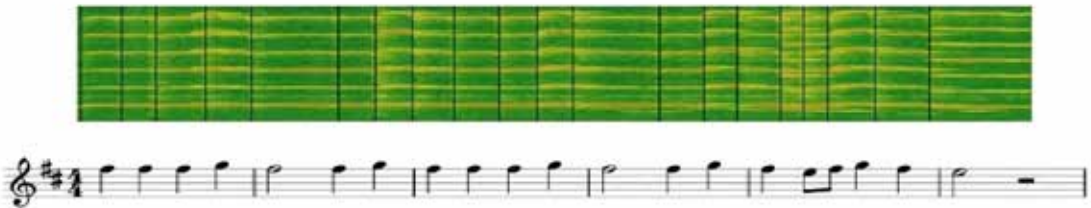


Figure 5. Top: spectrogram of the third performance of Participant A; down: the corresponding score

(ii) *Pitch/Intonation*

Comparison between the three performances.

Each pitch of the excerpt is shown on the horizontal axis and the frequencies in Herz on the vertical axis (Figure 6). The blue columns show the calculation of pitch, calibrated based on A 440 Hz. Green columns show the frequencies of the first performance, yellow columns show the frequencies of the second performance, and red columns show the frequencies of the third performance.

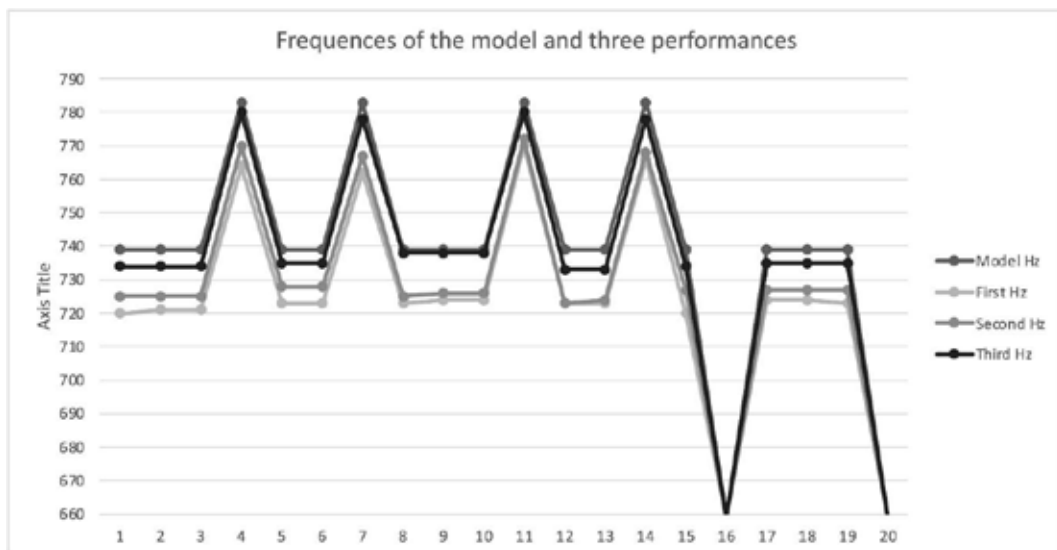


Figure 6. Frequency histogram

From the histogram of Figure 6, it can be observed that the intonation of pitches gradually approached the target melody and reached a correct intonation, mainly in the third performance (after the activity of invented notation).

(iii) *Phrasing and comparison with the graphic notation of the piece*

The graphic notations of the piece seem to focus mainly on three aspects of the music:

- melodic contour is represented with continuous lines;
- stressed pitches are highlighted with strong marks;
- the dynamic of the two phrases (i.e., *forte* and *piano*) are described through different pressures of the mark.

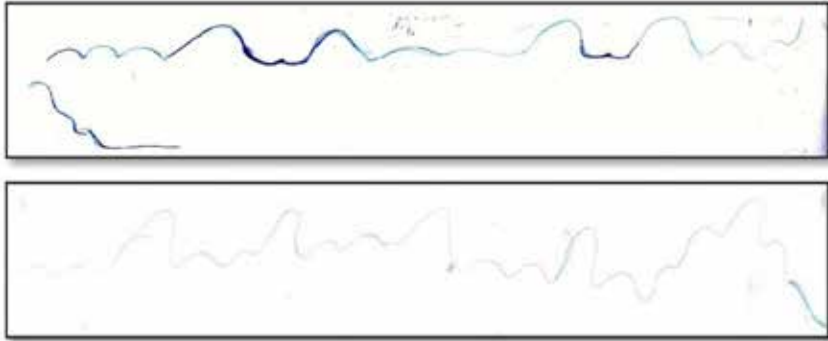


Figure 7. Top: drawing of the first phrase as *forte*; down: the second phrase as *piano*

Participant B

(i) Pulse, rhythm, and metre

Figure 11 shows that Participant B performs a steady pulse from the first performance, the same for the repeated rhythm throughout the fragment. Accordingly, this task was not further analyzed in subsequent performances.

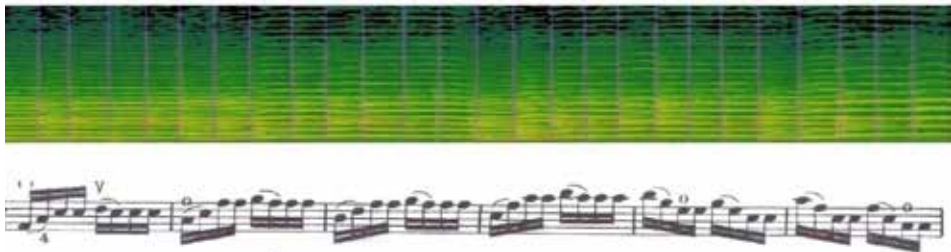


Figure 8. Spectrogram of the first performance of Participant B and the corresponding score

(ii) Pitch/Intonation

There was no detectable difference in pitch between the performances. The audio analysis showed a stable and correct intonation since the first performance.

(iii) Phrasing and comparison with the graphic notation of the piece

The third performance shows a clear differentiation between strong and weak beats, obtained through more pressure and amount of length with the bowing.

Interestingly, the same features can be seen in the invented notation drawn by Participant B, shown in Figure 9. In addition, it is noteworthy to highlight the similarity of this figure with the neumatic notation used in Gregorian chant of gestural origin.



Figure 9. Invented notation of the first two phrases of the piece, drawn by Participant B

The drawing shows marks, differentiated in intensity and length, as follows (Fig. 10):

1. the long lines describe the two semiquavers notes *legato*, and the short ones describe the two semiquavers notes *staccato* (*short bowing*);
2. The long and stressed marks describe differences in dynamics, which may correspond to the different lengths of her bowing.

Figure 10 shows the correspondences between lines, score, and intensity of the sounds of an excerpt.

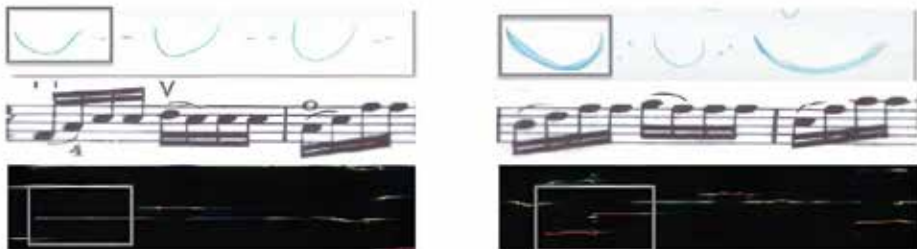


Figure 10. Correspondence between lines drawn, score, and spectrogram

Discussion

This paper presented a detailed analysis of specific steps in the melody learning processes of two children. The two case studies aimed to investigate changes in the learning process to perform a new violin piece by incorporating singing, movement, and graphical representation of the perceived melody.

The results of Participant A show an enhancement in timing from the first to the second performance after the involvement of body movement. Arguably, the process of transferring the music into movement may have enhanced the development of her psychomotor awareness of pulse, metre, and rhythmic patterns associated with the melody. The timing improvement may be explained through the physical experience and the kinesthetic memory of musical concepts that were subsequently applied to instrumental performance (Sheets-Johnstone, 2011). In the same way, the improvement of the intonation with the violin could be linked to the invention of a new notation of the piece's melodic contour (Fig. 6).

The transposition of the salient cues of the piece into a graphic score may have enhanced a deeper mental image of the auditory elements, leading to a more accurate performance of pitches and articulation of the piece. The symbols the student used in her drawings are characterized by *legato* lines and curved shapes. Remarkably, this specific articulation in her graphic representation mirrored her arm gestures and body movements during the performance. These results seem to confirm the statement of Werner and Kaplan (1963), which states that the symbols are closely connected to the body and its sensorimotor patterns.

In the case study involving the beginner violinist (participant A), notable changes were predominantly observed in the technical aspects of playing, encompassing intonation, pulse, rhythm, and articulation, i.e., *legato*.

Conversely, the case study with the more experienced student (participant B) revealed a different nature of performance changes. Noteworthy distinctions were not identified concerning pulse, metre, rhythm, or intonation; rather, the most significant changes emerged in her phrasing.

An examination of the violin learning steps indicated that the more experienced student (Participant B) tended to focus her improvements on aspects such as breathing, dynamics of the melody, accents, and phrasing. Figure 10 visually represents her phrasing, illustrating her effort to integrate accentuated notes of the melody, either by lengthening or shortening their duration, into a cohesive melodic phrase. Such an emphasis on phrasing as an overarching unit is also highlighted in her invented graphic notation.

The Participant's learning process appears to be inherently technically proficient, particularly in intonation and timing. This proficiency may have allowed her to concentrate her attention on phrasing as the overarching and integrating movement.

The graphic representations created by both girls exhibit distinct similarities to their personal instrumental performances. In addressing the primary question regarding the nature of individual progress, it can be argued that the two students establish analogies between physical and symbolic representations through these activities. It is relevant to point out that these similarities seem to confirm the pioneeristic Truslit's studies about the correlation between musical movement, gestures and shape (Truslit, 1938, see also Leman, 2007).

Two distinct strategies emerge: the younger participant (participant A) focuses on pitch and rhythm, while the older participant (participant B) directs greater attention to larger units of phrases and to musical expression. The results align with existing literature on the role of body movements in assimilating musical parameters. Both children transfer characteristics felt in their body movements to their instruments while playing. Arguably, the diverse musical features highlighted by the two participants may stem from differences in instrument mastery and musical knowledge. Technical proficiency with the bow, for instance, could facilitate or constrain the expression of a musical idea grounded in embodied experiences.

According to the existing literature, graphic notation is a valuable tool for accessing the students' musical cognition and hierarchical organization of different parameters. Indeed, the effort to transfer the musical idea to a graphic domain may have led the students to select and clarify the features of the piece they felt more relevant. In addition, graphic representation may constitute a viable tool in instrumental lessons, offering the teacher a visual image of the musical idea of her/his student.

Arguably, the pieces' diverse symbolizations could stimulate further research into the hierarchical representation that students develop as a mental visualization of the features of the musical pieces they perform.

Limitations and further development

Many interacting factors may influence the effects of practice, such as teaching style, motivation, self-esteem, different musical knowledge, and high or low individual concentration levels (Hallam et al. 2012). Accordingly, the present preliminary study cannot be generalized and would deserve to be broadened by participants' comments, in terms of motivation, active involvement, and flow.

Nevertheless, summarizing the major results of the two case studies, an integrated and multimodal approach in instrumental learning may give insight for further exploration. These processes could be examined in even greater detail, for

instance, concerning a broader hierarchical organization of melodies. An alternative paradigm might involve comparing larger groups of children learning to play the violin, with or without integrated instructions involving the body and symbolization. In this research, the case studies aimed to offer the advantage of preserving the complexity of phenomena during the process of learning.

Conclusion

Learning to play an instrument is a holistic process that engages the entire individual, encompassing body and imagination. The process of learning described in this study unfolds through a multimodal approach, utilizing one's singing voice, body movements, and individually crafted graphic symbolization of sounds. These symbols are influenced by sensorimotor awareness and mental images of various elements of the piece, including pitch, pulse, movements, and phrasing. It is crucial to acknowledge that this mental and physical practice, along with the diverse transpositions, focuses on synesthetic and kinematic sensations of the sounds.

The findings of this study align with existing literature on embodied learning, underscoring the significance of integrating movements and voice in the learning process. However, this study also highlights the importance of the personal creation of graphic notation as a means to incorporate a symbolic, multisensory approach during instrumental lessons. This approach emphasizes the personalized and creative aspect of representing musical elements, further enriching the learning experience for the musician.

REFERENCE:

1. Abril, Carlos. R. 2011. "Music, Movement and Learning". In *MENC Handbook of Research on Music Learning* (Vol. 2, pp. 92–129), Edited by R. Colwell & P. Webster. New York: Oxford University Press.
2. Bamberger, Jeanne. 1991. *The Mind behind the Musical Ear. How Children Develop Musical Intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
3. Barrett, Margaret. 1997. "Invented Notation: A View of Young Children's Musical Thinking". *Research Studies in Music Education*, 8, 1–14.
4. Barrett, Margaret. 2002. "Invented Notations and Mediated Memory: A Case Study of Two Children's Use of Invented Notations". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 153(4), 55–62.
5. McPherson, Gary, and Richard Parncutt. 2002. *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
6. Crnjanski, Nataša, Tomaš Darko. 2022. "Music Perception and Visualization" in *Music and Space: Theoretical and Analytical Perspectives*. (Edited by Ivana Ilić, Jelena Mihajlović

- Marković, Miloš Zatkalik). Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 191–212.
7. Davidson, Lyle. & Scripp, Larry. 1988. “Young Children’s Music Representation: Windows on Music Cognition”. In *Generative processes in music*. (Edited by J. Sloboda). Oxford: Oxford University Press.
 8. Davidson, Jane W. 2005. “Bodily Communication in Musical Performance”. In *Musical Communication*, (Edited by D. Miell, R. Macdonald, & D. J. Hargreaves), New York: Oxford University Press.215–238.
 9. Davidson, Jane. 2012. “The Role of Bodily Movement in Learning and Performing Music: Applications for Education”. In *The Oxford Handbook of Music Education*, (Edited by G. E. McPherson & G. F. Welch), Vol.1 Oxford: Oxford University Press.
 10. Ericsson, K. Anders. 2014. *The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports, and Games*. New York and London: Psychology Press.
 11. Fortuna, Sandra. 2017. “Embodiment, Sound and Visualization: A Multimodal Perspective in Music Education”. *Zbornik radova Akademije umetnosti* 5. 120–131.
 12. Fortuna, Sandra, and Nijs Luc. 2020. “Children’s Representational Strategies Based on Verbal Versus Bodily Interactions with Music: An Intervention-based Study”. *Music Education Research* 22(1) 107–127.
 13. Gault, B. 2005. “Music Learning Through all the Channels: Combining Aural, Visual, and Kinesthetic Strategies to Develop Musical Understanding”. *General Music Today* 19 (1) 7–9.
 14. Godøy, R. I. 2010. “Gestural Affordances of Musical Sound”. In *Musical Gestures*, edited by R. I. Godøy and M. Leman, 115–137. London: Routledge.
 15. Gordon, Edwin. 2003. *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. Chicago IL: GIA.
 16. Carroll, D. 2017. “Children’s Invented Notations: Extending Knowledge of Their Intuitive Musical Understandings Using a Vygotskian Social Constructivist View”. *Psychology of Music*, 46(4), 521–539.
 17. Hallam, Susan, et al. 2012. “The Development of Practicing Strategies in Young People”. *Psychology of Music* 40 (5), 652–680.
 18. Havas, Kato.1961. *A New Approach to Violin Playing*. London: Bosworth.
 19. Jaques-Dalcroze, E. 1921. *Rhythm, Music and Education*. (Trans. H. Rubinstein). The Dalcroze Society. New York: G. P. Putnam’s Sons.
 20. Juntunen, Maria. L., &Hyvönen, Leena. 2004. “Embodiment in Musical Knowing: How Body Movement Facilitates Learning Within Dalcroze Eurhythmics”. *British Journal of Music Education*, 21 (2), 199–214.
 21. Kerchner, Jody. L. 2014. *Music Across the Senses*. Oxford: Oxford University Press.
 22. Kodály, Zoltan. 1974. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. (Translation L. Halápy and F. Macnicol). London: Boosey & Hawkes.
 23. Leman, Marc. 2008. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.
 24. Leman, M. 2017. “The Interactive Dialectics of Musical Meaning Formation” In *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, (Edited by M. Lesaffre, P. J. Maes, and M. Leman), London: Routledge.13–21.
 25. Liao, Mei-Ying, and Jane W. Davidson. 2016. “The effects of gesture and movement training on the intonation of children’s singing in vocal warm-up sessions”. *International Journal of Music Education* 34(1). 4–18.

26. Maerker Garner, Allison. 2009. "Singing and Moving: Teaching Strategies for Audiation in Children". *Music Educators Journal*, 95 (4), 46–50.
27. Manifold, Lorreine H. 2008. "Applying Jaques-Dalcroze's method to teaching musical instruments and its effect on the learning process" 3–21, Retrieved June 20, 2017 https://manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf
28. Mannone, Maria, and Dimitri Papageorgiou. 2020. "Gestural similarity, mathematics, psychology: Hint from a first experiment and some applications between pedagogy and research". *Zbornik radova Akademije umetnosti* 8: 137–153.
29. McPherson, G. E. & Gabrielsson, A. 2002. "From sound to sign". In *The science and psychology of musical performance: Creative strategies for music teaching and learning* (Edited by R. Parncutt & G. E. McPherson). Oxford: Oxford University, 99–115.
30. McPherson, Gary E. 2005. "From child to musician: Skill development during the beginning stages of learning an instrument." *Psychology of Music January*, 33(1), 5–35.
31. McPherson, G. E., Davidson, J. & Evans, P. 2006. "Playing an Instrument". In *The Child as Musician: A handbook of musical development*. (Edited by G. E. McPherson). Oxford: Oxford University Press, 401–421.
32. Nijs, Luc. 2018. "Dalcroze meets technology: integrating music, movement, and visuals with the Music Paint Machine". *Music Education Research* 20(2), 163–183.
33. Repp, Bruno H. 1993. "Music as motion: A synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*". *Psychology of Music* 12(1), 48–72.
34. Sheets-Johnstone, Maxine. 2011. *The primacy of movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
35. —. "Sonic Visualizer Software 2015". Queen Mary, University of London. Retrieved: January 15, 2016 <http://www.sonicvisualiser.org>
36. Sloboda, John A., et al. 1996. „The role of practice in the development of performing Musicians“. *British journal of psychology* 87(2), 287–309.
37. Suzuki, Shinichi. 1978. *Suzuki Violin School*. New York: Alfred Publishing
38. Truslit, Alexander. 1938. *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. Reprint of the original edition by (Eds) Hans Brandner & Michael Haverkamp. Augsburg: Wißner-Verlag 1. edition (17 Jun. 2015)
39. Uptis, Rena. 1992. *Can I Play Zou My Song?* Portsmouth, N.H.: Heinemann.
40. Werner Heinz, & Kaplan Bernard. 1963. *Symbol Formation*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
41. Young, Susan. 2004. "Young children's spontaneous vocalising: Insights into play and pathways to singing". *International journal of early childhood* 36. 59–74.

Otelovljenje u učenju violine: dve studije slučaja

Apstrakt: Sticanje izvođačkih veština nalazi se u fokusu mnogih studija koje istražuju motivaciju za vežbanje, mentalne strategije i svesnu praksu. Istovremeno, otelovljenje paradigme otelovljenje, nedavno primenjena na muzičku kogniciju, zagovara ulogu tela u razumevanju muzike.

Ovaj rad ima za cilj da opiše proces učenja instrumenta integrisanjem multimodalnog pristupa. Svrha ovih studija slučaja je analiziranje individualnih procesa učenja sviranja nove melodije na violini, gde se pokreti i grafička simbolizacija integrišu sa instrukcijama za učenje. Sprovodi se mikroanaliza video-zabeleženih studija slučaja. Za analizu strukturnih promena između tri izvođenja dva početnika na violini, razmatraju se specifični parametri. Strukturne promene analiziraju se pomoću softvera za pregledavanje, analiziranje i upoređivanje audio podataka. Rezultati pokazuju da su se izvođenja dva studenta postupno razlikovala tokom procesa, što se može pokazati detaljnim akustičkim i odgovarajućim muzičkim karakteristikama, kao i korespondencija masa grafičkim prikazom njihove muzičke mašte. Takvi opis i mogu unaprediti naše razumevanje strategija pojedinca za izgradnju mentalnog modela melodije otkrivanjem analogija između fizičkih i simboličkih sredstava.

Ključne reči: multimodalnost, otelovljenje, učenje instrumenta, grafička reprezentacija, vizualizacija

Nikola Komatović
<https://orcid.org/0000-0002-9932-5459>
Independent Research Associate
Serbia

UDK 791-21
78.011.26
DOI: 10.5937/ZbAkU2412046K
Original scientific paper

***Get Back* to Where You Might Belong Unveiling the Beatles: Knowledge of Music Theory**

Abstract: The release of the documentary film *Get Back* in late 2021 garnered significant public attention, particularly among Beatles enthusiasts, due to its utilization of previously unreleased footage and audio recordings from the 1969 *Get Back* sessions. Unlike the original *Let It Be* film (1970), which only incorporated a fraction of these materials, the new approach and advancements in digitalization provided an unprecedented opportunity for the public to immerse themselves in this historic musical event.

This paper aims to illuminate the Beatles' understanding of various musical elements as depicted in the film. As a music theorist, the chance to delve into the depths of the Beatles' knowledge and application of music theory within their creative process has been truly captivating. Analyzing their compositional and production techniques and arrangements offers a comprehensive exploration of their musical prowess.

By examining selected musical moments from the *Get Back* sessions, this research seeks to uncover how the group's intuitive understanding of music theory informed their creative processes.

This investigation offers a fresh perspective on a pivotal episode in the Beatles' history and contributes significantly to the broader understanding of music theory and its application in popular music. The findings presented herein will enrich and deepen our appreciation of the Beatles' musical legacy, fostering a stronger connection to their lasting impact on popular music composition.

Keywords: The Beatles, film, *Get Back*, Peter Jackson, music theory

1. *Bi(bli)ographical Basis*

Hundreds of books and thousands of texts related to The Beatles have been written. The upcoming article will attempt to be different from them. Namely, most of the mentioned sources are biographical, monographic, and even sensationalistic-apocryphal; at best, they fall into the domain of popular science. In contrast, we will aim to approach this band's oeuvre from the perspective of music theory – at least in the broadest sense – to establish the extent of the group members' knowledge of this discipline.

One could reasonably question the validity of such an approach: Can a pop music group, whose intentions noticeably differ from those of classical music creators, “fit into” the methodology applied to the latter? For these reasons, we must adapt our approach to somewhat reconcile two different aesthetic perspectives. We will leave the question of “elitism”, which still prevails in some circles, for a separate discussion. It can be said with reason that two categories of scholar's study popular music, with the differences between them becoming increasingly less pronounced over the years and decades. The first category includes “traditional” musicologists, ethnomusicologists, and theorists, who, like us, are “forced” to adapt their research tools to different musical perspectives. One of the bibliographical sources we will briefly use in this article is David Machin's book *Analyzing Popular Music: Image, Sound, Text* (Machin, 2010).

The second category comprises researchers whose background lies precisely in popular music, meaning they often do not have traditional high-level music education. They may be columnists familiar with this topic or even pop musicians themselves. In that sense, a good example is the author of the book, *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music.*, drummer Chris Cutler (b. 1946) (Cutler, 1985).

Although we will strive to avoid historico-biographical discussions in this article, we will touch upon certain elements necessary for a more precise contextualization.

The Beatles achieved global fame and their greatest commercial success between 1962 and 1966, during the period commonly called “Beatlemania”. They accomplished this through highly attended concerts worldwide and record releases that consistently topped the charts. Additionally, two comedy films, *A Hard Day's Night* and *Help!*, are noteworthy mentions from this segment of their career.

The year 1966 was a turning point. The Beatles ceased touring in August, which would be a permanent decision. Until their definitive breakup in 1970, they functioned as a studio group, with only occasional television appearances and a single

“spontaneous” concert held as part of the project that is the subject of this article. This decision was almost immediately reflected in a transformation of their sound. While most albums from the “Beatlemania” era were produced within a very limited time frame, the newly emerged circumstances and financial possibilities allowed the group to reserve significantly more studio time for ambitious musical endeavors.

Although hints of this transformation had been present earlier¹, the real results arrived around the holiday season of 1966/67 with the release of the double A-side single *Strawberry Fields Forever/Penny Lane*. This single only gave a glimpse of what was to come. In June 1967, after much speculation in the newspapers that they had “creatively dried up”, The Beatles released a new LP album titled *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Leaving commercial discussions aside, this record brought the band a definitive genre transformation from the classic rock characteristic of the first half of the 1960s into a psychedelic and, at times, progressive sound. In line with this, later that year, the group released another album, *Magical Mystery Tour*, originally conceived as a double EP. This project was actually the soundtrack for the television movie of the same name, the third film endeavor for The Beatles. After a hiatus of almost a year, influenced by partial projects, business endeavours, spiritual explorations, and arduous studio work, The Beatles returned to record stores in November 1968 with a double LP album, officially titled after the band itself but referred to as *The White Album* due to its cover.

If *Sgt. Pepper’s* was a milestone in the direction of psychedelia and progressive thinking, then *The White Album* is equally significant in the band’s timeline: as it marked the beginning of the dissolution phase. The relaxed approach to creative work, interpersonal tensions, and temporary departures from the band during production show how the group functioned at that time, with different members recording different compositions in separate studio rooms simultaneously (Tobler, 2009: 169). This ultimately resulted in a pronounced genre heterogeneity among the thirty songs, but it also raised reasons for concern.

2. On “Get Back”

The new situation prompted some introspection among the group members regarding how to proceed. The band’s bassist and de facto musical leader since 1967, Paul McCartney (b. 1942), played a crucial role. His key conclusion was that The Beatles had entered a creative-interpersonal crisis due to something that had brought

¹ For example, in a handful of avant-garde on the 1966 album *Revolver*, did not make it onto the concert repertoire during the last tour.

them significant transformation just two years earlier: the cessation of concert tours and the lack of interaction with the audience. McCartney's initial notion endeavours the idea that the group must return to their roots, to joint performances, with minimal studio techniques to assist them in completing compositions as they envisioned (The Beatles Bible, 2021b). Essentially, this entailed a significant effort, considering that, not only since 1966 but also in earlier periods, The Beatles increasingly relied on the achievements of sound production. At that point, undoubtedly, the idea of touring was reactivated. However, after the exhausting sessions of *The White Album*, the group needed a quick project with mediate commercial results.

McCartney formulated an idea in December 1968, influenced by two separate instances:

1. Semi-live television spots for the Beatles' songs *Hey, Jude* and *Revolution* were created in late summer of that year. After several months of absence, these spots returned the group to the media spotlight.
2. The television special *Rock and Roll Circus* featured the group's major rivals, The Rolling Stones. It brought together various popular musicians of the late 1960s, including The Beatles' John Lennon (1940–1980), who participated with his side project, the supergroup Dirty Mac². Directed by Michael Lindsay-Hogg (b. 1940), it likely influenced his enlistment to direct the Beatles' project.

However, as it turned out, by the time the business-production machinery around the group was set in motion, it became evident that the project was conceived much faster than The Beatles – still tired of the lengthy *White Album* sessions – could clarify what they wanted to do with it. The agreed-upon details were as follows:

1. An album would be recorded with new material without audio production interventions.
2. Video material would be recorded, including a documentary about the album's recording (a precursor to modern “making-of” films), and a television special or movie would follow.
3. A large comeback concert would be held (location unclear), which could but would not necessarily mark The Beatles' return to the concert stage.

We need to focus on several significant chronological aspects.

² The fact that solo and side projects became conceivable during 1968 speaks volumes about the atmosphere within The Beatles themselves.

One of the key decisions regarding this project was not to use EMI's Studio 2 at Abbey Road in London, significant because The Beatles produced most of their discography there. Instead, the band decided not to use the technical facilities of their previous record company but to rely primarily on their own label, "Apple Corps", established just a few months earlier. So, the group assembled at the Twickenham film studio on January 2, 1969, and immediately began work on the project. As The Beatles began to gather on the first day, film cameras under the direction of Michael Lindsay-Hogg started rolling and capturing every moment. Over the next few weeks, they accumulated dozens of hours of material. On January 10, George Harrison (1943–2001) left the band, dissatisfied with working conditions and the treatment of his compositions. After negotiations, he returned about a week later when The Beatles established a new, modern music studio within their company, "Apple Corps". On January 22, the group, which did not have a permanent keyboardist, was joined by Billy Preston (1946–2006), who immediately filled this position.³ The band rehearsed and recorded new songs as well as numerous old songs and covers until January 30, when it was finally decided to perform: on the roof of the "Apple Corps" building in Savile Row, London. The so-called "rooftop performance" included seventeen songs (The Beatles Bible, 2024b). Except for the composition *One After 909*, which had been abandoned years earlier, all were written in the preceding days and weeks. As the performance was spontaneous and surprising for the audience (in the business district of London), it was interrupted by the police. The next day, the group recorded a few more songs and then – left the project (The Beatles Bible, 2023).

Most of the audio and video material was initially "bunkered" in the archives of "Apple Corps" – except for the songs *Get Back* and *Don't Let Me Down*, which were released as a double A-side single later that spring. While the group worked on their chronologically last studio LP album, *Abbey Road* (released in September of the same year), various ideas emerged regarding the leftover material from the project, which, in the meantime, had been titled after its central song, *Get Back*. Initially, producer Glyn Johns (b. 1942) took charge of the audio material, as he had effectively led all the recordings back in January.⁴ However, when he presented his two consecutive mixes in

3 Sean Egan highlights that the work on the album itself actually began only at that point. (Egan, 2009c: 187).

4 At this point, it is worth delving deeper into George Martin's pivotal role in the project. A trained musician with degrees in oboe and piano, Martin arguably deserves the epithet "Fifth Beatle" more than any other candidate. In the earlier years, alongside the group's manager, Brian Epstein (1934–1967), Martin played a significant role in transforming a provincial rock and roll band into a global sensation. His contributions included creating additional arrangements, employing state-of-the-art recording techniques, structuring albums, selecting singles, and personally overseeing sound during tours, especially at major concerts. Additionally, in situations where Lennon and McCartney were barely managing to play a few

the following months, The Beatles were unsatisfied and successively rejected them (The Beatles Bible, 2018a).

What happened in the following months would be unthinkable if The Beatles were not in a dissolution phase. Ignoring the unwritten rule that all decisions within the band must be made by consensus, the three members, Lennon, Harrison, and Ringo Starr (b. 1940), bypassed McCartney. They revived the project, enlisting American producer Phil Spector (1939–2021) (The Beatles Bible, 2021d). He took over the material and began completely transforming the sound, thus destroying the idea of the album as an effort without production interventions. It soon included orchestrations, choir, and overdubs by the band members themselves. Finally, the album was released as *Let It Be*⁵ on May 8, 1970, weeks after the public was officially informed that The Beatles no longer existed (The Beatles Bible, 2018b). At the same time, Michael Lindsay-Hogg was also tasked with returning to the film (The Beatles, 2000: 316). Although he had days of material, he used just over an hour, enough for aesthetico-narrative manipulations. The pseudo-documentary *Let It Be* would become The Beatles' fifth⁶ and final achievement in the seventh art. It essentially depicts a group falling apart. (Ibid.).⁷

chords on the piano, Martin would step in to perform, such as in *In My Life* from the album *Rubber Soul*, where he transformed the piano sound into a harpsichord using tape-speed manipulation.

Martin's role shifted significantly as The Beatles evolved into a studio band. Despite the band members having their own sound ideas, their lack of formal musical education highlighted Martin's expertise in arranging and interpreting their artistic intentions. However, his influence waned during the *White Album*' work in 1968. Reports suggest that he and his chief sound engineer, Geoff Emerick, were reluctant to get involved in the escalating disputes among band members. Consequently, they distanced themselves from the work, even as Martin assumed the role of artistic director of 'Apple Corps,' the company established by The Beatles.

During the *Get Back* project, in addition to the previously mentioned aspects, it is noteworthy to underscore Martin's advisory role and his impact on specific instrumental solutions. His influence was evident in his alignment with the Lennon-McCartney 'clan' during Harrison's departure, a testament to his deep understanding of the band's dynamics. However, Martin and Emerick returned to collaborate fully with the group for the last time during the production of the album *Abbey Road*.

5 So, the approach to the material changed, and the composition *Get Back* was replaced with another central song, around which the entire project began to revolve.

6 The fourth film was the animated feature *Yellow Submarine*, accompanied by the soundtrack album of the same name. The album included very little new material (the title track itself was actually released in 1966 on the album *Revolver*), which was sporadically recorded between early 1967 and the beginning of 1968, after *Magical Mystery Tour* and before The Beatles went to India in the spring of that year. The cartoon was released in July 1968, and the soundtrack arrived while working on the *Get Back* project on January 13, 1969.

7 However, it was effective enough to convince the Academy Awards committee that at least the original music deserved the only major award that The Beatles had been missing up to that point – an Oscar. The Beatles also won a Grammy for the film – in a twist of irony, characteristic of The Beatles, the only member of the group who was not satisfied with the work on the project, Paul McCartney, officially received the award.

Unsurprisingly, the story of the *Get Back* project continued after 1970. In the following decades, materials from this project wandered. In 2003, the production machinery left behind by the band released the album *Let It Be...Naked*. The author of this article recalls how this edition was initially announced as “*Let It Be* stripped of Spector’s overbearing orchestrations”⁸. However, while *Naked* satisfied McCartney, it was just another remix (The Beatles Bible, 2021c). The next take on the *Get Back* project occurred in the late 2010s. The group’s surviving members (McCartney and Starr) handed the audio production reins to George Martin’s son, producer Giles Martin (b. 1969). Utilizing state-of-the-art technology, he approached the original master tapes. He began preparing them for the landmark release, *Let It Be: Special Edition*, which ultimately, in 2021, encompassed a staggering fifty-seven compositions – including those from the original album, as well as from Jones’ remix and outtakes (The Beatles Bible, 2021d).

Finally, it was decided that dozens of hours of film material would be handed over to the commercially successful director Peter Jackson (b. 1961). He also employed cutting-edge technology to remaster the old analog films – frame by frame. After several years of work, he curated about eight hours of material, and thus, in late 2021, three episodes of the film *Get Back* found their way to the streaming platform “Disney+” (The Beatles Bible, 2021e).

Understandably, disclosing all the details about the month-long project is impossible. However, this three-part film provides more than a solid and entirely different insight into the band’s work compared to *Let It Be*. The entire film gives the impression of a contemporary “reality show” in the best sense.

This approach finally allows fans of the band and researchers to understand numerous previously unclear aspects of the group’s work, such as their understanding of music theory.

3. *Categorization of Theoretical Concepts*

Let us return to the main discussion. Problematizing theory in popular music, where we often need to encounter trained and academically educated musicians, requires, as mentioned, a certain adaptation of our methods. Some disciplines will have

⁸ An approximate quote from the Serbian rock columnist Momčilo Rajin (b. 1954) in the Belgrade daily newspaper *Politika*. The article was published at the end of 2003, but unfortunately, it is not available in public archives.

to be generalized, others specialized, and even in this specific case, we will temporarily have to “incorporate” certain aspects into music theory that conventionally do not belong to it. Author David Machin identifies pitch, melody, and phrasing as basic concepts, defining them as semiotic categories (Machin, 2010: 98–113). Additionally, he considers arrangement, which includes harmonization, sound quality, and rhythm (Ibid., 114–132).

Firstly, we will consolidate the discussion on standard musico-theoretical disciplines, namely harmony, form, and genre. In this way, we can grasp those aspects for which the Beatles did not have conventional music education, which we encounter systematically over many years of training. Of course, these aspects are not unfamiliar to the group; on the contrary, they encountered and mastered them through other methods, primarily intuitive, oral-auditory, and experiential.

The second disciplinary block we will address is creative, namely compositional, arranging, and improvisational. Although somewhat broader than the first instance, these are still standard theoretical disciplines. The film is a very valuable source material because the ideal for every theorist and analyst is to receive primary feedback from creators regarding how they compose and organize newly created material and possibly vary it.

Finally, the third theme we will cover in this article is outside the realm of music theory. Still, we will include it because it is inevitably intertwined with the other concepts. It involves audio production (recording and sound manipulation), the visual aspect, i.e., how the Beatles approached the film, the (unrealized) television special, and the rooftop concert, i.e., how it was realized musically.

3.1 *Harmony, Genre, and Form*

Our starting point is the conventional aspect primarily used in disciplinary terms in musical analysis.

However, as we will soon demonstrate, its autonomous application in approaching popular music could be better because it is almost entirely intertwined with the remaining two aspects, primarily the arranging-creative one. This can be attributed to the fact that the Beatles were not trained musicians, and their creative act was spontaneous. At the same time, the specialized terminology they used was directed and limited.

Knowledge of harmony as a discipline was, as with the vast majority of pop-rock musicians, limited to experience and ear in the case of the Beatles. Numerous scenes in the film itself evidence this. Two concepts that at least three group members (Lennon, McCartney, and Harrison) undoubtedly knew were chords (triads and seventh chords) and tonality.

Using chords was purely practical, serving the purpose of realizing the composition. They were used as substitutes for sheet music, which, by all indications, the Beatles did not know at the time. They had lyrics of new songs in front of them, often printed out. During the practicing sessions, at least in the initial stages of learning the composition, it boiled down to one band member, often McCartney (even when he was not the main author: In the song *Don't Let Me Down*, written primarily by Lennon, McCartney suggests to Harrison to arpeggiate the chords “like in the composition *Ave Maria*” [The Beatles 2021a: 00:49:45], dictating the chords, which the others would try to memorize. In the film’s first part, the main songwriting duo (i.e., Lennon and McCartney) attempted to determine the key of Lennon’s composition *Gimme Some Truth* on their instruments, which he likely initially wrote by ear (Ibid: 00:35:55).

Throughout the film, The Beatles would demonstrate their understanding of harmonic progressions. However, they likely did not stem from a broader disciplinary knowledge of harmony but rather from common patterns used in rock music. It is clear from these scenes that McCartney deserves an honorary place in the band in terms of theoretical knowledge. Indeed, in the second part, his “musical” conversation with the film clapper Paul Bond demonstrates this. McCartney explains to Bond that old standards already had predetermined chord patterns, which he practically illustrates on the piano. While performing his own composition from the *White Album*, *Martha My Dear*, he explains to Bond how seventh chords form the basis of every rock song, used the same way as triads (a rough quote),” but once someone starts using them, there’s no turning back” (The Beatles, 2021b: 00:21:56). It remains to be seen whether McCartney, in an intuitive way, was on the trail of what more “schooled” composers had mastered over a century earlier. During rehearsals, he will use expressions like “classic rock ‘n’ roll chords” and then remark that they are (a rough quote) “like fashion and staff, are drained, like Oxford bags” (The Beatles, 2021a: 02:18:00).

Ringo Starr also had some knowledge of chords, at least on the piano, as evident from a scene in the second part of the film, where he improvises the song *I Bought a Piano the Other Day* with McCartney on the piano (The Beatles 2021b: 00:22:24). However, his and Harrison’s knowledge of harmony is particularly evident in the first scene of the film’s third part.⁹ At that time, Starr presented his song, *Octopus’s Garden*, playing chords on the piano (The Beatles, 2021c: 00:01:27). The harmonic

⁹ The same footage was also used in the film *Let It Be*, so *Get Back* did not introduce any new material.

model he uses in the verses is in C major and includes (in order) the tonic, the sixth degree, the subdominant, and the dominant (Ibid: 00:01:47). Harrison joined him on guitar and made some modifications, primarily adding descending passing tones in the bass from the tonic to the subdominant and partially changing the harmonic rhythm (Ibid: 00:02:34). Then, both devised the bridge, with a tonicization of D minor (via the chromatic third relationship C-E-G – A-C#-E¹⁰), which resolves into a temporary tonic that is transformed into the second degree of the original C major, followed by the sixth, secondary dominant, and dominant of C major, naturally resolving into the tonic of the original key (Ibid: 00:03:26). Both emphasize this harmonic turn and return, highlighting the importance of the natural resolution where the harmonic flow started (Ibid: 00:03:37).

In the third part, along with Billy Preston, Harrison explored chord progressions for his song *Old Brown Shoe* on the piano (!) and openly expressed interest in the major seventh chord on the note “E” with the addition of the note “C” (“sixte ajoutée”, which, considering its direct resolution to the tonic chord of A minor, carries the meaning of “Chopin’s chord”), and enthusiasm for the ninth-chord on the note “E” (“E” with the addition of the note “F” as he said) (Ibid: 00:22:03–00:22:30). Then he discovered the alteration of the bass note in the major seventh chord on “F” to “F#” (Preston informed him that it was a diminished chord), and he pointed out how great it sounds on the piano. (Ibid: 00:23:20).

Based on what we see in the film, the Beatles’ understanding of musical structure was limited to the typical forms of pop-rock music of the 1960s, with terminology that developed in that regard: terms like “verses”, “middle eight/bridge”, and similar ones are prominent. Therefore, the genre of their rock compositions precisely conditions the form. At times, however, more general musical idioms can be heard. For example, during the rehearsal of the song *She Came in Through the Bathroom Window*, McCartney suggests to the band in advance that it is a three-part song (The Beatles, 2021b: 01:12:30).

The structure and chords of the composition *All Things Must Pass* had also been previously dictated, this time by Harrison (The Beatles, 2021a: 00:37:25).

From this, it follows that The Beatles were very much aware of some basic aspects of musical form, at least those arising from the rock genre and the lyrics. By 1969, this was becoming an important part of their rehearsals and initial practice sessions.

However, as mentioned earlier, these narrow theoretical aspects result from spontaneous creative arrangement, which will be discussed in the upcoming chapter.

¹⁰ Harrison’s use of chromatic progressions was certainly not unfamiliar, as evidenced by his songs from the *Abbey Road* album: *Here Comes the Sun* and especially *Something*.

3.2 *Composing, Arranging, Improvising*

The aspect related to composition, improvisation, and arrangement is where we can learn the most about the Beatles' general musical knowledge. While preparing this article, we noted that most points could be linked to these elements. By 1969, all four band members had become individual songwriters – even Starr was gradually establishing himself as a songwriter. As evident from the film, they did not always accept each other's suggestions.

As already mentioned, the lyrics of songs were written down and sometimes printed (occasionally with chord annotations), but the arrangements themselves were dictated orally. They experimented with them on the spot, likely another consequence of their lack of formal music notation knowledge.

However, in arranging, one person undoubtedly dominated: Paul McCartney. The film clearly shows that his formal writing partner, John Lennon, could not or would not oppose this stance.¹¹ On the other hand, Harrison disapproved of it and was in constant conflict with McCartney, which eventually led to his temporary departure from the band (Ibid., 2:22:18).¹² McCartney's dictation of arrangements mostly involved instrumentation, harmonization, production ideas, and rhythm patterns, which is somewhat unusual considering that drummers typically had the freedom to approach the composition from their perspective independently.¹³ For example, during the work on Lennon's song *Don't Let Me Down*, McCartney modeled the drum part and suggested it to Starr, to which Lennon commented laconically that it was done in the style of the American singer Arthur Alexander (1940–1993) (Ibid: 00:50:00).¹⁴

11 Although not directly referenced anywhere in the film, Lennon was a serious heroin addict in January 1969, along with his fiancée, Yoko Ono (b. 1933), who was present throughout the rehearsals (Womack, 2019). This might be a possible reason for his mental detachment from the project.

12 One of the novelties, which certainly was not known before the release of the film *Get Back*, is the hidden microphone with which Michael Lindsay-Hogg, apparently inclined to add a touch of sensationalism to the project, recorded a conversation between Lennon and McCartney in a restaurant during the days when Harrison's status in the group was uncertain. This conversation, although sometimes confusing, provides insight into the dynamics within the group. Lennon complained to McCartney that he had become too arrogant with arranging demands (The Beatles, 2021b: 00:13:43). He emphasized that he (Lennon) had become afraid to give suggestions and that Harrison's emancipation somewhat worked in his favor (Ibid, 00:13:50). McCartney defended himself by expressing his view that Lennon had always been the boss, and he (McCartney) had taken on the role of secondary boss in recent years, which Lennon rejected, implying that McCartney was now the main one (Ibid: 00:14:49).

13 It is worth noting here that McCartney, being a multi-instrumentalist, was a competent drummer. In fact, when Starr briefly left the band in 1968, McCartney filled in for him during the *White Album* sessions.

14 John Lennon also briefly offered rhythmic suggestions for his song *Dig a Pony* (The Beatles 2021b: 01:25:30).

McCartney's creativity, however, particularly shone through during the work on the project's titular song, *Get Back*. In this case, viewers get a sneak peek into the composing process. This song visibly emerged under the pressure to produce new material. It began with McCartney's improvisation on the bass guitar in the presence of semi-interested Harrison and Starr: (Ibid: 01:03:00). Interestingly, even in this initial phase, the same thematic and rhythmic motifs in the bass, which would "carry" the song in its final version, were established. The key (A Major) remained the same throughout.

Moreover, the vocal melody underwent only minor changes compared to the first version. However, after a few minutes, McCartney managed to capture the interest of the remaining two band members (Lennon was absent). Harrison attempted to "pick up" the chords on the guitar while Starr, tapping his hands, created rhythmic patterns. Several minutes later, Lennon arrived and joined them (Ibid: 01:06:00). Both at Twickenham and in the "Apple Studios", The Beatles continued to rehearse and modify the arrangement; however, the most significant changes were made to the lyrics. Initially, the song was intended to explicitly condemn violence against the African American population, which was fighting for great emancipation during those years. However, in the final version, the lyrics were softened (The Beatles 2021b: 00:17:13).

On the other hand, George Harrison's creative perspective could not be more different. When he presented the concept of his song *I Me Mine* on the guitar during a morning session at Twickenham, inspired (according to his words) by Viennese waltzes he had listened to on television the previous evening, only Starr accepted it amiably. McCartney attempted to pick up the chords with mild interest, and Lennon even somewhat mocked the idea (The Beatles, 2021a, :01:23:00–01:24:00).

While McCartney's, Harrison's, and Starr's compositional approaches are visible in the film, Lennon's can mostly be inferred through indirect experiences. For example, in the third part of the film, Harrison reminds Lennon of his own advice: "Finish 'em straight away as soon as you start them". (The Beatles 2021c: 00:21:47). Curiously, Lennon replied that he knew it was the best way but that he himself did not do it (Ibid: 00:21:58). Actually, in the film, he changes the lyrics several times and provides melodic suggestions for his songs.

In terms of arrangement, the most significant innovation introduced by the *Get Back* project, exclusively in its Savile Row phase, was the addition of a permanent keyboardist, effectively becoming the "fifth" Beatle. Even in the project's early days, while working on the arrangement for *Don't Let Me Down*, it was mentioned that the group needed a permanent keyboardist, implicitly to modernize the sound. Somewhat prophetically, at that stage, Harrison mentioned Billy Preston, an old acquaintance who had gained increasing prominence in Ray Charles's (1930–2004) band.

When the “Fender Rhodes” electric piano was installed in the new “Apple” studio, Lennon was the first to take it over, stating that he owned an older model. However, his skill only extended up to a few chords. Later, there were again remarks about the need for a permanent member for that instrument. Summoned or not, it soon turned out that Billy Preston happened to be in London those days, where he was recording several television shows (The Beatles, 2021b:01:26:28). Although there was a long-standing belief that Harrison had requested Preston to join the Beatles (The Beatles Bible, 2008b), the filmmakers insisted that his entrance into the studio was accidental and spontaneous (The Beatles, 2021b: 01:26:41). Preston dropped by to greet his old friends, whom he had known since 1962 from Hamburg. Almost immediately, the band sent him to the piano (Ibid:01:26:50). Before he joined the session, the Beatles played some of their previous recordings for him to get an idea of what they were working on (Ibid: 01:27:15). Following that, Preston first joined the group on the song *I’ve Got a Feeling*, instantly impressing all the band members with his improvisation that became permanent instrumentation. Lennon immediately told him that he was accepted into the group (Ibid: 01:29:25).

Improvisation plays a significant role in the sessions, as shown in the film. At times, there needs to be more discipline, especially in the first few days of the project. The group members are seen “wasting time” on songs by other artists and compositions from their past, visibly without serious intention to do anything final with them – all of this, possibly for entertainment purposes. Compositions written by Lennon or McCartney that were never realized on any Beatles release include *Song of Love*, *Madman*, *Commonwealth*, *Suzy Parker*,¹⁵etc. McCartney also improvised his song *Driving Back Seat of My Car*, which later appeared on his solo album. Among the old standards they covered were *Hi-Heel Sneakers* and the theme from the movie *The Third Man* (both improvisations led by Lennon). Among their old songs they performed were *Love Me Do* and *Run for Your Life*. The only previously unreleased composition that appeared on the album and the Rooftop concert was “One After 909”. Especially memorable was the improvisation of Roy Brown’s *Good Rockin’ Tonight*, made famous by Elvis Presley (1935–1977). Lennon led this performance, while McCartney, in a pseudo-contrapuntal manner, read aloud from various newspapers’ tabloid articles with negative and exclusivist attitudes toward the Beatles (The Beatles, 2021b: 00:59:33).

15 This song was intended for the American actress and singer of the same name (1932–2003), but she never performed it. Paradoxically, as the composition appeared in the film *Let It Be*, it is considered to have received an Oscar.

3.3 *Audio Production, Visual Aspect and Live Performance*

Technology, sound, and image production are undoubtedly the aspects of the music expertise that the group – and their team – knew best, as is evident from the film. However, as explained multiple times, the specificity of the *Get Back* project was that The Beatles attempted to minimize the importance of technology in production to recapture the band spirit from the early 1960s.

In this chapter, we will strive to cover only those audio-visual aspects that can be somewhat related to music theory.

Until January 22, the main challenge lay in acoustic and technical issues. The film studio in Twickenham was unfriendly and poorly soundproofed, and the band members and their surroundings complained repeatedly about these issues (cf. The Beatles 2021a, 00:16:20). While initially, there was an idea to film the television special right in that space, there were suggestions to install a small stage for the band itself to improve the acoustic (Ibid., 00:17:20).

However, the biggest problem during those days was with the track recorder. Throughout much of the 1960s, The Beatles used four-track recording machines, but these were mostly outdated by the end of the decade. Their record label, EMI, had an eight-track recorder at the main studio in Abbey Road, which the band requested to be delivered to them, but for unknown reasons, it was not done¹⁶ (Ibid: 00:25:40). As an ad-hoc solution, Harrison brought the eight-track equipment from his home studio, which was used until he (temporarily) left the band on 10 January (Ibid: 00:44:33). Although not commented upon, at the beginning of the second part, carriers are seen packing Harrison's equipment, evidently at his request to return it to him while he is absent (The Beatles, 2021b: 00:16:06). Ironically, Glynn Johns completed the installation of his control room in Twickenham just as the band decided to leave the premises (Ibid: 02:15:15).

When the band opted to continue rehearsals and recordings in their company's new studio, Apple Corps, on Savile Row in the middle of the month, a new kind of problem arose. Namely, the Beatles hired their confidant and friend, Yannis Alexis Mardas (1942–2017), aka „Magic Alex” to install the equipment. He claimed to understand electronic components well and even stated that he could produce certain things if needed. However, when Harrison and Johns inspected the studio before The Beatles continued their work there, they found that Mardas' makeshift equipment was unusable due to producing a lot of noise (Ibid: 00:40:39). Concerned, Johns immediately

¹⁶ This even hurt Harrison's ego, who commented that if it had been Benjamin Britten, such equipment would have been promptly sent to Paris as needed.

called George Martin, who persuaded EMI to deliver their mobile equipment (Ibid: 00:41:16). Engineers installed it over one weekend (Ibid). The new equipment consisted of two interlinked four-channel mixers connected to Harrison's well-known eight-track recorder (Ibid).

The Beatles contemplated several organizational and scenic variants during the phase when they were considering the television special. The initial question was who the Beatles addressed: the Anglo audience or the entire world.¹⁷ It remained unanswered. Lindsay-Hogg implied that this could be the band's last TV show at one point, which was not indicated earlier (The Beatles, 2021a: 01:33:58). The show's dramaturgy was discussed multiple times. Some projects from the band's earlier history – like the TV special *Around the Beatles* from 1964, where other musicians also appeared – were brought up. This time, there was the idea of setting up circular, transparent plastic scaffolds around the band (Ibid: 01:31:34).

At the same time, while preparing for the television show, The Beatles also selected the location for their grand comeback concert. The initially proposed megalomaniac idea has already been mentioned: although it was never finalized, the band considered sailing to Libya with their most loyal fans to perform in an amphitheatre from the Roman period (Ibid: 00:19:40). This plan aimed to add exoticism, exploit the excellent acoustics, and create a media sensation.

However, when The Beatles left Twickenham, they abandoned the idea of the television show and the large-scale concert organization. Instead, they focused on completing the documentary, recording the album, and a much "simplified gig". By the 26th, the idea had crystallized that the performance could be organized on the rooftop of "Apple Corps". (Ibid: 02:37:34). The concert was scheduled for 30 January at 1 PM.¹⁸

Lindsay-Hogg once again acted as a true precursor to reality show directors. He installed as many as five film cameras on the rooftop itself, one on the building across the street, three at street level, and a "hidden camera" in the building's reception.

If every aspect of this concert had to be captured on film, then the sound could not lag in any way. Full concert sound equipment (speakers and amplifiers) was brought onto the rooftop, not to mention plenty of microphones, a drum kit, and electric instruments (The Beatles, 2021c: 01:23:04 – 01:23:52). This is the only *Get Back* project segment in which George Martin fully joined his colleague Glynn Johns (Ibid:

¹⁷ In that sense, the "guy in the turban" from the *Hey, Jude* music video was mentioned (The Beatles, 2021a: 01:44:10).

¹⁸ Here, it is important to consider how much this concert was meant to evoke a sense of guerrilla action: the performance took place on the rooftop of a building in the business district of London, in the middle of a workday, without being notifying the police.

1:24:17). From the rooftop to the basement studio, cables were stretched to connect the microphones to the mixers directly. The event was monitored via a closed-circuit camera connected to a television screen to avoid mistakes (Ibid: 1:24:24).

So, although considerably simpler to organize than generous full-scale concerts, and even though this spontaneous gig was meant to be a surprise for the audience and the band's fans, for the sizable team around the Beatles, it posed a serious logistical challenge.

It is important to note that, although Billy Preston was an equal band member in terms of arrangement during the concert, the cameras mostly ignored him, as he was only seen for a couple of seconds in a gig that lasted longer than half an hour.

In qualitative terms, the rooftop concert was arguably one of the best Beatles live performances ever – save for technical faults. Although it ended less than ideally (with the police shutting it down), the positive fact is that much of the audio material was used for the *Let It Be* album (The Beatles Bible, 2008).

4. Concluding Remarks

The fact that the film and the *Let It Be* album were released when the public was already informed that The Beatles no longer existed left a bitter impression, suggesting that the band fell apart during their time at Twickenham and Savile Row. This impression is misleading. Although work on the *Get Back/Let It Be* project concluded on 31 January, The Beatles resumed their activities after a few weeks, sporadically recording material for their next project. While full-fledged work on the band's final produced album, *Abbey Road*, began in April, there is no clear-cut distinction between the two projects. More precisely, many songs rehearsed during January 1969 were released on *Abbey Road*, which hit record stores in September of that year. Among them are *Octopus's Garden*, *She Came in Through the Bathroom Window*, *Oh! Darling*, *I Want You (She's So Heavy)*, *Something*, etc.

Additionally, some songs appeared on solo albums of individual group members, namely: *All Things Must Pass* (Harrison), *Another Day* (McCartney), and *Gimme Some Truth* (Lennon). As mentioned before, *Get Back* and *Don't Let Me Down* were released as a double A-side single, and the former (in another version) also appeared in Spector's production of *Let It Be*. The album's title song and *The Long and Winding Road* were (atypically for the time) released both on the LP and as singles.

One production aspect that came to light only while making the film *Get Back* in the late 2010s and early 2020s artificial intelligence. Director Peter Jackson extensively utilized machine learning to isolate individual sound instances from noise (Gardner, 2021). This was employed to clean up the music for the film's purposes and make indistinct conversations audible (Ibid.).

This very aspect was then utilized in 2023 to produce John Lennon's 1970s demo for the song *Now and Then*, which the surviving Beatles attempted to finish between 1994 and 1996 but without success due to the poor quality of the magnetic cassette that Lennon utilized (The Guardian, 2023). However, new technology made it possible, and thus, this single found its way to the top of the charts over half a century after the band officially dissolved (Ibid.).

The most recent chapter in the story related to this project occurred when this text had already entered the review phase. In May 2024, with Lindsay-Hogg's consent, Peter Jackson released a remastered version of the original film *Let It Be* via the "Disney+" platform (The Beatles, 2024).

The film *Get Back* has shed light on the fact that the Beatles possessed an exceptionally intuitive knowledge of music theory, primarily in aspects that had practical applications in their music-making. They compensated for their lack of formal academic expertise with feeling and unique terminology. The expanded knowledge we have "attached" to music theory for this paper, such as arranging and production, was used abundantly and confidently. Although a complete reconciliation between the two worlds may never be possible, one must familiarize oneself with the "language" used in creating and realizing popular music.

REFERENCE:

1. Cutler, Chris. 1985. *File Under Popular. Theoretical and critical writings on music*. London: November Books.
2. Davies, Hunter. 2014. *Bitlsi. Jedina autorizovana biografija*. (Edited by Dejan Cukić, translator from English). Beograd: Laguna.
3. Egan, Sean. 2009. "Get Back b/w Don't Let Me Down" In *The Mammoth Book of The Beatles*, by Sean Egan (editor), London: Constable & Robinson Ltd, 187–191.
4. Egan, Sean. 2009. "100 Albums That Changed Music: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, released 1/06/1967". In *The Mammoth Book of The Beatles*, by Sean Egan (editor), London: Constable & Robinson Ltd, 139–143.
5. Egan, Sean. 2009. "Magical Mystery Tour, released 8/12/1967". In *The Mammoth Book of The Beatles*, (Editor Sean Egan editor), London: Constable & Robinson Ltd, 152–159.
6. Egan, Sean. 2009. "The Beatles, released 22/11/1968". In *The Mammoth Book of The Beatles*, London: Constable & Robinson Ltd, 170–183.

7. Green, Lucy. 2005. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Second edition. London: Ashgate publishing limited.
8. Gardner, Josh. 2021. "How Peter Jackson used AI to strip out the guitars and uncover The Beatles hidden studio conversations on *Get Back*". *www.Guitar.com*. Retrieved March 14, 2024 <https://guitar.com/features/interviews/peter-jackson-the-beatles-hidden-studio-conversations-on-get-back/>.
9. Ingham, Chris. 2009. "Let It Be". In *The Mammoth Book of The Beatles*, (by Sean Egan, editor), London: Constable & Robinson, 408–412.
10. Machin, David. 2010. *Analysing popular music. Image, sound, text*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
11. Shonk Jr., Kenneth L. and McClure, Daniel Robert. 2017. *Historical Theory and Methods through Popular Music 1970–2000*. London: Palgrave MacMillan.
12. Shuker, Roy. 2005. *Popular Music. The Key Concepts*. Second Edition. London and New York: Routledge.
13. The Beatles Bible. 2021. *Album release: Let It Be... Naked*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/2003/11/17/album-release-let-it-be-naked/>.
14. —. 2022. *Filming: Hey Jude, Revolution*. Retrived March 7, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1968/09/04/filming-hey-jude-revolution/>.
15. —. 2023. *Get Back/Let It Be sessions: day 22*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1969/01/31/get-back-let-it-be-sessions-day-22/>.
16. —. 2021. *Get Back/Let It Be sessions: day one*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1969/01/02/get-back-let-it-be-sessions-day-one/>.
17. —. 2018. *Glyn Johns compiles the second Get Back album*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1970/01/05/glyn-johns-compiles-the-second-get-back-lp/>.
18. —. 2024. *John Lennon appears in The Rolling Stones' Rock And Roll Circus*. Retrived March 7, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1968/12/11/john-lennon-rolling-stones-rock-and-roll-circus/>.
19. —. 2008. *Let It Be (album)*. Retrived March 14, 2024 https://www.beatlesbible.com/albums/let-it-be/4/#Enter_Phil_Spector.
20. —. 2008. *Let It Be (In the studio)*. Retrived March 16, 2024 https://www.beatlesbible.com/albums/let-it-be/2/#In_the_studio.
21. —. 2021. *Let It Be remix and expanded editions announced*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/2021/08/26/let-it-be-remix-expanded-reissues-announced/>.
22. —. 2018. *Paul McCartney Announces The Beatles Split*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1970/04/10/paul-mccartney-announces-the-beatles-split/>.
23. —. 2021. *Phil Spector*. Retrived March 9, 2024. <https://www.beatlesbible.com/people/phil-spector/2/>.
24. —. 2021. *The Beatles: Get Back to stream on Disney+ in November*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/2021/06/17/beatles-get-back-peter-jackson-disney-plus-november/>.
25. —. 2024. *The Beatles' rooftop concert (Apple building)*. Retrived March 9, 2024 <https://www.beatlesbible.com/1969/01/30/the-beatles-rooftop-concert-apple-building/>.
26. —. 2022. *UK album release: Let It Be*. Retrived March 9, 2024. <https://www.beatlesbible.com/1970/05/08/uk-lp-let-it-be/>.
27. —. 2019. "UK single release: Penny Lane/Strawberry Fields Forever." *The Beatles Bible*. Retrived March 7, 2024. <https://www.beatlesbible.com/1967/02/17/uk-single-penny-lane-strawberry-fields-forever/>.
28. The Beatles. 2000. *The Beatles Anthology*. (Editorial team: Brian Roylance, Julian Quance, Oliver Craske, Roman Milisic. Concludin Editor: Derek Taylor), San Francisco: Chronicle Books.

29. The Beatles. 2024. "Let It Be" – At Last. Retrived June 3, 2024 <https://www.thebeatles.com/let-it-be-last>
30. The Beatles: Get Back, part one. 2021. Directed by Peter Jackson. Performed by The Beatles.
31. The Beatles: Get Back, part three. 2021. Directed by Peter Jackson. Performed by The Beatles.
32. The Beatles: Get Back: part two. 2021. Directed by Peter Jackson. Performed by The Beatles.
33. The Guardian. 2023. The Beatles: 'final' song Now and Then to be released thanks to AI technology. Retrieved March 14, 2024 <https://www.theguardian.com/music/2023/oct/26/the-beatles-final-song-now-and-then-ai-technology>.
34. Tobler, John and Grundy, Stewart. 2009. "Chris Thomas On Recording The White Album". In *The Mammoth Book of The Beatles*, (by Sean Egan [editor], 168–170. London: Constable & Robinson Ltd.
35. Womack, Kenneth. 2019. Salon: "In 1969 the fifth Beatle was heroin: John Lennon's addiction took its toll on the band". Retrived March 15, 2024 <https://www.salon.com/2019/02/15/in-1969-the-fifth-beatle-was-heroin-john-lennons-addiction-took-its-toll-on-the-band/>.

***Get Back*: Otkrivanje znanja Bitlsa o muzičkoj teoriji**

Apstrakt: Objavljivanje dokumentarnog filma *Get Back* krajem 2021. godine privuklo je veliku pažnju javnosti, posebno među ljubiteljima Bitlsa, zahvaljujući korišćenju ranije neobjavljenih snimaka i audio zapisa sa sesija *Get Back* iz 1969. godine. Za razliku od originalnog filma *Let It Be* (1970), koji je obuhvatio samo deo ovog materijala, novi pristup i napredak u digitalizaciji omogućili su publici jedinstvenu priliku da uroni u ovaj istorijski muzički događaj.

Ovaj rad ima za cilj da osvetli razumevanje Bitlsa o različitim muzičkim elementima, kako je prikazano u filmu. Analiza njihovih kompozicionih i produkcijskih tehnika i aranžmana, pruža sveobuhvatan uvid u njihovu muzičku veštinu. Ispitivanjem odabranih muzičkih trenutaka sa sesija *Get Back*, ovo istraživanje ima za cilj da otkrije kako je intuitivno razumevanje muzičke teorije članova grupe uticalo na njihove kreativne procese.

Ovo istraživanje pruža novi uvid u ključni trenutak u istoriji Bitlsa i doprinosi širem razumevanju muzičke teorije i njene primene u popularnoj muzici. Rezultati predstavljeni u ovom radu obogaćuju i produbljuju naše poštovanje prema muzičkom nasleđu Bitlsa, jačajući vezu sa njihovim trajnim uticajem na komponovanje popularne muzike.

Ključne reči: Bitlsi, film, *Get Back*, Piter Džekson, muzička teorija

Miloš Marinković
<https://orcid.org/0000-0003-1256-8667>
Srpska akademija nauka i umetnosti
Muzikološki institut SANU
Srbija

UDK 78.071.1:929 Komadina V.
78.091.4(497.5 Zagreb)
DOI: 10.5937/ZbAkU2412065M
Originalni naučni rad

Snježana Đukić - Čamur
<https://orcid.org/0009-0009-5733-112X>
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Muzička akademija
Bosna i Hercegovina

Stvaralaštvo Vojina Komadine na repertoaru Muzičkog bijenala Zagreb¹

Apstrakt: Godine 1961. u Jugoslaviji je održan prvi Muzički bijenale Zagreb (Muzički biennale Zagreb, MBZ), međunarodni festival savremene muzike koji je imao dva osnovna cilja – upoznavanje domaće javnosti sa savremenim muzičkim nastojanjima u svetu, te doprinos internacionalnoj afirmaciji jugoslovenskih kompozitora. Vojin Komadina (1933-1997) debitovao je na četvrtom po redu MBZ-u (1967) i sve do 1980-ih godina bio je jedini kompozitor iz Bosne i Hercegovine čija su dela izvođena na koncertima ovog najznačajnijeg festivala savremene muzike u Jugoslaviji.

Polazeći od uvida u stilske i kompozicione tendencije u jugoslovenskoj muzici tokom 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih, u radu se ispituju različiti konteksti izvedbi Komadininih ostvarenja na Muzičkom bijenalu Zagreb. Ujedno, dela ovog autora analiziraju se u odnosu na selekzione kriterijume MBZ-a, čime se utvrđuje pozicija Vojina Komadine na ovom međunarodnom festivalu. Drugi važan aspekt studije predstavlja recepcija Komadininog stvaralaštva s repertoara MBZ-a. Razmatranjem kritičkih prikaza ove manifestacije objavljivanih u štampi tokom druge polovine 20. veka, uključujući muzičku periodiku (*Zvuk, Pro musica*), časopise za kulturna i društvena pitanja (*Telegram, 15 dana*) i dnevne novine (*Vjesnik, Večernji list, Oslobođenje*), ovo istraživanje otkriva različite (pa i sasvim oprečne) reakcije ondašnjih muzičkih kritičara na Komadinina ostvarenja s bijenalskog repertoara.

¹ Rad je rezultat na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society*, koji finansira Fond za nauku Republike Srbije (RS-7750287), a sprovodi Muzikološki institut SANU.

Iako se dela Vojina Komadine nakon 1983. godine ne izvode na MBZ-u, to ne umanjuje značaj koji je ovaj festival, kao mesto međunarodne afirmacije muzičara, imao u profesionalnom radu bosanskohercegovačkog kompozitora. Činjenica da je od druge polovine 1960-ih do prve polovine 1980-ih Komadina bio jedini autor iz Bosne i Hercegovine koji je učestvovao na Muzičkom bijenalu Zagreb, najvećem festivalu savremene muzike u ovom delu Evrope, govori o statusu tog kompozitora ne samo u domaćim, bosanskohercegovačkim i jugoslovenskim, već i u internacionalnim okvirima.

Ključne riječi: Vojin Komadina, festival Muzički bijenale Zagreb, savremena muzika Jugoslavije, muzička kritika, recepcija

Uvod

U atmosferi oslobođanja od socrealističke estetike i usvajanja zapadnih, modernističkih tendencija na polju književnosti i umetnosti, te opšteg preobražaja jugoslovenske kulture tokom 1950-ih i 1960-ih (Denegri, 2017; Doknić, 2013; Maković, 2018; Perišić, 2013; Šuvaković, 2017), u Jugoslaviji je, zalaganjima kompozitora Milka Kelemena, 1961. godine održan prvi međunarodni festival savremene muzike – Muzički bijenale Zagreb (MBZ).² Osnovan kako bi domaću javnost upoznao sa savremenim muzičkim nastojanjima u svetu, te doprineo traženju sopstvenih stvaralačkih puteva jugoslovenske muzike, kao i njenoj internacionalnoj afirmaciji (Kelemen, Reiching, Stojanović i Vuljević, 1963), MBZ je izrastao u jedan od najvažnijih međunarodnih festivala savremene muzike u Evropi, koji se od utemeljenja do danas u kontinuitetu priređuje svake neparne godine. Uz učešće svetski priznatih kompozitora, dirigenata i izvođača,³ na MBZ-u su se već prvih godina izdvojila i neka od jugoslovenskih kompozitorskih imena. Reč je najpre o autorima modernističke provenijencije iz Zagreba (Branimir Sakač, Milko Kelemen, Ivo Malec, Stanko Horvat, Ruben Radica), potom iz Ljubljane (Primož Ramovš, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak) i Beograda (Ljubica Marić, Dušan Radić). Shodno aspiracijama ondašnjih festivalskih organizatora za prikazivanjem nove jugoslovenske muzike u širem opsegu (Kelemen, 1967b), godine 1967. prvi put je u repertoar tadašnjeg, četvrtog po redu MBZ-a, uključeno delo jednog

² Za više informacija o procesima utemeljenja MBZ-a videti: Kelemen, 2000; Marinković, 2023: 41–60; Markulin, 2005.

³ Već prvih godina (tokom 1960-ih) MBZ-u prisustvuju, npr. kompozitori Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen), Kagel (Mauricio Kagel), Mesijan (Olivier Messiaen), Šefer (Pierre Schaeffer), Lutoslavski (Witold Lutoslawski), Nono (Luigi Nono), Maderna (Bruno Maderna), Kejdž (John Cage), Stravinski (Igor Stravinsky), zatim dirigenti Kiril Kondrašin (Kirill Kondrashin), Fridrih Cerha (Friedrich Cerha), pijanista Dejvid Tjudor (David Tudor), pevačica Ketī Berberijan (Cathy Berberian).

autora iz Sarajeva.⁴ Bio je to tada mladi, tridesetčetvorogodišnji kompozitor Vojin Komadina.

Kao jedan od najznačajnijih i najaktivnijih kompozitora Bosne i Hercegovine,⁵ sa opusom od preko dvesta dela gotovo svih žanrova, uključujući i prvi bosanskohercegovački balet *Satana* (1972), Komadina je bio učesnik mnogih muzičkih festivala, kako domaćih, tako i međunarodnih. Njegova dela su se, osim na Muzičkom bijenalu Zagreb (o čemu će se detaljno govoriti u nastavku studije), izvodila i na Muzičkoj tribini u Opatiji (1964 – 1989), Festivalu savremene kamerne muzike Slatina Radenci (1967), Beogradskim muzičkim svečanostima (1972, 1975, 1977, 1991), Festivalu Varšavska jesen (Warszawska Jesień, 1967) i brojnim drugim.

Analiza i recepcija stvaralaštva Vojina Komadine na Muzičkom bijenalu Zagreb

Na festivalu Muzički bijenale Zagreb Vojin Komadina se premijerno predstavio kompozicijom *Mikrosonate* za kamerni ansambl iz 1967. godine (Komadina, 1967b). Delo je, zajedno s ostvarenjima Pavela Šivica, Pavla Merkuja (Pavle Merku), Josipa Magdića, Branimira Sakača, Iva Petrića, Evereta Helma (Everett Helma), Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg), Kornela Taranua (Cornel Țăranu) i Sergeja Slonimskog (Sergei Slonimsky), izvedeno u okviru koncerta Ansambla „Slavko Osterc” iz Ljubljane (dirigent Ivo Petrić). Opisavši ljubljanski sastav kao jedan od najagilnijih propagatora savremene muzike u Jugoslaviji, muzikolog Zijo Kučukalić je povodom ovog koncerta za sarajevski list *Oslobođenje* zabeležio:

To je već veoma uigrani muzički kolektiv koji uspešno izvodi modernu muziku, i što je najvažnije, i izvođači u svoj rad unose mnogo entuzijazma [...] Na ovom programu su sa ukusom izvedene ‘mikro-sonate’ sarajevskog kompozitora Vojina Komadine, a povoljan utisak je ostavio i duvački kvintet američkog autora Everajta [Evereta – prim. aut.] Helma. (Kučukalić, 1967: 5).

Inače, važno je naglasiti da se četvrti MBZ 1967. godine odvijao u periodu početka krize muzičke avangarde,⁶ a što su implicirali i neki od posetilaca ovog festivala.

4 Iako se tek 1967. godine stvaralaštvo jednog sarajevskog autora prvi put uključuje u program MBZ-a, izvođači iz Bosne i Hercegovine zabeležili su učešće već na prvom MBZ-u (1961). Reč je o gostovanju Narodnog pozorišta iz Sarajeva, koje je izvelo operu *Četrdesetprva* jugoslovenskog kompozitora Mihovila Logara.

5 Vojin Komadina (Karlovac, 1933 – Beograd, 1997) je jugoslovenski, srpski i bosanskohercegovački kompozitor. Budući da je najveći deo života proveo u Sarajevu, na MBZ-u je učestvovao kao predstavnik tadašnje SR Bosne i Hercegovine.

6 Ovdje treba skrenuti pažnju na prvi MBZ iz 1961. godine, kada su, tada još uvek prilično aktuelne avangardne kompozicione tendencije ‘zapadnih’ kompozitora (u tom trenutku ne naširoko poznate u jugoslovenskoj sredini), izazvale pravu buru reakcija domaće stručne javnosti. (Redakcija *Zvuka*, 1961).

Muzikolog i kompozitor Lovro Županović istakao je da je tadašnji MBZ delovao ‘smirujuće’, „[z]a razliku od prethodna tri biennala uglavnom šokantnog karaktera” (Županović, 1967: 36), dok je kompozitor Vladan Radovanović po završetku četvrtog MBZ-a izjavio: „Ako biennale 67. ne izgleda značajan kao raniji, razlog ovome nije toliko u smanjenju prosečne vrednosti izvedenih dela već pre u smanjenju inovacije koju su ona donela” (Radovanović, 1967: 33).

Iako se slažemo sa opaskom Vladana Radovanovića, ovde treba ukazati na određene karakteristike dela kojim je Komadina debitovao na MBZ-u. Kompozicija *Mikrosonate* za kamerni ansambl⁷ je trostavačni ciklus za flautu, klarinet, bas klarinet, hornu, udaraljke, klavir i violončelo. Prikazujući veoma relaksiran odnos prema, u osnovi dodekafonskoj koncepciji kompozicije, Komadina istovremeno daje originalno delo, u kojem su suprotstavljena dva kompoziciona idioma. Prvi od njih je transparentniji, primena serijske tehnike prvog stepena, nikad striktno sprovedena, ali bez novih kompozicionih rešenja.⁸ U drugom planu, tek analitičkim prohodom kroz partituru ustanovljavaju se obrisi ‘klasičnosti’, čiji elementi u datom kontekstu deluju nekoherentno. Tu spadaju dispozicija stavova: brz – lagan – brz, svojstvena klasičarskom sonatnom ciklusu, primena ideje sonatnosti u prvom stavu, repriznost u prvom i drugom stavu, kao i sveprisutna ideja zaokruženja na nekom od muzičkih planova (u poslednjem stavu reč je o lučnom pomeranju tempa od *Andante* do *Allegra* i nazad).

Neke od ovih, bez dileme originalnih kompozicionih rešenja, očito su prepoznali i pojedini hroničari MBZ-a. Dok je kritičar Igor Mandić podvukao to kako je Ansambl „Slavko Osterc”, između ostalog, izveo „[...] vrlo dobre ‘Mikrosonate’ sarajevskog skladatelja Vojina Komadine” (Mandić, 1967: 7), tu je kompoziciju, uz Devčićevu *Mikrosvitu*, Gagićevu *Sonatu*, te ostvarenja *Microsongs* i *Surprise* Srebotnjaka i Kelemena, muzikolog Koraljka Kos u bijenalskoj kritici pod naslovom *Novo lice jugoslavenske muzike*, okarakterisala kao ostvarenje koje je pokazalo „[k]onciznost i proporcionalno srastavanje odabrane tehnike i sadržine [...]” (Kos, 1967: 27).

⁷ *Mikrosonatama* za kamerni ansambl prethodila je istoimena kompozicija, napisana za klavir 1966. godine. U njoj je Komadina plasirao gotovo sve materijale koje je koristio i u verziji za kamerni ansambl. Vremensko rastojanje do definisanja druge verzije dela omogućilo je promišljanje o plasiranim materijalima (uglavnom serijama), kao i o integraciji u kamerni zvuk. Sasvim je moguće da je opisani put nastanka *Mikrosonata* za kamerni ansambl bio predodređen za uspeh (koji je usledio).

⁸ Komadina kao novine u okviru ove kompozicije apostrofira: „[...] prepariranje instrumenata, instrumenti se primjenjuju na način proširenja njihovih izvođačkih mogućnosti u cilju dobijanja drugačije boje. Parametar boje dolazi u prvi plan. Tehničko-tehnološki postupak je takav da su dela atematska kao kontrast tematskim u klasičnom smislu. Primjenjuju se aleatorički postupci u mikrostrukтури, bilo u proizvoljnom biranju jednog tona, grupe tonova, pasaža, ili čak i veće celine, ili u makrostrukтури kada se četiri mikroforme izvode proizvoljnim redosledom” (Čavlović, 2017: 69).

Naglašavajući da avangarda na MBZ-u nije više mogla da zainteresuje ili šokira (Despić, 1967: 25), kao i da je prošla ‘etapa istraživanja’ (Stefanović, 1967: 34–35), kompozitor Dejan Despić i estetičar Pavle Stefanović u svojim prikazima ovog festivala takođe su konstatovali pomenutu krizu avangarde pred nadolazećim postmodernističkim tendencijama. Ta nova klima uticala je na odvijanje MBZ-a, kako u estetskom smislu, o čemu govori tekst ...*Zamor ludih nota*, objavljen u *Vjesniku u srijedu* početkom 1970-ih (Puljizević i Mandić, 1971), tako i u smislu programskog otvaranja ovog festivala za druge muzičke žanrove. Od 1969. pa nadalje u okviru MBZ-a organizuju se koncerti tradicionalne muzike, a kasnije, od 1980-ih, bijenalski repertoar upotpunjavaju čak i rok i pank sastavi.

U godini kada je MBZ bio domaćin Međunarodnog kongresa *Susreti muzičkih tradicija – izvori budućnosti*, organizovanog pod pokroviteljstvom UNESCO-a (1969), na ovom festivalu izvedena je kompozicija Vojina Komadine pod naslovom *Mikrokantate* za sopran i klavir iz 1967. godine (Komadina, 1967a). U prilično opsežnom članku o reakcijama na MBZ za časopis *Zvuk*, Komadinino delo nije spomenuto, ali sarajevski kompozitor nije bio ni predmet negativne kritike, na čijoj su se meti našla dela ‘avangardno-eksperimentalne prirode’. Među najglasnijim kritičarima bio je muzikolog Andrija Tomašek, koji je povodom MBZ-a 1969. konstatovao:

Za sljedeći Biennale bilo bi potrebno stvoriti idejno jasnu programsku koncepciju, da bi ono što bude izabrano za izvođenje bilo kvalitetno i novo [...] a sve eksperimente i »eksperimente« valjao bi uvrstiti u neku vrstu informativne selekcije pa koga zanima – neka sluša, a ne da se nešto mutno i nedefinirano servira svima kao dostignuće vrijedno svačije pažnje i priznanja. (Tomašek, 1969: 227).

No, sigurno je da Komadinine *Mikrokantate* za sopran i klavir nisu mogle poneti kvalifikativ ‘eksperimenta’ jer su nastavljale liniju kontinuiteta sa uspelim *Mikrosonatama* (1967), jednim od kompozitorovih prvih avangardnih dela (Čavlović, 2017). Složena transformacija inicijalnog trostavačnog ciklusa bazirana je prevashodno na prisustvu teksta (narodnih poslovice!), atematizam je praćen atonalnošću i aleatorijskim postupcima u mikrostrukтури, a dominantni postupak je primena serijske tehnike prvog stepena (Đukić-Čamur, 2023; Kohoutek, 1984). Ništa od navedenih sredstava kompozicionog jezika ne zalazi u ‘zonu eksperimenta’, glas i klavir se ne koriste na standardan/neoklasičan/način, već su njihove izvođačke mogućnosti znalački proširene, zbog parametra boje, odnosno registarskih kontrasta, dok je organizacija zvukovnog materijala u vremenu nastanka bila napredna.

Iako je, iz ne sasvim jasno navedenih razloga, kritičarka Eva Sedak u tekstu „Jedan pomalo smiješan koncert[...]“ zaključila kako se ovo Komadinino delo „[...] isuviše neobavezno poigrava anegdotalnim karakterom odabranog teksta” (Sedak, 1969:

20), Zijo Kučukalić je, referirajući upravo na *Mikrokantate*, Vojina Komadinu uvrstio u najistaknutija imena jugoslovenske savremene muzike. U svom bijenalskom prikazu Kučukalić se osvrnuo na prethodno izvođenje ove kompozicije u okviru Jugoslovenske muzičke tribine, te je tom prilikom zabeležio sledeće:

Slušajući programe prošlogodišnje Muzičke tribine u Opatiji, stekao sam utisak da se moderno muzičko izražavanje sve više afirmiše među jugoslovenskim kompozitorima, stabilizuje i dobiva karakter individualnog izraza (Ramovš, Petrič, Božič, Prošev, Sakač, Komadina, Maksimović, Jež, Fribec, i dr.) (Kučukalić, 1969: 108).

Nije slučajno to što se Kučukalić u svom prikazu MBZ-a iz 1969. nadovezao na ranije održanu opatijsku Tribinu (1967), manifestaciju savremene jugoslovenske muzike koja je 1964. godine i utemeljena kao reakcija na zagrebački Bijenale. Naime, Tribina je svojom idejnom koncepcijom, koja je podrazumevala jednogodišnji pregled najnovije produkcije jugoslovenskih autora svih stilskih i kompoziciono-tehničkih usmerenja (Turkalj, 1988), između ostalog, funkcionisala kao svojevrsna selekciona platforma domaćeg muzičkog stvaralaštva za međunarodni festival savremene muzike, kakav je (bio) Muzički bijenale Zagreb.⁹ Tako je, poput *Mikrokantati*, svoj put do MBZ-a preko opatijske Tribine pronašao i *Refrain* za violinu (1969), Komadinin ‘avangardni muzički manifest’, koji je nakon izvođenja na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini 1969, uvršten u repertoar MBZ-a 1971. godine.

Započeta na letnjem kursu u Darmštatu (Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt), kompozicija *Refrain za Miroslavu Pašić* za violinu solo (Komadina, 1969) izvedena je na MBZ-u u okviru programskog odeljka pod nazivom MBZ Radionica. Javna prezentacija dela u kamernoj atmosferi bila je nesumnjivo podsticajna i za kompozitore i za publiku. Tome svedoče reči novosadskog autora Ernea Kiralja (Ernő Király), koji je, kao jedan od učesnika tadašnjeg MBZ-a, izjavio da se publika u takvom ambijentu drugačije odnosila prema savremenoj muzici, drugim rečima „veza: muzika – izvođač – publika tu je [bila] mnogo neposrednija i direktna” (Király, 1973: 98). O bijenalskom izvođenju Komadininog *Refraina* afirmativno se izrazio Zijo Kučukalić, naglasivši da je ovo ostvarenje pred internacionalnom publikom potvrdilo „[...] svoj visoki tehnički nivo, umjetničku zrelost i poseban afinitet za modernu muziku” (Kučukalić, 1971b: 7).

Moglo bi se reći da dobar prijem dela kompozitor duguje i inspiraciji koju je pronašao kod Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen),¹⁰ a koju je interesantno integrisao u

⁹ Potrebno je naglasiti da to ipak nije doživljavano kao striktno propisano pravilo. Drugim rečima, dela jugoslovenskih kompozitora svakako su mogla biti selektovana za program MBZ-a i bez prethodnog izvođenja na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini.

¹⁰ Komadina je u periodu od 1969. do 1980. godine napisao ukupno sedam kompozicija – *Refrena* (uglavnom za solo instrumente), po uzoru na istoimene Štokhauzenove kompozicije.

ličnu kreativnu ideju. U osnovi aleatoričkog ostvarenja, kompozitor plasira refren i četiri strofe, pri čemu je refren koncipiran kroz jednu dvanaesttonsku seriju (sa dva načina čitanja: prvo je tradicionalno, drugo retrogradno i inverzno).¹¹ Strukturna težišta strofa zasnivaju se na ideji progresije izvođačke tehnike. U kamernom ambijentu u kojem je kompozicija izvedena, slušaoci su mogli videti i relativno atraktivan izgled partiture, ali i nezaobilazna objašnjenja, među kojima valja istaći da: „Trajanje cele kompozicije ne sme biti kraće od 2 minuta a nikako duže od 120 minuta” (Komadina, 1969: [1]). Uz izvrsno izvođenje Miroslave Pašić, kako je za *Oslobođenje* preneo Zijo Kučukalić (Kučukalić, 1971b: 7). Sve navedeno je kompoziciji obezbedilo izuzetan prijem.

Podatak koji treba posebno naglasiti odnosi se na to da je, uz pomenuti *Refrain*, na istom MBZ-u izvedeno još jedno delo Vojina Komadine – *Prva simfonija*, poznata kao Simfonija *Most* iz 1970. godine (Komadina, 1970). To delo, s čežnijim pozivanjem na ‘melodiju’ (što je u vremenu nastanka moglo poneti kvalifikaciju ‘hrabrosti’), praktično najavljuje zaokret u okviru Komadininog, tada avangardnog kompozicionog jezika. Simfoniju čini dvostavački diptih,¹² pri čemu je ključni kontrast između dva stava u upotrebi folklornih elemenata. Simfonija *Most* se sastoji od niza sukcesivnih epizoda, pri čemu se strukturno težište svake epizode razlikuje. Ipak, postoje dva objedinjujuća faktora koja doprinose integritetu ovog ostvarenja: prva tema prvog stava i prva tema drugog stava. Prva od njih preuzima ulogu cikličnog principa, dok je druga – folklorna, korišćena kao materijal za simfonizaciju tkiva, odnosno u jednom klasičnijem maniru. Iako se u simfoniji pojavljuju avangardniji trenuci, oni su manje zastupljeni i obično se nalaze u centralnim ili razvojnim delovima stavova. Oni se najčešće ističu kroz eksperimentisanje bojom zvuka, analogno postupcima koje je sprovodio Edgar Varez (Edgard *Varèse*) u svojim orkestarskim delima. Važno je napomenuti da Komadina u *Prvoj simfoniji* ide daleko u istraživanju sonornosti kao neki drugi ‘progresivni(ji)’ kompozitori, već avangardne elemente koristi kao ‘obavezni aspekt dela’, koje ipak dominantno obavlja neoklasičnim tendencijama. Simfonija *Most* se tako može smatrati reprezentativnim primerom iskaza Milka Kelemena da je od MBZ-a 1967. avangardna oštrica istupljena,¹³ no to nikako ne znači i da je njen estetski kvalitet umanjen.

Uprkos činjenici koja dokazuje da je Komadina ovom *Simfonijom* išao ukorak sa ideološkim i estetskim promenama aktuelnih muzičkih zbivanja u svetu, reakcije bijenalskih kritičara na ovo delo, inače, izvedeno zajedno s proslavljenim

11 Kako ističe muzikolog Ivan Čavlović, „[m]ogućnost da se jedan niz tonova može čitati i svirati kako se god okrene notni list govori o otvorenosti muzike i beskompromisnom pristupu njoj samoj” (Čavlović, 2017: 69).

12 Poput, npr. *Druge simfonije* Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutoslawsky).

13 Referenca na iskaz Milka Kelemena, koji je povodom MBZ-a 1967. naveo: „Oštrica muzičke avangarde postaje iz dana u dan sve tuplja, što je i prirodno, jer se avangarda afirmisala djelimično već i kod široke publike” (Kelemen, 1967a: 19).

Venecijanskim igrama Lutoslavskog na koncertu Simfonijskog orkestra RTV Zagreb, bile su podeljene. U zagrebačkom *Vjesniku* objavljena su prilično negativna reagoivanja iz pera autora Igora Mandića, koji je, ukazavši na slabosti opšte koncepcije MBZ-a,¹⁴ u nastavku svog članka naveo: „Vrhunac netaleantiranog kiča predstavilo nam je delo Vojina Komadine, tj. njegova I simfonija, *Most*, skladba zbrčkana, napuhana, brbljiva i drečava” (Mandić, 1977: 121). Nasuprot Mandiću, Zijo Kućukalić se o bijenalskom izvođenju *Prve simfonije* izrazio pozitivno, o čemu svedoči i sâm podnaslov njegovog prikaza, *Uspjelo izvođenje prve simfonije „Most”* ... Kućukalić je tim povodom čitaocce *Oslobođenja* izvestio sledećim rećima:

U okviru koncerta simfonijskog orkestra Radio-televizije Zagreb, kovućjim je dirigovao Igor Đadro [Gjadrov – prim. aut.], izvedena je i prva simfonija – ‘Most’ sarajevskog kompozitora Vojina Komadine. Djelo je naišlo na priznanje razmažene biennalske publike, koja je autora srdaćno pozdravila i time mu dala podstrek.¹⁵ (Mandić, 1977: 121)

U svom narednom izdanju (1973) MBZ donosi važnu koncepcijsku promenu, koja je podrazumevala izlazak iz koncertnih dvorana. Održavanje festivalskih događaja na otvorenom, u paviljonima i parkovima, trebalo je, između ostalog, da doprinese svojevrsnom načinu ukidanja jaza između umetnika i publike. Osim toga, 1973. godina ostala je upamćena i po tome što se programska koncepcija MBZ-a proširila na popularne muzićeke žanrove, pa su posetioeci ovog festivala bili u prilici da prisustvuju koncertima džež muzike i šansona. U takvoj festivalskoj atmosferi, na samom otvaranju MBZ-a 1973, uprilićeno je predstavljanje tek osnovanog Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograda (1972), prvog profesionalnog studija te vrste u Jugoslaviji. Među istaknutim imenima elektroakustićeke produkcije u zemlji i svetu (publici su tada predstavljena dela osnivaća ovog Studija, *Hardware Performance* Pola Pinjona / Paul Pignon/, *Elektronska studija 1* i *Elektra* Vladana Radovanovića, ali i *Etude aux allures* Pjera Šefera /Pierre Schäffer/), našao se i Vojin Komadina, iz čijeg je opusa izvedeno ostvarenje *Refrain for Synthi* iz 1972. godine (Komadina, 1972). Ova, inaće, Komadinina prva elektronska kompozicija svedoči tome da je kompoziciono-tehnićuku ideju ranije proslavljenog *Refraina I* za violinu solo kompozitor preneo iz instrumentalne muzike u elektroakustićki medij. Kako navodi Zijo Kućukalić, ovde je reć o potpuno novom kvalitetu zvuka i daleko većim mogućnostima koje pruža elektronika, pa istiće:

14 U svom tekstu Mandić govori čak i o potencijalnom gašenju MBZ-a, istićući sledeće: „Ovako sastavljeni Biennalski koncerti nemaju nikakva smisla. Oni samo oduzimaju termine za nešto drugo i možda bolje, a ako toga nema, onda ne treba na silu stvarati ovakav Biennale i još se time hvaliti” (Mandić, 1977: 121).

15 Inaće, spomenimo i to da je opšti utisak Zija Kućukalića sa MBZ-a 1971. bio taj da je „[...] jugoslovensko muzićeke stvaralaštvo u svojoj težnji za novim izrazom dobilo mnogo širi osnov, da se znatno obogatio krug jugoslovenskih kompozitora koji se bore za moderniji muzićeke jezik” (Kućukalić, 1971a: 4).

„Poslije svakog segmenta [strofe] nastupa refren satkan od istih elementarnih tonskih ili zvučnih modela... te se u percepciji slušaoca stvaraju, s obzirom na organizovanje forme, identične ili slične asocijacije” (Kučukalić, 1973: 460),

Program Elektronskog studija bijenalska kritika ocenila je kao potencijal domaćih autora da stvaraju u duhu najmodernijih muzičkih stremljenja, a da „[...] ne upadaju u zamke svjetske, već prilično umorne ‘avangarde’.” (Martinčević, 1973b: 8). O važnosti ovog događaja svedoči i vest koja je osvanula na naslovnoj stranici *Vjesnika*, a u okviru koje je zabeleženo:

Sedmi muzički Biennale, koji se u Zagrebu održava od 14. do 20. svibnja, počeo je u ponedjeljak ujutro u Umjetničkom paviljonu, gdje je beogradski skladatelj Vladan Radovanović predstavio „Synthi 100“, novi elektronski studio RTV Beograd. Prezentirana su i nova djela konkretne i elektronske glazbe skladatelja Paula Pignona, Vojina Komadine i Vladana Radovanovića. ([Martinčević], 1973a: 1).

Vest o koncertu Mješovitog zbora Kulturno-umjetničkog društva „Ivan Goran Kovačić”, koji je na MBZ-u 1977. izveo *Madrigal* za ženski zbor Marka Ruždaka, *Kolo bola* za mešoviti zbor Stanka Horvata i *Gange* za mešoviti hor i violinu (1977)¹⁶ Vojina Komadine, takođe se našla na naslovnici zagrebačkih novina (Kovačić, 1977: 1). No, Komadinino delo nije privuklo veću pažnju kritike, ili je, pak, izazvalo negativne navode, poput onih iz pera muzikologa Stanislava Tuksara, koji je za *Večernji list* istakao kako delo *Gange* predstavlja „[p]uko pridometanje u slijedu triju elemenata zvučnosti hercegovačke folklorne provenijencije, melodije, ritma i kolorita [te da] može poslužiti tek kao goli materijal za eventualnu dalju kreativnu nadogradnju” (Tuksar, 1977: 10).

Mnogo je zapaženiji sarajevski kompozitor bio na narednom MBZ-u 1979. godine.¹⁷ Na tadašnjem, jubilarnom desetom festivalu izveden je Komadinin *Refrain IV* za klavir – *Nijemo glamočko kolo* iz 1975. godine (Komadina, 1975), mada se zasluge za dobar prijem ovog dela svakako pripisuju i vrsnom pijanisti Vladimiru Krpanu.¹⁸

16 Nažalost, partitura *Gangi* za mešoviti hor i violinu je izgubljena. Postoje još dve verzije ove kompozicije: *Gange* za solo klavir i *Gange* za sopran i violinu (1971). U verziji za sopran i klavir trostavčnost je uslovljena načinima pevanja: u prvom stavu – *Gangama* prikazuje se višeglasno pevanje na način primitivne polifonije, tipično za Hercegovinu, način pevanja u *Zapjevka* sreće se na široj teritoriji Bosne i Hercegovine, dok samo *Tužbalicu* geografski ne vezujemo za jedno područje, već je kompozitor plasira kao univerzalni žal. Budući da je kompozicija započeta u Kelnu, prema svemu sudeći – na Komadininom studijskom putovanju, ona poseduje elemente avangardnog jezika: od aleatorike (doduše, ograničene), do zanimljivih bliskih susreta avangardnog i folklornog jezika. Elemente narodnog izraza kompozitor ne želi da inkorporira u savremeni izraz. Umesto toga, on ga suprotstavlja savremenom, stvarajući interesantan kolaž (Đukić-Čamur, 2021).

17 Godine 1979. MBZ je proticao u znaku Urbofesta, pod motoom „Festival gradu – grad u festivalu”, pa su se koncerti i audio-vizuelni projekti održavali kako na otvorenim gradskim prostorima, tako i u koncertnim dvoranama (poput dvorane „Lisinski”).

18 Povodom zapaženog prijema ovog dela na MBZ-u, kritičarka Eva Sedak navodi: „Priznanje za to

I pored uverenja da će se moći pratiti kontinuitet refrenske, odnosno rondoične koncepcije s prethodnim *Refrenima*, ovde pomenuta analogija izostaje. Primena aleatorike je koncentrisana samo na središnji odsek kompozicije; napisan bez određene metričke podele (*senza misura*), bazira se na izlaganju većeg broja motiva različite dužine (uglavnom i u različitim registrima), koji su melodijski precizno definisani, dok je ritam – ‘neujednačen, a pauze između grupa tonove proizvoljne’ (Komadina, 1975). U takvom sadržaju se izvođaču – pijanisti Vladimiru Krpanu, kojem je delo i namenjeno – ostavlja najviše slobode za oblikovanje zvučne slike. Folklorni izraz je ovde pozicioniran u sferu autorove lične impresije *Nijemog glamočkog kola*, koja je sasvim izmeštena iz autohtonog konteksta. Za razliku od centralnog, kontrastirajućeg odseka, okvirni odseci plasiraju refrensko tkivo – karakteristični ritmički obrazac preuzet iz narodnog kola, čija repetitivnost predstavlja njenu osnovnu pokretačku energiju i omogućuje transpoziciju narodne igre u drugi umetnički medij.

Komadino delo već je svojim naslovom obezbedilo da se nađe u okviru tematskog koncerta *Jugoslovenska avangarda i folklor*, na kome su se, uz Komadinu, predstavili i Vlastimir Nikolovski (*Folklorophonia* za ansambl), Igor Kuljerić (*Folk art*), Erne Kiralj (*Folk Rustle* za citrafon), Alojz Srebotnjak (*Naif*), Stanko Horvat (*Zapis o vremenu* za bas solo i vrpcu), Boško Petrović (*Istra u mom srcu*). Ipak, reakcije bijenalskih kritičara na Komadinin *Refrain* bile su različite. S jedne strane, čitamo kako je *Glamočko kolo* odavalo utisak „[...] da je folklorno polazište pre prikrivanje stvaralačke nemoći nego autorski rez u nasleđe” (Kotevska, 1979: 18), kao i to da je pomenuti koncert značio devaluaciju pojmova avangarde i folklor (Kotevska, 1979). Nasuprot tome, bijenalski hroničari registrovali su kako je upravo Komadinino delo bilo najuspelije na celom koncertu, odnosno da je *Refrain IV* bio „[...] jedina skladba koja je u ovoj folklorno avangardnoj reprezentaciji zazvučala bez ostatka snažno i autentično [...]” (Sedak, 1979: 88). Uprkos podeljenim mišljenjima, koncert *Jugoslovenska avangarda i folklor* svakako je bio jedan od najzapaženijih događaja sa MBZ-a 1979, o čemu svedoči minuciozna analiza kritičarke Jagodine Martinčević Lipovčan, koja je tim povodom za *Vjesnik* prenela:

Jugoslavenska avangarda i folklor, reprezentativna i vrlo zanimljiva priredba naših autora [...] Folklor, pa makar i unutar Novoga zvuka, još je jednom pokazao obilje inspirativnih mogućnosti, podjednako atraktivno kod Boška Petrovića („Istra u mom srcu“) koliko u osebnom citrafonskom *Folk rustle* Ernő Királyja, raskošnoj *Folklorophoniji* Vlastimira Nikolovskog ili višeznačnoj *Naif* Alojza Srebotnjaka. Pa ipak, sve su ove skladbe koristile folklorni ugođaj gotovo kao vanjsku i dopadljivu kulisu, za razliku od dva djela koja su bitno odskočila koliko vrijednostima samih

autor, međutim, ravnopravno dijeli sa svojim interpretom – i ovaj put pijanistički kreativnim Vladimirom Krpanom“ (Sedak, 1979: 88).

partitura toliko i magistralnim interpretacijama dvojice zagrebačkih umjetnika. Praizvedbu *Zapis o vremenu* Stanka Horvata, dramatičan pjev drevnih bosanskih stećaka, kako ih je usamljeno osjetio pokojni pjesnik Mak Dizdar, izveo je sugestivno, s punim osjećajem za literarni predložak i nadahnutu glazbu Tomislav Neralić, dok je klavirist Vladimir Krpan neodoljivim temperamentom i svojim specifičnim poimanjem zvukovne emocije izveo nijemo glamočko kolo *Refrain IV* Vojina Komadine. Čak i oni kojima manjka svaka dobronamjernost prema folklornim pokušajima u takozvanoj ozbiljnoj glazbi, bez obzira na njeno klasično ili suvremeno određenje, morali su ustuknuti pred ovakvim umjetničkim tumačenjima kojima je očito vrijednost samoga djela pružala najveći poticaj (Martinčević-Lipovčan, 1979: 6).

Godine 1981. program MBZ-a proticao je u znaku muzičke scene, ali je mimo glavne repertoarske linije izveden i niz dela domaćih autora s drugih žanrovskih područja. U mesečniku Koncertne direkcije Zagreb (tadašnje organizacione jedinice MBZ-a) zabeleženo je kako je Komadinina *Partita Bosniensis* za gudače iz 1981. godine (Komadina, 1981) bila, zapravo, jedna od malobrojnih kompozicija folklorne provenijencije na tadašnjem festivalskom repertoaru (Martinčević-Lipovčan, 1981a: 9). Inače, tretman folklor, koji je nesumnjivo bio nadahnuće za nastanak ovog četvorostavačnog dela (stavovi *Pjevanje*, *Guslanje*, *Sviranje* i *Igranje*) menja se iz stava u stav. Kompoziciono-tehnička ideja početnog stava *Pjevanje* je superpozicija 12 različitih melodija (*divisi* gudačkog orkestra), pri čemu svaka od njih ima zaseban tempo, takt, tonalitet i trajanje. Kompozitor samostalnost svake od njih dodatno podvlači pozicioniranjem na različite tonske visine, kako bi istakao njihove pojedinačne fizionomije i samostalnost u opisanoj mnogoglasnoj fakturi. Posebnu draž interesantnoj zvučnoj slici daje i način na koji se melodije prikazuju: nakon izlaganja početnih motiva melodija (završeci nisu sinhroni, zbog različitog trajanja motiva) sledi general pauza, a svaki sledeći nastup je duži od prethodne celine za nedostajući materijal 'teme'. Prema autoru Zoranu Komadini, „dirigent u potpunosti 'preuzima kontrolu' nad izvođenjem, kroz balansiranje ravnoteže orkestarskog zvuka, tako što u pravilnim vremenskim razmacima (cca 5 sec.) signalizira dinamičke promene pojedinim instrumentima, koji će se porastom dinamike izdvajati iz ukupnog zvučanja” (Komadina, 2020: 16). Stavovi *Guslanje* i *Sviranje* imaju jednostavniji koncept. Dok se u prvom iznosi beskrajni troglasni kanon (u primi), sa melodijom koja jasno ukazuje na folklorni obrazac kroz tipičnu guslarsku fizionomiju, naredni stav folklor plasira preko heterofonog dvoglasa poverenog violinama. Ritmizovana bordunska kvinta u violončelima poslednjeg stava čini osnovu nad kojom se superponiraju dve različite melodije nejednakog trajanja 'u duhu folklor', a stav se zasniva na ideji početnog: melodije su modeli koji se ponavljaju do kraja, a kompozicija završava intenziviranjem tempa i dinamike do kulminacije.

Dok je sâm nastup Beogradskog gudačkog orkestra „Dušan Skovran” (s dirigentom Aleksandrom Pavlovićem), koji je, uz *Partitu Bosniensis*, izveo Arion za gitaru i gudače Vlastimira Trajkovića i *Preludijum i fugu* za 12 gudača Vitolda Lutoslavskog, izazvao pozitivne reakcije stručne javnosti, isto se ne može reći za Komadinino ostvarenje.¹⁹ Opisani tretman folklornog materijala nije naišao na razumevanje muzikološkinje Eve Sedak, autorke prikaza MBZ-a za časopis *Zvuk*. Ona je, govoreći o tome da u *Partiti Bosniensis* nije došlo do realizacije ‘umetničkog bića’, u nastavku zaključila:

Nije nam drago priznati da se u djelu Vojina Komadine ono uglavnom nije dogodilo, unatoč površinskoj dojmljivosti koja nepogrešivom jednoznačnošću izvire iz odabranog zvukovnog materijala, koji ovako neracionaliziran i ostavljen da zrači nedvosmislenošću svojih izvanglazbenih, arhitepskih konotacija kao svojevrsni programatski partner u igri konkurira i samoj glazbi, sprečavajući je pri pokušaju da se eventualno dokaže na razini čistog akustičkog iskustva. *Partita Bosniensis* Vojina Komadine bila je jedna od četiri praiizvedbe domaćih autora i šteta je što ni za tu glazbu ni za tog autora nije obilježila korak u susret stvaralačkom zrenju (Sedak, 1981: 79).

S obzirom na to da se MBZ već od kraja 1970-ih počeo intenzivno okretati muzičkoj sceni, kritičar Branko Magdić svoj je prikaz MBZ-a 1983. za časopis *Pro musica* upotpunio simboličnim podnaslovom, *Plesni Biennale* (Magdić, 1983b). Ako su, prema Magdićevim riječima, te godine na MBZ-u prevlast imali „[...] koreografski projekti koji su ovogodišnji Biennale od zadane glazbene jednostavno pretvorili u jednu veliku plesnu scenu” (Magdić, 1983b: 15), Vojin Komadina se kamernim baletom *Kassandra*, pisanim u periodu od 1976. do 1983. godine (Komadina, 1983), sasvim uklopio u tada dominantnu tendenciju ovog festivala.²⁰ Premda autorima rada nije bio dostupan zvučni snimak dela, vrlo je zanimljiv uvid u partituru ovog četvorostavačnog kamernog baleta, za koji je Komadina napisao kako muziku, tako i libreto.²¹ Samo dva lika: Kasandra i Apolon, junaci drevne Troje, u baletu su prikazani svojim lajt materijalima, međusobno suprostavljenim na relaciji ženski lik – lirska silazna fraza, muški lik – dramatičnija, silovita melodija. Težište radnje je Komadina pozicionirao u

¹⁹ Pozitivan, mada sasvim usputni komentar čitamo iz pera kritičarke Jagode Martinčević Lipovčan, koja je istakla da je na tom koncertu, između ostalih, izvedena ‘ugodajno zanimljiva’ *Partita Bosniensis* za gudače Vojina Komadine (Martinčević-Lipovčan, 1981b: 7).

²⁰ Komentar Vojina Komadine o ostvarenju *Kassandra*, balet za dva plesača i instrumentalni ansambl (kako je naslov ovog baleta naveden u bijenalskom programu), prenet je u programskoj knjižici MBZ-a 1983. a kompozitor je tim povodom izjavio: „Ovo djelo pripada mojoj tzv. bijeloj fazi, u kojoj zastupam mišljenje da su zvuci sami sebi dovoljni, da oni sve kazuju, a da je pokret tu ne zato da objasni radnju, niti da potcrta emocionalni naboj, nego da „bijelom igrom” stvori atmosferu čiste ljepote, atmosferu antičke duhovne ravnoteže” (Komadina, 1983: [28]).

²¹ Izvođački sastav čine: flauta, klarinet, udaraljke, klavir, viola, violončelo i dvoje baletskih solista.

poslednji čin, u kojem u rondolikoj formi plasira četiri dijametralno suprotna materijala,²² reprezentе najснаžnijih osećanja/stanja u baletu: lutanja, otuđenja, nasilja i laži. Među njima, materijalu A (motivu lutanja) pripada dominantna uloga, te on preuzima i ulogu glavne teme baleta u celini.

Nema mnogo hroničarskih izvora o tome kako je na MBZ-u primljeno delo *Kassandra, balet za dva plesača i instrumentalni ansambl*. Za *Vjesnik* je kritičarka Jagoda Martinčević Lipovčan o Komadininom baletu uzgredno navela da pripada slabijim autorovim delima,²³ dok je Branko Magdić u ostvrtu za *Večernji list* dao kratku opasku kako su u ovom, prema njegovim rečima, neoromantičnom baletu, uspešno nastupili plesači Zaga Živković i Ante Jurjević (Magdić, 1983a). Razlog zašto balet sarajevskog autora nije privukao veću pažnju kritike krije se možda u činjenici da je na tadašnjem MBZ-u gostovao Balet državne opere iz Drezdena, koji je izveo baletsko ostvarenje *Apocalyptic* Milka Kelemena, a što je predstavljalo apsolutnu senzaciju, ne samo festivalskog segmenta posvećenog muzičkoj sceni, već celokupnog MBZ-a 1983. godine, poslednjeg na kojem se predstavio Vojin Komadina.

Zaključna razmatranja

U periodu od 1967. do 1983. godine ukupno je devet ostvarenja iz opusa Vojina Komadine izvedeno na Muzičkom bijenalu Zagreb. Pored tri dela za kamerne sastave, predstavljena su dva *Refrena*, napisana za solo instrumente, Simfoniya *Most*, te po jedno horsko, elektroakustičko i muzičko-scensko ostvarenje. Iako se u ovim kompozicijama tek delimično mogla sagledati dinamična transformacija kompozitorskog jezika Vojina Komadine, one jesu pokazale, s jedne strane, slojevitost kompozitorovih inspiracija i, s druge strane, raznovrsnost stilskih i kompoziciono-tehničkih iskaza. Moglo bi se stoga reći da je Komadinina stvaralačka putanja u okviru MBZ-a na određen način koincidirala s programskom politikom ovog festivala, koja je nastojala da prikaže sav pluralizam stilsko-kompozicionih stremljenja u jugoslovenskoj i svetskoj muzici 20. veka.

²² Njihova strukturalna težišta su zapravo element kontrasta. Kod materijala A reč je o boji postignutoj mikropolifonijom tipa Lutoslavskog, materijal B se zasniva na mikromotivima različitih smerova koji su intonativno udaljeni jedni od drugih i formiraju jednu gotovo punktualističku sliku, materijal C se zasniva na repetitivnom toku fragmenata neodređene visine, dok je materijal D uprošćena sublimacija materijala Kasandre i Apolona. Unutrašnji materijali (B i C) su aleatorički.

²³ Kritičarka je podvukla plesni karakter MBZ-a 1983. godine, ali je ukazala na slabost određenih dela s ovog područja, uključujući tu i ostvarenje *Kassandra* Vojina Komadine: „Ovaj put, naime, iznimno se mnogo plesalo, odnosno vizualizirani su glazbeni predlošci, koji međutim mogu i s pokretom a i bez njega, pa je sve skupa djelovalo više kao nadopuna zvuku no što je bilo pravih razloga za scenska događanja” (Martinčević Lipovčan, 1983: 7).

Kada je o sâmoj recepciji reč, osim festivalske publike, koja je bila u prilici da se neposredno upozna sa žanrovski bogatim Komadininim stvaralaštvom na MBZ-u, podatke o tim delima javnost je mogla da dozna iz raznolike štampe koja je pratila ovaj festival. Pre svega, to su bili stručni muzički listovi u Jugoslaviji (*Zvuk* i *Pro musica*), zatim časopisi za kulturna i društvena pitanja (zagrebački *Telegram* i list *15 dana*), kao i dnevne novine, najpre zagrebački *Vjesnik* i *Večernji list*, u kojima se o MBZ-u izveštavalo iz dana u dan, ali i sarajevsko *Oslobođenje*, koje je, zbog učešća jednog bosanskohercegovačkog autora imalo dodatne razloge za revnosno praćenje ove manifestacije. Iako nisu izostale ni pojedine negativne reakcije na Komadinina ostvarenja s bijenalskog repertoara, ipak je njihova recepcija u kritici bila preovlađujuće pozitivna, te s tim u vezi, pažnju naročito privlače afirmativni komentari na račun Komadininih dela iz pera istaknutih muzikologa i muzičkih kritičara, poput Zija Kučukalića, Koraljke Kos, Eve Sedak. Tome je, svakako, doprinela i činjenica da su neke od kompozicija ovog autora na MBZ-u izveli eminentni solisti i ansambli u ondašnjoj državi, kao što su zagrebački pijanista Vladimir Krpan, ljubljanski Ansambl „Slavko Osterc”, Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran”, Simfonijski orkestar RTV Zagreb. Imajući ovo u vidu, bilo bi zanimljivo ispitati (što bi svakako podrazumevalo sasvim drugo istraživanje) da li su se i koliko dugo dela Vojina Komadine zadržala na repertoaru ovih izvođača, te kakva je bila njihova recepcija mimo MBZ-a.

Iako se Komadina 1983. ‘oprašta’ sa zagrebačkim festivalom, to ne umanjuje značaj koji je MBZ, kao mesto međunarodne afirmacije muzičara, imao u profesionalnom radu bosanskohercegovačkog kompozitora. Uz to, činjenica da je od druge polovine 1960-ih do prve polovine 1980-ih Komadina bio jedini autor iz Bosne i Hercegovine koji je učestvovao na Muzičkom bijenalu Zagreb,²⁴ najvećoj međunarodnoj smotri savremene muzike u Jugoslaviji, govori o tadašnjem statusu ovog kompozitora ne samo u domaćim, bosanskohercegovačkim i jugoslovenskim, već i u internacionalnim okvirima.

24 Uz Komadinu, jedini autor iz Bosne i Hercegovine čija su dela bila uvrštena u program ‘jugoslovenskog’ MBZ-a (1961-1991) bio je znatno mlađi Mladen Miličević (r. 1958), koji je, tokom pomenutog perioda, zabeležio tri učešća na ovom festivalu: *Selftreatments* za klarinet i elektroniku (MBZ 1983), *Around* za četiri ozvučena vozila (MBZ 1989) i *Rat-K’O-Phonia* za multiinstrumentalistu i traku (MBZ 1991).

Naziv kompozicije i godina nastanka	Godina izvedbe na MBZ-u	Izvođači	Izvedbeni prostor
<i>Mikrosonate</i> za kamerni sastav (1967)	1967.	Ansambl „Slavko Osterc”, Ivo Petrić (dirigent)	Hrvatski glazbeni zavod
<i>Mikrokantate</i> za sopran i klavir (1967)	1969.	Milica Osipov (sopran), Vojin Komadina (klavir)	Hrvatski glazbeni zavod
<i>Refrain</i> za soloviolinu (1969)	1971.	Miroslava Pašić (violina)	Muzej za umjetnost i obrt
<i>Prva simfonija – Most</i> (1970)	1971.	Simfonijski orkestar RTV Zagreb, Igor Gjadrov (dirigent)	Hrvatski glazbeni zavod
<i>Refrain for Synthi 100</i> (1972)	1973.	Vladan Radovanović (realizator)	Umjetnički paviljon
<i>Gange</i> za mješoviti hor i violinu (1977)	1977.	Mješoviti zbor „Ivan Goran Kovačić”, Vladimir Kranjčević (dirigent), Mladen Sedak (violina)	Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski”
<i>Refrain IV</i> za klavir (1975)	1979.	Vladimir Krpan (klavir)	Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski”
<i>Partita Bosniensis</i> za gudače (1981)	1981.	Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran”, Aleksandar Pavlović (dirigent)	Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski”
Kamerni balet <i>Kassandra</i> (1976–83)	1983.	Zaga Živković, Ante Jurjević (plesaći), Festivalski ansambl, Mladen Sedak (dirigent)	Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski”

Tabela 1. Prikaz stvaralaštva Vojina Komadine na Muzičkom bijenalu Zagreb

REFERENCE:

1. Čavlović, Ivan. 2017. *Muzički portreti. Izvori i sjećanja*. Sarajevo: Buybook.
2. Denegri, Ješa. 2017. „Jugoslavenski umetnički prostor”. *Sarajevske sveske*, 51. Pristupljeno 6. 6. 2024. <https://sveske.ba/en/content/jugoslavenski-umetnički-prostor>
3. Despić, Dejan. 1967. „Stagnacija ili začarani krug. Odjeci zagrebačkog Muzičkog Biennala. Heroji avangarde su umorni”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 75/76, 25–26.
4. Doknić, Branka. 2013. *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik.
5. Đukić-Čamur, Snježana (prir.) 2021.: *Vojin Komadina – Vokalna kamerna muzika*. Istočno Sarajevo: Udruženje građana Kamerni hor Istočno Sarajevo.
6. Đukić-Čamur, Snježana. 2023. „Obrisi tradicije u ranim avangardnim vokalnim ciklusima Vojina Komadine”; u G. Grujić (prir.): *Tradicija kao inspiracija. Zbornik radova naučnog skupa Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog*. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci: Muzikološko društvo Republike Srpske, 198–217.
7. Kelemen, Milko, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović i Ivo Vuljević (prir.) 1963.: *Muzički biennale Zagreb. Festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb: Turistički savez grada Zagreba.
8. Kelemen, Milko. 1967a. „Biennale – afirmacija jugoslavenske muzike u svjetskim razmerama”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 73/74, 18–19.
9. [Kelemen, Milko]. 1967b. „Govor predsjednika Biennalskog odbora Milka Kelemena na svečanom otvorenju Biennala”. *Muzički biennale Zagreb. Bulletin*, 1, 3.
10. Kelemen, Milko. 2000. „Muzički biennale Zagreb, zašto?”; u E. Krpan (prir.): *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961-2001*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 9–12.
11. Király, Ernő. 1973. „Retrospektiva kao memento. U susret Biennalu”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 1, 98.
12. Kohoutek, Ctírad. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
13. Komadina, Zoran. 2020. „Odnos prema tradiciji u bosanskim partitama vojina Komadine”; u M. Zulić (prir.): *Zbornik radova sa naučnog skupa Savremeno i tradicionalno u muzičkom stvaralaštvu 1*. Istočno Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 13–30.
14. Kos, Koraljka. 1967. „Novo lice jugoslavenske muzike. Usprkos ravnodušnosti”. *15 dana: Revija za kulturu i umjetnost*, 5/6, 26–27.
15. Kotevska, Ana. 1979. „Zagreb 79. Muzički Biennale”; u Đ. Jakšić (prir.): *Pro musica: festivali 1979*. Beograd: Udruženje muzičkih umetnika Srbije, 17–19.
16. Kovačić, B. 1977. „Otvoren Muzički biennale Zagreb 77”. *Vjesnik*, 10672(9. maj), 1.
17. Kučukalić, Zijo. 1969. „A propos zagrebačkog Muzičkog biennala. Razgovor sa Milkom Kelemenom, kompozitorom i predsjednikom umjetničkog savjeta zagrebačkog Muzičkog biennala”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 92/93, 106–108.
18. Kučukalić, Zijo. 1973. „Elektronska muzika iz beogradskog studija”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 4, 457–460.
19. Kučukalić, Z[ijo]. 1971a. „Muzički Biennale u Zagrebu. Utabanim stazama. Uspjelo izvođenje prve simfonije »Most« sarajevskog kompozitora Vojina Komadine”. *Oslobođenje*, 8246, 17. maj, 4.
20. Kučukalić, Z[ijo]. 1971b. „Završen Muzički Biennale u Zagrebu. Avangarda je umorna”. *Oslobođenje*, 8248, 19. maj, 7.
21. Kučukalić, Z[ijo]. 1967. „Muzički Biennale Zagreb. Veče vokalno-instrumentalne muzike”. *Oslobođenje*, 6807 (18. maj), 5.

22. Magdić, Branko. 1983a. „12. muzički Biennale. Dinamičan završetak”. *Večernji list*, 7282 (29. april), 8.
23. Magdić, Branko. 1983b. „Zagreb. Plesni Biennale”; u Đ. Jakšić (prir.): *Pro musica: festivali 1983*. Beograd: Udruženje muzičkih umetnika Srbije, 15–16.
24. Maković, Zvonko (prir.) 2018. *Šezdesete u Hrvatskoj: miti stvarnost*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt: Školska knjiga.
25. Mandić, I[gor]. 1967. „IV Muzički Biennale. Neefikasne glazbene pilule”. *Vjesnik*, 7271 (18. maj), 7.
26. Mandić, Igor. 1977. „VI muzički biennale Zagreb. Koncentracija dosade”; u O. Šolc (prir.): *Od Bacha do Cagea. Eseji i kritike*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 121.
27. Marinković, Miloš. 2023. „Jugoslavenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi“, doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Pristupljeno 24.2. 2024. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14305>.
28. Markulin, Lucija. 2005. „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu”. *Arti Musices*, 36(1), 63–92.
29. M[artinčević], J[agoda]. 1973a. „Počeo Biennale. Suvremena glazba na promenadi”. *Vjesnik*, 9383 (15. maj), 1.
30. Martinčević, Jagoda. 1973b. „Zagrebački Biennale”. *Pro musica*, 70, 8–9.
31. Martinčević-Lipovčan, Jagoda. 1979. „Hodajuća glazba. Započeo 10. jubilarni Muzički biennale Zagreb”. *Vjesnik*, 11392 (14. maj), 6.
32. Martinčević-Lipovčan, Jagoda. 1981a. „11. MBZ 1981. Kako je to bilo u svibnju”. *Od do: Mjesečnik Koncertne direkcije Zagreb*, 25(6), 7–9.
33. Martinčević-Lipovčan, Jagoda. 1981b. „11. Muzički biennale Zagreb. Pljesak za soliste iz Moskve”. *Vjesnik*, 12107 (13. maj), 7.
34. Martinčević-Lipovčan, Jagoda. 1983. „Muzički biennale Zagreb. Glazba zagađuje okoliš!”. *Vjesnik*, 12810 (29. april), 7.
35. Perišić, Miroslav. 2013. *Diplomatija i kultura. Jugoslavija: prelomna 1950. Jedno istorijsko iskustvo*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije: Narodna biblioteka Srbije.
36. Puljizević, Jozo i Igor Mandić. 1971. „Reportaža s mamuskog šestog Biennala muzike u Zagrebu. Zamor ludih nota”. *Vjesnik u srijedu*, 995, 15–18.
37. [Redakcija *Zvuka*]. 1961. „Prvi muzički biennale u Zagrebu: Pogledi i utisci”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 49/50, 480–510.
38. Radovanović, Vladan. 1967. „Naša najneophodnija muzička manifestacija. Odjeci zagrebačkog Muzičkog Biennala. Heroji avangarde su umorni”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 75/76, 33–34.
39. Sedak, E[va]. 1969. „Jedan pomalo smiješan koncert. Beogradski duvački kvintet, Tamburaški orkestar Radija Novi Sad, elektronska muzika latinsko-američkih i jugoslavenskih autora – MBZ, 13. 5. 1969”. *Telegram: Tjednik za suvremena pitanja društva i kulture*, 475, 20.
40. Sedak, Eva. 1981. „11. Muzički biennale 9–16. svibnja 1981. Tema druga: Glazba iz zemlje”. *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 2, 79–81.
41. Sedak, Eva. 1979. „Muzički biennale Zagreb 1979. Lice jednog jubileja”. *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 3, 83–88.
42. Stefanović, Pavle. 1967. „Minula etapa istraživanja. Odjeci zagrebačkog Muzičkog Biennala. Heroji avangarde su umorni”. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 75/76, 34–35.
43. Šuvaković, Miško. 2017. „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991”. *Sarajevske sveske*, 51. Pristupljeno: 6. 6. 2024. <https://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern>

44. Tomašek, Andrija. 1969. „Za određeniju programsku koncepciju. Odjeci Zagrebačkog biennala”. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 95, 227.
45. Tuksar, Stanislav. 1977. „MBZ'77. Dani glazbe u Zagrebu. „Vatroslav Lisinski“, 8. svibnja. *Večernji list*, 5460 (10. maj), 10.
46. Turkalj, Nenad. 1988. „O 25 godina djelovanja TMSJ”; u J. Kalafatović (prir.): *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Opatija 1963-1988*. Opatija: Mozaik, 9–31.
47. Županović, Lovro. 1967. „Četvrti Biennale je djelovao smirujuće. Odjeci zagrebačkog Muzičkog Biennala. Heroji avangarde su umorni”. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75/76, 36–37.

PARTITURE:

48. Komadina, Vojin. 1983. Digitalna kopija partiture *Kassandra*. Privatni arhiv autorke (Original u vlasništvu porodice Komadina).
49. Komadina, Vojin. 1981. Digitalna kopija partiture *Partita Bosniensis* za gudače. Privatni arhiv autorke (Original u vlasništvu porodice Komadina).
50. Komadina, Vojin. 1972. Digitalna kopija partiture *Refrain* for Synthi. Privatni arhiv autorke (Original u vlasništvu porodice Komadina).
51. Komadina, Vojin. 1969. Digitalna kopija partiture *Refrain* za Miroslavu Pašić. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
52. Komadina, Vojin. 1970. Digitalna kopija partiture *Simfonija Most*. Privatni arhiv autorke (Fotokopija autografa u vlasništvu Muzičke produkcije BHRT-a).
53. Komadina, Vojin. 1975. Digitalna kopija rukopisne partiture *Refrain IV* za klavir */Nijemo Glamočko kolo/*. Privatni arhiv autorke (Original u vlasništvu porodice Komadina).
54. Komadina, Vojin. 1983. „Kassandra, balet za dva plesača i instrumentalni ansambl”; u M. Božić (prir.): *Međunarodni festival suvremene glazbe 22-28. travnja 1983. / International festival of contemporary music April, 22-28. 1983. 12. Muzički Biennale*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb, [28].
55. Komadina, Vojin. 1967a. *Mikrokantate* za sopran i klavir. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
56. Komadina, Vojin. 1967b. *Mikrosonate* za komorni ansambl. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

The Work of Vojin Komadina in the Repertoire of the Zagreb Music Biennale

Abstract: In 1961, the first Zagreb Music Biennale (MBZ) was held in Yugoslavia, an international festival of contemporary music with two main objectives: to familiarize the domestic audience with contemporary musical endeavors worldwide and to contribute to the international recognition of Yugoslav endeavours. Vojin Komadina (1933-1997) made his debut at the fourth MBZ in 1967 and until the 1980s remained the only composer from Bosnia and Herzegovina whose works were performed at this most significant contemporary music festival in Yugoslavia.

Drawing on insights into stylistic and compositional tendencies in Yugoslav music during the 1960s, 1970s, and 1980s, this paper examines the various contexts of performances of Komadina's works at the Zagreb Music Biennale. The author's works are analyzed in relation to the MBZ's selection criteria, establishing Vojin Komadina's position at this international festival. Another important aspect of the study is the reception of Komadina's work from the MBZ repertoire. By considering critical reviews of this event published in the press during the second half of the 20th century, including musical periodicals (*Zvuk, Promusica*), cultural and social magazines (*Telegram, 15 dana*), and daily newspapers (*Vjesnik, Večernji list, Oslobođenje*), this research reveals various (even completely opposite) reactions of contemporary music critics to Komadina's works from the biennial repertoire.

Although Vojin Komadina's works have not been performed at the MBZ since 1983, this does not diminish the significance of this festival as a place of international recognition for musicians in the professional career of the Bosnian-Herzegovinian composer. The fact that from the second half of the 1960s to the first half of the 1980s, Komadina was the only author from Bosnia and Herzegovina to participate in the Zagreb Music Biennale, the largest contemporary music festival in this part of Europe, speaks to the composer's status not only within domestic, Bosnian-Herzegovinian, and Yugoslav contexts but also in international frameworks.

Keywords: Vojin Komadina, Zagreb Music Biennale Festival, contemporary music of Yugoslavia, music criticism, reception

Siniša Radojčić

<https://orcid.org/0009-0007-4752-7757>

Univerzitet Singidunum

Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
Srbija

UDK 78.01

1 Foucault M.

78.01

DOI: 10.5937/ZbAkU2412084R

Originalni naučni rad

Pijanističko takmičenje kao institucija – razmatranje studije slučaja u svetlu Fukoovog pojma kritike

Apstrakt: Delovanje pijanističkog takmičenja istraženo je u ovom radu kao delovanje institucije koja proizvodi moć i ostvaruje učinke subjektivizacije unutar zasebnog diskurzivnog polja. Metodološki put ka analizi ove vrste vodi kroz pregled nastanka i razvoja muzičkih takmičenja, ali i kroz artikulaciju kritike francuskog poststrukturaliste Mišela Fukoa (Michel Foucault) unutar koje centralno mesto zauzimaju pojmovi „moć”, „istina” i „subjekt”. Posebna pažnja usmerena je ka Međunarodnom pijanističkom takmičenju „Frederik Šopen” u Varšavi. Izazovi s kojima se ovo i ostala pijanistička takmičenja suočavaju protumačeni su u svetlu tenzije između normiranja, neophodnog za institucionalizovanu proizvodnju moći i autoriteta (pretpostavke da se „govori istina”), i individualne akcije pojedinaca – takmičara ili članova žirija – čije se prakse u svojoj dvostrukosti pojavljuju kao povinovanje ili otpor toj moći.

Ključne reči: pijanističko takmičenje, kritika, Mišel Fuko, moć, istina, subjekt

Uvod

U centru pažnje ovog istraživanja je institucija pijanističkog takmičenja. Ona će se problematizovati uz pomoć teorije kritike Mišela Fukoa (Michel Foucault).¹ Najpre će se objasniti osnovni elementi njegove teorije, a zatim sledi opis pijanističkog takmičenja kao jednog strogo organizovanog sistema u kojem će se ti elementi prepoznati i definisati. Uzimajući u obzir elemente kritike kao što su „moć”, „istina” i „subjekt”, onako kako ih Fuko vidi, može se zaključiti da se njihovi odnosi prepoznaju u instituciji pijanističkih takmičenja kao poligonu međusobnog delovanja. Teorija Mišela Fukoa

¹ Treba naglasiti da Fuko nije postavio teoriju kritike u nekom posebnom istraživanju. Predavanje o kritici koje je 1978. godine održao u Francuskom filozofskom društvu u ovom radu je uzeto kao ključni teorijski oslonac.

primenjena na studiju slučaja Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” u Varšavi, dokazaće njegovu tvrdnju da je kritičko mišljenje dinamični proces u kojem cilj kritike nije prosta konstatacija nekih pozitivnih ili (još češće) negativnih pojava, već nastojanje da se daju smernice za poboljšanje onoga što je predmet kritike.

Teorijska osnova: Fuko i kritika

Francuski filozof i teoretičar Mišel Fuko u svojim istraživanjima posebnu pažnju posvetio je proučavanju institucija. On je analizom i kritikom kaznenih i medicinskih institucija postavio temelje za primenu njegove teorije kritike i na druge vrste društvenih organizacija. Fuko smatra da je „glavno žarište kritike u snopu odnosa moći, istine i subjekta” (Fuko, Butler, 2018: 45), kao i da je *institucija* uporište njihovih međusobnih sučeljavanja. Institucije su, po njegovim rečima, mesta u kojima se planskim aktivnostima i posebnim tehnikama ustanovljuju, upotrebljavaju i prenose određene „istine”. Pomoću tih „istina” institucija procesuiraju „usmerenje svesti” čoveka sa ciljem da se sprovede potčinjavanje, vladanje i postigne „moć” nad pojedincem. Crkvene, prosvetne i zdravstvene institucije služe se pojedinačnim specifičnim metodama prinude radi „usmeravanja svesti” pojedinca ka spasenju, ka određenom znanju i izlečenju. Da bi usmerenje bilo uspešno, Fuko tvrdi da „pojedinaac mora da pusti da se njime vlada” (Fuko, Butler, 2018: 40), što znači da svojevolejno pristaje da iz kategorije pojedinca pređe u kategoriju „subjekta”. Pomoću „istina”, tehnika prinude i dobrovoljnog pristanka pojedinca, institucija ostvaruje „moć” i vlast nad njim. Fuko i navodi da je „vladanje društvena praksa subjektiviranja pojedinaca putem mehanizama moći koji se pozivaju na neku istinu” (Isto: 45). Ovim iskazom se ne potencira dominacija institucija, jer nije namera da se one legitimišu kao nosioci apsolutne „moći”. Isto tako nije namera ni da se „subjekt” posmatra isključivo kao „podanik” neke „moći”, već da se ispita kakve se promene mogu dogoditi u međusobnom delovanju „moći”, „istine” i „subjekta”. Fuko prepoznaje promenu kao važan faktor dinamizovanja ovih odnosa, promenu koja dovodi u vezu elemente znanja i mehanizme prinude. Onog momenta kada se određena znanja označe kao „istinita”, ona postaju sredstva kojima se predstavlja „moć”, čime se posledično opravdavaju mehanizmi prinude. Određeni mehanizmi prinude koji deluju kao negativni i neprihvatljivi u novim okolnostima čine se neophodnim, jer se uz njihovu pomoć dolazi do rezultata, te oni time postaju opravdani.

U procesu „vladanja” ljudima, međutim, stvara se izvestan pritisak, nastaje određena napetost. Prirodno je da se u takvoj situaciji javlja kontra-stanje, odnosno otpor. Otpor ne podrazumeva negaciju vladanja, već potrebu „subjekta” za promenom odnosa prema određenom načinu vladanja. Fuko, s tim u vezi, ističe da, iako pojedinac

u poziciji „subjekta” pristaje na potčinjavanje, on istovremeno i odmerava „količinu” tog potčinjavanja, odnosno, stalno odmerava na kakvu će vlast pristati. „Subjekt” postavlja pitanje: „Kako da se nada mnom ne vlada tako, na taj način, u ime tih principa, s obzirom na te ciljeve i tim procedurama, ne tako, ne zato, ne posredstvom toga” (Isto: 42). Između pritiska i otpora, vladanja i potrebe da se ne podlegne vladanju, Mišel Fuko pozicionira prostor u kome se rađa kritički stav uz pomoć koga „subjekt” otvara put ka promeni tih odnosa. Fuko, naime, tvrdi da se kroz kritički stav analiziraju dobre i loše strane „vladanja”, pa bi kritika, posledično, bila „umeće da se ne podlegne vladanju na taj način i po tu cenu” (Isto: 42).

Fukoova teorija kritike u ovom istom prostoru prepoznaje i razmatra određenu granicu, koju „subjekt” vidi kao granicu „istine”. Kritika pokreće proces pomeranja te granice, što bi se moglo nazvati „kretanjem ka oslobođenju od vladanja”, odnosno „takvog vladanja”. Fuko sugerše da je za promenu ili pomeranje granice koja se postavlja uz pomoć „moći“ potrebna hrabrost. Ali ne bilo kakva hrabrost, već hrabrost koja počiva na znanju i kao takva čini promišljene iskorake ka drugačijoj, verodostojnijoj i boljoj „istini” i slobodi. Upravo se u ovome vidi „vrlina kritike” (Isto: 39). Ove okolnosti podrazumevaju potrebu „subjekta” da aktivira kritiku u smislu razvijanja „umeća voljnog neropstva, umeća promišljene neposlušnosti” (Fuko, Butler, 2018: 45). „Promišljena neposlušnost” je zapravo „neposlušnost” koja se bazira na temeljnom poznavanju činjenica. Takva „neposlušnost” pokreće odnose koji razvijaju „pomerljiva” mišljenja o ponuđenoj „istini”, zarad stvaranja potencijalno pozitivnih promena ili napretka, a sa ciljem boljeg i kvalitetnijeg života i suživota. Iz ovoga proizlazi da je „funkcija kritike pokretanje desubjektivizacije preko politika ‘istine’” (Isto: 45).

Mesto nastanka kritike koju postavlja Fuko, a čiji se deo odnosi na sučeljavanje „moći”, „istine” i „subjekta”, moguće je prepoznati u različitim društvenim i istorijskim okolnostima i odnosima. Premda su svi prostori ljudskog delovanja podložni kritici, ona ima posebnu ulogu u oblasti umetnosti. Izložbe, pozorišne predstave, koncerti ili umetnički događaji uopšte, jesu mesta na kojima je kritika sveprisutna, neophodna i poželjna kao alat za njihovu procenu. Međutim, nisu samo koncerti ili izložbe mesta gde se rađa kritika, već i dugotrajniji umetnički događaji kao što su koncertne sezone, ciklusi koncerata, repertoari operskih kuća itd. U takve događaje spadaju i muzička takmičenja. Takmičenje koje ima velik publicitet i koje će se ovde problematizovati kao studija slučaja jeste Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” (Miedzynarodny Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina)² u Varšavi, koje organizuje Narodni

2 Sve relevantne informacije mogu se videti na zvaničnom sajtu Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen“, Pristupljeno 2.2.2023. <https://chopin2020.pl/> U daljem tekstu Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen”.

institut „Frederik Šopen” (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina).³ Ono predstavlja autentičan, a pri tome specifičan primer institucije koja putem sopstvenih pravila, usmerenja i prezentovanja određenih saznanja čini mesto međusobnog delovanja „moći”, „istine” i „subjekta”. Prikaz njegove strukture i funkcija poslužiće kao poligon na kome će se primeniti Fukoova teorija kritike, što ima za cilj produblјivanje promišljanja i razumevanja takmičenja kao višeslojnog događaja.

Pijanističko takmičenje kao institucija

Može se sa sigurnošću tvrditi da su muzička takmičenja organizovana još u antičko doba. Poznato je da su ona bila deo Pitijskih igara u Delfima (The Oxford Dictionary of the Classical World, 2007). Ove igre su nazivane „agon” (grč. *agōn*, *ἀγών*), što se razume kao takmičenje ili megdan i važiло je kako za viteške igre tako i za takmičenje u poeziji ili u muzici. U jednom delu svog istraživanja o grčkim mitovima Robert Grevs (Robert Graves) opisuje muzičko takmičenje u sviranju instrumenata između Apolona i Marsije, kao i Apolona i Pana. U oba opisa navedeni su i elementi koji sačinjavaju i današnja muzička takmičenja. Osim Apolona, Pana i Marsije kao takmičara, tu su i seljani kao publika i Muze kao sudije (budući žiri) (Grevs, 1987: 70–73). Pisani tragovi o takmičenjima u sviranju datiraju i iz kasnije istorije. Velški festival pod nazivom *Estedfad* (velš. *Esteddfad*) se održava uz prekide od 1176. godine do danas. Ovaj događaj je nastao pod pokroviteljstvom Lorda Risa (Lord Rhys) i organizovan je u njegovom dvoru Kardigan (Cardigan). To je bio veliki skup na koji su pozivani bardovi iz cele zemlje na takmičenje u poeziji i muzici (Schrader, 2024: 1). Memoari Džona Mejnvorina (John Mainwaring) o Hendlovom (Georg Friedrich Händel) životu u jednom delu govore o takmičenju između Domenika Skarlatija (Domenico Scarlatti) i Georga Fridriha Hendla u palati kardinala Pjetra Otobonija (Pietro Ottoboni) u Rimu (Mainwaring, 1760: 59–61). Treba navesti i posebno atraktivan duel koji se dogodio 1837. godine u Parizu između velikih pijanista tog doba: Franca Lista (Franz Liszt) i Sigismonda Talberga (Sigismund Thalberg) (Newell, 2022: 48–50). Ovaj duel je najavljen kao humanitarni koncert u salonima princeze Belđojozo (Princess of Belgioioso) i izazvao je veoma veliku pažnju publike, medija i kritičara. Ishod ovog takmičenja je da su obojica pijanista bili pobednici. Kritičari su objavili da u ovom duelu postoje dva pobednika, dok je princeza Belđojoso izjavila da je „Talberg prvi pijanista na svetu ... ali List ... on je jedini” (Isto: 48–50).

³ Ovaj institut je osnovan 2001. godine i od tada je Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” pod njegovim okriljem. Institut ima mnogostruku delatnost koju ostvaruje kroz istraživački centar, muzejsku praksu, festival i publikovanje, što se može videti na The Fryderyk Chopin Institute, About the competition. Pristupljeno 19.5.2024. <https://www.google.com/url?q=https://chopin.nifc.pl/en&sa=D&source=docs&ust=1716103752331525&usg=AOvVaw2LcP9vQcrsX3o0Ar10MxD2>,

Ondašnja takmičenja za koje su dati primeri mogu se, kao i ova danas, posmatrati kao „institucije” čije je funkcionisanje počelo sistematizovano da se izučava tek šezdesetih godina prošlog veka (Berehova, Volkov, 2019: 330).

Teoretičarka i sociološkinja Lisa MekKormik (Lisa McCormick) u svom istraživanju o muzičkim takmičenjima tvrdi da je prvo moderno takmičenje u umetničkoj muzici održano 1890. godine. (McCormick, 2015). Po njenim rečima, to je bilo Takmičenje „Anton Rubinštajn” koje je osnovao veliki ruski pijanista, kompozitor i dirigent Anton Rubinštajn (Антон Григорьевич Рубинштейн). Ovo takmičenje održavalo se svakih pet godina od 1890. do 1910. godine u različitim velikim umetničkim centrima Evrope u disciplinama klavir i kompozicija. MekKormik u svom radu poredi međunarodna sportska takmičenja sa Takmičenjem „Anton Rubinštajn”, navodeći da je i ono imalo odlike internacionalnog takmičenja (McCormick, 2015). Te odlike se odnose na procedure kao što su isticanje zastava država učesnika ili intoniranje pobedničke nacionalne himne. Nakon pojave ovog i druga takmičenja za različite instrumente počela su da se u sve većem broju održavaju na međunarodnom nivou.

Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” prvi put je organizovano 1927. godine. Ideja organizatora bila je očuvanje i promocija kompozicija ovog velikana. Ono je od izuzetne važnosti za poljsku državu i danas je jedan od najvećih pijanističkih muzičkih događaja u svetu. Nastalo je u doba kada se budio snažan nacionalni identitet i do danas je pod pokroviteljstvom i u organizaciji državnih institucija Republike Poljske: pod direktnim je patronatom Predsednika Republike Poljske, Ministarstva kulture Poljske, kao i Narodnog instituta „Frederik Šopen”. Struktura ovog takmičenja je ista kao i struktura svih važnih internacionalnih muzičkih takmičenja kao što su Međunarodno muzičko takmičenje Kraljica Elizabeta u Briselu (Queen Elisabeth of Belgium International Music Competition), Međunarodno pijanističko takmičenje Van Klajburn u Fort Vortu (Van Cliburn International Piano Competition), Međunarodno pijanističko takmičenje Artur Rubinštajn u Tel Avivu (Arthur Rubinstein International Piano Master Competition) ili Međunarodno takmičenje P. I. Čajkovski u Moskvi (Международный конкурс имени П. И. Чайковского). Ono što je bilo presudno u ovom istraživanju jeste to što je ovo takmičenje jedno od najpoznatijih, ima dugogodišnju tradiciju i isključivo je klavirsko takmičenje. Samo takmičenje je često predmet istraživanja u različitim oblastima. Treba napomenuti izuzetno vrednu istoriju Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen” napisanu iz antropološko-kulturološke perspektive, pod nazivom „The Chopin Games. History of the International Fryderyck Chopin Competition in 1927 – 2015” (Arendt, Bogucki, Majewski, Sobczak, 2021). Ova studija je zasnovana je na obimnom izvornom materijalu koji drugim autorima omogućava da istraže manje poznate aspekte jednog od najznačajnijih takmičenja u svetu. Poljska naučnica i pijanistkinja Ana Čečka

(Ana Chęćka) u svojoj knjizi pod naslovom „Metaphysical hearing” (Chęćka, 2021) se, između ostalog, bavi i Šopenovom muzikom i Šopenovim takmičenjem. Polemiše sa savremenim filozofima i na specifičan način raspravlja o Šopenu, njegovoj muzici i Šopenovom takmičenju. Pored toga, ovo Šopenovo takmičenje je atraktivno za veliki broj poznatih pijanista ili onih koji pretenduju da to postanu. Konačno, veoma je transparentno u pogledu informacija u medijima i na internetu. Osim toga, to je institucija koja funkcioniše u skladu sa svojim strogim pravilima i propisima, kojima se rukovode njeni učesnici poput organizacionog odbora, žirija i takmičara. Strogost se ogleda u dokumentima: Pravilniku takmičenja, Pravilniku o radu žirija i propozicijama koje su vezane za obaveze članova žirija i učešće izvođača.⁴ Ove propozicije propisuju pojedinosti od načina prijavljivanja za učestvovanje, preko precizno pozicioniranih vremenskih termina nastupa, pa sve do protokolarnog ponašanja. Celokupno takmičenje, od priprema do zatvaranja, potpomognuto je razvijenom mrežom profesionalaca i službi koje ga organizuju. Danas se može pratiti preko zvaničnog sajta koji sadrži sve relevantne informacije kako o samom toku takmičenja, tako i o pripremama i njegovim efektima. Specifičnost ovog događaja je takmičarski repertoar. To su klavirska dela Frederika Šopena. Osim poslednje etape, odnosno finala, izvode se isključivo i gotovo sva Šopenova dela za klavir solo. Broj takmičara koji može da učestvuje u nekoj od narednih etapa ograničen je pravilnikom takmičenja. U poslednjoj etapi, u kojoj po pravilu može da svira „ne više od deset učesnika” (Rules of The Eighteenth International Fryderyk Chopin Piano Competition, 2021: 7) izvode se Poloneza Fantazija ili jedan od dva Šopenova koncerta. Sva tri dela su napisana za klavir i orkestar. Nakon završetka poslednje etape, žiri proglašava pobednike i nagrade dodeljuje na zvaničnoj završnoj ceremoniji.

Šopenovo takmičenje potvrđuje bezvremenost muzike poljskog kompozitora. Privlači sve veći broj pijanističkih talenata iz celog sveta, što skreće pažnju kako međunarodne muzičke zajednice tako i onih koji imaju malo dodira sa klasičnom muzikom. Skup osobina ove studije slučaja, kao što su određenje ka jednom kompozitoru, dugotrajnost i velika rasprostranjenost je retkost kada su druga pijanistička takmičenja u pitanju. Isto tako, izrazito velika snaga ovog takmičenja je i

⁴ Od svog nastanka 1927. godine do danas propozicije i pravilnici su modifikovani u skladu sa drugačijim istorijskim, tehnološkim ili političkim momentima. Programi po etapama nisu menjani, međutim postoje razlike kada su prijave takmičara u pitanju. Za razliku od prvih takmičenja i zahvaljujući novim tehnologijama, danas pijanisti prilikom prijavljivanja prilažu i video zapise koji moraju biti snimljeni po propisu pravilnika. Potom, ukoliko su postigli određeni uspeh na takmičenjima koja su naznačena u pravilniku, ti takmičari ne podležu selekciji, već direktno ulaze u prvu etapu, što sa prvim takmičenjima nije bio slučaj. Određena pravila organizatora koja su bila vezana za procedure glasanja članova žirija ili vidljivost izvođača od strane istog tog žirija i publike su bila promenljiva. Dok je na takmičenju 1949. godine izvođenje prve dve etape bilo iza „zavese” (žiri je mogao samo da čuje kandidate i da sazna isključivo broj pod kojim nastupaju), na poslednjem 18. takmičenju je vidljivost pijanista bila potpuna (Chęćka, 2021: 128).

posledica rezultata kvalitetnog rada same institucije. To znači se uodnošavanjem njenih činilaca (organizator, takmičari i žiri) sve više produbljuju i pospešuju znanja i veštine izvođenja Šopenovih dela, kao i propagiranje sa ciljem sve veće zainteresovanosti javnosti za ovaj događaj. Ovakav razvitak, iz Fukoovske perspektive, može se povezati sa promenama koje je tokom vremena učinila institucija takmičenja i koje su uzrok kritičkog stava proisteklog iz odnosa moći, istine i subjekta. U ovoj studiji slučaja, njihovo sučeljavanje i razvijanje kritike mnogo vidljivije prikazuje promene u odnosu na druga pijanistička takmičenja. Uz takmičenje Queen Elisabeth (Brisel, 1937) jedno je od dva takmičenja utemeljena u međuratnom periodu koja se i danas održavaju i spadaju u red najuglednijih, odnosno, uz Rubinštajnovu spadaju u najstarija postojeća takmičenja modernog doba. Pored toga je najstarije takmičenje posvećeno isključivo jednom instrumentu i stvaralaštvu jednog (nacionalnog!) kompozitora, a osniva se u međuratnom periodu u kojem je Poljska bila samostalna država posle dužeg perioda. Treba imati u vidu i da se takmičenje u ovom trenutku nalazi pod okriljem Narodnog instituta „Frederik Šopen” osnovanog 2001. godine, koji ima niz aktivnosti (naučni centar, izdavaštvo, muzej, festival, takmičenje, itd).

Pijanističko takmičenje kao poligon susreta „moći”, „istine” i „subjekta”

Fuko tvrdi „da je žarište kritike u bitnom smislu snop odnosa koji dovode u vezu moć, istinu i subjekt ili jedno od njih sa druga dva” (Fuko, Batler, 2018: 45). Može se zaključiti da Fuko smatra da su ova tri elementa neodvojiva, isprepletana i teško ih je pojedinačno razgraničiti, kada se govori o kritici. Zarad jasnije implementacije ove teorije na instituciju takmičenja, ovde će se prvo izvršiti pojedinačna identifikacija sva tri elementa, a potom pristupiti rasvetljenju snopa njihovog odnosa o kojem Fuko raspravlja u odabranoj studiji slučaja.

„Moć”

Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen“ jeste institucija koja pisanim pravilima postavlja obavezujuće norme kojih se treba pridržavati. To znači, primera radi, da je precizirano na koji način i pod kojim se uslovima pijanisti mogu prijaviti i učestvovati na takmičenju.⁵ Prema Fukou „moć” „pokriva čitav niz posebnih mehanizama, odredivih i određenih, koji će proizvesti izvesna ponašanja ili diskurse”

⁵ Ovaj pravilnik, za razliku od drugih, sadrži spisak takmičenja sa preciziranim naznakama koju je nagradu potrebno osvojiti na svakom od njih da bi pijanisti imali privilegiju direktnog ulaska u prvu etapu ovog takmičenja. Isto tako, za razliku od pravilnika navedenih takmičenja ovaj pravilnik po svojoj dužini predstavlja sublimacija uputstava ostalih.

(Isto: 45). Može se reći da je to „mehanizam moći koji se primenjuje u skladu sa postupcima, instrumentima, sredstvima, ciljevima koje je moguće validirati u manje ili više koherentnim sistemima znanja” (Isto: 63). Zapravo, ovde je reč o instituciji kao mehanizmu koji primenjuje „moć” na taj način što stvara pravila i uslove pod kojim će se sve odvijati: od mesta i vremenskih termina, preko izbora učesnika, pa sve do formiranja žirija i prenosa na njega apsolutnih prava te iste „moći” da odabira, ocenjuje i rangira takmičare.

Fuko tvrdi da „ne treba smatrati da postoji jedna moć koja bi operisala sama po sebi” (Isto: 63). To u ovom slučaju znači da se osim institucije takmičenja, koja sadrži i proizvodi određenu „moć”, unutar i van nje mogu prepoznati i drugi elementi koji nose određenu vrstu i oblik „moći”. Teoretičari Olena Berehova i Serhij Volkov u svom istraživanju o muzičkim takmičenjima tvrde da se iz sociološke perspektive mogu videti upravo ti elementi o kojim se ovde govori. Oni prepoznaju, pozivajući se na istraživanje Lise MekKormik, da u okviru takmičenja „operiše” nekoliko grupa ljudi. To su organizatori, takmičari i žiri. Očigledno je da se ove grupe u okviru institucije pozicioniraju i stvaraju određene odnose (Berehova, Volkov, 2019: 330). One međusobno funkcionišu po principima i usmerenjima institucije takmičenja. Na osnovu toga se institucija takmičenja, žiri i takmičari mogu definisati kao mreža grupa i pojedinaca koji su nosioci određene „moći”. Isto tako, Fuko smatra da se „moć koristi i sprovodi kroz mrežu organizacija, kao i da su pojedinci nosioci moći” (Mills, 2005: 35). Međutim, potrebno je naglasiti da je žiri identifikovan kao ključni oblik „moći” iz razloga što je institucija prenela na njega sva prava vezana za procenu.

Žiri, iako funkcionišu kao jedno telo, čine pojedinci. Žiri daje procenu, rangira pijaniste i donosi odluke o nagradama, a po istraživanju teoretičarke Juan Hun Lin (Yuan-Hung Lin) o međunarodnim pijanističkim takmičenjima, njegovo „mišljenje je uvek kolektivno” (Lin, 2020: 61). Iako odlučuje zbirom glasova, taj zbir predstavlja skup potencijalno različitih stavova, tj. stavova koje donose pojedini članovi kao oblika različitih pojedinačnih „moći”. Isto tako, Juan Hun Lin tvrdi da „kada bi se članovi promenili, zasigurno bi i rezultat bio potpuno drugačiji” (Isto: 61). Tada bi se, posmatrano iz fukoovskog ugla, odnosi „moći” izmenili, jer bi se promenom članova žirija stvorili novi, odnosno drugačiji uslovi procenjivanja. To bi značilo da „moć” treba posmatrati kao „odnos u polju interakcija, da je mislimo kao neodvojivu od formi saznanja, da je uvek sagledamo kako je povezana sa poljem mogućnosti i samim tim, reverzibilnosti, mogućeg svrgavanja” (Fuko, Butler, 2018: 70).

Članovi žirija brižljivo su odabrani pijanisti i pedagozi. Pri izboru organizator posebno razmatra njihova dostignuća iz oblasti poznavanja i izvođenja Šopenovih dela. Zato se ovo takmičenje može izdvojiti od ostalih, jer su u radu žirija učestvovali

i učestvuju najugledniji pijanisti 20. i 21. veka, kao što su: Margaret Long (Marguerite Long), Moris Ravel (Maurice Ravel), Vitold Lutoslavski (Witold Lutosławski), Artur Rubinštajn (Artur Rubinstein), Marta Argerič (Martha Argerich) i mnogi drugi. Članovi žirija, kao stručnjaci u ovoj oblasti iznose svoje mišljenje i daju glasove koji se na kraju sabiraju. Zbog proceniteljske prirode uloge koju ima, žiri funkcioniše na mestu koje predstavlja centar napetosti celokupnog događaja. U prilog moći žirija, ali i organizatora je da se uvek insistira na nevidljivosti žirija. Odnosno, ovo telo se uvek nalazi na izdvojenom mestu ili prostoru. Posebno se može izdvojiti primer ovog takmičenja iz 1949. godine, kada je žiri, osim što je uobičajeno slušao takmičenje sa balkona, tokom prve i druge etape bio potpuno odvojen od takmičara i publike iza paravana (Chęćka, 2021: 128–129).

Žiri kao institucija unutar institucije takmičenja ima fiksiranu poziciju „moći”, međutim „moći” članova žirija su „neuhvatljive” pozicije pojedinačnih „moći”. Od presudnog značaja je upravo kako i na koji način će članovi žirija proceniti i na kraju međusobno sučeliti svoja mišljenja o određenoj izvedbi. Formiran pravilnik o radu žirija daje tačna uputstva o sistemu ocenjivanja izvođenja i u okviru istog pravilnika je navedeno da postoji mogućnost rasprave članova žirija oko nesuglasica.⁶ Uobičajena praksa je da se ova rasprava odvija iza „zatvorenih vrata”. To jasno pokazuje da se radi o legitimnom delu procenjivanja u kojem se kroz verbalno sučeljavanje članova žirija prepliću, prožimaju i sukobljavaju njihove pozicije „moći”. Oni tokom rasprave mogu ostati dosledni svom prvobitnom stavu, ali ga mogu i izmeniti i time promeniti ishod glasanja. Zbog toga je, analogno Fukoovim rečima, „moć nešto što se izvodi” (Mils, 2005: 35), odnosno moć je „nešto što čini nešto, pre nego što jeste ili nešto što se može zadržati” (Isto: 35).

„Istina”

Institucija pijanističkog takmičenja je u prethodnom delu rada predstavljena kao mehanizam određene moći. U skladu sa tim, Fuko tvrdi da se „mehanizmi moći pozivaju na neku istinu” (Fuko, Batler, 2018: 45). Kao što u okviru tog mehanizma nema jedne „moći” isto tako nema proglašavanja, izjavljivanja ili prikazivanja jedne „istine”. Kada je reč o pijanističkom takmičenju, može se poći od ideje da ovde operiše više oblika „moći” i koje se pozivaju na svoje potencijalno različite „istine”. Cilj ovog istraživanja nije da se „zna šta je istinito ili lažno, osnovano ili neosnovano, stvarno ili

6 Pravilnik o radu žirija se može videti na sledećem linku: Pristupljeno 20.5.2024 https://media.chopin2020.pl/media.chopin2020.pl/c365cd5bc5e2430e896f795570ca71a8.pdf?_gl=1*_1t3czb9*_ga*_NDMyNzU0MjM4LjE2MTQyNjI3OTM.*_ga_0K6CHD872P*MTcxNjIwNTc2Ni4xMS4xLjE3MTYyMDU3ODUuMC4wLjA,

prividno” (Isto: 61). Isto tako, nije važno da se vrednuju određene „istine”, već, kako to Fuko sugerše, da se stvori slika međusobnog funkcionisanja prepoznatih „istina”.

Organizator, žiri i takmičari Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen”, kao čitava organizacija, grupa ili pojedinac, zapravo operišu određenim sopstvenim „istinama“. Te „istine” su vidovi znanja i veština izvođenja dela za klavir ovog kompozitora. Ovde će se ispitati one istine za koje bi se moglo reći da su ključne i koje su u skladu sa proceniteljskom prirodom ove institucije.

Notni tekst je važan oslonac u izvođenju muzike, pa tako i Šopenovih dela. Iako takmičari imaju slobodu izbora i konsultovanja različitih izdanja, preporuka organizatora je da se koristi ono čiji je izdavač Narodni Institut „Frederik Šopen”. Ovo izdanje nastalo je kao istraživački rad poljskog pijaniste, kompozitora i pedagoga prof. Jana Ekijera (Jan Ekier) (Teichman, 2013). Džejms Friskin (James Friskin) i Irvin Frojndlih (Irwin Freundlich) tvrde da je izdanje Narodnog instituta „Frederik Šopen” veoma autoritativno (Friskin, Freudlich, 1973: 101), što potvrđuje i činjenica da se i nakon pola veka ono i dalje sugerše takmičarima ovog takmičenja kao polazna tačka u izvođenju pojedinačnih istina.

Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” jeste institucija čiji je cilj promocija Šopenovih dela na sebi svojstven način. Ona, putem mehanizama „moći”, vrši odmeravanje izvođenja njegovih dela kao vida procene određenih „istina”. Krajnja destinacija prezentacije i odmeravanja jeste odabir, odbacivanje i vođenje ka „istinama” finalista, a posebno „istini” pobjednika takmičenja. „Istina” pobjednika takmičenja može da se shvati, ali ne bi trebalo da predstavlja apsolutno „pravu” i „jedinu istinu”. Ona je proizvod mehanizma „moći” u datim okolnostima. Izdvajanje jedne „istine” kao najveće i jedine u ovim okolnostima može se zaključiti da je paradoksalno nametnuto od strane takmičara, kao što je i „istina” za koju su se svi ili većina članova žirija opredelila. Po Fukou, taj čin izdvajanja jedne „istine” ne negira druge „istine”, već je samo u takvim okolnostima izvedena kao „istina” do koje je institucija vršila usmerenje i u daljoj problematizaciji će se upravo ona uzeti u razmatranje.

„Subjekt”

Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” je institucija u čijem se okviru mogu prepoznati „subjekti”, kao što su organizator, žiri i takmičari. Međutim, u ovom delu rada će određenje biti isključivo ka jednoj vrsti „subjekta” – takmičaru. Pojedinac, u ovom slučaju pijanista, pisanim prijavljivanjem na Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” svojevolejno pristaje da bude učesnik pod

okolnostima koje formira ova institucija. Sa druge strane, ona svojim procedurama vrši selekciju prijavljenih kandidata. Selekcija podrazumeva odabir onih kandidata koji ispunjavaju uslove takmičenja, što iz fukoovske perspektive znači da institucija odabira pijaniste sa određenim moćima. Potrebno je naglasiti da ovo takmičenje organizuje preSelekciju kojom se vrši odabir pijanista za takmičenje. Prijava za takmičenje koju pijanista šalje sadrži i njegov video snimak na kojem izvodi Šopenova dela koja je odredio organizator. Na osnovu tih snimaka poseban žiri, koji radi po pravilniku za taj žiri, ocenjuje interpretativne sposobnosti pijanista koji su se prijavili. Ovaj žiri bira najboljih 80 izvođača, koji će učestvovati na Takmičenju.⁷

Pošto je odabran kao takmičar, izvođač prolazi kriterijum kompetencije i postaje subjekt koji ima pravo da „govori” uz pretpostavku da je ono što kaže „istinito”/ uverljivo/relevantno. Odabrani pijanisti se sada nalaze u drugačijim okolnostima. To znači da se osim protokolarnih pravila pojavljivanja i ponašanja na sceni, vrši i specifičan način procene njihovog izvođenja. Ovi principi su jasni pokazatelji da se svi činovi izvođenja, kao i procene sviranja odvijaju pod kontrolom institucije, odnosno pod kontrolom njene „moći”. Iz takve perspektive jasno se može primetiti da se u okviru Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen“, Fukoovim rečima, „vlada nad svakim pojedincem“ (Fuko, Batler, 2018: 40), kao i da je svaki pojedinac pristao „da se njime vlada pod određenim uslovima“ (Isto: 40).

Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” uz pomoć svojih instrumenata „moći” – pravilnika, procedura i žirija – bira kandidate za sledeću etapu, što je proces koji je kao takav usmeren ka proglašenju porednika. Prihvaćene okolnosti daju mogućnost svakom izvođaču da prođe kroz sve etape do finala i poredi. Poreda na Šopenovom takmičenju u mnogim slučajevima znači svetsku karijeru, što može doneti „mnogo bolji način života, bolji nego ranije” (Powell, 2021: 27). Rezultat ovakve procedure jeste promocija pijanista kao izvođača Šopenove muzike najvišeg kvaliteta. Za pijanistu, kao „subjekta”, to predstavlja ključnu odliku i vrednost ovog takmičenja. Isto tako „većina porednika Konkursa ‘Frederik Šopen’ u javnosti su prepoznati kao ‘Šopenovi tumači’” (Lin, 2020: 113) što im daje prestižan status u profesionalnim muzičkim krugovima.

Posebno je važno istaći na koji način se sprovodi subjektivizacija pojedinca u ovom kontekstu. Analogno Fukoovoj misli, Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen” jeste tipičan primer usmerenja, jer sprovodi operaciju „trostrukog odnosa prema ‘istini’” (Fuko, Batler, 2018: 40). Takmičari imaju obavezu da se

⁷ Ovaj pravilnik se može pogledati na: Pristupljeno 20.5.2024. https://media.chopin2020.pl/media.chopin2020.pl/2ce872f9f82b48d19aabdc46d83c2b89.pdf?_gl=1*_1jq7lji*_ga*NDMyNzU0MjM4LjE2MTQyNjI3OTM.*_ga_0K6CHD872P*MTcxNjIwNTc2Ni4xMS4wLjE3MTYyMDU3NjYuMC4wLjA

pridržavaju određenih „istina” o Šopenu i njegovim delima. Isto tako moraju biti prepoznati kao određen tip profesionalnih muzičara, koje bi institucija nesmetano mogla da vodi do proglašenja pobjednika. Na kraju celokupan događaj je osmišljen kao „tehnika koju čine opšta pravila, posebna saznanja, pouke, metode ispitivanja, ispovesti i pojedinačni razgovori” (Isto: 40). Ovo se može prepoznati u pravilima takmičenja, posebnim saznanjima do kojih se došlo istraživanjima o Šopenu, izvođenjima kroz etape kao metodom ispitivanja i na kraju pojedinačnim razgovorima takmičara sa žirijem i medijima.⁸ Stvara se utisak da su takmičari, zahvaljujući određenim ograničenjima i normama, apsolutno kontrolisani tokom usmerenja ka proglašenju pobjednika.

Međutim, treba istaći da bez obzira do koje mere je uspostavljeno strogo vođenje takmičara od strane institucije postoji gotovo podrazumevajući stav prema kojem je izdvajanje individualnosti takmičara na jednom pijanističkom takmičenju, pa tako i na Šopenovom, presudan činilac u okviru selekcije i rangiranja. Isto tako se može uzeti u obzir i stav da određena individualnost može i ne mora biti prepoznata od strane institucije, odnosno žirija i njegovih članova. Prepoznavanje individualnosti, koja otvara prostor za kritiku i otpor, kao pozitivne i poželjne u domenu je moći institucije, tačnije žirija. Treba imati u vidu da Fukoova misao dopušta prostor za otpor u procesu subjektivacije, te da institucije, ma koliko moćne, nisu i svemoćne nad pojedincima. Da nema te mogućnosti ne bi bilo ni teorijskog prostora za promene, jer bi jednom uspostavljeni institucionalni okviri delovanja u beskraj reprodukovali svoju proizvodnju društvene stvarnosti.

Snop odnosa „moći”, „istine” i „subjekta”

Postojanje oblika „moći” i „istina” uzeto je kao pretpostavka za primenu koncepta moći na istraživanje delovanja pijanističkog takmičenja. Svi učesnici takmičenja, od stručnih lica u samoj organizaciji, publike, preko članova žirija, pa sve do takmičara mogli bi biti identifikovani kao njeni „subjekti”. Opređenje za jedan oblik „moći” ili žiri, jednu „istinu” ili „istinu” pobjednika i jedan tip „subjekta” odnosno takmičara, poslužiće stvaranju slike „snopa odnosa ‘moći’, ‘istine’ i ‘subjekta’” iz koga se rađa kritika o kojoj je piše Mišel Fuko.

⁸ Intervju u kojima nekadašnji takmičari govore o svojim iskustvima i sadašnjim odnosom prema sopstvenom sviranju uglavnom se poklapaju sa tim da su im pripreme donele mnogo zadovoljstva, nastupi izraziti stres i dobru karijeru. Posebno treba pogledati intervju Seona Jina Čoa (Seong-Jin Cho), pobjednika XVII takmičenja, <https://chopin2020.pl/en/news/article/205/the-competition-changed-my-life.-an-interview-with-the-winner-of-the-17th-international-fryderyk-chopin-piano-competition> i Aleksandra Gadžijeva (Alexander Gadijev), 2. nagrada XVIII Šopenovog takmičenja. Pristupljeno 20.5.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=VCDsZzir8AU>

Institucija takmičenja teži što transparentnijem i pravičnijem sprovođenju svih procesa koji proizlaze iz pravila takmičenja. Međutim, tokom procesa takmičenja može se primetiti trenutak intenziviranja odnosa „moći”, „istine” i „subjekta”. On se javlja kada se vrši ocenjivanje izvođenja, nakon čega se donose odluke o selekciji i nagradama. Proces odlučivanja o uspešnosti takmičara odvija se iza zatvorenih vrata, a rezultati se objavljuju nakon usaglašavanja stavova članova žirija. U pravilniku o radu žirija stoji da se odluke koje on donosi smatraju „konačnim i protiv njih se ne može uložiti žalba”.⁹ Ovim pravilom, institucija žiriju kao obliku „moći”, daje apsolutna prava na izbor „istine”; ona od svih učesnika koji je sačinjavaju, pa i samog takmičara kao ključnog „subjekta”, zahteva apsolutnu pokornost. Međutim, kada se „dovede u pitanje zahtev za apsolutnom pokornošću”, tog momenta, po Fukou, počinje kritika (Fuko, Batler, 2018: 112).

„Apsolutna pokornost” može biti dovedena u pitanje usled otpora odlukama koje donosi žiri. Otpor može uslediti i kada je reč o procedurama i pravilima koje proglašava institucija. Otpor nastaje kada „subjekt” ne želi da se povinuje tim odlukama, odnosno takvom „vladanju” narušavajući uspostavljeni i skladni princip odnosa „moći”, „istine” i „subjekta”. Primera radi, u istraživanju teoretičarke Juan Hung Lin o pijanističkim takmičenjima, tvrdi se da je „svaki član žirija poseban i to znači da svako od njih ima svoj pogled na muziku” (Lin, 2020: 60), odnosno „istinu”. U pomenutom istraživanju navode se reči vijetnamskog pijaniste Dang Thai Sona (Dang Thai Son): „Moram da kažem da se veoma retko dešava da moje mišljenje bude isto kao mišljenje drugih članova žirija” (Isto: 62). Ova vrsta neslaganja može se videti i u slučaju poznatog pijaniste Artura Rubinstajna (Arthur Rubinstein), koji je 1960. godine bio počasni predsednik VI Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen”. On se tom prilikom suprotstavio odluci žirija (Rubinstajn, 2021: 693), jer nije bio zadovoljan ishodom, tačnije rezultatom finala nakon prebrojavanja glasova članova žirija. Njegov izbor za najboljeg interpretatora nije bio i izbor ostalih članova žirija. Smatrajući da je pijanista Mišel Blok (Michel Block) nepravedno ocenjen i kao takav ostao bez nagrade, Rubinstajn je ustao protiv „sistema”, institucije i žirija i zapravo ostvario kritiku u praksi. Iako je prepoznat i prihvaćen kao „do tada najveći pijanista”¹⁰ koji vrhunski izvodi i poznaje celokupan opus dela Frederika Šopena, nije bio dovoljan autoritet koji bi mogao usmeriti, usaglasiti ili nametnuti drugačiji stav („istinu”) većini članova žirija o proceni izvođenja u tom finalu. Artur Rubinstajn je

⁹ Ovaj navod se jasno može videti u većini takmičenja klasične muzike. U Šopenovom takmičenju je navedeno u dokumentu: Rules of the Eighteenth International Fryderyk Chopin Piano Competition. Pristupljeno 14.4.2023.

<https://media.chopin2020.pl/media.chopin2020.pl/c38344d9c15a43779f60bfde310cdb08.pdf>

¹⁰ Podaci su uzeti sa stranice ovog takmičenja pod naslovom: About 6th International Fryderyk Chopin Piano Competition. Pristupljeno 22.5.2023. <https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/o-konkursie/44>

fukoovski „promišljeno” postao „neposlušan” i prekoračio granice „moći” koje mu je organizator postavio kao članu žirija. Samoinicijativno je Mišelu Bloku dodelio nagradu, jer je smatrao da ovaj pijanista treba da bude nagrađen. Ta vanprotokolarna nagrada je tada nazvana, po izvoru Narodnog instituta „Frederik Šopen”, počasnom nagradom (*hors concours*) i njena novčana vrednost bila je jednaka novčanoj vrednosti druge nagrade koju zvanično dodeljuje takmičenje.¹¹ Rubištajn tim postupkom nije negirao takmičenje, ali se usprotivio odluci žirija. Zahvaljujući znanju i reputaciji kao potencijalu njegove „moći”, podržao je neku drugačiju „istinu”. Ovde se kritika ogleđa u odnosu nosioca određene „moći” prema „istini” i „subjektu”, koja ima oslonac u činjenicama i znanju i koja je učinila promenu. Na ovom mestu se može razviti polemika o ispravnosti ovakve „neposlušnosti” i načinjenog prekoračenja. Međutim, prema Fukoovoj teoriji, Rubištajn nije samo nosilac određene „moći”, već se može posmatrati i kao „subjekt” ove institucije. Iz te perspektive „subjekta” on ima osnova za ovakva „osmišljena prekoračenja”, a da pri tome nije narušio ugled i opstanak institucije. Iako Rubištajnova nagrada nije zaživela kao nagrada pod njegovim imenom, promena se ogleđa u proširenju broja i vrsta nagrada sledećih Takmičenja. Sudeći po izvorima na sajtu izgleda kao da je nakon tog incidenta Pravilnik takmičenja izmenjen.¹² Dokument u vidu pravilnika i na mestu o posebnim nagradama daje mogućnost pojedincima i donatorima da dodeljuju svoje nagrade.¹³ Predlog, kao i dodela nagrada ove vrste moraju biti pod kontrolom institucije, a odluku o tome donosi predsednik takmičenja. Rubištajn je svojim postupkom uneo promenu u „vladanju” i njegov čin je sada prošlost, a nova pravila su pokazala da je njegova kritika urodila plodom, odnosno fukoovski postigla ono što kritika i treba da izazove – promenu.

Drugačiji primer pokazuje istraživanje Lise MekKormik o kontroverzama vezanim za Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen”. U jednom delu svog teksta pod naslovom „Pogorelich at the Chopin” (McCormick, 2018: 8–11), opisuje događaje vezane za nastupe tada jugoslovenskog, danas hrvatskog pijaniste Ive Pogorelića. Tu se tvrdi da je ovaj pijanista prepoznat kao specifičan izvođač i da je često opisivan kao ekstreman tumač Šopenove muzike. Poznato je da je Pogorelić upravo tim prekoračenjima izgubio mogućnost ulaska u finale takmičenja, ali je isto tako zbog svog specifičnog izvođenja stekao svetsku popularnost. Ovo je tipičan primer Fukoovog „subjekta” koji osmišljeno prelazi granice koje institucija nameće. Ne samo

11 About 6th International Fryderyk Chopin Piano Competition. Pristupljeno 22.5.2023. <https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/o-konkursie/44>

12 Zaključak je donet na osnovu dostupnosti Pravilnika o nagradama. Arhiva takmičenja sadrži Pravilnike samo sa dva poslednja Takmičenja, pa se iz tog razloga ne može utvrditi tačna godina promene ovog Pravilnika.

13 Rules of the Eighteenth International Fryderyk Chopin Piano Competition, Pristupljeno 7.6.2023. <https://media.chopin2020.pl/media.chopin2020.pl/c38344d9c15a43779f60bfde310cdb08.pdf>

da je „promišljeno neposlušno“ pokazao specifičan način izvođenja Šopenove muzike, već je remetio i protokole vezane za obavezan redosled izvođenja dela. On je napuštao scenu između izvođenja dela, čime je iznudio aplauz publike koji tim protokolima nije bio predviđen (Isto: 811). Njegovo izvođenje i tumačenje Šopenove muzike bilo je upravo kritika samog takmičenja,¹⁴ odnosno praktična primena Fukoovog teorijskog poimanja kritike. Time je Pogorelić pokazao da potpuno drugačiji pristup takođe može dati „vrhunsku istinu“. Očigledno je Ivo Pogorelić, kao „subjekt“, prepoznao i iskoristio problematičnu funkciju procene u onom smislu u kojem žiri traži i podržava specifičnost, ali ne postavljaajući tačne granice gde ta poželjna specifičnost prelazi u nepoželjnu. Ovde je „subjekt“ stvorio kritiku u odnosu na „moć“ i „istinu“, pomerajući granicu tako što je sebi u svom izvođenju dao slobodu u onoj meri koja je njemu bila potrebna, poželjna i prihvatljiva. Ta sloboda je uzrokovala neslaganja između članova žirija do tog stepena da su neki od njih napustili ovo telo iz revolta prema kolektivnim odlukama koje je doneo. Pijanista i član žirija Luis Kentner (Louis Kentner) napustio je rad ovog tela, jer je smatrao da Ivo Pogorelić nije trebalo da uđe u drugu etapu. Nakon toga, pijanistkinja Marta Argerič (Martha Argerich) isto je tako istupila iz rada žirija zato što Pogorelić nije ušao u finale. Kritika ovih članova žirija ogledala se u tome što su sebi dali pravo „slobode“ da izađu iz okvira institucije, zbog neslaganja sa „istinom“ koju je izabrao žiri, a što je utemeljeno njihovim znanjima i veštinama o izvođenju dela Frederika Šopena. „Istina“ koju je potencirao Pogorelić je, uprkos eliminaciji, priznata u tolikoj meri da je stekao velik publicitet i svetsku karijeru. „Promišljena prekoračenja“ koje je načinio ovaj pijanista inicirala su intenzivno i otvoreno sučeljavanje „moći“, „istine“ i „subjekta“. U isto vreme, ovaj događaj je uzrokovao rast publiciteta samog takmičenja što ga je razlikovalo od drugih takmičenja (McCormick, 2018: 8–11). Međunarodno pijanističko takmičenje „Frederik Šopen“ je zahvaljujući tome steklo još veću popularnost.

Zaključak

Fukoova teorija kritike, sa svojim posebnim pojmovima „moći“, „istine“ i „subjekta“, pokazala se primenljivom u praksi, u tako kompleksnim sistemima poput pijanističkog takmičenja. Nije neobično to što su strogi institucionalni sistemi visoko rangiranih takmičenja, poput Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Frederik Šopen“, mesta na kojima se javljaju velike napetosti, upravo zbog susreta i sučeljavanja ova tri elementa. Evidentno je da se u navedenoj studiji slučaja radi o prezentaciji

¹⁴ Očigledno je da se ovde javljaju kritike iz vizura različitih subjekata. Jedno je kritika člana žirija (Rubinštajn), drugo kritika takmičara (Pogorelić), a sasvim treća bi bila stav nekog muzičkog kritičara koji prati takmičenje.

Šopenovih kompozicija, međutim ovde se ne postavlja pitanje o njima kao umetničkim delima, već se radi o javnoj proceni izvođenja u odnosu na zapis. Konstrukcija procene je takva da se oslanja sa jedne strane na sam tekst, dok se sa druge strane insistira na specifičnom odnosu izvođača prema delu. Ipak, sâm proces procene i odluke koje žiri donosi odigrava se diskreciono, odnosno iza „zatvorenih vrata”. Zbog tog principa javljaju se otpori prema rezultatima i intenziviraju se sučeljavanja „moći”, „istine” i „subjekta”. Procene su stvorile plodno tlo za pojavu prekomerne napetosti i otpora kao mesta pojave kritičkog stava. Pojedinačna istupanja protiv sistema bila su vid kritike „subjekta” prema instituciji takmičenja i njegova „osmišljena prekoračenja” donela su promene. Sama institucija jeste veoma čvrst konstrukt i nosilac velike „moći” koju je teško promeniti. Ipak, na Fukoovo razmatranje kritike mogu se nadovezati i reči velikog engleskog kritičara, Džordža Bernarda Šoa (George Bernard Shaw). On tvrdi da je „važan deo kritičarskog posla da agituje za muzičke reforme” (Šo, 2020: 38). Današnja agitacija za reformu mogla bi naći oslonac u Fukoovoj teoriji kritike u težnji ka menjanju i analizi promenjenih uslova pod kojima se funkcioniše. Promena bi mogla biti realizovanje drugačije preraspodele „moći” u okviru ove vrste institucije kroz aktivnije uključivanje drugih „subjekata”. Primera radi, publika kao vrsta „subjekta” može imati veoma snažnu proceniteljsku i kritičku funkciju. Iako postoje takmičenja na kojima se dodeljuje i nagrada publike, ovde to nije slučaj. Promena o kojoj Fuko govori odnosila bi se na omogućavanje publici da postane deo procenjivačkog sistema. Ona bi mogla proglašavati svoje pobednike i uručivati pijanistima nagrade ekvivalentne nagradama koje dodeljuje žiri. Ona jeste nosilac određene, ponekad izuzetno velike „moći”, koja nije uzimana u obzir kada su donošene konačne odluke žirija što se videlo u slučaju Ive Pogorelića. Takvom promenom uz pomoć analiza posttakmičarskih praksi učesnika, došlo bi se do novih saznanja. To bi bio važan korak ka nestanku ovakve i možda pojavi nove kritike. Istraživanjem takmičarskih karijera učesnika nakon učešća na muzičkim takmičenjima, kritičkim osvrtima na njihova izvođenja tokom vremena, kao i člancima u stručnim i naučnim časopisima mogle bi se preispitati odluke žirija i publike. Time bi i „istine” koje su rangirane bile podvrgnute kritici, što bi dalo smernice za buduće procene. Preraspodela „moći” omogućila bi put za isticanje više, čak i različitih „istina” kao odabranih. Analiza tog postupka mogla bi biti najveći „kritičar” institucije takmičenja. Tada bi Fukoova teorija kritike dobila na zamahu i u velikoj meri bi se aktualizovala. Time bi se fukoovski potvrdilo da kritika nije puko stanje stvari, „posledica događaja”, već je treba inicirati i osnaživati da bi događaje – menjala.

REFERENCE:

1. Arendt, Ada, Bogucki, Marcin, Majewski, Paweł, Sobczak, Kornelia. 2021. *The Chopin Games. History of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in 1927-2015*, (transl. by Tomasz Zymer). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Pristupljeno 19.5.2024. https://www.academia.edu/46943827/The_Chopin_Games_History_of_the_International_Fryderyk_Chopin_Piano_Competition_in_1927_2015
2. Berehova, Olena & Volkov, Sergii. 2019. *Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization. Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 329–346. doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2325. Pristupljeno 26.6.2023. <https://pdfs.semanticscholar.org/d11a/ab78e065a190f08ffac43cd723630fa37db3.pdf>.
3. Chęćka, Anna. 2021. *Metaphysical hearing*. Warsaw: The Fryderyk Chopin National Institute.
4. Friskin, James and Irwin Freundlich. 1973. *Music for the piano*. New York: Dover Publications.
5. Fuko, Mišel i Batler, Džudit. 2018. *Šta je kritika?*. (Prevod Milica Rašić i Adriana Zaharijević). Novi Sad: Akademska knjiga.
6. Grevs, Robert. 1987. *Grčki mitovi*. Prevod Gordana Mitrinović-Omčikus. Beograd: Nolit.
7. Mainwaring, John. 1760. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. London: Pall-Mall.
8. McCormick, Lisa. 2018. *Pogorelich at the Chopin: Towards a Sociology of Competition Scandals*, The Chopin Review. Pristupljeno 11. 6 2023. https://www.research.ed.ac.uk/files/76947435/McCormick_TCR_2018_PogorelichAtTheChopinPUB.pdf
9. McCormick, Lisa. *The Chopin Competition and the Olympic Games*, 2023. Pristupljeno 24. 1.2015. <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/prof-lisa-mccormick-the-chopin-competition-and-the-olympic-games-are-there-more-similarities-than-differences/>
10. Mills, Sara. 2005. *Michel Foucault*. London: Taylor & Francis e-Library.
11. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Pristupljeno 22. 1. 2023. <https://web.archive.org/web/20070817112229/http://www.nifc.pl/chopin/nifc/home>
12. Newell, Anthony P. 2022. *Waseda Opera and Music Theater Studies*, Vol. 3, 33–54. Pristupljeno 19.5.2024. https://waseda.repo.nii.ac.jp/record/68239/files/WasedaOperaandMusicTheatre_3_4.pdf
13. Powell, Sean Robert. 2021. *Competition, Ideology, and the One-Dimensional Music Program. Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 20 (3), 19–43. Pristupljeno 27.6.2023. http://act.maydaygroup.org/articles/Powell20_3.pdf.
14. Rubinštajn, Artur. 2021. *Moje mnoge godine*. (Prevod Marija Dimitrijević). Beograd: Službeni glasnik.
15. Rules of the Eighteenth International Fryderyk Chopin Piano Competition. Pristupljeno: 26.7. 2023. <https://media.chopin2020.pl/media.chopin2020.pl/c38344d9c15a43779f60bfde310cdb08.pdf>
16. Schrader, Marilyn. 2024. *Eisteddfod*. Pristupljeno: 18.5.2024. <https://wggaw.org/wggaw-trustees/>
17. Šo, Džordž Bernard. 2020. *O muzici*. (Prevod Đura Jakšić). Beograd: Službeni glasnik.
18. Teichman, Aneta. 2013. *IanEkier*. Pristupljeno: 19. 2. 2023. https://www.chopin-nationaledition.com/wp-content/uploads/2013/10/jan_ekier_bio_eng.pdf.
19. The Oxford Dictionary of the Classical World. 2007. *Pythian Games*, Oxford University Press. Pristupljeno 2. 2. 2023. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110810105700948;jsessionid=2B271E6540C9F7E0B4063CCC4DF26F98>

20. Yuan-Hung, Lin. 2020. *A Study of Select World-Federated International Piano Competition: influential Factors in Performer Repertoire Choices.* PhD diss., The University of Southern Mississippi.
21. 6th International Fryderyk Chopin Piano Competition, About the Competition. Pristupljeno 20.3.2023. <https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/o-konkursie/44>
22. 18th Chopin Competition Warsaw. Pristupljeno 26.1.2023. <https://chopin2020.pl/en/>

The Piano Competition as an Institution: A Case Study Considered in Light of Foucault's Notion of Critique

Abstract: The functioning of piano competitions is explored in this paper as the operation of an institution that produces power and achieves effects of subjectivation within a separate discursive field. The methodological path to analyzing this type of phenomenon leads through an overview of the emergence and development of music competitions, as well as through the articulation of the critique of the French post-structuralist Michel Foucault, in which the concepts of “power”, “truth” and “subject” occupy a central place. Special attention is focused on the International Frederic Chopin Piano Competition in Warsaw. The challenges faced by this and other piano competitions are interpreted in light of the tension between norming, necessary for the institutionalized production of power and authority (the assumption of “speaking the truth”), and the individual actions of individuals – competitors or jury members – whose practices appear in their duality as both obedience or resistance to that power.

Keywords: piano competition, critique, Michel Foucault, power, truth, subject

Etimološko-etiološke pretpostavke galantnog stila¹

Apstrakt: Rad ima za cilj da na osnovu konsultovanja odabrane i pretežno anglofone muzičko-teorijske i muzikološke literature ukaže na određene probleme koji iskrstavaju kada se govori o poreklu i razvojnim fazama galantnog stila, to jest o značaju i statusu koji ovaj stil u okviru istorije muzike zauzima. Posebna pažnja u okviru ovog rada biće posvećena napisima Čarlsa Rozena (Charles Rosen), Leonarda Ratnera (Leonard G. Ratner), Vilijama Njumana (William Newman) i Davida Šeldona (David Sheldon). Osim predstavljanja i sučeljavanja mišljenja različitih autora i preispitivanja valjanosti njihovih argumenata u vezi sa pozicijom galantnog stila u periodizaciji istorije muzike, rad će doneti poseban osvrt na problem razumevanja stilske matrice galantnog stila i njegove estetske paradigme i to iz dva ugla: 1) na osnovu analize semantičkih valera pojma *galant* i 2) ukazivanjem na (moguće) poreklo galantnog stila.

Ključni pojmovi: galantni stil, barok, klasicizam, rokoko

Status galantnog stila u muzičkoj historiografiji

Muzikolozi i muzički teoretičari koji su fenomenu galantnog stila prilazili iz različitih istorijskih i teorijskih perspektiva, saglasni su u mišljenju da se galantni stil razvio u zapadnoevropskom kulturnom kontekstu (Francuska, Nemačka, Italija), u specifičnim istorijskim i političkim okolnostima (17. i 18. vek) i sa upečatljivim socijalnim i klasnim predznakom (plemstvo, aristokratija), ali su po svim drugim

¹ Ovaj rad proistekao je iz master rada *Galantni stil u XVII veku i prvoj polovini XVIII veka – Italija, Francuska, Nemačka: teorijsko-analitičko sagledavanje* koji je februara 2017. odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu na Katedri za Muzičku teoriju. Master rad je rađen pod mentorstvom prof. dr Ane Stefanović.

pitanjima njihova mišljenja neusaglašena, a katkada i potpuno oprečna. Jedan od glavnih problema je što se u muzikološkoj literaturi galantni stil nekada vidi kao period, a nekada kao epoha.

Osim toga, galantni stil se vrlo često poistovećuje sa rokokoom ili se posmatra kao jedan od pravaca ili faza rokokoa, dok mu se istovremeno priznaje i nezavisnost od rokoko estetike (estetska autonomija). Pored problema koji postoje u periodizaciji, tu su i problemi koji se odnose na predstavnike galantnog stila. U pregledu literature koji je dat u Tabeli 1, može se primetiti da se kompozitori različitih stilskih profila smatraju galantnim kompozitorima. Od J. S. Baha (Johann Sebastian Bach) i Luidija Bokerinija (Luigi Boccherini), pa do Johana Štamica (Johann Stamitz), Fransoa Kuprena (François Couperin), Baldasara Galupija (Baldassare Galuppi) i Đovanija Paizijela (Giovanni Paisiello). Gde je i kada tačno galantni stil nastao? Zašto se baš tako zove, a ne nekako drugačije? Da li nam ova stilska oznaka govori nešto o njegovoj genezi i estetskom programu ili ne? Ko su bili patroni ovog stila i za koju publiku su galantna dela komponovana? Pitanja je mnogo i ona, činjenica, daleko prevazilaze mogućnosti i dimenzije ovog rada, ali je ipak važno da ih, s vremena na vreme, postavljamo, i da se njima bavimo, kao i da pokušamo da na njih odgovorimo. Istraživanje navedenih pitanja će u ovom radu biti sprovedeno na temelju konsultovanja literature relativno novijeg datuma, i to one koja dolazi sa engleskog govornog područja, uz mestimična nastojanja da se ovaj istraživački okvir proširi i uvidima onih autora koji datom govornom području ne pripadaju.

Klasicizam ili franko-italijanski galant?

Ernst Biken (Ernst Bücken), jedan od prvih muzikologa koji se bavio fenomenom galantnog stila u muzici, u knjizi *Galantni stil (Der galante Stil, 1924)* govori o tome da galantni stil ima dve razvojne faze (Sheldon, 1975: 240). U svojoj prvoj razvojnoj fazi galantni stil je delimično polifon, zbog toga što se pojavljuje i razvija u okviru barokne stilske formacije, dok je u drugoj razvojnoj fazi galantni stil jasniji u izrazu, ali se još uvek ne može nazvati klasicizmom (Sheldon, 1975: 240). Biken je u svom istraživanju takođe ukazao da se u okviru muzičko-teorijske misli u Nemačkoj 18. veka pravila distinkcija između tri modusa komponovanja: visoki, srednji i niski, te da je galantni stil bio pozicioniran u okvirima središnjeg modusa i da je „proistekao iz starijeg svitnog repertoara” (Radice, 1999: 615). Robert Donington (Robert Donington) ne piše o razvojnim fazama galantnog stila, ali ističe da je galantni stil imao ključnu ulogu na prelazu iz epohe baroka u epohu klasicizma (Donington, 1963: 46–47). Čarls Rozen (Charles Rosen) takođe ukazuje na značaj galantnog stila za razvoj klasicizma, ali istovremeno ističe i da period između baroka i klasicizma,

koji po njemu pada oko 1755–1775, karakteriše „manirizam” zbog „nedostatka jednog integrisanog stila” (Rozen, 1979: 56). Ovaj prelazni period je prema Rozenu karakterističan po tome što kompozitori „neguju strogo individualni stil”, ali i po tome što stilske crte kasnog baroka koegzistiraju sa stilskim crtama drugih stilskih pravaca, sa galantnim i osećajnim stilom (Rozen, 1979: 51, 56). Rozen smatra da je klasicizam nastao u sublimaciji različitih stilskih pretpostavki datog manirističkog perioda (1755–1775) kada su se stopile „glavne stilske mogućnosti Evrope (...) ekspresija i elegancija” (Rozen, 1979: 51). Sva tri autora, Biken, Donington i Rozen, saglasni su u stavu da je galantni stil uticao na klasični stil, ali njegovu pojavnost tumače na različite načine.

Leonard Ratner (Leonard G. Ratner) ističe da su muzičari u Nemačkoj u 18. veku pojmom *galant* označavali širok spektar modernih stilskih tendencija u muzici tog perioda (moglo bi se čak reći da je ovaj pojam u Nemačkoj bio sinonim za moderno) kojima je bilo zajedničko odbacivanje preskriptivnih pravila učenog stila (Ratner, 1980: XV). Međutim, moderne stilske tendencije o kojima Ratner piše nisu bile motivisane iznutra (iz samog bića germanskog društva); naprotiv, one su dolazile spolja, neposredno podstaknute i inspirisane muzičkim tradicijama Italije i Francuske.

Kako su Nemci uvozili i adaptirali druge stilove, postali su vispreni posmatrači internacionalne muzičke scene; opisivali su, kritikovali i podučavali internacionalne stilove (...) Distancirani od izvorišta stilova XVIII veka, Nemci su imali širi pogled na internacionalnu scenu. Oni su u svojoj muzici koordinisali i sintetisali; u napisima objašnjavali i sumirali ono što je u suštini bio franko-italijanski galantni stil (Ratner, 1980: 359).

Prožimanje stilskih uticaja francuske i italijanske muzike na germanskom nacionalnom terenu dalo je ne samo ključne podsticaje i obrise epohi klasicizma već, prema tvrdnjama Ratnera, i više od toga. „Kada bismo odlučili da preimenujemo epohu klasicizma i da je imenujemo prema merilima 18. veka...”, piše Ratner, „ona bi se zvala galantnim stilom ili kasnim franko-italijanskim galantom” (Ratner, 1980: XV). Iz navedene Ratnerove tvrdnje mogu se izvesti tri zaključka. Na prvom mestu treba primetiti da Ratner smatra da galantni stil nije predstavljao samo pretpostavku za nastanak klasičnog stila (što ne znači da se ta pretpostavka sada isključuje), već da klasicizam jeste galantni stil, što znači da se cela epoha koja se u istoriji muzike naziva klasicizmom, može preimenovati i nazvati galantnim stilom, odnosno galantnom epohom. Ratner u svojoj knjizi *Klasična muzika. Ekspresija, forma i stil (Classic Music. Expression, Form, and Style, 1980)* ne zagovara suspendovanje oznake klasicizam u korist oznake *galant*, iako drugu oznaku smatra preciznijom, ali nam jasno predočava da se muzika klasicizma ne može razumeti bez prethodnog razumevanja galantnog stila i njegove estetske paradigme. Na drugom mestu treba primetiti da Ratner podvlači da galantni stil nije nastao u germanskom nacionalnom kontekstu kada kaže da se radi o

franko-italijanskom galantu, što implicira da galantni stil predstavlja stilsku kategoriju koja je istovremeno i nacionalnog (Francuska, Italija) i internacionalnog (Nemačka) karaktera. Najzad, na trećem mestu, kada pored odrednica franko-italijanski galant dodaje i odrednicu kasni Ratner jasno ukazuje na to da galantni stil poznaje i svoju ranu fazu koja vremenski ne koincidira sa epohom klasicizma, već joj, u određenom vremenskom intervalu, prethodi.

Diskurzivni univerzum klasičnog stila Ratner je analizirao i sagledao oslanjajući se na topike (engl. *topic*) koje je podelio na tipove i stilove (Ratner, 1980: 9). U korpus galantnih topika Ratner je uvrstio sve topike iz kategorije tipovi (što bi bili plesovi), a njima je pridružio i određene topike iz druge kategorije (stilovi), kao što su: vojnički i lovački stil, pevani stil, briljantni stil, francuska uvertira, turska muzika, pastorala, *Sturm und Drang* i osećajni stil. Sve topike koje su, direktno ili indirektno, bile povezane sa teatarskim i/ili kamernim stilom, Ratner je svrstao u kategoriju galantnih (modernih, slobodnih) topika, a glavni kriterijum je bio taj što su predstavljale suprotnost učenom stilu koji je počivao na strogim pravilima komponovanja.

Galantni stil ili muzički rokoko?

Edit Borof (Edith Borroff) i Irvin Mardžori (Irvin Marjory) ističu da je tokom 18. veka „aristokratski ukus bio reprezentovan galantnim stilom takođe nazivanim i rokoko...”, te da se ovaj stil „prvenstveno ispoljio u instrumentalnoj muzici” (Borroff, Marjory, 1976: 134–135). Peter Rumenheler (Peter Rummenhöller) takođe zastupa mišljenje da se rokoko može nazvati i galantnim stilom:

Ako u glazbi potražimo nešto slično anakreontici i rokokoovskoj lirici svakako bi se moglo pomisliti na galantni stil, zbog toga što galantni stil u muzici i rokoko stil u vizuelnim umetnostima predstavljaju reakciju na barok: slično kao što se rokoko protiv baroknog stila pobunio zbog preteškosti i prebujnosti, tako se i u glazbi galantno pobunilo protiv učenoga (Rummenhöller, 2004: 12–13).

Kada se sumiraju i uporede gledišta citiranih autora, može se doći do zaključka da se u njihovim napisima rokoko i galantni stil poistovećuju samo zbog toga što dele dve zajedničke karakteristike: 1) namenjeni su višim društvenim slojevima i 2) predstavljaju reakciju na barok. Argumentacija kojom navedeni autori potkrepljuju svoju hipotezu o istovetnosti galantnog i rokoko stila može na prvi pogled da deluje ispravno i nimalo sporno, ali se nedostaci u samoj hipotezi i argumentaciji razotkrivaju u jednom sasvim jednostavnom pitanju: Da li su navedene dve karakteristike dovoljne da se između galantnog i rokoko stila postavi znak jednakosti? Drugim rečima, ako se radi o jednom stilu, zbog čega su nam potrebne dve oznake? Zar nas, uostalom, teorija informacije ne

učiti da je korišćenje dve oznake za jednu istu stvar, fenomen ili pojavu koju opisujemo, krajnje redundantno. Ukoliko su rokoko stil i galantni stil zapravo jedan te isti stil, onda iz tog zaključka proizlazi i da oni zauzimaju isti vremenski period u istoriji muzike, književnosti i istoriji umetnosti i da su im poreklo i razvojne faze takođe iste.

Da su se citirani autori zapitali nad razlikama između rokoko i galantnog stila, možda bi primetili da se ova dva stila tokom svog razvoja ukrštaju i prepliću, ali da se isto tako u određenim tačkama i razilaze. Drugim rečima, hipoteza o jednom stilu sa dve oznake lako se da osporiti ukoliko se prilikom poređenja stilova pođe od semantike samih stilskih oznaka ili ukoliko se razmotri status ornamenta (njihove kvantitativne i kvalitativne dimenzije) kao bitnog činioca oba stila. Pojmovi rokoko i *galant* poseduju jednu veoma važnu zajedničku karakteristiku, a to je da dolaze iz francuskog jezika što potencijalno upućuje i na zajedničko poreklo samih stilova. Osim toga, oba pojma su u književni, istorijski i muzički diskurs ušla iz svakodnevnog govora, spontano i gotovo neprimetno. Međutim, ovde sva sličnost između ova dva termina prestaje, jer se po osnovnom značenju ipak značajno razlikuju. Pojam rokoko predstavlja složenicu koja je izvedena spajanjem francuskih „reči *coquillage* (školjka) i *rocaille* (kamen)” (Janson, 2005: 610). Termin rokoko koristio se u značenju arhitektonske dekoracije uklesane u kamen koja je bila bliska obliku morske ili ušne školjke, odnosno, motivima koji su izvedeni iz ovog asimetričnog i zakrivljenog oblika. Etimologiji pojma *galant* posvećen je poseban odeljak ovog rada zbog čega ćemo na ovom mestu samo ukazati na činjenicu da termin *galant*, za razliku od termina rokoko, u svom prvobitnom i osnovnom značenju nije upućivao na specifičnu vrstu ukrasa (što ne znači da se u galantnom stilu ukrasi nisu koristili) već prvenstveno na određene oblike ponašanja i socijalne aktivnosti koje su bile svojstvene višim društvenim slojevima (ples, moda, društvene igre, pisanje pisama).²

U rokoko i galantnom stilu ornamenta imaju veliki značaj, ali funkcija ornamenta u ova dva stila nije ista. Reprezentativna dela rokoko stila – poput bogato dekorisanih komada nameštaja ili enterijera manjih palata čiji su zidovi bili prekriveni ornamentima – karakteriše estetska autonomija ukrasa. Činjenica je da nikada, ni u jednom drugom zapadnoevropskom stilu ukras neće dobiti toliko na značaju i snazi kao u rokoko stilu. Drugim rečima, ukrasi u rokoko stilu više nisu diskretna i marginalna pojava. Njihova zastupljenost i brojnost može čak da dovede do zamagljivanja formalnih granica dela (spoljašnjih i unutrašnjih), te katkada nije lako razaznati kakva se osnovna formalna konstrukcija krije iza ornamentisanih površina. Reprezentativna dela galantnog stila –

² Jedna od razlika između pojma *galant* i pojma rokoko leži i u tome što je tokom 17. i 18. veka pojam *galant*, u odnosu na pojam rokoko, akumulirao veliki broj značenja, te se, između ostalog, koristio i u vezi sa ukrasima i ukrašavanjem. U ovom radu termini *galant* i rokoko porede se u svojim osnovnim značenjima.

poput opere-baleta *Galantna Evropa* (*L'Europe galante*, 1697) Andrea Kampra (André Campra) ili *Galantnih Indija* (*Les Indes galantes*, 1735) Ž. F. Ramoa (Jean-Philippe Rameau) – prepoznaju se prema umereno primenjenim i funkcionalnim ornamentima. U galantnom stilu ukras pored dekorativne ima i strukturnu funkciju, pa se tako, u galantnim muzičkim komadima, različite vrste ukrasa najčešće upotrebljavaju pred kadencu, dok u reprezentativnim delima rokoko stila ukrasi imaju visok stepen estetske autonomije i vrlo često zamagljuju osnovnu konstrukciju dela.

Međutim, iako se u ovom radu zastupa mišljenje da se između galantnog i rokoko stila ne može staviti znak jednakosti, to svakako ne znači da uticaje rokoko stila ne možemo pronaći u muzici. Estetskom idealu rokoko stila su se u muzici najviše približili francuski klavsenisti koji su svoje mnogobrojne komade za klavsen bogato ornamentisali. Strukturnu podlogu ornamentalnog rada predstavljali su plesovi kao što su menuet, rigodon, gavota, sarabanda, kuranta, paspje i mnogi drugi koji su u osnovi bili homofono postavljeni, sa veoma jednostavno građenom melodijskom i bas linijom – ornamenta su u muzici za klavsen bili značajni i zbog toga što su omogućavali da se održi kontinuitet zvuka. Ukoliko o galantnom stilu možemo da govorimo čak i kada delo ne sadrži ukrase, a o rokoko stilu isključivo ukoliko ih delo sadrži, tada se čini opravdanim da se u slučajevima kada se ornamentacija u stilu rokoko primenjuje na galantne komade inspirisane plesovima (kao što je to slučaj sa komadima za klavsen), govori o rokoko fazi galantnog stila. Galantni stil bi, sledstveno, predstavljao bazu ili osnovu, a rokoko nadogradnju. Ovom tvrdnjom smo ujedno otvorili i pitanje hronološke usklađenosti ova dva stila i galantnom stilu priznali istorijsku prednost u odnosu na rokoko, iako se u literaturi mogu sresti i drugačija mišljenja.

Dušan Plavša, na primer, galantni stil posmatra kao „jedan od stilskih pravaca muzičkog rokoko (uz *empfindsamer Stil*)...”, implicirajući da galantni i osećajni stil predstavljaju dva vida muzičkog rokoko i samim tim, jedne, rokokoovske estetske paradigme (Plavša, 1972: 156). Osećajni stil (*empfindsamer Stil*) javlja se u 18. veku kod severno-nemačkih kompozitora sa K. F. E. Bahom (Carl Philipp Emanuel Bach) kao najznačajnijim predstavnikom, a zbog svoje senzitivnosti i subjektivne ekspresije, pre bi se mogao smatrati reakcijom na sadržajnu nepretencioznost galantnog stila. S tim u vezi bi se takođe moglo polemizovati o tome da li se osećajni stil razvio na podlozi galantnog stila, zbog sveprisutnog uticaj plesnog materijala i periodičnih struktura koje su proistekle iz muzike za ples.

Na kraju ćemo se dotaći i jednog pitanja koje se vrlo često postavlja kada se govori i piše o rokoko stilu, a to je: Da li rokoko predstavlja stilsku formaciju (stil za sebe), završnu fazu baroka ili samo jedan poseban stil ukrašavanja?

Autor	Publikacija	Predstavnici galantnog stila	Vremenska odrednica galantnog stila
Kasper Heveler	„Galantni stil” <i>Muzički leksikon</i> (1967)	D. Skarlati	javlja se početkom 18. veka
Branka Antić	„Galantni stil” <i>Muzička enciklopedija</i> (1971)	F. Kupren, D. Skarlati, G. F. Teleman, G. B. Pergolezi, B. Galupi, J. J. Kvac, K. H. Graun, J. G. Graun, R. Kajzer, K. F. E. Bah	18. vek
Dušan Plavša	„Galantni stil”, „Rokoko, muzički” <i>Enciklopedijski leksikon mozaik znanja. Muzička umetnost</i> (1972)	F. Kupren, Ž. F. Ramo, D. Skarlati, B. Galupi, G. Mifa, G. F. Teleman, J. Mateson, sinovi J. S. Baha	1725–1775
Daniel Hertz	„Galant” Grove Music Online (2001)	Đ. Freskobaldi, D. Skarlati, J. Mateson, J. J. Kvac, L. Vinci, A. Skarlati, F. M. Veracini	18. vek
Robert Donington	<i>The Interpretation of Early Music</i> (1963)	J. S. Bahm, D. Skarlati, G. F. Teleman	prelazni period između baroka i klasicizma
William Newman	<i>The Sonata in the Classic Era</i> (1972)	<u>prva faza stila</u> F. Kupren, D. Skarlati, Đ. Tartini <u>druga faza stila</u> B. Galupi, G. B. Samartini, L. Bokerini, K. Bah, rani period stvaralaštva J. Hajdna i V. A. Mocarta	vrhunac stila 1750–1760
Daniel Hertz	<i>Music in European Capitals: The Galant Style</i> (2003)	kompozitori koji stvaraju u datom vremenskom periodu	1720–1780
Peter Rummenhüller	<i>Glazbena pretklasička: kulturni i glazbenopovijesni opis glazbe u 18. stoljeću između baroka i klasike</i> (2004)	naraštaj Bahovih sinova	1735–1785
Robert Gjerdingen	<i>Music in the Galant Style</i> (2007)	kompozitori koji stvaraju u datom vremenskom periodu	1720–1780

Tabela 1. Status galantnog stila u periodizaciji istorije muzike i njegovi najznačajniji predstavnici. Komparativno sagledavanje različitih pristupa u enciklopedijama i monografijama.

Pitanje je izuzetno važno, vredno pažnje i razmišljanja, ali ga ovde nismo postavili da bismo na njega odgovorili, jer to u velikoj meri prevazilazi obim ovog rada. Pitanje je postavljeno samo kako bi se ukazalo na to da ova vrsta dileme ne postoji kada je u pitanju galantni stil. Galantni stil ne predstavlja završnu fazu baroka, već se radi o stilu koji se razvio kao reakcija na polifoni stil zrelog baroka. Konsultujmo na kraju ovog odeljka još i Vilijama Njumana (William S. Newman) koji delimično usvaja stanovište Ernsta Bikena i smatra da je neophodno napraviti razliku između „prvog galantnog stila koji je paralelan i koincidira sa rokoko stilom u muzici...” i zaključuje epohu baroka, i „drugog galantnog stila koji nije proistekao iz baroka i koji dostiže vrhunac oko 1750. i 1760.”, a koji je anti-barokni, kako po konceptu tako i po karakteru (Newman, 1972: 120). Može se primetiti da je Njuman na stanovištu da se rokoko i galantni stil u jednom istorijskom trenutku preklapaju, ali da se ne radi o istim stilovima.

Etimološki i semantički aspekti pojma galant

Dejvid Šeldon (David A. Sheldon) ističe da se pojam *galant* u francuskoj književnosti pojavljuje tek u 14. veku kao imenički oblik izveden iz glagolskog oblika *galer* čije je osnovno značenje u starofrancuskom (13. vek) bilo veseliti se (engl. to be marry, to rejoice; ital. rallegrarsi) (Sheldon, 1975: 241; 1989: 94). Antoan Firetijer (Antoine Furetière) u svom *Univerzalnom rečniku (Dictionnaire universel, 1690)* objašnjava da je pojam *galant* izveden iz stare francuske reči *gale* koja označava proslavu uz dobru trpezu (*Ce mot vient du vieux Francois Gale, qui signifie resjouissance & bonne chere*) (Furetière, 1690: 367). Ove dve etimološke varijante pojma *galant* (veseliti se, proslavljati) semantički su veoma bliske te bi mogle da upućuju da se koreni galantnog stila nalaze u pastoralnim žanrovima plesne muzike koji su bili sastavni deo seoskih i dvorskih praznika i festivala. Iako je pojam *galant* dobio na popularnosti i značaju tek u 17. i 18. veku kako u okviru književnosti tako i u okviru drugih područja kulture i umetnosti, primetno je da se dosta ranije, tokom 15. i 16. veka, ovaj pojam sporadično pojavljivao u napisima Fransoa Vilona (François Villon), Vojvode od Overnja (Martial d’Auvergne), Vojvode od Orleana (Charles d’Orléans) i Fransoa Rablea (François Rabelais) (Sheldon, 1975: 241; 1989: 94–95).

Krajem 17. veka u Francuskoj izlaze tri rečnika francuskog jezika: 1) *Francuski rečnik (Dictionnaire françois, 1680)* Sezara Pjera Rišelea (César-Pierre Richelet 9, 2) *Univerzalni rečnik* Antoana Firetijera i 3) *Rečnik francuske akademije (Dictionnaire de L’Académie française, 1694)*. U sva tri rečnika data su objašnjenja značenja pojma *galant* (najpre kao imenice, a potom i kao prideva), ali i pojma *galanterie* koji se posebno odomaćio u nemačkom jeziku – pojam *galanterie* najčešće je ukazivao da se

nešto čini na galantan način ili na osobinu onoga ko je galantan (Tabela 2). Na osnovu komparativnog sagledavanja svih značenja koja su u ova tri rečnika pripisana pojmu *galant* (Tabela 2), može se zaključiti da je ovaj pojam najviše značenja akumulirao u svojstvu prideva, a potom i kao imenica.

Kada se zapravo pojam *galant* upotrebljavao? Pojam *galant* upotrebljavao se u situacijama kada je bilo potrebno da se objasni karakter čoveka ili da se ukaže na određene postupke u njegovom ponašanju, pa se tako u javnom i književnom diskursu u drugoj polovini 17. veka u Francuskoj pored pojma *galant*, vrlo često koristila i sintagmatska odrednica galantni čovek (fr. *homme galant*). Prema *Rečniku francuske akademije*, ali i prema Rišelevu i Firetjeru, galantni čovek je razuman i blage naravi, što znači da ne čini ništa instinktivno i nepromišljeno bilo da je reč o društvenoj komunikaciji, udvaranju, pisanju pisama ili odevanju. Galantni čovek je vedrog duha, razdragan, ali uvek preokupiran utiskom koji ostavlja na druge ljude, zbog čega mnogo pažnje posvećuje manirima i poštovanju društvenih konvencija i protokola.

Osim što pazi na to kako se kreće, sedi, govori i gestikulira, galantni čovek vodi računa i o tome kako se odeva i kakav utisak njegovo odevanje ostavlja na druge ljude – cilj kojem se u odevanju težilo bila je ugladenost, profinjenost i elegancija. U komunikaciji i socijalnim interakcijama galantni čovek je prijatan, ljubazan i šarmantan, a njegove najvažnije društvene veštine bile su laskanje i dodvoravanje (udvaranje), kojima je nastojao da pridobije simpatije sagovornika. Kada iskazuje naklonost prema dami u koju je (strastveno) zaljubljen galantni čovek to najčešće čini tako što svoju izabranicu obasipa komplimentima ili tako što joj piše ljubavna pisma u kojima pažljivo bira reči i stihove koji bi bili dostojni njene lepote. Osim pozitivnih osobina, za galantnog čoveka su se vezivale i neke negativne osobine kao što su bestidnik i licemer (Tabela 2). Ove negativne konotacije govore u prilog tome da je ugladenim socijalnim manirima, laskanjem i lažnom ljubaznošću, galantni čovek vrlo često prikrivao svoju pravu prirodu i loše namere.

Drugim rečima, galantni čovek se u svemu što je činio uvek rukovodio (spoljašnjim) utiskom. Vrlina galantnog čoveka stoga se može shvatiti pre kao vrlina forme nego kao vrlina sadržaja, jer je za galantnog čoveka bitnije kako, na koji način nešto radi, nego šta. Ova vrsta etike i morala forme u društvenom ophođenju proistekla je iz dvoranske (feudalne) etike i predstavljala je ideal kom su galantni ljudi težili.

Raditi nešto na galantan način istovremeno je označavalo i da je dostignut ideal u izražavanju u stihu, prozi i plesu, a u ovim značenjima pojma *galant* vidimo da je etika forme išla ruku pod ruku sa estetikom, pa je tako pojam *galant* postao odrednica za stil.

	S. P. Rišele <i>Francuski rečnik</i> (1680)	A. Firetjjer <i>Univerzalni rečnik</i> (1690)	<i>Rečnik francuske Akademije</i> (1694)
<i>Galant</i> (imenica)	ljubavnik bestidnik mašna čovjek koji strastveno i vatreno žudi za nečim	ljubavnik bestidnik licemer čovjek koji oseća strast prema nekoj ženi	ljubavnik udvarač mašna čovjek koji je vedar i razdragan
<i>Galant</i> (pridev)	civilizovan pun duha pristojan razuman graciozan vedar lep veseo šarmantan zaljubljen	civilizovan pun duha prijatan pošten graciozan uglađen ljubazan nežan vedar blage naravi maniri nastoji da ugodi ženama	civilizovan pristojan prijatan u društvu i komunikaciji društven razuman stručan u poslu laskavac nastoji da ugodi ženama <i>za stvari:</i> ples, moda, duh, maniri, način odevanja, pisanje pisama i stil
<i>Galanterie</i>	činiti nešto na galantan način; ljubav u prozi i stihu cveće ljupkost zaljubljenost društveni maniri prijatnost u govoru	dostignuće galantnosti u ljubavi, stihu i poeziji uglašeni maniri govoriti o stvarima na prijatan način ljubav, zaljubljenost; strast, privrženost prema nekoj osobi	osobina onoga ko je galantan, ljubazan, na usluzi ženama

Tabela 2. Komparativno sagledavanje značenja pojma *galant* u rečnicima francuskog jezika štampanim krajem 18. veka

Kao oznaka za stil, pojam *galant* krajem 17. veka u Francuskoj počinje da se primenjuje na korpus umetničkih dela koja su u formi i izrazu posedovala niz karakteristika kao što su: prijatnost, elegantnost, vedrina, uglađenost, lepota (forma), ljupkost, nežnost, šarm, dopadljivost, umerena dekorativnost, nepretencioznost sadržaja i ekspresije.

Ovi opisi kao estetski kvalitativni galantnog stila u muzici su se prvenstveno mogli pronaći u plesnim žanrovima tog perioda u baletima, svitama, operi-baletu i drugim žanrovima inspirisanim plesom, baš kao što je i sam pojam *galant* prema *Rečniku francuske akademije*, između ostalog, bio sinonim za ples.

Produkcija dela u galantnom stilu bila je obeležena ukusom i sistemom vrednosti galantnih ljudi, te se u tom smislu od galantnih dela zahtevala ista vrlina forme kao i od galantnog čoveka. Potvrdu da se pojam *galant* krajem 17. i početkom 18. veka utvrdio i kao stilska odrednica daje nam u svom *Muzičkom rečniku* (*Dictionnaire de musique*, 1701) Sebastijan Brosar (Sébastien de Brossard) koji piše o postojanju različitih individualnih i nacionalnih stilova, ali i o postojanju kamernog, dramskog, ozbiljnog, ekspresivnog i patetičnog stila i, naposljetku, galantnog stila (Brossard, 1701). Časopis pod nazivom *Galantni Merkur* (*Le Mercure galant*, 1672–1674; *Nouveau Mercure galant*, 1677–1724) izlazi otprilike u isto vreme, pišu se i galantni romani, a posebna pažnja posvećuje se i formi pisma. Antoan Vato (Antoine Watteau) u slikarstvu utemeljuje žanr *Galantnog praznika* (*Fêtes galantes*) i daje niz značajnih dela (*Les Plaisirs du Bal*, oko 1717; *Pilgrimage to Cythera*, oko 1718–1719). U muzičko-scenskim delima pojam *galant* pronalazimo u naslovima dela u žanru opere-baleta kao što su *Galantna Evropa* (1697) Andrea Kampra i *Galantne Indije* (1735) Žana Filipa Ramoa (Jean-Philippe Rameau), a tu je i niz komada za klavsen Fransoa Kuprena (François Couperin) i Žana-Fransoa Dandrija (Jean-François Dandrieu) koji takođe u naslovu sadrže pojam *galant*.³ Međutim, ovde treba istaći da dela komponovana (pisana, slikana) u galantnom stilu ne moraju uvek da sadrže paratekstualnu referencu na galantni stil u vidu naslova, baš kao što i dela koja u svom naslovu sadrže pojam *galant* ili *galanterie* ne podrazumevaju odsustvo nekog drugog stila. Ono što je bitno na osnovu svih navedenih primera primetiti jeste postojanje galantnog stila već oko 1701. godine (premda i ranije), iako autori poput Daniela Herca (Daniel Hertz) i Roberta Gjerdingena (Robert Gjerdingen) (Tabela 1) navode da se galantni stil javlja oko 1720. godine.

Osvrt na etimologiju i semantiku pojma *galant* pokazao je da oznaka *galant* predstavlja više od proizvoljne stilske etikete (nominalističko shvatanje), te da funkcioniše kao označitelj za korpus umetničkih dela koja poseduju niz istih ili sličnih stilskih crta (realističko shvatanje) na koje su u velikoj meri uticale i kulturne i prostorno-vremenske koordinate (esencijalističko shvatanje) (Supičić, 2006: 137). Veliki uticaj francuske kulture na ostatak Evrope pod Lujem XIV (1638–1715) i Lujem XV (1710–1774), doveo je do toga da se pojam *galant* (uz niz drugih francuskih termina) domestikuje u drugim evropskim jezicima, a naročito u nemačkom, gde je postao jedan od centralnih pojmova muzičko-teorijskog diskursa. Pojam *galant* pronalazimo

³ Primeri su komad *La Galante* iz Druge knjige komada za klavsen (1717) F. Kuprena; komad *Le Galant* iz Druge knjige komada za klavsen (1728) Ž. F. Dandrijea i komad *La Galante* iz Treće knjige komada za klavsen (1734) istog kompozitora.

u napisima Johana Matesona (Johann Mattheson), Johana Kvanca (Johann Joachim Quantz), Johana Šajbea (Johann Adolph Scheibe), Fridriha Marpurga (Friedrich Wilhelm Marpurge), Daniela Tirka (Daniel Gotlib Türk), Johana Zulcera (Johann Georg Sulzer) i drugih nemačkih teoretičara 18. veka.

Italijanski koreni galantnog stila

Priručnici koje su u vremenski širokom luku od 16. do 18. veka pisali slobodni mislioci poput Baltasara Kastiljonea (Baldassarre Castiglione) i Đovanija dela Kaze (Giovanni della Casa) u Italiji, Nikole Farea (Nicolas Faret) i Antoana Gomboa (Antoine Gombaud) u Francuskoj, te Kristijana Tomazija (Christian Thomasius) i Kristijana Barta (Johann Christian Barth) u Nemačkoj, predstavljali su referentno i nezaobilazno štivo za sve one koji su želeli da se upoznaju sa pravilima otmenog i profinjenog ponašanja, kako u svakodnevnom životu, tako i u posebnim društvenim prilikama. Kao svojevrсни kodeksi finoće, etikecije i lepog ponašanja, ovi priručnici su u 16. i 17. veku bili prvenstveno namenjeni dvoranima i plemićima, ali su sa raslojavanjem društva u 18. veku postali veoma popularni i među ljudima koji nisu imali plemićko poreklo, to jest među imućnijim građanima koji su težili idealu dvorskog života. Savetujući pojedince kako da se u određenim situacijama prikladno ponašaju, autori ovih priručnika definisali su jednu posebnu društvenu etiku, a može se slobodno reći i estetiku, koja je u Italiji tokom 16. i prve polovine 17. veka imala dvorski, a u Francuskoj i Nemačkoj krajem 17. i početkom 18. veka aristokratski i građanski karakter. Centralne ličnosti dvorske etike bili su ljudi sa dvora, a aristokratske i građanske galantni ljudi (fr. *homme galant*: galantni čovek; *femme galant*: galantna žena). Dvorska socijalna etika počivala je na skupu (strogih) pravila koja su služila da se regulišu ponašanja i međuljudski odnosi na dvoru. Osnove dvorske etike postavio je u svojoj *Knjizi o dvoraninu (Il Cortegiano, 1528)* Baltasar Kastiljone, a njegova knjiga presudno je uticala na sve potonje priručnike u ovom žanru (Tabela 3), na literaturu koja se najčešće podvodi pod žanrovsku kategoriju *bon ton*. Popularnost koju je Kastiljoneova *Knjiga o dvoraninu* stekla neposredno nakon njenog objavljivanja, govori u prilog tome da se radi o delu univerzalne vrednosti, što je istaknuto i u predgovoru izdanja ove knjige na srpskom jeziku:

U celoj Evropi Kastiljoneov *Dvoranin* bio je suštastveno štivo plemstva (...) *Knjiga o dvoraninu* je tokom vremena doživela brzu rasprostranjenost, i sve do Francuske revolucije predstavljala je referencijalno štivo koje je uzimano u obzir kad god se postavljalo pitanje o uređenju odnosa u okvirima dvora, kao i pri potonjim raspravama o umeću saživljavanja unutar zajednice stanovništva (*civitas*)... (Stefanović, 2012: 14–15).

Kakav je Kastiljoneov dvoranin? Kastiljoneov dvoranin je plemenitog roda i to se vidi u svim aktivnostima koje praktikuje. Od njega se zahteva da bude spretan na konju i da vešto barata različitim vrstama oružja, ali i da svoje dobro držanje i graziozno kretanje pokazuje na viteškim turnirima, balovima, svečanostima, u lovu i društvenim igrama. Osim što se izražava prijatnim i umerenim tonom, Kastiljoneov dvoranin neretko koristi i strane reči i izraze kako bi ilustrovao svoje široko obrazovanje. Muzičko obrazovanje i muzički ukus takođe se smatraju pokazateljima dvoraninovog socijalnog statusa, a sam Kastiljone ističe „da muzika nije samo ukras već i nužnost jednog dvoranina” (Kastiljone, 1528: 113). Jedan od protagonista Kastiljoneove *Knjige o dvoraninu* primećuje „da na svetu nije moguće naći posudu dovoljno veliku u koju bi stalo sve ono što biste vi želeli da ima taj dvoranin” (Kastiljone, 1528: 111).

U svemu što čini dvoranin se „po svaku cenu treba kloniti izveštačenosti, kao od nekog oštrog i opasnog školja”, navodi Kastiljone, a kako bi to izbegao potrebno je „da u svemu postupa s nekom vrstom nehaja, koji prikriva i pokazuje da je ono što je urađeno i rečeno, takoreći, učinjeno bez većeg razmišljanja”, imajući na umu „da je prava umetnost ono što se ne čini da je umetnost” (Kastiljone, 1528: 81). Ponavljanja, afektacije, preterivanja (npr. u gestikulaciji), izveštačenost i vidni napor moraju da se izbegavaju (to je imperativ), jer među otmenim ljudima nisu ni etički, a ni estetski, opravdani. Međutim, dvoranin istovremeno mora da pazi da ne bude dosadan i nezanimljiv, jer je to u svakodnevnoj komunikaciji takođe nepoželjna osobina. Jedan od protagonista Kastiljoneove knjige uzima za primer muziku da bi objasnio kako dvoranin treba da izbegava svaki vid preterivanja, pa čak i kada primenjuje nehaj i ljupkost:

Ovo se zbiva i u muzici, gde je velika greška staviti dva savršena saglasja jedno za drugim, što ne pogoduje našem čulu sluha, dok mu i te koliko odgovara sekunda ili septima, koje su po sebi disonantne, opore i nepodnošljive. Razlog tome je što ponavljanje savršenih saglasja stvara zasićenje i usiljenu harmoniju. Međutim, ovo iščezava kada se uvedu nesavršena saglasja da bi se uspostavio kontrast koji slušaoca drži u stanju očekivanja, radoznalog da čuje i uživa u savršenim harmonijama življe i sa zanosom pri disonanci sekunde ili septime kao u nečemu što nije unapred pripremljeno. (Kastiljone, 1528: 83).

Osim nehaja, svi dvoraninovi postupci moraju da poseduju i ljupkost (ital. *grazia*) koja u izvesnoj meri i proilazi iz nehaja, ali i *vice versa*, kako bi iz organske simbioze ova dva opšta načela nastale i druge poželjne osobine kao što su privlačnost i dopadljivost. Nehaj i ljupkost dvoranin primenjuje svakodnevno. Međutim, dvoranin mora da pazi da u tome ne preteruje kako praktikovanje nehaja i ljupkosti ne bi delovalo neprirodno. Dvoranin zbog toga mora da bude sposoban da svoj nehaj i ljupkost sprovodi isto tako nehajno i ljupko kako bi simulaciju prikrilo disimulacijom.

Autor	Naziv knjige/priručnika	God. izdanja
B. Kastiljone	<i>Il Cortegiano</i>	1528.
Đ. dela Kaza	<i>Il Galateo, overo de' costumi</i>	1558.
S. Guazo	<i>La civil conversazion</i>	1574.
N. Fare	<i>L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour</i>	1630.
Č. Sorel	<i>Les Loix de la Galanterie</i>	1644.
C. Ripa	<i>Iconologia</i>	1645.
B. B. de Fontel	<i>Lettres galantes le Monsieur le chevalier d'Her</i>	1685.
A. Gombo	<i>L'honnête homme</i>	
	<i>Discours de la vraie honnêteté</i>	1701.
K. Tomazi	Über die Begriffe „galant“ und „galant homme“ <i>Zwei Erscheinungsformen</i>	1687. 1693.
	<i>Falscher Galanterie: Wollust und Ehrgeiz</i>	
K. F. Hunold	<i>Die allerneuste Manier höflich und galant zu schreiben</i>	1702.
J. K. Bart	<i>Die galante Ethica, oder nach der Neuesten art eingerichtete Sitten-Lehre, in welcher gezeiget wird, wie sich ein Junger Mensch bey der galanter Welt, sowohl durch manierliche Wercke, als complaisante Worte recommandiren Soll, allen liebhebern der heutigen Politesse zu sonderbaren nutzen und vergnuegen ansicht Gestellet</i>	1720.

Tabela 3. Pregled priručnika o lepom ponašanju koji su štampani nakon izlaska Knjige o dvoraninu Baltasara Kastiljonea

Dvoranski etički sistem zasnovan na nehaju i ljupkosti je u osnovi bio krajnje pragmatičan jer nije poznao razliku između načina predstavljanja i onoga što jeste, to jest između istinskih i simuliranih manira. Korisno i moralno je u Kastiljoneovoj dvoranskoj etici poistovećeno i, stoga, u vrednosnom smislu izjednačeno. Osnovni dvoraninov motiv koji ga je pokretao da čini sve navedeno, bila je želja da se dopadne drugim dvoranima, a istu praksu sledili su i umetnici (književnici, muzičari) koji su delovali na dvoru, a sama produkcija umetničkih dela u okviru ovog sistema odvijala se prema istim kriterijumima. Umetnička dela koja su u okviru ovog sistema nastajala nisu bila odraz unutrašnjih psiholoških stanja umetnika, već su nastajala iz svojevrsnog društvenog ugovora između samog umetnika i publike koja je u komponovanim delima pronalazila refleksiju sopstvenog sistema vrednosti. Sličan status umetnost je imala i u galantnom stilu, s tim što publiku više nisu činili dvorani nego galantni ljudi.

Zaključak

Galantni stil se u muzici razvio tokom 17. veka tako što se postepeno diferencirao iz pastoralnih žanrova nasleđenih iz 16. veka kao što su intermediji, maske, bali, ali i dvorski spektakli. Sastavni deo tih žanrova bili su plesovi različitog nacionalnog porekla (saltarelo, moreska, bergameska, gavota, sarabanda, rigodon, itd).

Na osnovu literature koja je u ovom radu konsultovana, dolazimo do zaključka da se razvoj galantnog stila može sagledati kroz tri faze. U ranoj fazi, koja se istorijski poklapa sa ranim barokom (oko 1580–1630), stvorene su pretpostavke za razvoj galantnog stila. U muzičkom smislu, te pretpostavke podrazumevale su stilizaciju igara iz pastoralne sfere. Tempo, metar, unutrašnja i spoljašnja struktura igre uglavnom su bili očuvani, melodija je tretirana slobodnije, preferirala se prozračna, homofona faktura, a harmonski jezik postepeno je dobijao sve upečatljivije tonalne konotacije. Osim procesa stilizacije folklorne muzičke građe, u ranobaroknoj Italiji se u okviru ideje moderne muzike, koju su zastupali članovi firentinske Kamerate, mogu primetiti i neke od osnovnih postulata galantne estetike, koji su direktno proistekli iz Kastiljoneovog koncepta plemenitog nemara (*nobile spezzatura*) i potpune ljupkosti (*intera grazia*). Najneposredniji dokaz za ovu tvrdnju može se pronaći u predgovoru *Nove muzike* (*Le Nuove Musiche*, 1601) Đulija Kačinija (Giulio Caccini), člana firentinske Kamerate. Kaćini se u predgovoru *Nove muzike* poziva na Kastiljonea kada savetuje izvođače da se klone izveštačenosti i preterivanja u pokazivanju tehničkog umeća: „došlo mi je na um da uvedem jednu vrstu muzike u kojoj se može skoro govoriti u tonovima, upotrebljavajući u njoj (kao što sam ranije rekao) određeni *plemeniti nemar*...” (Caccini, 1601: 4, prema Stefanović, 2012: 145). Kaćini je isticao da modernoj muzičkoj produkciji njegovog vremena nedostaje „muzika takve potpune ljupkosti...”, zbog čega je, između ostalog, smatrao da je bitno da o tome u svom predgovoru ostavi „trag koji će drugi moći da dovedu do savršenstva, kao što veliki plamen sledi maloj varnici” (Caccini, 1601: 4, prema Stefanović, 2012: 145).

U drugoj fazi, galantni stil ima izrazito nacionalno obeležje francuske kulture, a njegov razvoj odvija se postepeno tokom celog 17. veka, da bi krajem 17. veka postao dominantan – u okviru francuskog nacionalnog konteksta galantni stil dolazi u dodir i sa rokoko stilom i dobija svoju rokoko fazu. Galantni stil bio je zastupljen u baletskim divertismanima francuske opere, ali i u baletima i operi baletu, to jest u svim onim žanrovima koji su sadržavali muziku za ples. Sami galantni komadi bili su homofoni i jednostavno građeni i vrlo često objedinjeni u svitne cikluse.

U trećoj fazi, galantni stil ima internacionalni karakter (oko 1720). Osim u Italiji i Francuskoj, galantni stil je početkom 18. veka sve zastupljeniji i u Nemačkoj,

što potvrđuju mnogobrojni napisi nemačkih teoretičara poput Johana Matesona, Johana Šajbea, Daniela Tirka i drugih. Ovu poslednju razvojnu fazu galantnog stila karakteriše apstrahovanje ritmičkih karakteristika igara u korist raznovrsnije ritmičke slike. Igre se dodatno podvrgavaju stilizaciji i pročišćavaju od baroknih stilskih nanosa, a otprilike u to vreme i barokni dvodel ustupa mesto sonatnoj formi u kojoj će veza sa plesovima ostati očuvana još samo na osnovu tempa i periodično organizovanih struktura (4+4, 8+8).

REFERENCE:

1. Antić, Branka. 1971. „Galantni stil”; u K. Krešimir (prir.): *Muzička enciklopedija* (I, A-Goz). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 644.
2. Borroff, Edith, Irvin Marjory. 1976. *Music in Perspective*. Chicago: Harcourt Brace Jovanovich.
3. Brossard, Sébastien de. 1701. ”Stilo (veut dire Stile)”. Christophe Ballard *Dictionnaire de musique*.
Pristupljeno 6.2.2024. <https://gallica.bnf.fr> 2.
4. Donington, Robert. 1963. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
5. Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel*. Rotterdam: Abbé de Chalivoy, de l' Académie Française. Pristupljeno 26. 2 2024. <https://gallica.bnf.fr>
6. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.
7. Hartz, Daniel. 2001. ”Galant”. *Grove Music Online*. Pristupljeno 5.5.2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>
8. Hartz, Daniel. 2003. *Music in European Capitals: the Galant Style 1720–1780*. New York: W. W. Norton & Company.
9. Heveler, Kasper. 1967. „Galantni stil”; u K. Heveler (prir.): *Muzički leksikon: priručnik za ljubitelje muzike* (prevod Ilija Vrsajkov). Novi Sad: Matica Srpska.
10. Janson, Horst Woldemar, Anthony F. Janson. 2005. *Istorija umetnosti*. Varaždin: Stanek; Novi Sad: Prometej, 610, 622–624.
11. Kastiljone, Baltasare. 2012. *Knjiga o dvoraninu*. Beograd: Albatros.
12. L'Académie française. 1694. *Dictionnaire de L'Académie française*. Amsterdam: Jean Baptiste Coignard. <https://gallica.bnf.fr> Pristupljeno: 26. 2. 2024.
13. Newman, William S. 1972. *The Sonata in the Classic Era*. New York: W. W. Norton & Company.
14. Plavša, Dušan. 1972. „Galantni stil”, „Rokoko, muzički”; u D. Plavša (prir.): *Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja. Muzička umetnost*. Beograd: Interpres, 156, 508.
15. Radice, Mark A. 1999. ”The Nature of the Style Galant: Evidence from the Repertoire”. *The Musical Quarterly* 83 (4), 607–647.
16. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
17. Richelet, César-Pierre. 1680. *Dictionnaire françois*. Geneva. <https://gallica.bnf.fr> Pristupljeno: 26. 2. 2024.
18. Rozen, Čarls. 1979. *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven*. Beograd: Nolit.
19. Rummenhöller, Peter. 2004. *Glazbena pretklasika: kulturni i glazbenopovijesni opis glazbe u 18. stoljeću između baroka i klasike*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

20. Sheldon, David A. 1989. "The Concept Galant in the 18th Century". *Journal of Musicological Research*, 9, 89–108.
21. Sheldon, David A. 1975. "The Galant Style Revisited and Re-Evaluated". *International Musicological Society*, 47 (2), 240–270.
22. Stefanović, Ana. 2012. „Barokne reference u delima Vlastimira Trajkovića”. *Muzikologija*, 13, 145.
23. Suptičić, Ivan. 2006. *Estetika europske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.

Etymologico-Etiological Assumptions of the Galant Style

Abstract: This paper aims to highlight certain issues that arise when discussing the origins and developmental stages of the galant style, as well as the significance and status this style holds within the history of music. This will be achieved by consulting selected and predominantly Anglophone musico-theoretical and musicological literature. Special attention in this paper will be given to the writings of Charles Rosen, Leonard G. Ratner, William Newman, and David Sheldon. In addition to presenting and confronting the opinions of various authors and questioning the validity of their arguments regarding the position of the galant style in the periodization of music history, the paper will provide a special review of the problem of understanding the stylistic matrix of the galant style and its aesthetic paradigm from two perspectives: 1) based on the analysis of the semantic nuances of the term galant and 2) by indicating the (possible) origin of the galant style.

Keywords: galant style, Baroque, Classicism, Rococo



Ksenija Radulović
<https://orcid.org/0000-0003-4049-3906>
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti
Srbija

UDK 792.071.2:929 Trailović M.
DOI: 10.5937/ZbAkU2412120R
Originalni naučni rad

Mira Trailović: biti sama u pozorištu (povodom sto godina od rođenja 1924–2024)

Apstrakt: Sto godina od rođenja Mire Trailović (1924–1989) formalni je povod, ali ne i osnovni razlog za promišljanje njene profesionalne delatnosti i specifičnog mesta u našoj kulturi. U radu se bavimo onim aspektima javne ličnosti Mire Trailović koji ne pripadaju dominantnim narativima o ovoj pozorišnoj upravnici/liderki i rediteljki. To znači da njenu javnu personu sagledavamo izvan (ili „ispod”) atributa vezanih za rodnu pripadnost i stereotipe koji odatle proizilaze, ali i izvan poslovičnog anegdotskog domena u koji je često bivala ukalupljena. Izoštavamo njeno mesto u istorijskoj i političkoj epohi označavajući ga kao intelektualno istovremeno netipičnu i tipičnu poziciju. Posebno fokusiramo činjenicu ali i njenu punu svest o tome da je u kontekstu složene političke situacije druge Jugoslavije, a pre svega tradicionalističkog društvenog modela – bila sama. Radikalna teza koju postavljamo jeste da u takvoj perspektivi njena profesionalna biografija nije paradigmatična nego apartna, a s obzirom na uporno opstajanje kulturalnog obrasca po kojem žena u našoj sredini ulazi i opstaje u domen/u „igara moći“ pre svega ako je definisana figurom bliskog uticajnog muškarca (otac, muž i sl.). U drugom delu teksta bavimo se jednim do sada takođe zanemarenim segmentom njene delatnosti: režijama u pozorištu. Studija slučaja u tom okviru je predstava *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića (Atelje 212, 1975), realizovana po jedinom domaćem dramskom tekstu koji je Mira Trailović postavila na scenu.

Ključne reči: Mira Trailović, pozorište, upravnik/ca, režija, *Čudo u Šarganu*

„Svetska dama”, „građanka sveta”, „buldožer u vizonu”, upravnica u „raskošnoj zelenoj haljini” i tome slično – uobičajeni su izrazi kojima se već decenijama na našoj javnoj sceni opisuje ličnost Mire Trailović (1924 – 1989). Mnoge od tih afirmativnih sintagmi ukazuju na njeno rodno obeležje (dama, bunda i sl.), a posledično i na njen

izgled (relativno krupna, stamena, markantna, upadljiva, „barokno” stilizovana). Ovo ne treba posebno da čudi, jer je u tradicionalnom sistemu kakvom pripada i naše društvo, upravo fizikus ono dominantno obeležje koje opisuje ženu. Otud brojni tekstovi o Miri Trailović, objavljeni u kontekstu najšire (masmedijske) javnosti, upućuju na opise njenog „raskošnog izgleda”, stila odevanja, haljina i bundi koje je nosila. Pored opisa „brokatnih haljina”, za njenu ličnost vezuju se i brojne anegdote, javno plasirane iz usmenih i pisanih izvora, uglavnom od strane njenih nekadašnjih saradnika.

Međutim, treba napraviti razliku između dva dominantna masmedijska narativa o ličnosti Mire Trailović, onog vezanog za pojavnost/izgled i drugog, zasnovanog na anegdotskom pristupu. Anegdote se u načelu vezuju za posebne, a nikad prosečne ličnosti – pa tako i nisu rodno specifikovane, jednako su povezane s muškarcima i ženama (kvantitativno ih ima više o muškarcima, jer je njihovo prisustvo u poslovima javnosti srazmerno veće u odnosu na prisustvo žena). Na drugoj strani, insistiranje na rodnoj ulozi kao i opisima izgleda/stila deo je javnog diskursa koji je naglašenije prisutan u tretmanu žena. Donekle pojednostavljeno rečeno, javni govor na temu ličnosti muškarca gotovo nikad se ne temelji na činjenici njegove rodne pripadnosti, a vrlo retko na pitanju njegovog izgleda, načina oblačenja i slično.

Nasuprot velikom broju priloga u masovnim medijima (novinski članci i slično), broj do sada objavljenih radova u stručnom okviru koji za temu imaju profesionalnu delatnost Mire Trailović srazmerno je mali. Navodimo hronološki: deo temata „Bitef: 35 godina” u časopisu *Teatron* (2001)¹ koji se odnosi na tekstove Ognjenke Milićević i Jovana Ćirilova, publicistička monografija *Mira Trailović, gospođa iz velikog sveta* autora Feliksa Pašića², tekst „Liderski stil Mire Trailović – preduzetnički duh u birokratskom svetu – pledoaje za novu kulturu sećanja u menadžmentu i kulturi” Milene Dragičević Šešić u časopisu *Kultura* (2013)³; tome treba dodati i izložbu „Mira (Trailović), sve što smo zaboravili i ovaj telefon” (Centar za kulturnu dekontaminaciju 2008.), dok je ove godine, tokom obeležavanja stogodišnjice rođenja Mire Trailović organizovana multimedijalna izložba „Pozorište – lepota stvaranja novog. Mira, prvih 100 godina“ u Bitef teatru (2024).⁴ Iako ne spada striktno u okvir stručne recepcije, napomenimo i da je predstava *M.I.R.A.*, u režiji Andraša Urbana – scenska posveta ličnosti Mire Trailović (Bitef teatar 2020).

U tekstu istražujemo one dimenzije profesionalnog statusa i delatnosti Mire Trailović koje su do sada ostajale pretežno „ispod radara” naše javne scene, i to sa

1 Broj 116. Pristupljeno: 15. 3.2024. 117, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.

2 Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2006.

3 Broj 140, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd.

4 Pored toga, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije u pripremi je izložba povodom sto godina od rođenja Mire Trailović, a otvaranje je planirano do kraja 2024. godine.

ciljem da na takav način osvetlimo i epohu u kojoj je ona živela i radila. U drugom delu teksta fokusiraćemo se i na njen rediteljski rad u pozorištu, a s obzirom da taj segment njenog stvaralaštva do sada uglavnom nije bio predmet istraživanja naše teatrologije.

Profesionalna delatnost Mire Trailović, počinje neposredno nakon Drugog svetskog rata i traje sve do samog kraja socijalističkog društveno-političkog uređenja u Jugoslaviji, kada se završava i njen život. Njena radna biografija istovremeno je netipična i tipična za epohu o kojoj je ovde reč: iako bez partijske knjižice Saveza komunista Jugoslavije (SKJ) i sa specifičnim ličnim bekgroundom (potiče iz „reakcionarne“, buržoaske porodice bliske dinastiji Obrenovića), čitav radni vek provela je na značajnim ili visokim položajima u kulturi socijalističke zemlje, poglavito u pozorištu. Međutim, upravo specifikum našeg socijalizma objašnjava navedenu „ambivalentnost” njene, ali i pozicije niza drugih ličnosti sa srodnim socijalnim ili ideološkim karakteristikama. Odmah treba naglasiti da se u analizovanju te epohe opredeljujemo za „treći put“, onaj koji prevazilazi dva do sada dominantna, manje ili više reduktivna narativa prisutna na javnoj sceni. Taj „treći pristup” među savremenim srpskim autorima afirmiše istoričar umetnosti Branislav Dimitrijević, ukazujući na potrebu za kritičkim prevazilaženjem kako „totalitarne“ tako i „jugonostalgičarske” paradigme (Dimitrijević, 2016). To drugim rečima znači da je podjednako neprikladno i/ili simplifikovano posleratnu Jugoslaviju posmatrati kao „grobnicu naroda” (paradoks je da su gotovo sve njene nacije, a posebno srpska i hrvatska, na razvalinama tranzicije razvijale partikularne narative o Jugoslaviji kao „grobnici srpskog”, „grobnici hrvatskog” (i tako dalje) naroda) ili, na drugoj strani, kao određenu vrstu „socijalističke Arkadije” čija se nostalgična slika iscrpljuje prevashodno u (malo)građanskom konzumerizmu. Potonje se odnosi na famozni crveni pasoš, kupovinu farmerki u Trstu ili dostupnost određenih vrsta roba koje nisu bile prisutne na tržištima zemalja Varšavskog pakta (npr. žvakaće gume, najlon-čarape).

Upravo takva druga Jugoslavija odlikovala se nizom specifičnosti u okviru jednopartijskog političkog sistema, a koje su u potpunosti otvorile prostor ne samo za profesionalnu realizaciju nego i ostvarenje liderske pozicije Mire Trailović (pa i pojedinih drugih ličnosti u oblasti kulture, među kojima je ona javnosti najvidljiviji i najmarkantniji primer). Naime, to društvo nije razvijalo disidentsku scenu kakva je postojala u pojedinim drugim zemljama socijalizma i čija bi paradigma bio čehoslovački pisac Vaclav Havel nego je, potpuno suprotno, otvaralo prostor za institucionalizaciju onih autora i intelektualaca koji nisu u potpunosti odgovarali ideološkim zahtevima doba (Radulović, 2023: 24). Politikolog Ivan Vejvoda s pravom to posmatra kao značajnu razliku koja odvaja jugoslovensko komunističko rukovodstvo od onih u zemljama Varšavskog pakta: jugoslovenski politički establišment razumeo je da otvaranje pojedinih ne-političkih sfera društva – poput kulture na primer – neće dovesti u pitanje ili na bilo koji način „okrnjiti” jednopartijski politički monolit (Vejvoda, 2008). To i

jeste deo povesti Bitefa – ne samo Mira Trailović, nego i niz njenih saradnika na ovom prestižnom festivalu (pa i u Ateljeu 212), bili su pripadnici građanske klase: u takvoj perspektivi, Bitez bi bio posmatran i kao svojevrsni uspešni amalgam socijalističkog modernizma i kadrovske platforme zasnovane na „poraženom” građanskom sloju). Kao što Vejvoda precizno ukazuje, naš posleratni režim institucionalizovao je one liberalno opredeljene intelektualce i autore koji se nisu uklapali u vladajuću ideološku matricu, ali su u najširem kulturološkom smislu bili opredeljeni levo odnosno mondijalistički. Takav je slučaj i s Mirom Trailović.

Međutim, još radikalniji stepen iskoračivanja iz vladajuće estetike socijalističkog realizma, koja je na snazi bila tek nekoliko godina, od kraja rata do početka 50-ih i čuvenog Krležinog govora, dogodio se već 1945, objavljivanjem tri proze Iva Andrića (*Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika*, *Gospođica*). Ova vrsta „aproprijacije” referentnog autora čak u potpunosti odstupa iz okvira kulturološki najšire pojmljenog duha levice, ali neposredno ukazuje na pragmatično koncipiranu i visoko promišljenu kulturnu politiku doba: Andrićeva biografija i umetnički prosede nisu se uklapali u novu ideološku i estetsku agendu, ali je pravilno procenjeno da njegov literarni dar umnogome nadmašuje književne domete autora socrealizma, uprkos orijentalnom fatalizmu i pesimizmu, njegova proza – pre svega po sopstvenim umetničkim vrednostima – postala je ne samo „podobna”, nego pre svega potrebna novom političkom establišmentu.⁵

U takvoj društvenoj klimi, već u novembru 1944. Mira Trailović postala je spikerka Radio Beograda, u to vreme izrazito uticajne medijske institucije: u svetu bez televizije i interneta, upravo je radio imao neprikosnovenu poziciju na planu informisanja i propagande u mladoj državi čiji se sveukupni sistem tek uspostavljao. Do angažmana je došlo sticajem okolnosti: direktor Radija jednom prilikom čuo je njen zvonak, prijatan glas i dobru dikciju (Ognjenović, 2001: 6). U mladosti je imala nekoliko fakultetskih interesovanja: teorijski odsek na Muzičkoj akademiji, arhitektura, istorija umetnosti, tehnologija, Visoka filmska škola. Na radiju se relativno brzo opredelila za radio-dramu i postala urednica ovog programa, a Ognjenka Milićević naglašava da je tu, „u stvari, otkrila svoju pravu vokaciju – pozorište”. (Isto). U organizaciji Mire Trailović potom počinje i izvođenje radio-drama uživo, a nakon toga ona osniva i vodi Beogradski dramski kvartet (Marija Crnbori, Mata Milošević, Ljubiša Jovanović, Viktor Starčić) čiji je veliki uspeh po celoj Jugoslaviji prirodno vodio ka viziji jednog novog pozorišta – Ateljea 212. Ideju je podržao određeni krug uglednih beogradskih intelektualaca i umetnika, a ona sama, iako okružena pretežno saradnicima muškarcima, bila je „motor-

⁵ Ovakvu praksu kulturne politike ipak ne treba generalizovati, jer su pojedini „ideološki nepodobni” autori ostali izvan kanona srpske književnosti (npr. Boško Tokin, pisac prvog srpskog modernog romana u međuratnom periodu).

pokretač daljnjih praktičnih akcija – nabavka novca, nalaženje sale u zgradi Borbe, adaptacija sale i scene novcem Skupštine grada i NIN-a” (Isto). A na marginama ovog slučaja, svakako treba istaći da Ognjenka Milićević naglašava ulogu vodećeg nedeljnika NIN u pomaganju i pružanju podrške inicijativama u literaturi i pozorištu tog vremena te s pravom smatra da bi ta tema trebalo da postane predmet zasebnog istraživanja.

Atelje 212 osnovan je 1956. godine. Mira Trailović je dve godine bila pomoćnik upravnika Radoša Novkovića, potom još dve godine pomoćnik Bojana Stupice da bi, najzad, samostalno počela da rukovodi pozorištem. O njenom vizionarskom duhu svedoči i to da je praktično kao „autodidakt“ obavljala poslove PR-a, menadžmenta i marketinga, u vreme kada ove profesije nisu bile utemeljene, a još manje deo edukativnog sistema, Zapravo bi se – uz dužno uvažavanje Bojana Stupice kao prvog upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta – mogla formulisati jedna donekle radikalna, ali ne i potpuno neutemeljena teza. kojom se izdvajaju upravo navedene sposobnosti Mire Trailović. U takvoj perspektivi može se primetiti da je ona u posleratnom periodu gotovo „samoniklo” započela jedan niz sastavljen od najuspešnijih srpskih pozorišnih upravnika koji uopšte nisu bili edukovani u oblasti menadžmenta i pozorišne produkcije. Kao primere, dovoljno je navesti Jovana Ćirilova (Jugoslovensko dramsko pozorište) koji je po obrazovanju bio filozof, glumce Branka Cvejića (JDP) i Svetozara Cvetkovića (Atelje 212) ili, van kulturnih centara, filologa Milivoja Mladenovića tokom čijeg direktorskog mandata 90-ih godina prošlog veka je Narodno pozorište Sombor doseglo umetnički zenit i postalo praktično ravnopravno s vodećim teatarskim kućama Srbije (ovom nužno redukovanom nizu svakako pripadaju i pojedini drugi upravnici).

Ipak, i pored opšteg mondijalističkog pristupa, kao i načelne okrenutosti svetskim, poglavito savremenim umetničkim trendovima, u kulturne platforme koje je vodila Mira Trailović je unosila i izvesni duh građanstva, i to ne samo u odabiru saradnika. O tome između ostalog govori i usmeno svedočanstvo Aleksandra Milosavljevića, pozorišnog radnika i bivšeg upravnika Srpskog narodnog pozorišta⁶. Kada je kao mladić, još uvek bez ikakvih profesionalnih iskustava u pozorišnom svetu, početkom 80-ih izrazio želju da prisustvuje probama dve predstave u Ateljeu 212, preko porodičnih relacija stupio je u kontakt sa pojedinim zaposlenicima u ovom teatru. Nakon toga, zakazan je njegov razgovor s upravnicom Trailović, koja je htela da upozna i proceni nepoznatog mladog čoveka. Milosavljević svedoči da je bio duboko iznenađen nepreglednim nizom pitanja koje mu je tada postavila, a koja su se odnosila i na njegov porodični (društveni) status: primera radi, ne samo šta su po profesiji njegovi roditelji (lekari) nego i koje su njihove lekarske specijalizacije, u kojim klinikama rade i sl. Sa

6 A. Milosavljević u razgovoru s autorkom teksta (2023).

znatnim vremenskim otklonom, a nakon što je i sam imao iskustvo vođenja velikog pozorišta, Milosavljević ipak naglašava da je njegova prvobitna začuđenost („ispitivala me je doslovce o svim detaljima, a ja sam samo zamolio da prisustvujem probi, iz radoznalosti”) tek kasnije dobila puno značenje, i to kroz lično iskustvo. Naime, on naknadno zaključuje da je Trailović, budući da je konkretno pozorište doživljavala kao svoju kuću, na taj način zapravo proveravala potencijalne goste, kao brižljiva „gazdarica“ koja procenjuje „ko ulazi u kuću”.

Uspeh Ateljea 212 utabao je stazu koja je vodila i ka pokretanju Bitefa (1967), kojim je Mira Trailović, zajedno sa najbližim saradnikom Jovanom Ćirilovim, rukovodila sve do svoje smrti. Njena „organizaciona filozofija i kultura može se imenovati pozorištem-laboratorijom, prostorom inovacije, istraživanja i riskantnih poduhvata ali i teatarskim prostorom za predstavljanje progresivnih umetničkih i intelektualnih ideja” (Dragičević Šešić, 2013: 105). Pored toga, ona je primer kako je moguće postati harizmatički lider u okviru administrativno-birokratskog socijalističkog modela kulture – i to više transformacioni nego transakcioni lider, što podrazumeva sposobnost inspirisanja saradnika da slede i prihvate njenu viziju, uvek okrenuću budućnosti (Isto: 117).

Među brojnim sposobnostima i veštinama koje su bile neophodne za takvu vrstu liderstva u naglašeno birokratskom okruženju druge Jugoslavije svakako je i uspešno osciliranje između ideološkog aparata i relativne-autonomije-umetnosti. Jovan Ćirilov će nakon njene smrti napisati da je Mira Trailović bila „majstor stila ketman” a da ni sama toga nije bila svesna (Ćirilov, 2002: 32). Ali ovome treba dodati da je Ćirilov i sam u javnom prostoru otvoreno govorio (i) o sopstvenoj poziciji ketmana. Brojni su pismeni i usmeni izvori koji upućuju na čitavo kreiranje osobenog „taktičko-strateškog” obrasca delovanja Mire Trailović u odnosu prema nosiocima političke odnosno finansijske moći. Bar s nekima od njih je razvijala i održavala relativno prisne saradničke relacije, bila ljubazna prema njihovim suprugama, trudila se da ih animira kako bi došli na premijeru, i slično (naravno, od toga su zavisili status i finansiranje pozorišta). Primera radi, pritisnuta poslovičnim nezadovoljstvom glumaca u ansamblu, pred njima bi pozivala telefonom određenog nosioca vlasti, s uvodnim pozdravom „Ovde vaša Miruška” e da bi ostavila utisak moćne i uticajne ličnosti koja ima zaštitu u slučaju pobune „iznutra”. U intervjuima je povremeno koristila afirmativne i intimističke atribute prilikom pominjanja određenog pripadnika političkog establišmenta na kojeg bi referisala (npr. „dragi Moša Pijade” i sl.).

Ni Mira Trailović ni Jovan Ćirilov nisu pripadali dominantnom profilu rukovodioca sopstvenog vremena (heteroseksualni muškarac), ali njihove pozicije višestruko su se razlikovale. Ćirilov je bio član Partije, istovremeno i prvi deklarirani

homoseksualac u zemlji. Svoje opredeljenje javno je iskazao 1986. godine kao delegat na Trinaestom kongresu Saveza komunista Jugoslavije, zalažući se za detabuiziranje teme homoseksualizma u društvu. Nesumnjivo je da mu je za tako hrabar i radikalni istup od pomoći bilo i to što je do tada u profesionalnom smislu stekao status izrazito uspešne i kredibilne ličnosti (naizgled paradoksalno, tim nastupom je, možda i nesvesno, i zaštitio sebe od potencijalnih neželjenih događaja u budućnosti). Na drugoj strani, od izolovano posmatranog rodnog određenja Mire Trailović, neuporedivo je važnija njena privatna, lična pozicija. Nije, dakle, reč o tome što je bila žena – jer žene rukovodioci nisu bile apsolutna retkost u posleratnim decenijama koje su donele izvesnu emancipaciju društva – nego žena „neoboružana” mrežom zaštite koju nedvosmisleno pruža uticajna muška figura iz njenog bliskog okruženja (otac, suprug, partner i sl.). Ovo je veoma važno napomenuti, a s obzirom da u srpskom društvu ni do danas nije razgrađen dominantan obrazac po kojem se žena u profesionalnom kontekstu – osobito tamo gde se donose odluke i igraju „igre moći” – definiše putem figure muškarca iz najbližeg, privatnog okruženja. Mira Trailović nije se uklapala ni u jedan od dva preovlađujuća obrasca doba po kojem su žene – ma koliko da su bile profesionalno kompetentne – dospevale na rukovodeća mesta u oblasti kulture: ili kao zaslužne članice Partije ili kao supruge, ćerke, sestre visoko pozicioniranih partijskih funkcionera.

Još jedan aspekt javne persone Mire Trailović nije do sada dovoljno uočen: njena opšta diskrecija u građanskom ali i političkom smislu. Nikada nije iznosila pojedinosti ili imena u vezi sa povremenim cenzurama pozorišnih repertoara, konkretno u Ateljeu 212, na čijem je čelu tada bila. Treba dodati da se većina cenzura u tom periodu svodila na volšebno nestajanje određene predstave s repertoara ili njeno „tihu gušenje” pre nego što bi bila premijerno odigrana – uglavnom bez pisanih tragova ili formalnih direktiva. Pojedini usmeni izvori koje smatramo kredibilnim ukazuju na to da Mira Trailović navedene pojedinosti nije iznosila ni u krugu bliskih prijatelja (istovremeno, to je i jedan od razloga što su konkretne okolnosti „tihog nestajanja” pojedinih predstava ostale nerazsvetljene – ali nipošto jedini). U svetlu opisanih okolnosti, stiče se utisak da je – osim uobičajene građanske diskrecije – možda i ključni uzrok takvog privatno-javnog delovanja bila njena svest o tome da je u osnovi sama, što znači nezaštićena. Ta svest o sopstvenoj samoći, treba naglasiti, nije imala ničeg zajedničkog s poznanstvima koje je negovala u krugovima političkog establišmenta. Isto kao što ni prisustvo mnoštva ljudi (saradnika) oko nje, nije imalo bitnih dodirnih tačaka s njenom osnovnom pozicijom: biti sama u pozorištu.

Osim već navedene prirode političke intervencije u pozorišne repertoare doba (neformalne cenzure, bez pisanih tragova), i narečena, odabrana-ili-podrazumevana diskretna pozicija same Mire Trailović, rezultirala je određenim „misterioznim narativima” srpskog teatra u slučajevima gušenja nekih predstava. Tipičan takav primer

je *Kape dole*⁷ Aleksandra Popovića u režiji Ljubomira Draškića, koja je u februaru 1968. nakon tri izvođenja nestala s repertoara. Po pojedinim izvorima, na dan kada je bilo planirano četvrto izvođenje, u Atelje 212 došla je Latinka Perović, tada članica Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije, a potom i jedna od ključnih figura tokom nepunog mandata vladavine „srpskih liberala” (1968–1972): popela se stepenicama na sprat do kancelarije Mire Trailović i s njom nasamo obavila razgovor koji je trajao oko sat vremena. „Nekoliko minuta posle njenog odlaska sišla je Mira Trailović i svojom rukom izbrisala večernju predstavu. Otkazuje se! *Kape dole* više nikad nisu igrane” (Pašić, 2006: 108)⁸. Nepoznato je o čemu su Perović i Trailović razgovarale – o izričitoj nalogu da se predstava ukloni s repertoara ili je, eventualno, tadašnja liberalno orijentisana političarka svojim dolaskom dobronamerno (i pragmatično) pokušala da spreči još veće neprijatnosti koje bi Atelje 212 i njegova uprava mogli da imaju zbog Popovićevog komada i predstave s relativno indirektnom aluzijom na vladarski par, tj. Josipa Broza Tita i Jovanku Broz.⁹ Ovu verziju događaja – koja uključuje dolazak Latinke Perović u Atelje 212 – Feliks Pašić kao autor monografije o Miri Trailović preuzima iz svedočenja Zorana Ratkovića, glumca i reditelja, ali i bliskog saradnika Trailovičke (na dan kada je zakazana četvrta predstava, Ratković je sedeo u bifeu pozorišta, odakle je imao odličan pregled ko ulazi i izlazi na službeni ulaz). – U drugom pisanom izvoru, a to je ranije navedeni tekst Milene Dragičević Šešić, „skidanje” *Kape dole* objašnjeno je time da je „zazvonio telefon sa preporukom da se predstava više ne igra” (Dragičević Šešić, 2013: 113). Isto se navodi u još jednom izvoru – knjizi *Koka-kola socijalizam* istoričarke Radine Vučetić, u kojem se, na osnovu iskaza same Latinke Perović, dovodi u pitanje svedočenje Ratkovića u monografiji autora Pašića (Vučetić, 2013: 295). Bez obzira na to, zajednički imenitelj obe hipotetičke verzije jeste nedostatnost konkretnih podataka (o čemu je vođen razgovor u upravničkoj kancelariji ako je do njega bilo došlo, odnosno, u drugom slučaju, ko je ili u čije ime telefonskim putem naložio uklanjanje predstave?). Upravo slučaj *Kape dole* postaće narednih godina obrazac po kojem se odvijaju pozorišne cenzure: obično telefonskim putem, inicirane od strane lica koja se poslovno pojavljuju pod misterioznim krležijanskim „nikom” *Nepoznat Netko*.

⁷ Naslov je igra reči, jer se prva reč može čitati i kao skraćena od sintagme Komunistička partija: *Kape dole*.

⁸ Misli se na „svojom rukom” postavljeno obaveštenje na oglasnu tablu pozorišta.

⁹ Ni sama L. Perović, koja će zajedno s Markom Nikezićem od jeseni 1968. tokom nepunog četvorogodišnjeg mandata biti ključni predstavnici „srpskih liberala”, odnosno manje dogmatske struje Saveza komunista Srbije, nakon relativno ranog završetka političke karijere, u svoje javno delovanje nije uključivala konkretnije refleksije o sopstvenom učešću u političkom životu zemlje, posvetivši se kao istoričarka isključivo naučnom radu. Slično tome, ni Marko Nikezić, upamćen kao prvi političar koji je u 2. pol. 20. veka pokušao da sprovede reformu srpskog društva, nije ostavio pisane tragove o političkom životu u kojem je sudelovao (dvadeset godina od penzije do smrti bio je posvećen vajarstvu).

Diskrecija Mire Trailović bila je izražena i u osobnim, profesionalnim relacijama koje nisu bile povezane sa svetom politike i javnosti. Jedno od svedočanstava koje ukazuju na to jeste i ono Beke Vučo, nekadašnje operativne direktorke Ateljea 212 i Bitefa¹⁰. Ona objašnjava da se ovom timu pridružila neposredno nakon diplomiranja, na osnovu telefonskog poziva upravnice Trailović, koju pre toga nije poznavala. U timu Ateljea 212 / Bitefa ostala je sedamnaest godina, ali nikada nije saznala zbog čega je Trailović pozvala baš nju, odakle joj njeno ime, telefon... (Vučo, 2024).

Na drugoj strani, ali i nasuprot brojnim stereotipnim i bezrezervno afirmativnim iskazima, Mira Trailović u sećanju pojedinih saradnika ostaje upamćena i kao liderka koja unosi haotičnost u timski rad, sugerise ideje čija je realizacija tehnički nemoguća, pri tome nemajući uvek u vidu realne dimenzije vremena, gubi taktičnost u komunikaciji i naglo menja odluke. Ne bez naglašenog poštovanja i ljubavi, takvom je opisuje, na primer, reditelj Arsenije Arsa Jovanović, koji je s njom blisko saradivao na projektu otvaranja Bitef teatra 1989. godine, a o tom svom angažmanu napisao knjigu sećanja *Obnavljanje hrama. Zapisi o izgradnji Bitef teatra* (Jovanović, 2017). Ali, kao što se anegdote pričaju samo o neprosecnim, nesvakidašnjim ljudima, pa tako i o njoj, Mira Trailović pripada onom redu ličnosti čije delo – a to su ovde Atelje 212 i Bitef – u potpunosti može da izdrži bilo kakve oblike demitologizacije ili deidolatrije.

Međutim, jedan deo njene profesionalne karijere do sada je ostao pretežno izvan fokusa studija pozorišta u Srbiji – i to onaj vezan za rediteljski opus. Stoga ćemo se, kao što je prethodno najavljeno, ovom aspektu posvetiti u nastavku rada.

U senci njenog menadžersko-selektorskog rada ali i liderske harizme stoji niz rediteljskih ostvarenja Mire Trailović. Na to je ukazala Ognjenka Milićević, i sama izuzetno dragocena ličnost našeg pozorišta, čija je posvećenička delatnost – potpuno suprotno od Mire Trailović – proticala uglavnom izvan medijske javnosti i sveprisutne „marketinške mašinerije“. Kako ona navodi, Trailović je u režiji bila autodidakt: počela je s predstavama Kwarteta, a učila je kao asistent režije Tomislava Tanhofer, Miroslava Belovića i Mate Miloševića, tokom njihovog rada u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Potom, u Ateljeu 212 postavila je dvadeset predstava, a tri van ove institucije: jednu u Narodnom pozorištu Beograd (*Konak M. Crnjanskog*), koncertno izvođenje *Agonije M. Krleže* u Parizu s francuskim glumcima, kao i *Mariju I. Babelja* (Исаак Эммануилович Бабель) u Šiler teatru u Berlinu. Poslednja navedena postavka označila je i prvo gostovanje žene-reditelja na ovoj berlinskoj sceni (Milićević, 2001: 7). Već tokom prve sezone rada Ateljea 212 režirala je tri od ukupno šest predstava koliko je

¹⁰ Atelje 212 bio je organizator Bitefa do otvaranja Bitef teatra 1989.

pozorište realizovalo: koncertno izvođenje *Fausta* J. V. Getea (Johann Wolfgang von Goethe), upriličeno za otvaranja novog teatra¹¹, *Don Žuan u paklu* Dž. B. Šoa (George Bernard Shaw) i *Iza zatvorenih vrata* Ž. P. Sartra (Jean-Paul Sartre). A dvadeset naslova sve do 1987, svedoče o relativnoj frekventnosti i kontinuitetu rediteljskog rada.

Prvi među njima koji je bio rediteljski zreo i postigao značajan uspeh i na međunarodnim gostovanjima jeste *Ko se boji Virdžinije Vulf* E. Olbija (Edward Albee) (1964). Dve godine potom, *Mara Sad* P. Vajsa (Peter Ulrich Weiss), upamćena po vešto vođenim dinamičnim masovnim scenama, bila je prava priprema za postavku mjuzikla *Kosa* (1969), u saradnji sa Zoranom Ratkovićem (Milićević, 2001: 8). Kao bitne osobine njenog rediteljskog postupka, autorka Milićević navodi odabir *provereno uspelih tekstova iz sveta i provereno dobre glumce Beograda*. Pored toga, okruživala se iskusnim umetničkim saradnicima, „a imala je muzički smisao za dinamiku, tempo-ritam i pouzdan likovni ukus“ (Isto: 9).

I tekst Jovana Ćirilova „Strast za uspehom“ (Teatron, 2001) pruža određene pojedinosti o rediteljskom radu Mire Trailović. On ističe da se dugo i temeljno, nekada i po nekoliko meseci pre početka proba, pripremala za svoje režije. To je posebno bilo vezano za tekst koji bi često adaptirala, skraćivala ili ga oblikovala na neki drugi način. U radu s glumcima „bila je nešto između dirigenta, filmskog reditelja Veljka Bulajića i velike majke“ (Ćirilov, 2001: 14). Njene predstave su se (samo) prividno rađale iz haosa, ali uvek su bile deo skrivenog sistema i imale određenu ideju-vodilju. „Režirala je s ukusom, znanjem, ljubavlju prema glumcima, a i prema svojoj slavi. Strasno je volela uspeh i imala veliku brigu kako će svojoj predstavi obezbediti uspeh. (...) U surovoj beogradskoj čaršiji, čini mi se tad opasnijoj nego danas, pričalo se da Mira Trailović odlazi u velike prestonice sveta i tamošnje hitove kopira kao svoje. To uopšte nije tačno. Mira je bila upoznata s mnogim predstavama koje je režirala, ali ona je davala svoj duh i formu tim predstavama“ (Isto). Kao argument u prilog tome, autor navodi praiizvedbu *Čuda u Šarganu* Ljubomira Simovića iz 1975. godine, koju smatra jednom od najboljih predstava u našem posleratnom pozorištu, i realizovanu na osnovu jedne od naših visoko vrednovanih savremenih drama.

I Ćirilov se načelno slaže sa ocenom Ognjenke Milićević da su za Miru Trailović odabir dobrog teksta i dobrih glumaca (o konkretnoj podeli uloga odlučivala je „posle mnogih kolebanja“) bili osnova rediteljskog rada. Često su to bili tekstovi

¹¹ Reč je o iznuđenom paradoksu, baš kao i u slučaju otvaranja prvog Bitefa. Atelje 212, programiran kao avangardno pozorište, otvoren je koncertnim izvođenjem klasične drame *Faust*, dok je festival novih tendencija (Bitef) život započeo tradicionalnom indijskom formom Katakali. Naime, Vlada Indije prosledila je 1967. jednu Katakali predstavu kao poklon Jugoslaviji, zemlji-suosnivačici Pokreta nesvrstanih, a Mira Trailović je svojim menadžerskim, preduzimljivim duhom to iskoristila kao povod za inaugurisanje još jednog, apartnog i neavangardnog programskog toka festivala – tradicionalne forme nezapadnog pozorišta.

moderne dramaturgije, koji dotad nisu bili izvođeni ne samo u Beogradu nego ni u Jugoslaviji (npr. *Stolice* Ežena Joneska (Eugène Ionesco), *Nesporazum* Alberta Kamija (Albert Camus), *Mara/Sad* Petera Vajsa, *Veliko i malo* Bota Štrausa (Botho Strauss) itd.). Autor smatra da je jedno od njenih rediteljskih oružja bila naglašena („i, mislim, iskrena“) ljubav prema glumcima – ali dodaje da očigledno nije volela netalentovane i polutalentovane. „Njih je prezirala, ignorisala ih i nerado s njima komunicirala, kao da ih je i mrzela što ne mogu ništa da joj pruže.“ (Ćirilov, 2001: 15). A njeni darovi, po mišljenju Ćirilova, jesu razumevanje dubljeg smisla nekog poduhvata, osećaj za duh vremena, „pored prave požude za uspehom“ (Isto).

Iako je mjuzikl *Kosa* najpoznatija i medijski najeksponiranija (ko)režija Mire Trailović (zajedno sa Zoranom Ratkovićem), njeno najznačajnije umetničko postignuće je praiizvedba Simovićevog *Čuda u Šarganu* (1975), kao jedinog teksta srpske dramaturgije koji je postavila na scenu. Međutim, takav podatak ne implicira njenu distancu od nacionalne drame: kao upravnica, na repertoaru je ugostila i afirmisala niz savremenih domaćih pisaca. *Čudo u Šarganu* spada u red onih scenskih ostvarenja čiji se fenomen recepcije istovremeno zasnivao na pretežno afirmativnoj kritici i uspehu kod publike (igrano je najmanje 160 puta, punih šest godina). U to vreme vrhunac scenskog izraza doživeo je takozvani ateljeovski stil – što je neformalna sintagma koja se, posebno u području komedije, koristi za označavanje specifičnog, neakademskog rediteljskog i glumačkog pristupa koji je ovo pozorište negovalo (još kolokvijalniji izraz je *ateljeovska „šala-komika“*).

Simović je neposredno pre toga u pozorište dospao kao afirmisani pesnik, svojim dramskim prvencem *Hasanaginica*. Radnja *Čuda u Šarganu* smeštena je u kafanu kao omiljeni i osvojeni topos srpske drame, u perifernom miljeu kojem pripadaju i likovi tada vodećeg nacionalnog dramatičara Aleksandra Popovića. Simović ukršta strogo realistički pristup sa onim poetsko-fantastičnim, gotovo verističku atmosferu sa svetom fantastike, sadašnjost i prošlost, intimne snove marginalaca sa neumitnim tokovima istorije: većina kritičara saglasna je da je njegov dramski tekst scenski vrlo zahtevan i potencijalno riskantan. Ali, kritika je saglasna i u oceni da je rediteljka Trailović uspešno odgovorila ovom izazovu, a bez izuzetka ističu se i glumačke kreacije.

Tako Slobodan Selenić smatra da nije nimalo jednostavno pozorišno uskladiti dva divergentna plana događanja ali da rediteljka „zaslužuje najveće pohvale što je upornim i znalačkim uvažavanjem dvoznačnosti svake replike i scene, koliko poetskog toliko i humorističkog valera, uspela da pomiri i poveže dve opasno nezavisne stilske težnje *Čuda u Šarganu*“ (Selenić, 2005: 225). I Dalibor Foretić navodi da je „Mira Trailović elegantnim režijskim rješenjima sjajno uspjela scenski organizirati Simovićevu dramu, difuznu po mjestima zbivanja i ostvariti na sceni onu začudnost koju u sebi nose Simovićevi poetski naboji. Predstava je to izuzetne atmosfere“ (Foretić, 1989: 247).

Neuobičajeno veliki prostor drami i predstavi posvećuje Jovan Hristić u svojoj pozorišnoj hronici, koja je bila najčitanija i najpopularnija rubrika uticajnog časopisa *Književnost*. Kao naš „najvizuelniji” kritičar (na osnovu njegovih tekstova mogu se slikovno i scenski zamisliti pojedine predstave iz prošlosti), on detaljno i nadahnuto opisuje pojedine scene ili prizore iz predstave – na primer, kako Cmilja, „devojka za sve” u kafani Šargan, „pržeći jaja na luku peva pesmu o svojim životnim ambicijama, udaji, i stanu sa tekućom vodom i centralnim grejanjem”, a ta pesma imala je „istu nepogrešivu autentičnost koju su imali i dijalozi” (Hristić, 1977: 151). Ovakav song – koji nije kabaretskog porekla jer tradicija ovog žanra u nas nije razvijena – pohvala je i kompozitoru Vojislavu Kostiću jer je pronašao formulu u hibridnoj narodnoj pesmi koja je Cmilji vrhunski estetički doživljaj: „Od te pesme Kostić je načinio duhovitu karikaturu, ali za Cmilju samu ona je daleko od karikature, u njoj vidimo deo njenog života...” (Isto).

Hristić u Simovićevom tekstu vidi dve drame (jednu o kafanskim sudbinama i drugu kao savremeni misterij o čovekovom pojmljenju dobra i zla) i smatra da Miri Trailović treba zahvaliti što raskorak između njih nije bio još veći. „Ona je uspela da dve Simovićeve drame slije jednu u drugu”, da prevaziđe izvesne nekoherentnosti dramskog teksta (Isto: 153). – I drugi umetnički saradnici Mire Trailović, pored kompozitora Kostića, dobili su vrlo afirmativne kritike. To se posebno odnosi na scenografa Petra Pašića, zaslužnog za „sjajno zamišljenu i egzibiciono izvedenu promenu ambijenta” (Selenić, 2005: 225); on je „načinio izvanredan dekor u kome su stvarno i nestvarno tek za korak udaljeni jedno od drugoga, u kome stvarni „Šargan” ima nešto avetinjsko, a avetinjska šuma nešto stvarno, pa prelaz iz drame o kafani na misterij o izbaviocu postaje gotovo prirodan” (Hristić, 1977: 153).

Jedno posebno poglavlje kritičarskog diskursa pripada glumcima, za „stamenost i autentičnost kojom su majstorski oživeli Simovićev tekst” (Isto). Za Foretića, to je galerija „sjajno donesenih likova” (Foretić, 1989: 247), za Selenića u odličnom ansamblu izdvajaju se tri glumice – Mira Banjac kao Ikonija, Jelisaveta Sablić kao Cmilja, Ružica Sokić kao Gospava: „ne gurajući se u prvi plan, uzdržavajući se od zloupotrebe baš svih humorističkih mogućnosti koje pruža tekst, ostvarile su odista sjajne uloge” (Selenić 2005: 225). U kritikama su izdvojene i uloge Aljoše Vučkovića (Anđelko lopov). Taška Načića (Stavra), Zorana Radmilović (Vilotijević), Bore Todorovića (Mile), i tako dalje.

Ružica Sokić za ulogu u *Čudu u Šarganu* dobila je Sterijinu nagradu za glumu na Sterijinom pozorju 1976, a Taško Načić jednu od specijalnih glumačkih nagrada na istom festivalu. Iste godine, za režiju *Čuda u Šarganu* Mira Trailović dobila je Oktobarsku nagradu Beograda. Od značajnijih priznanja pripala joj je i Sedmojulska nagrada, ali Ognjenka Milićević ukazuje da je dobila nagrade „kad je više nisu mogle

mimoići, škrte kritike u pohvalama, oštre kad negiraju” (Milićević 2001: 10). Da njen rediteljski opus zasluđuje više pažnje nego što je do sada bio slućaj, svedoći i podatak da su se pojedina njena ostvarenja nalazila u godišnjim lista najboljih predstava domaćeg pozorišta po oceni uticajnog kritićara *NIN*-a Vladimira Stamenkovića.

Na samom kraju, osim takvog, gotovo nedvosmislenog zaključka koji se odnosi na umetnićku delatnost Mire Trailović, mođe se formulisati još nekoliko partikularnih zapađuanja koja u određenom smislu dovode u pitanje dominantne narative o njenoj liderskoj, upravnićkoj lićnosti. Polazeći od takozvanog trećeg puta, koji smatramo neophodnim u uspostavljanju i daljem razvoju studija Jugoslavije, ukazujuemo da je njena pozicija na javnoj sceni bila unekoliko ambivalentna – istovremeno tipićna i netipićna. Međutim, odrećena feministićka intervencija u ovom domenu rezultira i specifićnom percepcijom rodne uloge Mire Trailović, za koju se uviđa da je bila više apartna nego paradigmataska. Što je još vađunije, upravo one kulturalne i istorijske okolnosti koje su na takav naćin odredile njenu rodnu poziciju, i danas preovlađuju u oblikovanju javne, ali i svake druge sfere našeg društva, koje tek treba da istrađu *realno* nasleđe emancipatorskog projekta socijalizma i zapoćne proces razgradnje dominantnog, u osnovi maskulinog kulturnog obrasca.

REFERENCE:

1. Ćirilov, Jovan. 2001. „Strast za uspehom”. *Teatron*, 116/117, 13–16.
2. Ćirilov, Jovan. 2002. „Uprkos okolnostima”, *Teatron*, 118, 31–33.
3. Dimitrijević Branko. 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga.
4. Dragićević Šešić, Milena. 2013. „Liderski stil Mire Trailović – preduzetnićki duh u birokratskom svetu –pledoaje za novu kulturu sećanja u menadđumentu i kulturi”. *Kultura*, 140, 100–121.
5. Foretić, Dalibor. 1988. *Nova drama (Svjedoćenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972–1988)*. Novi Sad, Rijeka: Sterijino pozorje, Izdavaćki centar Rijeka.
6. Hristić, Jovan. 1977. *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta.
7. Milićević, Ognjenka. 2001. „Mira Trailović: skica za portret”. *Teatron*, 116/117, 5–10.
8. Pašić, Feliks. 2006. *Mira Trailović, gospođa iz velikog sveta*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
9. Pervić, Muharem. 1978. *Premijera. Naša drama u našem pozorištu*, Beograd: Nolit.
10. Radulović, Ksenija. 2023. *Otvaranje granica. Strućna recepcija Bitefa u Srbiji*. Beograd. Fakultet dramskih umetnosti.
11. Selenić, Slobodan. 2005. *Dramsko doba. Pozorišne kritike 1956–1978*. Novi Sad. Sterijino pozorje.
12. Vejvoda, Ivan. 2008. „Mira (Trailović), Sve što smo zaboravili i ovaj telefon”, katalog izlođebe posvećene Miri Trailović. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju (bez paginacije).
13. Vućetić, Radina. 2015. *Koka kola socijalizam*. Beograd: Sluđubeni glasnik.

14. Vučo, Beka. 2024. „Kakvo more? Šta ćeš tamo? Ko je video da se ide na Hvar kad mora da se radi BITEF: Sećanje Beke Vučo na našu, a svetsku damu Miru”. Pristupljeno 15.3.2024. <https://nova.rs/kultura/kakvo-more-sta-ces-tamo-ko-je-video-da-se-ide-na-hvar-kad-mora-da-se-radi-bitef-secanje-beke-vuco-na-nasu-a-svetsku-damu-miru/>

Mira Trailović: Being Alone in Theatre

(On the Occasion of One Hundred Years since Her Birth 1924–2024)

Abstract: The centenary of the birth of Mira Trailović (1924–1989) is a formal occasion, but not the primary reason for reflecting on her professional activity and unique place in our culture. This paper focuses on aspects of Mira Trailović’s public persona that do not belong to the dominant narratives about this theatre manager/leader and director. This means that we view her public persona beyond (or “beneath”) attributes related to gender and the stereotypes that arise from them, as well as beyond the proverbial anecdotal domain in which she was often pigeonholed. We sharpen her place in the historical and political epoch, marking it as both an intellectually atypical and typical position. We especially focus on the fact, as well as her full awareness of it, that in the context of the complex political situation of the second Yugoslavia, and above all the traditionalist social model, she was alone. The radical thesis we propose is that from such a perspective, her professional biography is not paradigmatic but exceptional, given the persistent cultural pattern whereby a woman in our society enters and remains in the realm of “power games” primarily if defined by the figure of a close influential man (father, husband, etc.). In the second part of the paper, we address a segment of her activity that has also been neglected until now: directing in theatre. A case study within this framework is the play *Čudo u Šarganu* (*Miracle in Šargan*) by Ljubomir Simović (Atelje 212, 1975), realized based on the only domestic dramatic text that Mira Trailović staged.

Keywords: Mira Trailović, theatre, manager, direction, *Čudo u Šarganu*

Petar Grujičić

<https://orcid.org/0009-0002-4794-4992>

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDK 821.163.41-2.09

792.2

DOI: 10.5937/ZbAkU2412134G

Originalni naučni rad

Kulturni identiteti u dramskom dijalogu

Apstrakt: Tekst analizira modalitete prikazivanja kulturnih identiteta unutar dramske forme, kao i dinamiku njihovog nastajanja u interakciji dramskih likova i publike. Teorijske osnove u istraživanju smo potražili u antropološkim tumačenjima razvoja kulturnih identiteta (Van Genep, V. Tarner), kao i u novijim istraživanjima filozofije nauke i univerzalnih teorija dijaloga (D. Bom, A. Blejk), uz nezaobilazne implikacije ovih teorija na pozorište i širi aspekt kulture.

U drugom delu tekst se bavi primerima iz srpske istorije drame na osnovama prethodnih teorijskih postavki: komadima *Beograd nekad i sad* J. S. Popovića, *Svet* B. Nušića i *Prve bure* D. Nenadića. Nastali u rasponu od preko sedam decenija, kulturno i ideološki ovi komadi se na sličan način tematski fokusiraju na prikazivanje kulturne slike srpsko-beogradskog građanstva u sukobu sa prethodnim, tradicionalno-patrijarhalnim kulturnim modelom. Dijaloške situacije su u ovim komadima, međutim, formalno i sadržajno različite, što će nam ponuditi osnov za uvide o dinamici i sadržajima kulturnih identiteta uopšte.

Ključne reči: građanska drama, komedija, dijalog, kulturni identiteti, transformacija, istorija pozorišta

Shvatanje o istoriji teatra kao razvoju kulturnih identiteta se u ovoj istoriografskoj oblasti tokom poslednjih decenija artikulisalo kao jedno od najproduktivnijih istraživačkih pristupa, inspirisanog sinopsisom kojeg je pre više od sto godina ponudio antropolog Arnold Van Genep (Arnold Van Gennep) u poznatoj studiji *Obredi prelaza*. Taj trostepeni sinopsis transformacije identiteta obuhvata preliminalnu, linimalnu i postiliminalnu fazu kroz koje se pojedinac ili grupa: a) odvajaju iz društva, b) borave van zajednice gde stiču iskustvo sticanja novog identiteta, i c) vraćaju se u zajednicu sa usvojenim novim identitetom. Izvorno ponikao u oblasti antropologije, pristup se pokazao izuzetno produktivnim u umetnosti teatra koja je i samu sebe počela da razume kao liminoznu sferu¹ u kojoj nastaju i razvijaju se različite vrste kulturnih identiteta. Ali sam pristup, izuzev tamo gde ga je bilo najlakše uočiti, tj. u zapletima konkretnih dramskih tekstova, nije nudio jasna objašnjenja o vremenskoj dinamici tog razvoja u jednoj epohi ili sredini, niti o sadržaju samih kulturnih identiteta, izuzev kroz analogije sa pojavama i procesima iz individualne psihologije.

U sagledavanju vremenske dinamike tog razvoja, za potrebe predstojećih razmatranja izdvojili smo dva različita plana: onog u dužem trajanju, kroz načine konstituisanja kulturnih identiteta kao višegeneracijskog procesa, i onog znatno kraćeg, kroz porive da se transformacija identiteta ostvari kao trenutna promena tokom trajanja pojedinačne scenske izvedbe. U pokušaju da ova dva vremenska plana dovedemo u vezu, ističemo okolnost da se još sa pojavom cikličnih teorija kulture Đ. Viko (Giambattista Vico), O. Špengler (Oswald Spengler), A. Tojnbi (Arnold Toynbee), došlo do stanovišta o iluzornosti pravolinijskih razvoja tradicije i nastanka njenih kanona, tj. da su najsnažniji uticaji upravo oni koji u percepciji sledbenika i interpretativnoj praksi prizivaju promenu, otpor, dekomponovanje ili pogrešna čitanja (naročito u poznatoj teoriji poetskog uticaja Harolda Bluma (Harold Bloom), u više njegovih glavnih radova). Tradicija, dakle, već sama po sebi priziva i uključuje impulse promene, uz osobitu dinamiku čije mogućnosti nam izgledaju posebno značajne u kontekstu srpske kulture, čiji su identiteti nastajali kao sled upadljivih istorijskih diskontinuiteta, kroz česte, naizgled nagle promene i podzemne tokove, na osobit način prisutne i u istoriji srpskog pozorišta. Utisak o haotičnosti ovih promena, njihovim nelogičnostima, paradoksima, skokovitim ili silaznim putanjama su, kao što je poznato, bili povod i autopoetičnim opservacijama naših najznačajnijih dramatičara, pre svih Branislava Nušića koji se o njima izjašnjavao u više navrata na sebi specifičan način.

Osim dinamike razvoja kulturnih identiteta, još je složenije pitanje o njihovom sadržaju, naročito povodom nastojanja njihovih definisanja kroz distanciranja od vrednosno suprotnih, ne-kulturnih sadržaja u određenoj istorijskoj i civilizacijskoj

¹ U teatrologiji i pozorišnoj istoriografiji ističemo Viktora Tamera (Victor Turner) i Erihu Fišer-Lihte (Erika Fischel-Lichte) kao najpoznatije zastupnike ovog stanovišta.

panorami. Već i sam pokušaj definisanja kulturnih identiteta kroz binarne opozicije i negativna poistovećenja nas uvodi u paradokse čiji je teorijski okvir ocrtao još Sigmund Frojd (Sigmund Freud) u čuvenom tekstu *Nelagodnost u kulturi*, otkrivajući vezu kulture sa individualnom psihologijom i njenim podsvesnim mehanizmima. U tom smislu, u predstojećim osvrtima će nas najviše zanimati ona iskustva u prikazivanju kulturnih identiteta koja implicitno rekonstruišu učešće i vrednosne percepcije publike. Za predmet posmatranja smo izdvojili dva oprečna, u srpskoj teatarskoj tradiciji česta i lako uočljiva identitetska sadržaja – tradicionalno-patrijarhalni i emancipovano-građanski – iako potpuno svesni manjkavosti te podele ne samo usled promena koje su se dešavale u shvatanjima ova dva modusa do današnjeg doba, već ponajpre iz razloga koji je naznačio upravo Frojd u pomenutom eseju: u nastojanju da ukroti čovekovu nagonsku prirodu, kulturni obrasci su, zarad veće društvene funkcionalnosti čoveka, razvili psihološke mehanizme koji često ometaju njegov individualni razvoj.

No, sukob patrijarhalnog i građanskog kulturnog identiteta je u srpskoj dramskoj tradiciji već u 19. i početkom 20. veka ponudio više primera na osnovu kojih su proizašle i mnoge potonje identifikacije, uključujući tu ideološke i rodne. Zahvaljujući tek nedavno objavljenom, prvom izdanju sabranih drama Joakima Vujića, čak možemo reći da je pomenuti sukob, u svojim osnovnim varijantama postojao od samog postanka nacionalnog teatra u 19. veku.² Takođe, podela na patrijarhalni i građanski identitet je jedna od najviše raspravljanih distinkcija povodom naše pozorišne tradicije uopšte, pre svega zahvaljujući Stanislavu Vinaveru i njegovom eseju *Srpski humoristi i satiričari* (Vinaver, 1974). Ova studija je do danas ostala usamljen pokušaj da se na podlozi čuvene scene iz Njegoševog *Gorskog vijenca* – boravka vojvode Draška u Mlecima – ocrtava čitav jedan ideološki opseg na kojem će se, kroz opoziciju patrijarhalno-građansko, razvijati naše celokupna humorna, naročito komediografska tradicija u narednih vek i po. Stoga u ovom tekstu i dalje koristimo rečene dve identitetsko-kulturne odrednice, svesni njihovih donekle izmenjenih asocijacija u savremenom dobu, ali i dalje u stanju da slikovito prikažu dve tendencije u njihovom najopštijem smislu: jedne koja teži konzerviranju postojećeg stanja i druge koja teži promeni prethodnog.

Za prikaze scenskih sukoba patrijarhalnog i građanskog kulturnog modela, odabrali smo primere tri dramska komada: *Beograd nekad i sad* Jovana Sterije Popovića (1853), *Svet* Branislava Nušića (1906) i *Prve bure* Dragoslava Nenadića (1923). Usled višedecenijskih razmaka u njihovom nastanku, ovi komadi uverljivo ilustruju razvojne faze društveno-kulturne slike beogradskog građanstva u njegovom odnosu prema

2 U predgovoru ovom izdanju, Isidora Popović izdvaja tematski krug nekoliko Vujićevih drama o motivu „plemenitih divljaka” i surovosti evropskog čoveka, što razumemo takođe kao istorijski prethodnu varijantu sukoba na liniji patrijarhalno-građansko, iako se mahom radi o posrbama drama čija radnja neretko odslikava potpuno različitu društvenu i posebno rasnu sliku u odnosu na tadašnji život srpskog društva.

patrijarhalnom identitetu kao svojoj prethodnici od koje se distanciraju ili sa kojom se pak poistovećuju. Primetno je takođe da sva tri dramska pisca, uprkos generacijskim razlikama, imaju slične konzervativne nazore, ali uz strukturne posebnosti na planu predstavljene forme i scenskog dijaloga, prilagođenih tekućoj, međusobno različitoj pozorišnoj situaciji. Upravo ovo poslednje, različite pozorišne okolnosti, odredile su i različite domete u artikulaciji teme i njene komunikacije sa publikom. Njihovo delovanje na tekuću kulturnu paradigmu, kao što ćemo se uveriti, direktno je povezano sa mogućnostima komuniciranja sa publikom u funkciji zajedničkog razmišljanja kao osnove nastanka nove elite sa novim kulturnim identitetom. Povodom mogućnosti ove promene, jedan od najvećih savremenih teoretičara i eksperimentatora dijaloga današnjice, filozof Antoni Blejk (Anthony Blake), posebnu pažnju je posvetio situaciji koju naziva „trenutno oslobađanje značenja” (*Immediate liberation of meaning* ili skraćeno *ILM*), pod kojom podrazumeva fenomen radikalne promene zajedničkog stava učesnika u dijaloškim aktivnostima, usled novog značenja čija je pojava moguća u svakom trenutku (Blake, 2008: 202).³ Posebno nam je zanimljivo što je mogućnost ove trenutne promene u verbalnom dijalogu više vezana za aktivnu poziciju slušanja a ne govorenja, što se u pozorištu tiče pre svega publike. „U dijalogu”, navodi Blejk, „pažnja se bavi razmenom reči između ljudi. Ali interno slušanje uključeno u proces igra glavnu ulogu. Ljudi u dijalogu moraju da slušaju jedni druge, pa čak i da slušaju sebe. Tu već postoji nešto, pričali ljudi ili ne” (Blake, 2008: 218). Radi se, grubo rečeno, ne o mogućnosti dugotrajne, već trenutne promene usled pojave novog značenja koje se u pozorištu zajednički registruje i na sceni i u publici, što nam, između ostalog, jasno implicira nadindividualni, kolektivni karakter kulturnih identiteta, ali van fiksnih, prethodno zadatih sadržaja u zajedničkoj svesti učesnika.

No, ma koliko ideja o trenutnoj promeni kulturnog identiteta u pozorištu izgledala zavodljivo dramskim umetnicima svih epoha, lako se možemo uveriti da se radi o izuzetno retkoj, skoro i nepostojećoj pojavi u našim pojedinačnim iskustvima. Takođe možemo pouzdano reći da istorija srpskog teatra ne beleži primer niti jedne predstave čije izvođenje je trenutno promenilo opštu klimu, kulturni obrazac ili paradigmu u svojem okruženju⁴, pa stoga i okolnost retkih izvođenja navedena tri komada prikazuje ovu činjenicu u novom svetlu. Takođe, okolnost da ljudska suština stoji između budućnosti koja se stvara i prošlosti koja je stvorena, svaku promenu identiteta dovodi do paradoksa

3 Reč *ILM* kao akronim (na arapskom takođe znači „znanje” ili „uvid”), naglašava ključni element učenja ili gledanja u trenutku, a koja u Blejkovoj interpretaciji (Blake, 2008: 202) podrazumeva i medijsku komponentu. Iako se radi o modelu najviše istraživanom u teoriji nauke i kvantnoj mehanici, umetnost pozorišta se tu vidi ne samo kao sličan, već i kao generički model komunikacije.

4 Spekulacije o jedinom izuzetku nagle promene društvene klime povodom jedne predstave u istoriji srpskog teatra navedene su povodom Sterijine premijere *Sna Kraljevića Marka* u teatru Kod Jelena 1847. g. (Grujičić, 2022: 176–185.)

na vremenskom planu: novi identitet postaje oksimoron, tj. svaki identitet, pa i onaj kojeg percipiramo kao novinu, svoj originalni sadržaj i artikulaciju nalazi u nekoj prethodnoj poziciji, usled čega ga pre ili kasnije doživljavamo kao „povratak na staro”. Ta veza sa prošlošću naročito je prisutna u učestalom shvatanju kulturnih identiteta kao kategorije u kojoj su svi obrasci i produkti civilizovanog življenja isključivo tekovine dalje ili bliže prošlosti. No, predstojeći primeri nam otkrivaju modalitete koji nadilaze uobičajena shvatanja o razvoju identiteta u hronološkoj sukcesiji „pre” i „posle”, za šta nam sled patrijarhalnog i građanskog identiteta u ponuđena tri teksta može poslužiti kao uverljiv primer.

Identiteti u metatetru („Beograd nekad i sad”, J. S. Popovića)

Sterijina komedija *Beograd nekad i sad* prvi je primer eksplicitnog sukobljavanja dva oprečna kulturna modela, patrijarhalnog i građanskog, ali i redak, do danas jedini primer agona u srpskoj komediografiji, kao klasičnog scenskog takmičenja oprečnih stavova i argumenata. Iako prisutan u celini komedije, Sterijin agon je donekle prikriiven, budući da patrijarhalni obrazac zastupa samo lik Stanije, rođake iz provincije koja posećuje svoju rodbinu u Beogradu prvi put posle pauze od dvadeset osam godina. Nasuprot nje postavljeni su svi ostali likovi, ali to ipak ne narušava duh balansirano sučeljavanja, budući da Staniju percipiramo kao glavnu protagonistkinju, što joj samo po sebi daje izvesnu prednost, naročito u svetlu još jednog paradoksa – jedini zastupnik i ideolog patrijarhalnih stanovišta u čitavoj komediji je žena.

Agon se u komediji vodi na različitim nivoima, od kojih je onaj temporalni apostrofiran već naslovom: patrijarhalni identitet se locira „pre”, tj. u prošlosti, a „sad” kao tendencija koju moderni uslovi gradskog života treba da ostvare u budućnosti. U tom smislu, građanski kulturni model je samo tranzitna faza, „adet” ili moda čija je vrednost poglavito u raskrinkavanju nedostataka prethodnog, tj. patrijarhalnog modela. „Nekad” i „sad” kao paralela „starom” i „novom” implicira i ostale vrednosne opozicije, pre svega na liniji sučeljavanja balkansko-orijentalnog i srednjoevropskog kulturnog modela, poistovećenih sa etničkim odrednicama Turaka, Nemaca ili Roma. Iz današnjeg ugla nam izgleda neobično da patrijarhalno-religiozni stav Stanije njeni oponenti vide kao orijentalni ili „turski” (jedan od njih je prekoreva zbog njenog rezonovanja kojeg definiše: „Što je dobro, to je turski, a što ne valja, to je po nemački”), ali sve ipak ostaje na jasnoj liniji međusobnog sporenja – ono što se upražnjava kao model gradskog, civilizovanog življenja, Stanija vidi kao novi varvarizam i neprikrivenu uvertiru za povratak jedne nove-stare distopije Sodome i Gomore.

Najzanimljiviji aspekt Sterijinog agona je da se njegov pomirujući aspekt razrešava na nivou estetike, kroz individualni doživljaj „lepog”, prikazan u velikom broju scena: opscena figura nage žene u kući trgovca Neše je „lepa”, moderni ženski šešir se takođe doživljava kao „lep“, ali je „lepa” i scena u Teatru na Đumruku u kojoj turski sultan gine itd. Građanski model je područje „lepog” ali na kojem se Stanija prikazuje kao potpuno slepa, usred čega je većina njenih verbalnih reakcija inicirana odsustvom svakog estetskog razlikovanja, izuzev kao zdravorazumskog otpora ružnom (na primer, kada zamera na izveštačenom govoru razmažene Pijade kojeg ova doživljava kao otmenost, Stanija komentariše: „kako može lepo da stoji, kad je ružno”). Originalno iskustvo „lepog” je jedina, ali i ključna prednost koju nad Stanijom imaju njeni beogradski rođaci, iako niko od njih nije u stanju da svoje iskustvo uverljivo opiše. Tajna „lepog” otkriva nam se tek u sceni metateatra Teatra na Đumruku i rekonstrukciji Sterijinog prvenca *Svetislava i Mileve* koju Staniji nevešto prepričavaju i uz pesmu predočavaju njeni rođaci. Zato i ovo dočaravanje „lepog” kod Stanije ponovo takođe asocijacije ružnog („Tako u naš vilaet pevaju kurjaci, kad dođe mesojeđe”), pa imamo utisak da kontrastna složenost (tematska, sadržajna i svaka druga) ove metateatralne interpolacije znatno nailazi naivna poimanja njenih svedoka, ma koliko da se pisac prema njima u datom kontekstu odnosio blagonaklono.

Danas nam izgledaju prilično jasno razlozi zašto *Beograd nekad i sad*, uprkos svojim komičnim, neretko urnebesnim scenama, nije imao česte inscenacije. Čitav tekst se, zapravo, sastoji isključivo od agona, bez prave ekspozicije i raspleta, a njegovo dramaturško zaokruženje manje naslućujemo u doradi odnosa između likova, već pre u (ne)dovršenoj metateatralnoj artikulaciji kao potencijalnom prostoru onoga što smo u uvodu opisali kao „trenutno oslobođenje značenja”. Zato anesteziранost „lepim” možemo shvatiti kao istinski začetak novog identiteta čiji je osnov primarno estetski, zbog čega se Stanijini oponenti u agonu prikazuju kao tolerantnija, pasivnija, kao i manje agresivna strana u odbrani svojih stanovišta.

Logika podsvesti („Svet”, B. Nušića)

Do danas je retko obraćana pažnja na naučne porive i eksperimentalni nivo pojedinih Nušićevih drama, naročito u poslednjim fazama njegovog stvaralaštva (*Knjiga druga, Žena bez srca, Opasna igra*). Svojevrni početak tih interesovanja prepoznajemo u komediji *Svet* za koju je pisac, kada ju je napisao, bio u dilemi kojem žanru pripada, pa ju je jednostavno nazvao komadom u četiri čina.

U opširnoj ekspoziciji prvog čina, patrijarhalno-konzervativni model je poistovećen sa građanskim, sve dok porodica činovnika Tome Melentijevića, u nameri da

pravovremeno nađe bračnog izabranika za njihovu kćerku, odluči da svoju svakodnevicu unaprede u skladu sa modernim merilima građanske okoline. Razloge te odluke gđa Melentijević objašnjava: „Ako hoćemo da je zbrinemo, moramo se malo izmešati sa svetom, moramo je uvesti u svet.” Motiv za promenom je dakle zdravorazumski i emocionalno-nagonski – proširenje porodice i produžetak vrste, kroz prilagođavanje društvenom mišljenju koje ovaj cilj treba da olakša. Ali će svojevrsni pakt društvenih nazora i nagonskih poriva ovde dovesti do potpuno suprotnog rezultata – dekadencijom još jedne stare-nove distopije Sodome i Gomore, a na kraju i eksplozivnim raspletom u kojem slomljeni Toma ruši četvrti zid pozornice i besno se obraća „svetu”, tj. publici, kriveći je za propast svoje kuće i porodice.

Kroz daleki odziv na Molijerovog *Gradanina plemića*, u komadu nalazimo sličnu motivacije građanske pozicije koja svoj status pokušava da unapredi kroz naivne poduhvate emancipacije, oličene u pomodnim vrstama edukacije koju najviše oličava mladi učitelj klavira kao budućeg verenika. Ali dok Molijer građanski model posmatra kao skorojevički, bez kapaciteta da ostvari svoje naivne ambicije i postane aristokratski, kod Nušića nema aristokratije, pa se građanski model razotkriva kao nemoćan pred kolektivnim mozgom jednog podsvesnog varvarizma čije socijalno poreklo ostaje nevidljivo. Tokom komada, porodica Melentijevići se slepo potčinjava uticajima tog kolektivnog mozga, da bi na kraju postala žrtva njegovog perverzno izvitoperavanja: vulgarna ogovaranja, prenesena kao glasine iz druge ruke, postaju stvarnost sa konkretnim posledicama, gde na kraju svi dolaze u radikalno, međusobni sukob sa svakim. Taj totalni raspad Toma svom bivšem kolegi Simi rezimira ovako:

TOMA: Vidiš: i ja sam neveran mojoj ženi i moja žena meni. Oterao sam ženu, oterao sam decu; i deca se odrekla oca i majke, i neki gedur se umešao tu i... ne znam, vidiš da ne znam ni šta govorim... Ja ne umem ništa da ti objasnim.

SIMA: Ama, ja vidim umešao se neki đavo, kada si ti potegao mene... mene, bolan, da oteraš sa svoga praga. Pa šta je to? Govori, brate, ko je to sve napravio?

TOMA: Samo, samo se napravilo. (Nušić, 1982: 178)

Likovi se nehotice i slepo pokoravaju procesu civilizacijske degradacije, naivno shvaćene kao kulturne emancipacije, ali iz jednog zdravorazumskog, iskrenog poriva – da se kćerki obezbedi udaja. Transformacija likova u tom degenerativnom procesu se odvija bez klasičnih sukoba, uglavnom kroz pasivne reakcije na savete i komentare iz najbliže okoline koji do njih stižu kao neautorizovana ogovaranja iz usta njihovih beslovesnih glasnika. Otrežnjenje dolazi prekasno, ali kao retrospektivni, kompleksan uvid o postojanju jednog podsvesnog, kolektivnog mehanizma kojeg Toma slikovito opisuje rečima: „Samo, samo se napravilo”.

Događaji se, dakle, rukovode dinamikom jedne ezoterično-mračne, kolektivne psihologije za koji je ponegde već primećeno da izgleda kafkijanski (Lešić, 1989: 134). U isti mah, građanski je obrazac u konfliktu sa samim sobom, tj. sa njegovom atavističkom, malograđanskom varijantom, usled čega u komediji nemamo niti jedan agon niti direktno sučeljavanje, već likove u stalnom stanju reakcije, zatečenosti, zgražanja i čuđenja. Otud i poteškoće sa kojima se ova komedija sretala prilikom svojih retkih inscenacija, budući da se transformacija likova odigrava van pozorišne scene i između činova, jer posledice ne presuđuju izrečene namere, već spoljašnja ogovaranja i njihov naknadni eho. Na delu je specifična dramaturška strategija i kauzalna logika usmerena ka kreiranju atmosfere u njenim kontrastima, naročito u dugačkoj ekspoziciji i njenom scenografskom dočaravanju krhke građanske glazure u domu Melentijevića (oličene u fotelji u kojoj je Toma mirno spavao dvadeset pet godina i njenom izbacivanju iz kuće).

Likovi su, dakle, potpuno zavisni od mišljenja sredine, ali i od sopstvenih nagona koje kulturni obrasci ne uspevaju da potisnu niti prikriju, pa otud i eksplozivan rasplet komada – u rušenju četvrtog zida i obraćanja publici koju poraženi Toma vidi kao vinovnika svoje nesreće. Ovo rušenje četvrtog zida nam je zanimljivo i sa teorijskog aspekta, budući da tokom prikazanih radnji, i na sceni i u publici Nušić sve vreme podstiče „stanje između” koje Van Genep u svojem sinopsisu promene identiteta opisuje kao „fazu praga”. U toj se fazi akteri suočavanja sa zbunjujućim, mahom neprijatnim emocionalnim i fizičkim iskustvima prilikom koje se prethodne kulturne uloge pokazuju kao neupotrebljive ili, kako kod Nušića, samodestruktivne. U takvoj povišenoj emocionalnoj temperaturi, na jednoj očigledno silaznoj civilizacijskoj putanji, postajemo svedoci jedne neobične, obrnute temporalno-kauzalne logike u kojoj nam do kraja ostaje nevidljivo šta čemu prethodi – patrijarhalna situacija građanskoj ili (malo)građanska patrijarhalnoj.⁵

⁵ U svojim formalnim rešenjima, negde na polovini između *Sveta* i Sterijine komedije *Beograd nekad i sad*, ali sa приметно slabijim učinkom od Sterije, nalazi se Nušićeva varijanta *Beograd nekad i sad* (1933). U njoj zatičemo zanimljiv prolog kojeg izgovara niko drugi do lik Sterije, kao i više opširnih rezonovanja glavnog lika Stanojla, opsednutog naglom, agresivnom smenom opšteg moralnog svetonazora, a sve povodom glavnog događaja komedije, banalnim izborom za mis u kojem učestvuje njegova kćerka. Kao i Toma Melentijević, i Stanojlo je nemoćan pred navalom vulgarne emancipacije („Odupreti se ne možemo, a održati se ne možemo”, Nušić, 1982: 249), ali u drami ipak imamo scenu agonu oca i sina oko pitanja prednosti „starog” i „novog” (Nušić, 1982: 222–226), kao i klasičnu poziciju u kojoj je, za razliku od Sterije, glavni ideolog patrijarhalnog načela muškarac.

Identiteti u melodrami („Prve bure” D. Nenadića)

Za razliku od prethodne dve komedije, *Prve bure* Dragoslava Nenadića pripada žanru srpske građanske drame, uz odlike koje je čine tipičnim predstavnikom ovoga žanra u korpusu građanske drame uopšte. O toj originalnosti najbolje svedoče sličnosti Nenadićeve drame sa *Gospodom Olgom* Milutina Bojića, istaknutim primerom srpske građanske drame sa početka 20. veka, iako ne znamo kako je do ovih sličnosti zapravo došlo, jer je Bojićev komad otkriven tek više decenija pošto je napisan, i to ne u originalnoj verziji.⁶ Sličnost dva teksta se najviše zasniva na Nenadićevom liku Leposave koja na svog bivšeg ljubavnika Nikolu, kao i Bojićeva gospođa Olga na advokata Novakovića, vrši pritisak da im se deca venčaju. Leposavine kalkulacije su jednako bespoštedne koliko i Olgine, iako Leposava planira da venča sina a ne kćerku. Takođe su i izvesne razlike u načinima ucene – Olga ucenjuje Novakovića finansijskim potraživanjima, a Leposava otkrićem svoje tajne ljubavne veze sa verenikom jedne od Nikolinih kćerki. No obe drame prikazuju sličnu, izrazitu dekadenciju građanskog sloja, kroz čitav splet beznadežnih ljubavnih odnosa i promiskuiteta koji pripadnike mlađe generacije unapred lišava svake stabilne emocionalne i porodične budućnosti.

Ali za razliku od *Gospođe Olge*, u Nenadićevoj dramu imamo snažnu opoziciju dekadentnom građanskom svetonazoru, oličenu u likovima Anke i Dobre. Već i sama okolnost da Nikolini sestra Anka i brat Dobra žive negde u provinciji, van grada, govore nam o krhkom građanskom identitetu i njegovoj patrijarhalnoj zaleđini, ali uz njihovo oštro međusobno distanciranje. Nalik Sterijinoj Staniji, i Anka je zastupnik patrijarhalnog sveta, kod brata dolazi kao gošća i čini tragikomične napore da zavede kućni red i nadzire privatni život ukućana. Učitelj Dobra je, pak, lik širokih svetonazora i u ulozi je aktivnog rezonera koji dovodi do pomirljivog raspleta drame. Kao i Anka, i on gaji primetan zazor prema građanskom ambijentu Beograda. Taj animozitet Anka otkriva već u prvom činu: „Ne volim ovaj vaš Beograd... Nikad ga nisam ni volela. Ne znaš kad te lažu, a kad govore istinu”, dok Dobra na kraju, posle svih prikazanih „oluja i bura”, očitava lekciju rođacima:

DOBRA: Rđavo ste uredili ovaj život. Sami ste krivi. To više nije čak ni onaj stari porodični i patrijarhalni život. Niti je to neki novi život individualan i složen. Pa ni rad vam nije, čini mi se, onaj pravi što donosi mir i zadovoljstvo. Vaši ideali ne idu dalje od zadovoljenja sitnih želja, sebičnih ambicija i prolaznih uživanja. Cela ta buka koja se kreće od Kalemegdana i vašeg korzoa, beogradskih kafana i zabavnih lokala, poseta i žurova, ostavlja na mene utisak prostog i jeftinog kindurenja nakitom od đinđuva i šarenih krpa. (Nenadić, 1923: 106)

⁶ U tom smislu ostaje nam samo da spekuliramo o verovatnom ličnom poznanstvu dva pisca, budući da je Nenadić (rođen 1888.) bio četiri godine stariji od Bojića.

Sukob starog i novog razmatra se nadasve generacijski, gde mladi ne uspevaju da svoje nagone i emocije usklade sa kalkulacijama roditelja, uz predvidiv ishod kojeg pisac nagoveštava već u predgovoru drame: „U svojoj prvoj mladosti težili smo jednom punijem životu i grozničavo lutali za njegovim ciljem, hvatajući se za sve što je za nas bilo novo i nepoznato. (...) Ipak po jednom neumitnom zakonu novi naraštaji idu istim putem.“ (Nenadić, 1923: II)

Zbog tog zaoštrenog generacijskog sukoba, u iskušenju smo da *Prve bure* čitamo kao srpsku varijantu Vedekindovog *Buđenja proleća*, iako u drami ne postoji izrazit, pa čak ni bilo kakav uticaj puritanizma ili konzervativnog pritiska gradske okoline. Naprotiv, kod Nenadića mladi najviše stradaju upravo zbog otvoreno poročnih, vulgarnih podstreka starijih, usled čega čak i pokušaj samoubistva Nikoline kćerke Nade ne menja namere njenog oca da i dalje insistira na braku sa prevrtljivim ljubavnikom zbog kojeg je ova podigla ruku na sebe. Socijalno i kulturološki, pisac likove diferencira pre svega na jedan filozofičan način koji opisuje rezoner Dobra, u sceni gde teši svoju bratаницu posle njenog pokušaja samoubistva i odluke da se neće nikada udavati: „Istina je da postoje i dva morala: jedan za ljude, drugi za žene; jedan za gospodare, drugi za robove. Ali ipak život je jači od svega toga; on će ti doneti i utehe i ljubavi i sreće možda“ (Nenadić, 1923: 100).

Drama reflektuje i jednu neobičnu zamenu tradicionalnih rodnih uloga gde, kao i kod Sterije, imamo Anku kao zastupnicu patrijarhalnog shvatanja, ali i Laposavu kao glavnu intrigantkinju unutar situacije koju suvereno kontroliše kao bivša ljubavnica više aktera u drami. Neobičan je takođe i Nenadićev izbor da glavnom svojem rezoneru, iako muškarcu, da ime u ženskom rodu - Dobra. Tu svojevrsnu travestiju u drami oličava trijumf promiskuiteta i odricanje od tradicionalnih bračnih uloga (kojih u drami inače nigde i ne vidimo), a sve u korist jedne destruktivne muško-ženske emancipacije koju već u prvoj sceni ispoveda Nikola: „Kao muž neću nikad oprostiti ono što bih možda i mogao – kao prijatelj“ (Nenadić, 1923: 4).

Jedan od razloga koji su uticali na dosadašnji izostanak scenskog života *Prvih bura* je verovatno i u žanrovskoj mešavini socijalne drame, naturalizma, uz primetno gravitiranje ka kompleksnoj melodrami. Dijalozi su podržani čestim, detaljnim didaskalijama, indikativnim „osmesima“, „ćutanjima“ i „dugim poljupcima“ u opširnim ljubavnim scenama, uz takođe česte melodramske, sentimentalne rasprisanosti bez dovoljnog emocionalnog pokrića. Dometi drame, kao i kod Nušića, otkrivaju se uvidom u celinu strukture čije značenje se uočava tek na kraju, prožetim religioznim tonovima i moralnim preobraćenjem Nikole koji shvata da je u kalkulacijama sa sopstvenom decom otišao predaleko. Nasuprot tajnim, koristoljubivim motivima aktera, drama pokušava da izgradi balans kroz idealizovan lik Dobre čije aktivnosti su takođe ispostavljaju kao

prikrivene, ali uz jasno pomirljiv, optimističan efekat kojeg opisuju njegove poslednje reči u drami „Posle oluje i bure vazduh je uvek čistiji” (Nenadić, 1923: 107).

No, teško je odupreti se utisku o sladunjavosti tog nategnutog balansa na svršetku, koji kao da je ponikao manje na etičkim, a više na melodramskim pravilima kojima je trebalo zadovoljiti ukus publike. Zato sugestija iz naslova o „prvim burama“ i dalje ostaje u domenu preširokih nagađanja u pogledu njihovog nastavka, a kojima je pisac ponudio jedan neuverljivo zatvoren, zašćećen kraj.

Iako nastali u znatnom vremenskom rasponu od osam decenija, sva tri komada variraju kulturnu sliku beogradsko-srpskog građanstva, čiji poriv za promenom ugrožava fundamentalnu meزالijansu potisnutih nagona i patrijarhalnih obrazaca. Hronološki redosled u sedmodecenijskom nastanku tri teksta nam nudi neobičnu, bogatu, ali i umnogome obrnutu sliku u razvoju kulturnih identiteta, čiji je aspekt posebno vidljiv kroz promene na relaciji scena-publika. Već samo po sebi je zanimljivo što smo nastanak građanskog identiteta u stanju dokumentarno da rekonstruišemo kroz paralelni, višedecenijski razvoj pozorišta u Beogradu, ali koji se očigledno nije odvijao samo pravolinijskom, uzlaznom putanjom. U tom svetlu, primećujemo da je sadržajno najsloženija postavka u hronološki prvoj, Sterijinoj komediji, u verziji metateatra čiji su likovi ujedno i njegova publika. Nušićev *Svet*, pak, odražava drugačiju, očigledno već sasvim stabilnu građansku, kao i pozorišnu situaciju gde se glavni krivac za nastanak i razvoj jednog društvenog degenerativnog procesa uočava tek na svršetku komada, rušenjem četvrtog zida – u publici. I na kraju, *Prve bure* prikazuju etabliano građanstvo koje već poprima odlike ekonomske buržoazije, ali u poređenju sa situacijom u prethodna dva komada, u stanju još veće moralne dekadencije čiji motivi su (p)ostali neprikriveno nagoni, i to unutar složene dramske forme koja publiku tretira kao pasivnu stranu i sa njom komunicira uz pomoć obrazaca melodrame. U sva tri dramska teksta, međutim, ambijent grada se pojavljuje kao liminalna „zona prelaza”, gde se kulturni građanski identitet vidi kao tranzicijski iskorak ka nekom novom, još nedefinisanoj stanju u odnosu na patrijarhalni model čije mane nastoji da prevaziđe. Posledice tog iskoraka su, međutim, u svi tri slučaja razočaravajuće i mahom (samo)destruktivne, izuzev u slučaju Sterije komedije koja nudi kvalitet estetske perspektive u šansama novog, gradskog čoveka oplemenjenog „lepim”.

Primetno je takođe i da sve tri drame dele sudbinu retkih ili čak, kao u slučaju *Prvih bura*, nepostojećih inscenacija. Ovoj indikativnoj okolnosti ne prilazimo samo kao formalno-tehničkom, već i kao tematskom upozorenju. Vrednosno sučeljavanje „starih” i „novih” kulturnih identiteta je uvek neizvesno i složeno, ne samo u smislu njihove vrednosne procene, već i u percepciji njihovog vremenskog redosleda. Naime, prikazivanje društvenog i kulturnog „razvoja” kao prikrivene degeneracije originalne

čovekove prirode u sve tri drame implicira uvide o prednostima prethodne kulturne faze, ali u protoku vremena koji mehanički „povratak na staro” čini nemogućim. Uvid o prirodi identiteta čiji se sadržaji i pokretački impulsi uvek nalaze u prošlosti, ali bez čije estetske artikulacije u sadašnjosti oni ostaju samo podsvesan, destruktivni psihološki mehanizam, kao da su kod narednih pozorišnih generacija nailazile na poteškoće u pronalaženju adekvatnih analogija koje bi mogle da se aktuelizuju u novim kulturnim kontekstima. Već i sama okolnost da analizirani komadi prizivaju dovršetak svoje forme kroz (uvek neizvesne) rediteljske i dramaturške interpretacije, svedoči nam o implicitnoj složenosti kulturnih identiteta uopšte, povodom koje su tri srpska dramatičara, svaki na svoj način, bili primorani na vrstu eksperimentisanja koja kod potonjih generacija nije bila ni prepoznata ni scenski predstavljena.

REFERENCE:

1. Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*. Beograd: SKZ.
2. Blake, A.G. 2008. *The Supreme Art of Dialogue*. Charles Town: DuVersity Publications.
3. Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford: University Press.
4. Bloom, Harold. 1975. *A Map of Misreading*. Oxford: University Press.
5. Vinaver, Stanislav. 1974. *Kritički radovi Stanislava Vinavera* (Srpska književna kritika, knj. 15). Novi Sad, Beograd: Matica srpska, Institut za književnost.
6. Grujičić, Petar. 2022. *Teatar protuslovja*. Novi Sad: Akademija umetnosti, Pozorišni muzej Vojvodine.
7. Lešić, Josip. 1989. *Branislav Nušić – život i djelo*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
8. Popović, Isidora. 2022. „Predgovor” u: Joakim Vujić *Sabrane drame*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
9. Frojd Sigmund. 1988. *Nelagodnost u kulturi*. Beograd: Rad.

Drame:

1. Nenadić, Dragoslav. 1923. *Prve bure*, šapirografija (biblioteka Narodnog pozorišta u Beogradu)
2. Nušić, Branislav. 1982. *Običan čovek, Svet, Beograd nekad i sad*. Beograd: Prosveta.
3. Popović, Sterija, Jovan. 1987. *Izabrane komedije i drame I*. Beograd: Nolit.

Cultural Identities in Dramatic Dialogue

Abstract: This text analyzes the modalities of representing cultural identities within the dramatic form and the dynamics of their formation through the interaction between dramatic characters and the audience. The theoretical foundations for this research are found in anthropological interpretations of the development of cultural identities (Van Gennep, V. Turner), as well as in recent studies in the philosophy of science and universal theories of dialogue (D. Bohm, A. Blake), with significant implications of these theories on theatre and the broader cultural aspect.

In the second part, the text examines examples from the history of Serbian drama based on the aforementioned theoretical frameworks: the plays *Beograd nekad i sad* (Belgrade Then and Now) by J. S. Popović, *Svet* (The World) by B. Nušić, and *Prve bure* (First Storms) by D. Nenadić. Created over a span of more than seven decades, these plays, culturally and ideologically, similarly focus on depicting the cultural image of the Serbian-Belgrade bourgeoisie in conflict with the previous, traditional-patriarchal cultural model. However, the dialogic situations in these plays are formally and substantively different, providing a basis for insights into the dynamics and content of cultural identities in general.

Keywords: bourgeois drama, comedy, dialogue, cultural identities, transformation, history of theatre

Ognjen Obradović
<https://orcid.org/0000-0003-4840-4701>
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti
Srbija

UDK 791.635-055.2 Furlan M.
792.2(497.11)
DOI: 10.5937/ZbAkU24121470
Originalni naučni rad

Prekid iluzija

Izvođenje predstave *Pozorišne iluzije* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1991)

Miri Furlan

Apstrakt: Ovaj rad istražuje odnos pozorišta i konteksta na primeru predstave *Pozorišne iluzije*, koju je Slobodan Unkovski režirao u vreme prvih eskalacija međuetničkih sukoba na teritoriji tadašnje SFRJ. U tekstu ispitujemo kako je barokno preplitanje stvarnosti i fikcije, upisano u tekst Pjera Korneja, dobilo planirane i neplanirane obrte tokom izvođenja predstave u periodu od aprila do septembra 1991. Najpre ćemo analizirati kako je reditelj Unkovski u samoj završnici razorio apstraktni hronotop predstave, povezavši ga direktno sa društvenom stvarnošću, a zatim ćemo razmotriti načine na koje je učešće glumice Mire Furlan neočekivano postalo primarni generator značenja tokom izvođenja *Pozorišnih iluzija* na Bitefu u septembru 1991.

Ključne reči: JDP, Slobodan Unkovski, hronotop, zaposednutost, Mira Furlan

Iluzije Pjera Korneja

Napisana 1635–36¹, nedugo pre *Sida* (1637) barokna drama *Pozorišne iluzije*² nastaje na prelazu iz barokne u klasicističku poetiku u francuskom pozorištu (Fresse Wit, 2010), te će je i sam Kornej (Pierre Corneille) u predgovoru iz 1639. označiti kao „čudnovatu nakazu”, u kojoj je prvi čin „tek prolog, naredna tri čine nesavršenu komediju, poslednji je tragedija, a sve zajedno skrpljeno čini komediju” (Kornej, 2003: 41).

1 Prvo štampano izdanje datira iz 1639. (Popov, 2003).

2 Jovan Popov naslov prevodi kao *Komična iluzija*, što je bliže originalnom nazivu *L'Illusion Comique*. U radu koristimo naslov i prevod Ivanke Pavlović, koji je nastao za potrebe predstave JDP-a.

Prateći priču o ocu koji uz pomoć čarobnjaka pokušava da pronađe sina, *Pozorišne iluzije* počivaju na veštom i nepredvidljivom preplitanju stvarnosti i fikcije. Prvi uokvirujući dramaturški sloj prikazuje zabrinutog oca Pridamana, koji dolazi kod čarobnjaka Alkandra, „jednog tajanstvenog negromanta, čije je poreklo nejasno, čak možda božansko“ (Stamenković, 1991), ne bi li saznao nešto o davno izgubljenom sinu. Alkandar nudi da mu prikaže „život u čarobnoj slici“ (Kornej, 1991: 10) – tj. „stvarne“ doživljaje njegovog sina Klendora. Prihvativši to, Pridaman postaje gledalac čarobnjakove iluzije.

Naredni dramaturški sloj ocu (i publici) predstavlja Klendorove doživljaje, koji nalikuju onim iz pikarskih romana³, dok se u karakterizaciji oseća snažan odjek komedije del arte (Fresse Wit, 2010). Klendor, koji skriva svoje poreklo, služi hvalisavom vojniku Matamoru, što mu omogućuje da bude bliže plemkinji Izabeli, u koju su obojica zaljubljeni. Razume se, Matamorovi herojski podvizi su izmišljeni jer on je ispod maske neustrašivog vojnika, zapravo, kukavica, dok se Izabela pretvara da voli Matamora zarad Klendorove blizine. Nakon što Klendor ubije Adrasta, plemića kog je, u prepoznatljivo komičkom zapletu, otac namenio Izabeli, iako ona voli drugog, on zbog zločina završava u tamnici. Odatle ga izbavlja Izabelina snalažljiva služavka Liz, iskoristivši naklonost koju tamničar gaji prema njoj, praveći se da je uzajamna.

Kao što se vidi iz skiciranog zapleta, iluzija je osnovna gradivna jedinica ove komedije na više nivoa⁴: svi prikazani događaji samo su čarobna slika maga Alkandra, u čiju istinitost nikada ne možemo biti sasvim sigurni jer je sve barokna igra mnogih senki; likovi su skloni obmanama i lažno se predstavljaju ili naglo promene ponašanje (Lizin odnos prema Klendoru, koji se prelama iz mržnje u ljubav, iz spletkarenja u spasavanje). Iz ovakvog razumevanja sveta kao igre iluzija, u kom se stvarnost ne može razlučiti od fikcije, izvire baroknost *Pozorišnih iluzija*. „Barokni svet je, dakle, svet iluzije, u Kornejevom slučaju pozorišne iluzije, pošto se pridev *comique* u njegovo vreme koristio baš u značenju pozorišni“ (Popov, 2003: 15).

Preplitanje stvarnosti i iluzije dalje se usložnjava u poslednjem činu, koji označava „uvođenje trećeg stepena iluzije, pozorišne u doslovnom smislu“ (Popov, 2003: 8–9). Naime, Pridaman svedoči kako Klendor, nakon što je s Izabelom i Liz izbegao u novi grad, biva ubijen zbog preljube sa ondašnjom princezom. Međutim, ubistvo se ispostavlja kao lažno jer je Klendor, kako nam Alkandar objašnjava i

3 Sam Klendor predstavlja direktnu vezu sa pikarskim romanom, a ova veza u drami postaje sasvim direktna preko poređenja sa tada popularnim romanesknim junacima. Naime, Kornej uspostavlja ove intertekstualne veze, kako o tome piše Jovan Popov, „poredeći Klendora, ponovo kroz Alkandrova usta, sa junacima tada popularnih španskih pikarskih romana: Lazariljom, Kevedovim Buskonom i Alemanovim Gusmanom. Klendor se zaista može posmatrati kao junak avanturističkog, ali i obrazovnog romana, budući da, prolazeći kroz pustolovine, uči i uspinje se na lestvici društvenog poretka“ (Popov, 2003: 23).

4 Zbog svih ovih elemenata, Kornejeva drama se često prepoznaje kao daleka preteča Pirandelovog komada *Šest lica traži pisca*. „Gotovo na pirandelovski način klasicist razmišlja o mogućnostima teatra i iluzionizmu, tri stotine godina pre italijanskog autora“ (Boko, 1991).

pokazuje, postao glumac. Pridaman je, unutar Alkandrove iluzije, svedočio – iluziji. Ovaj dramaturški vešt preokret je iznenađenje kako za oca, tako i za publiku i navodi nas na zaključak da je ono što smo verovali da je stvarno (i to posredstvom iluzije!) na svu sreću – takođe bila (pozorišna) iluzija.

Oca u prvi mah ne obraduje vest da mu je sin glumac, ali mu Alkandar objasni da su njegove predrasude neosnovane u čuvenom monologu u slavu pozorišta. Ovaj monolog će nam biti važan i pri analizi predstave Slobodana Unkovskog, te ga ovde navodimo u celosti:

ALKANDR

Dosta žalopjki. Pozorište danas

Na takvoj je ceni, svak' ga obožava.

Dok u vaše vreme prezira dostojno

Danas ga svi vole, najbolji umovi,

Radost je Pariza, provincije želja,

Najlepša zabava prinčevskoga soja,

Veselje za narod, plemstvu uživanje,

U prvom je redu među zabavama.

Čak i najmudrije, za koje mi znamo,

Pozorišna igra ume da očara:

Oni uživaju u lepoj predstavi

Oslobađaju se svog tereta briga.

Čak i sam naš kralj, taj čuveni ratnik

Slavom ovenčani, od čijeg imena

Svet današnji strepi, dođe ponekada

Da čuje i vidi tu francusku scenu.

Jer tu Parnas nudi sva svoja čudesa,

Blistavi duhovi posvećuju mu noći,

Oni što Apolon na njih milo gleda

Učene radove nude pozorištu.
 Ako po prihodu u nas ljude cene
 Pozorište daje i prihode dobre
 I vaš sin u ovom lepome zanatu
 Našao je više no što bi kod kuće.
 Oslobodite se greške uopštene
 I ne žalite se na gorku sudbinu.

(Kornej, 1991: 86)

Završni čarobnjakov monolog mapira važan trenutak u francuskoj kulturi, kada se, uz snažnu podršku kardinala Rišeljea (Armand Jean du Plessis de Richelieu) i Luja XIII, odnos prema pozorištu menja (Fresse Wit, 2010). Međutim, pohvala pozorištu ne ogleda se samo u završnom monologu, već je upisana u dramaturšku osnovu teksta. „Kornejeva apologija pozorištu je mnogo suptilnija i počiva u metateatralnosti čitavog komada. Pozorište i život su tako pažljivo skopčani da povremeno postaju nerazaznatljivi. Kompletna iluzija sastoji se od serija iluzija preklopljenih poput ruske babuške [...]” (Fresse Wit, 2010: 20).

Barokna dela često „odišu pesimizmom, verom u prirodnost neprirodnog, naglašenim osećanjem čovekove prolaznosti (‘život je varka, san, sena, privid’)” (Popović, 2010: 80), što odgovara načinu na koji Vladimir Stamenković čita Kornejev komad, smatrajući da nam on sugerise „da je sve što se događa čoveku samo privid, pena na uzburkanoj vodi, ništa na ničemu“ (Stamenković, 1991). Međutim, ako pažljivije analiziramo Kornejev tekst, videćemo da u njemu nema tipičnog baroknog pesimizma.

Sve što donose različite iluzije u ovoj komediji je isključivo pozitivno: Pridaman zahvaljujući moćima dobronamernog čarobnjaka pronalazi sina, a naknadno saznanje da je Klendorova smrt bila samo fikcija i ocu i publici donosi olakšavajući preokret. Drugim rečima, fikcija je u ovom komadu saveznik i imunitet junaka, a ne varljiva opsena koja im izmiče tlo pod nogama. U ovome se može pročitati još jedna pohvala pozorištu – iluziji koja je brana od raznih životnih nedaća, meki jastuk na koji se čovek uvek može dočekati. Reč je o jednom bezbednom, gotovo bezazlenom svetu, u kom se stiže utisak da likovi, kao u nekoj video igri, imaju više rezervnih života. Ta bezazlenost Kornejevog sveta, kao i utisak o nepovredljivosti junaka, ima veze sa načinom na koji su vreme i prostor (prepleteni i sliveni u *hronotopu*⁵), koncipirani u tekstu.

⁵ Kao što piše Mihail Bahtin, koji je i skovao navedeni pojam, hronotop opisuje „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti” (Bahtin, 1989: 193). Detaljnije o hronotopu i njegovom potencijalu za uspostavljanje veze između pozorišta i konteksta u: Obradović (2023).

Hronotop *Pozorišnih iluzija* veoma je blizak onom koji Bahtin (Михаџл Михаџлович Бахтџн) prepoznaje u grčkom romanu i definiše kao „tuđi svet u avanturističkom vremenu“ (Bahtin, 1989: 199). Veza između jednog žanra koji se razvijao 6–2. veka pre nove ere i teksta iz 17. veka može se učiniti vrlo dalekom, no, Bahtin upravo elemente hronotopa grčkog romana pronalazi u avanturističkom (pikarskom) romanu 17. i 18. veka (Bahtin, 1989), čiji se odjeci, kao što smo videli, snažno osećaju u Kornejevom tekstu. U ovom hronotopu junaci ne stare – vreme je prazno i ne ostavlja nikakve tragove, „nikakve belege svog toka“ (isto: 202) i udruženo je s apstraktnom prostornom ekstenzivnošću. Baš kao u *Pozorišnim iluzijama*, svet je u grčkom romanu veliki i raznolik, ali suštinski apstraktan (Bahtin, 1989). Junak se nalazi negde izvan svoje domovine u tuđem, ali ne i egzotičnom svetu, u kom nema istorijske konkretizacije (isto). „Jer svaka bi konkretizacija – geografska, ekonomska, društveno-politička, dnevna – okovala slobodu i lakoću avanture [...]“ (Isto: 212). Ovaj, po Bahtinu najapstraktniji i najstatičniji hronotop (Bahtin, 1989), sasvim se udaljava od društveno-političke stvarnosti. U Kornejevom slučaju avanturistički hronotop delimično se konkretizuje na samom kraju preko veze sa savremenim pozorištem. Istini za volju, za savremenog čitaoca ova veza može ostati izgubljena između redova, te se hronotop u celini poima kao dalek i bezbrižan, sa bezbednim i nepovredljivim junakom u njegovom centru, tako dalekim od tmurne postjugoslovenske stvarnosti devedesetih godina.

„Iluzije” Slobodana Unkovskog

U trenutku kad režira *Pozorišne iluzije* Slobodan Unkovski bio je već etabliran reditelj u regionu, koji je, između ostalog, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu sa uspehom režirao *Hrvatskog Fausta* Slobodana Šnajdera 1982. Metateatralnost, struktura pozorišta u pozorištu, i poigravanje sa granicom između stvarnosti i fikcije predstavljaju jasnu poveznicu između Kornejevog i Šnajderovog teksta⁶, te bismo mogli reći da se Unkovski našao na oprobanom terenu.

Na samom početku predstave, pre nego što se glumci pojave na sceni, začuje se muzički intro, koji podseća na pompezne špice holivudskih blokbastera. Međutim,

6 *Hrvatski Faust*, smešten u vreme nakon raspada Kraljevine Jugoslavije i okupacije Hrvatske, te proglašenja Nezavisne Države Hrvatske u aprilu 1941, prati postavljanje Geteove drame *Faust* na sceni Hrvatskog narodnog kazališta (tada Hrvatskog državnog kazališta). Preko ovog dramaturškog okvira ukrštaju se i međusobno preispituju sudbine Fausta i glavnog glumca Vjekoslava Africa, tj. drama u predstavi i drama oko predstave.

Drama je napisana 1981. godine, a praižvedena je naredne godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u režiji Dina Radojevića. Ubrzo su usledila izvođenja u Varaždinu i Beogradu, a zatim i u Sarajevu. *Hrvatski Faust* jedan je od najizvođenijih, ali i najkontroverznijih hrvatskih tekstova iz druge polovine 20. veka jer otvara osetljiva pitanja koja se tiču ustaškog režima, kao i odnosa partizana i ustaša tokom Drugog svetskog rata.

svečano muzičko otvaranje se najednom „pokvari”, deluje kao da je došlo do greške, na šta publika odmah odreaguje smehom. Nekoliko trenutaka kasnije, isti intro biva pušten ponovo, ali ovaj put u neprekinutoj dosledno ozbiljnoj verziji. Ispred spuštene pozorišne zavese, čije prisustvo proizvodi efekat metateatralnosti, pojavljuje se glumac Marko Baćović (Dorant), koji izgleda kao da je zalutao na scenu. Pridružuje mu se Miloš Žutić, koji ga „čušne”, dajući mu znak da bi trebalo da počne, a onda se i povlači iza zavese. Ubrzo zatim, Žutić se vraća u upotpunjenom kostimu, sa kapom na glavi, stavljajući nam teatralnim gestom do znanja da je sada u liku Pridamana.

Publika posmatra Pridamana, Doranta i čarobnjaka ispred zavese, a oni, zajedno s publikom, gledaju predstavu u predstavi. Kao što se da zaključiti, pozicija Pridamana je, zapravo, analogna poziciji gledaoca u pozorišnoj sali. Već sam početak sugerise ono što ćemo gledati i u nastavku predstave – komičke prekide iluzije, plodonosne pukotine u ogledalu fikcije.

U nastavku zavesa se otvara otkrivajući baroknu scenografiju Miodraga Tabačkog, čija je impozantnost, sudeći po svedočenjima kritičara, dobila aplauz na otvorenoj sceni (Stamenković, 1991; Pašić, 1991).



Fotografija 1: *Pozorišne iluzije* (1991) – scenografija Miodraga Tabačkog

U prostoru se nalaze zlatne životinje, i to one koje ne možemo sresti na evropskom kontinentu: žirafa, kamila i nilski konj, te predstavljeni prostor zapravo označava čitav svet – jedan barokni *theatrum mundi*. Ivan Medenica prepoznaje da scenografija Tabačkog predstavlja savremenu varijaciju tipičnog baroknog dekora s nizom lukova, stubova ili, kao u ovom slučaju – portala, koji stvaraju efekat perspektive. Teoretičar podvlači da se baroknost scenskog prostora ogleda i u prožimanju stvarnosti i pozorišne iluzije, ostvarena preko baroknih portala i pomenutog prisustva scenske zavese (Medenica, 2023).

Prostorno rešenje sasvim odgovara hronotopu Kornejevog komada, koji smo locirali preko Bahtinove analize hronotopa grčkog romana. Reč je, dakle, o velikom i raznolikom, ali suštinski apstraktnom svetu, koji nije čvršće vezan ni za jedan društveno-politički kontekst. Ova prostranost može se dovesti u vezu sa putešestvijama glavnog junaka Klendora, koji se smučao od nemila do nedraga, od jednog do drugog mesta. Pored toga, u Matamorovim izmišljenim podvizima, pominju se Japan, Meksiko i Afrika, pa se široki opseg njegovih fiktivnih osvajanja, takođe, može dovesti u vezu sa scenografijom, te bi onda prostor, sasvim u baroknom duhu, bio ovaploćenje laži, fikcija fikcije. Jedan detalj posebno zapada za oko – zlatne životinje deluju kao da se tope, što može biti rezultat rada vulkana koji se nalazi u pozadini i iz koga izlazi zlatna lava, čime se dodatno akcentuje barokno preobilje. Osim što dobro akcentuje baroknost scenografije i unosi vizuelnu dinamičnost, topljenje životinja ujedno naglašava i njenu krhkost i nestalnost, unoseći i jedan diskretno disonantan ton, pa „iako na prvi pogled deluje dečje vedro, ima u sebi i nečeg pretećeg (zlatne životinje izgledaju kao da su potopljene u blato)” (Milivojević Mađarev, 2008: 134).

Kostimi Angeline Atlagić upotpunjuju vizuelni identitet predstave svojom kitnjastošću i lepršavošću, od čega odudara samo Klendorova skromna tamnosiva pelerina, koja skriva njegov pravi identitet (i njemu odgovarajuću odeću). Kostim ovde čini čoveka, on je metaforička oznaka za ličnost, što se temelji na baroknoj premisi da je svaki identitet nestalan, jedna spolja navučena fikcija. Setimo se Pridamanovog pomenutog navlačenja šešira s početka, koje označava ulazak i izlazak iz uloge. Još jedan primer je i oblačenje Matamora: dok hvalisavi vojnik govori o svojim podvizima, Klendor mu navlači kostim, koji svojim upadljivim papagajskim bojama odražava njegovu razmetljivost. Matamorov kostim je vizuelno ovaploćenje ideje da je ovaj lik „savršen primer personifikovanog pauna, jednog od dva Ruseova amblema baroka” (Popov, 2003: 16).

Svi spomenuti elementi ostali bi na nivou spoljašnje atrakcije da koncepcija Slobodana Unkovskog nije ostvarena i u glumačkoj igri. „Cela istina je u poistovećenju teatra s igrom koja je vrhovni princip ‘Pozorišnih iluzija’” (Pašić, 1991). Tekst je

ovde prevashodno materijal za poigravanje i proizvodnju komičkih efekata, u odnosu na koji glumci imaju ironijsku distancu, ne uzimajući ništa, pa ni Kornejev arhaični aleksandrinac, sasvim ozbiljno. Takođe, niko od glumaca ne stapa se sasvim sa ulogom, što je naglašeno i čestim iskakanjima iz lika. Na primer, kada se Izabela i Adrast prvi put pojave, glumica Mira Furlan krene da izgovara njegov tekst da bi onda, kao da je u trenutku shvatila da je u pogrešnom liku, promenom intonacije iz duboke muške u cvrkatavu žensku i zauzimanjem ljupke ženstvene poze, ušla u svoj lik.

Kako ističe Slobodan Unkovski, jedan od glavnih izazova prilikom rada na predstavi ticao se pomirenja različitih glumačkih škola, tj. uklapanja zagrebačke škole, kojoj je pripadala Mira Furlan, sa beogradskom. „Prvo pitanje u radu na *Iluzijama* je bilo kako da spojimo škole glume da bismo dobili isti stil igre. Mitovi su bili da je srpska gluma kao igra u igri ili nadigravanje same igre i strast, a hrvatska kao savršena dikcija i precizan logički akcent bez previše emocija, bleđa, kao po zvucima klavira, kako je Gavella eventualno predavao” (Unkovski, 2021). Reditelj s pravom zaključuje da je ovaj izazov više nego uspešno prevaziđen i da su se „balkansko-srednjoevropske škole glume spojile” (Isto). Sličnog stava je i Vladimir Stamenković: „glumci igraju, čak i kad dolaze iz Zagreba, kao Mira Furlan, u najboljoj tradiciji beogradske škole: duhovito, prikriveno ismevaju likove, koje naizgled uzimaju s ozbiljne strane, kojima ne oduzimaju herojska svojstva” (Stamenković, 1991). Zahvaljujući nadahnutoj glumačkoj igri, predstava je bila vrlo popularna kod publike, mada Slobodan Unkovski u razgovoru s Marinom Milivojević Mađarev tačno prepoznaje jedan od efekata ovakvog glumačko-rediteljskog pristupa: „Ja sam siguran da od tog ogromnog broja gledalaca *Pozorišnih iluzija* (mi smo igrali oko 170 puta pa to pomnoži sa prepunom salom) 90% nema pojma o čemu se radi. Da prepriča predstavu ne zna, ali se sećaju ove ili one scene [...]” (Milivojević Mađarev, 2008: 146).

U rediteljevoj izjavi implicirane su i potencijalne slabosti predstave, o kojima su i pojedini kritičari pisali. Dubravka Knežević ističe da je izgubljena mera – „persiflaža je postala svrha samoj sebi” (Knežević, 1991). Feliks Pašić, iako naklonjen predstavi, konstatuje: „Može biti, i biva, da od nekog trenutka sam stil počinje da radi protiv stila, da mašta posustaje, da (produženo) vreme nije uvek saveznik glumcima” (Pašić, 1991). Navedimo i stav Milutina Mišića, koji dobro sažima i vrline i mane ovakve koncepcije:

Široko otvarajući vrata glumačkoj mašti i improvizaciji Unkovski ovoj svojoj predstavi, posredstvom zaista retko raspoloženog i umešnog ansambla, daruje izuzetan šarm, lepršavosti ironiju. Naravno, uz određeni rizik glumci preigravaju svoje partije, što u ovom konkretnom slučaju rezultira приметnim gubljenjem ritma predstave [...] (Mišić, 1991).

Čitava prethodna analiza rediteljskih, scenografskih, kostimografskih i glumačkih dometa ostaje nepotpuna ako predstavu ne dovedemo u vezu s kontekstom u kom je izvedena. Naime, probe predstave odigrale su se u martu 1991. godine, a predstava je izvedena 3. aprila 1991. Jugoslavija je još uvek postojala, ali su međuetničke tenzije sve više rastle, pa je tako prvih dana marta dolazilo do oružanih sukoba između hrvatskog MUP-a i JNA oko policijske stanice u Pakracu. U Beogradu su 9. marta održani prvi veliki protesti protiv režima Slobodana Miloševića, koji su isprva bili usmereni protiv Radio televizije Beograd (današnji RTS) sa zahtevom da generalni direktor televizije podnese ostavku, ali su se pretvorile u demonstracije protiv Miloševića. Vlast je na protest oštro odreagovala slanjem tenkova na ulice, zabranom rada nezavisnih medija (tadašnji Studio B i B92) i hapšenjem Vuka Draškovića, koji je inicirao demonstracije. Usledili su studentski protesti kod Terazijske česme 10. marta, a narednog dana održan je kod Ušća i kontramiting SPS-a, uz kozaračko kolo i parole poput „Slobo, slobodo“, „Ne damo Kosovo“, „Ustaše, ustaše“ i sl.

Mira Furlan, gošća iz Hrvatske, koja je u to vreme pokušavala da podeli svoj profesionalni život između Beograda i Zagreba, opisuje kako je izgledao rad na predstavi u nemirnom beogradskom martu.

Naš posao je potpuno obesmišljen, a to sam najjasnije doživjela upravo za vrijeme rada na ovoj predstavi, kad smo, između ostalog, na primjer, u jednom trenutku Žarko Laušević i ja bili primorani da prekinemo probu naše scene zbog rafala ispred kazališta, ili kad smo reditelj Unkovski i ja u deset ujutro mimo kretali na probu zaobilazeći tenkove, odlučni da ustrajemo na sve luđoj ideji da se probe, uprkos svemu, nastave. [...]

Zbog tog totalnog kontrasta između apstraktnog kazališnog formalizma s jedne strane, i strahovito stvarnog, opasnog, neurednog događanja na ulici u isto vrijeme, za mene je rad na ovoj predstavi bio možda najteži u životu, ispunjen stalnim sumnjama u smisao posla, odnosno stalnim i jakim osjećajem besmisla (Opačić, 1991).

Reči Mire Furlan dobro ilustruju zaoštavanje etičkih pitanja o svrsi umetničkog (kao i svakog drugog posla) u turbulentnim vremenima, pojačanu potrebu da se pozorište dovede u vezu sa izvanestetskim kontekstom. Sve do samog kraja (o kojem će uskoro biti reči), *Pozorišne iluzije* nisu se direktnije osvrtales na aktuelnu društvenu stvarnost. Međutim, i u tom povlačenju od nasilne svakodnevice, tj. u načinu na koji je ono *izvedeno*, mogu se pronaći elementi otpora kroz vitalnu snagu humora.

Naime, maštovita, kolektivna i nepokolebljiva zaigranost ove predstave mogla bi se tumačiti kao snažan gest nepristajanja na tmurnu stvarnost, kao „simbol radosti igre uprkos nadolazećem mraku na Balkanu“ (Milivojević Mađarev, 2008: 149). Humor i vedrina kojom je ova predstava zračila imali su u sebi snagu bahtinovskog subverzivnog smeha.

Smeh razgoni strah i pijetet pred predmetom, pred svetom, čini ga predmetom bliskog kontakta i time priprema njegovo apsolutno slobodno izučavanje. Smeh je najvažniji činilac u stvaranju one pretpostavke neustrašivosti bez koje nije moguće realističko shvatanje sveta (Bahtin, 1989: 456).

Smeštajući predmet prikazivanja u zonu „maksimalno familijarnog i grubog kontakta” (Isto), postiže se „izvlačenje predmeta iz daljinskog plana, razaranje epske distance, napad i rušenje daljinskog plana uopšte” (Isto). Kao što se vidi iz prethodnih citata, smeh ima moć da se suprotstavi epskom razumevanju sveta, koje svakodnevno žrtvuje zarad višeg cilja i koje individualno uvek podređuje opštem. U tome se verovatno krije snaga i vitalnost smeha u tmurnim vremenima, kao i, s druge strane, potreba svih autoritarnih vlasti da ovu vrstu smeha zauzdaju. Uprkos nesavršenostima – pomenutom gubljenju mere i glumačkim preigravanjima, a možda i baš zbog njih, *Pozorišne iluzije* ponudile su neobuzdanu vedrinu koja se indirektno opirala stvarnosti devedesetih godina, zahvaljujući energiji kojom je zračila „putujuća trupa balkanskih trubadura, koja je u stanju da glumi sa reskim promenama tragikomedije, ali i da žonglira sa svim rečima bez zadržke, sa predmetima i značenjima, i da nema ništa zadato sveto” (Unkovski, 2021).

Već peti čin, onaj koji je Kornej odredio kao tragediju unutar komedije, donosi važne promene u predstavi. Scenografija je umanjena i nakrivljena, kao da je reč o maketi sveta koji smo do sada gledali, čime se stvara utisak plošnosti i dvodimenzionalnosti. Ujedno, iskošena scenografija, koja izgleda kao da pada, sada snažnije stvara onaj preteći efekat, koji je prethodno bio samo nagovešten preko životinja uronjenih u magmu.



Fotografija 2: *Pozorišne iluzije* (1991) – scenografija u V činu

Gluma je, takođe, drugačija: Izabela i Liz sede nepomično, odevene u tamne dugačke haljine, i ozbiljno, u blago povišenom, teatralnom registru izgovaraju svoj tekst. Od pređašnje životnosti i vedrine nije ostalo ništa i sve kao da ukazuje na ono što će uslediti, na „tragičnu” Klendorovu smrt. Scenografija Miodraga Tabačkog ovde ide ispred teksta i nagoveštava ono što publika još uvek ne zna, a to je da je reč o još jednoj iluziji – pozorišnoj predstavi koju izvodi glumačka trupa. Ivan Medenica ističe da se efektom urušavanja pređašnje scenografije, koju sada predstavlja nakrivljena kulisa s motivom *ljljiana* i tri prolaza (može se razumeti kao još jedan barokni portal, a asocira i na rimsku *skene frons*) otvaraju vrata još jednoj iluziji unutar iluzije, čime se proizvodi efekat metateatralnosti. Teoretičar uočava i da se izgled scenografije – to što je ukošena i deluje „neuspešno”, može tumačiti kao ironičan autorski komentar na veštinu s kojom se izvodi ova predstava u predstavi (Medenica, 2023).

Uskoro i Pridaman i publika saznaju da je smrt bila lažna, posmatrajući Klendora i ostatak glumačke trupe kako broje novac u pozadini. Sledi još jedan, ključni preokret u predstavi: u svet *Pozorišnih iluzija* probijaju se nepripadajući zvukovi izvanestetske stvarnosti – najpre su to televizijske špice dnevnika Radio televizije Beograd i Studija B – koje prekidaju i zbunjuju Alkandra i Pridamana. Čarobnjak izgovara čuveni monolog o pozorištu danas, paralelno skidajući bradu, ispod koje se sve više otkriva lice glumca Dubravka Jovanovića, dok se iz pozadine ka proscenijumu pojavljuju i ostali glumci.

Glumac monolog u slavu pozorišta izgovara u sve ozbiljnijem, gotovo histeričnom tonu, ponavljajući reči „pozorište danas”. Kao na početku, imamo utisak da se predstava „pokvarila“, ali sada je uzrok tog kvara upliv ratne stvarnosti. Reči glumca sve više nadjačava bat vojničkih čizama i nadolazećih tenkova, a mag, očigledno nemoćan, gleda uplašeno oko sebe. U pozadini se začuje *Carmina Burana*, glumci se poput lutaka zalede u teatralnim pozama, a muzika se „pokvari“ i utiša, zajedno sa svetlom na sceni.

Kao što je i Kornej kraj svoje drame iskoristio da uspostavi vezu sa savremenošću, tako je i Unkovski napravio ovaj još neočekivaniji metateatralni preokret, puštajući stvarnost direktno u pozorište. Zaigrana i vedra, dečje naivna predstava pretvara se u autoironični iskaz o nemogućnosti bekstva od tmurne stvarnosti. Efekat je još jači jer je rez oštar i neočekivan: iz jednog udaljenog i bezbrižnog hronotopa prelazimo direktno u zastrašujuću savremenost. U tom trenutku dolazi do iznenadnog sudara između dva prepletena enterijera (pozorište u kom se nalaze Kornejevi junaci, ali i JDP, u kom se odvija predstava Unkovskog) sa eksterijerom – beogradskom ulicom. Ukidanje opozicije između enterijera i eksterijera ujedno označava brisanje granice između sigurnog i „ušuškanog” enterijera i nebezbednog nasilnog eksterijera, što istovremeno predstavlja brisanje granice između pozorišta i života, umetnosti i politike. Ovaj kraj, u

aprilu 1991, artikulisao je zapitanost pozorišta pred sopstvenom ulogom u turbulentnim vremenima, pokazujući da je njegova odvojenost od društveno-političkog konteksta nemoguća.

Postoji još jedna zanimljiva, „proročka” veza između Kornejevog teksta i predstave Unkovskog. Time što je pozorište predstavljeno kao etablirano i lukrativno zanimanje „kao da je kroz usta lika koji ‘zna budućnost k’o i prošle stvari’ progovorio ne samo piščev dar zapažanja nego i njegova intuicija” (Popov, 2003: 16) jer je zlatno doba pozorištu tek predstojalo u vreme vladavine Luja XIV (isto). Kao što je Kornejev kraj anticipirao poboljšanje pozorišnog statusa, tako je i kraj Unkovskog naslutio da najgore tek dolazi.

„Iluzije” Mire Furlan

Mira Furlan pisala je da joj je upravo ovaj kraj, kopča sa društvenim trenutkom, bio neophodna motivacija za ostanak u predstavi. „Tek kad smo našli način da kroz tu priču kažemo nešto o sebi u ovom trenutku, dakle, o glumcima koji zbog nečega pokušavaju i dalje raditi svoj posao u nemogućnim uvjetima, predstava je našla razlog za svoje postojanje, a time sam i ja našla razlog svog postojanja u predstavi” (Opačić, 1991). Prisustvo glumice Mire Furlan u *Pozorišnim iluzijama* bila je jedina spona sa multikulturalnošću Jugoslovenskog dramskog pozorišta (kao jednim od njegovih ključnih narativa⁷), a mogli bismo reći i nada da se još uvek mogu, uz velike napore, očuvati i kakvi-takvi kulturni mostovi između Beograda i Zagreba.

Doprinos Mire Furlan ovom projektu nije se ticao samo njene glumačke veštine već i svega onog što je ona, zahvaljujući svom identitetu i javnom delovanju, unosila u predstavu, proširujući njeno značenje i njen značaj. Kako piše Slobodan Unkovski, „*Pozorišne iluzije* su obeležile naš život zauvek i postale su više od predstave. One su bile artikulacija Mirine drame u tadašnjoj Jugoslaviji između Zagreba i Beograda” (Unkovski, 2021). Mogućnost upisivanja glumičine lične drame u izvođenje, kako je to označio Unkovski, počiva na činjenici da glumačko telo nikada nije *tabula rasa*, prazno platno preko kog se projektuje određena uloga.

Teoretičar Marvin Carlson je preko pojma *zaposednutosti* objašnjavao kako prethodne uloge utiču na recepciju nove, i kako u tome naročito učestvuju uloge koje su

⁷ Kao ključne narative JDP-a možemo prepoznati narative grandioznosti i pozorišta glumačkih zvezda u ujedinjenom ansamblu (Dragičević Šešić and Stefanović, 2013), kao i onaj o multikulturalnom (jugoslovenskom) pozorištu – reč je o transformisanom osnivačkom narativu (bratstvo i jedinstvo). Više o JDP-u i njegovim narativima, pored prethodno citiranog rada teoretičarki, može se pronaći i u: Obradović (2023).

glumci odigrali u pozorištu ili na filmu (Carlson, 2001). Teoretičar uviđa da su reditelji, producenti, ali i sami glumci vrlo svesni koliko prethodno znanje publike o određenom glumcu usmerava recepciju nove uloge (Carlson, 2001). Teoretičar piše da „kada je reč o glumcima koji se pojavljuju na televiziji i u filmovima, kao i pozorištu, masovna cirkulacija ovih drugih medija čini verovatnijim da čak i aktivna pozorišna publika novim pozorišnim ulogama pristupa uz pomoć asocijacija iz masovnih medija” (Isto: 70).

Međutim, te asocijacije ne moraju biti vezane samo za nečiji umetnički rad, već se mogu ticati i njihovih društvenih uloga. Svaki glumac sa sobom donosi brojne slojeve svog profesionalnog i privatnog života, koji se, u zavisnosti od konkretne situacije, mogu značenjski aktivirati. Mira Furlan u predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta ulazi kao jugoslovenska zvezda, jedna od najomiljenijih i najcenjenijih pozorišnih i filmskih glumica. Pored toga, stavovi koje je javno iznosila, brak sa rediteljem srpskog porekla, kao i samo učešće u jednoj beogradskoj predstavi, udaljivali su ovu glumicu od političkog trenda nacionalnih podela. Dakle, Mira Furlan je, i svojim poreklom i javnim delovanjem, unosila u *Pozorišne iluzije* kosmopolitski duh nepristajanja na zatvaranje, o čemu svedoči i intervju iz maja 1991:

Život u dva grada postaje, kao što možete i pretpostaviti, krajnje traumatičan. To što avioni uglavnom ne lete, a što su vlakovi nesigurni, to je manji problem. Bitno zastrašujući je taj osjećaj da se od čovjeka neprestano traži da se opredijeli, da se svrsta na jednu stranu. Odnosno, svi smo već unaprijed i bez obzira na vlastiti izbor, nekamo svrstani. [...]

U ovoj zemlji razne grupe ljudi govore o svojoj ugroženosti. To je, naravno, uvijek i jedino, nacionalna ugroženost. Što je sa ugroženošću individue, građanina, što je sa njegovom suverennošću, s njegovim osobnim integritetom?

On je, bojim se, apsolutno ukinut. [...]

Po kojem kriteriju je nacionalno pravo jedino legitimno? Itd. itd. Sve su to, naravno, bespredmetna naklapanja, jer mi smo, čini se već u ratu (i to kao neprijatelji), a u ratu ne smije biti neopredijeljenih (Opačić, 1991).

Nakon premijere, predstava je sa uspehom izvedena na festivalu u Čividaleu, a onda je selektovana i za 25. Bitef (19 – 30. septembar 1991). Između premijere *Pozorišnih iluzija* i njihovog izvođenja na Bitefu druga Jugoslavija više nije postajala. Hrvatska i Slovenija su istupile iz zajedničke države, što je rezultiralo desetodnevnim ratom u Sloveniji (27. jun – 7. jul 1991.) i početkom ratnih sukoba u Hrvatskoj, koje je u ovom periodu obeležila bitka za Vukovar (25. avgust – 18. novembar 1991).

U trenucima pojačanih društvenih tenzija energetska razmena između izvođača i publike raste i može da izmeni tok izvođenja i njegovu recepciju, što se i dogodilo tokom igranja *Pozorišnih iluzija* na Bitefu⁸. Svoje iskustvo i unutrašnja previranja tokom ovog izvođenja Mira Furlan je opisala u autobiografiji *Voli me više od svega na svijetu*.

Čujem znak da je došao moj čas. Izlazim, sa svojim loknama i u haljini s korzetom. Želim reći svoju prvu rečenicu, ali zaustavlja me gromoglasan aplauz. Ljudi stoje i aplaudiraju. Netko u publici dovikuje: 'Hvala!' Netko uzvikuje: 'Bravo!' Zapanjena sam. Zašto plješću? Nisam imala prilike reći ni riječ, a kamoli pokazati svoje glumačke sposobnosti. Izenada osjećam kako mi kičmom prolaze srsi: plješću mi što sam ovdje. Moja fizička prisutnost dovoljna je da zaslužim njihov aplauz. Osjećam mučninu. To je pogrešno. To je posve pogrešno. Želim se sakriti iza bine. Želim odletjeti daleko, daleko od te bine. Želim biti nevidljiva. Tko aplaudira i kome? Da li beogradska teatarska publika aplaudira svojoj omiljenoj glumici M. F.? Ili 'Srbi' aplaudiraju 'Hrvatici' koja podržava njihovu stvar jer je fizički prisutna među njima? Ili je to publika ljudi koji misle slično, koji dijele moje antiratne osjećaje? Ili mi aplaudira ju jer se trudim nastaviti putem mira i suradnje, čak i ovaj posljednji put, u času kad se oko nas sve ostalo raspada? (Furlan, 2022: 404–405)

Samo prisustvo glumice tokom izvođenja bilo je mnogo snažnije od onoga što će izgovoriti. Za publiku 25. Bitefa na scenu nije izašla Izabela već hrvatska glumica Mira Furlan, koja je uprkos svemu tu, u Beogradu, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Društvena realnost nadjačala je semiotizaciju koja bi proizašla iz Kornejevog teksta ili režije Unkovskog i upisala u njega neka posve drugačija značenja, prekrivši sasvim apstraktni barokni hronotop. Barokno preplitanje stvarnosti i fikcije dobilo je još jednu dodatnu dimenziju, koja nije bila predviđena strategijama inscenacije.

Fizičko telo glumice, duhovi koje je sa sobom unosilo, postali su primarni generator značenja ovog izvođenja. Kao što je Mira Furlan osetila, aplauz i podrška koju je dobila mogli su značiti više različitih stvari, koje su zavisile od svakog gledaoca ponaosob, te je njeno pojavljivanje moglo biti protumačeno u rasponu od nacionalističkih do antiratnih ideja. Kraj izvođenja bio je to veče, sudeći po glumičinom svedočanstvu, posebno emotivan:

⁸ U vremenu sukoba i prekinute komunikacije, Mira Furlan pokušala je da objasni svoju odluku da nastupi u predstavi JDP-a u tekstu, koji je bio štampan u programskoj knjižici Bitefa, napisavši da je ovo igranje za nju bio pokušaj „[...] da ne izgubim svaku nadu u mogućnost suradnje, zajedničkog života i rada; da se spasim od padanja u potpuni i konačni očaj. Ne nastupiti značilo bi za mene da prihvaćam činjenicu da je sve gotovo, da je potpuna destrukcija provedena uspješno, da smo svi zbrisani s lica zemlje kao nepotreban, pa čak i opasan teret. Ne nastupiti značilo bi da potpisujem vlastitu kapitulaciju. Igrajući večeras u ovoj predstavi odgađam ovoj neizbežan i definitivni poraz bar za još jedan dan. Sutra ionako više neće biti važno“ (Furlan, 2022: 403).

Svi stojimo na toj bini, znajući da je to posljednji put. Publika to isto zna. Svi su pročitali moje riječi u programu. Produkcija će se nastaviti jer 'šou mora ići dalje' (pretpostavljam), ali bit će drugi glumci u tim istim ulogama i sve će odavati dojam da je SKORO isto. Ali nikad više neće BITI isto. Nikad. Osjećaj kraja sve nas pritišće, I glumce I publiku.

Publika ustaje. Mogu čuti plač, ispuhivanje nosa, šmrcanje. Ljudi bacaju cvijeće na pozornicu. Kradomice pogledavam svoje kolege glumce: svi su u suzama, šminka im se u crnim linijama razlijeva po licima (Isto: 406).

I sam kraj predstave, upliv stvarnosti u bezbrižni Kornejev svet, morao je delovati drugačije u odnosu na prva aprilska izvođenja. Ako je tada govorio o neizbežnosti pozorišnog suočavanja sa gorućim pitanjima svakodnevice i mogao delovati kao opomena, sada je ispisivao nedvosmisleno pesimistična značenja o nemoći pozorišta da se odupre nasilju, koje se sasvim rasplamsalo. Ako je prisustvo glumice Mire Furlan tada moglo predstavljati tanani i labavi most između Beograda i Zagreba, sada je bilo jasno da je taj most srušen. Nasilje je probilo snolike brane bezbrižnosti, pred njim se sve, pa i pozorišne kulise, bespomoćno urušavalo, dok su se na horizontu nazirali samo novi i novi, neobuzdani talasi sukoba.

Učestvovanje u *Pozorišnim iluzijama* na Bitefu iniciralo je linč glumice Mire Furlan u hrvatskoj javnosti, za kojim je usledio otkaz u Hrvatskom narodnom kazalištu i oduzimanje stana⁹. Mira Furlan i njen suprug napustili su zemlju i nikada se više nisu vratili. Izvođenje ove predstave, od premijere početkom aprila, pa do igranja na Bitefu u septembru 1991, nije ispisivalo samo stupnjeve lične drame Mire Furlan. Vrednosti koje je ona predstavljala i za koje se zalagala bile su istovremeno osnivačke vrednosti Jugoslovenskog dramskog pozorišta – njena lična drama ujedno je bila i drama jednog pozorišta. JDP se obrelo u kontekstu koji je sasvim poništavao njegove polazne ideološke temelje. Odlaskom Mire Furlan bilo je jasno da pridev *jugoslovensko* u imenu pozorišta više nikad neće imati isto značenje.

Preko *Pozorišnih iluzija* nadolazeća stvarnost jugoslovenskih ratova direktno je, batom vojničkih čizama, ušetala u pozorište i tamo se sudarila s jednim bezbrižnim i dalekim hronotopom, koji je skrivao nepovredljivog junaka, za koga je čitav svet bio poligon za avanturu i igru. Ova predstava i njena izvođenja, naročito ono na Bitefu u septembru 1991, pokazali su da je nada u održanje kulturnih i drugih mostova još jedna iluzija i da od igara predstoje samo one ratne.

9 O svim ovim događajima, Mira Furlan, piše u svojoj autobiografiji, potkrepljujući svoja sećanja isečcima iz štampe i drugim dokumentarnim materijalom.

REFERENCE:

1. Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
2. Boko, Jasen. 1991. „Teatar na ulici”. *Slobodna Dalmacija*, 14. 6. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4045>.
3. Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
4. Dragičević Šešić, Milena, Milena Stefanović. 2013. “How theaters remember? Cultures of memory in institutionalized systems”. *Culture*, 4, 11–29.
5. Fresse Witt, Mary Ann. 2010. “Metatheatre on Metatheatre: Kushner on Corneille”; in Gallagher, David (ed.): *Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf; Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. Lampeter et al: The Edwin Mellen Press, 1–32.
6. Knežević, Dubravka. 1991. „Igračka plačka”, *Politika ekspres*, 6. 4. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6>.
7. Kornej, Pjer. 1991. *Pozorišne iluzije*, (prev. Ivanka Pavlović). Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište
8. Kornej, Pjer. 2003. *Komična iluzija*, priredio i preveo Jovan Popov. Novi Sad: Stylos.
9. Medenica, Ivan. 2023. „Scenografija za baroknu dramu i barokna poetika u scenografiji”; u Medenica, Ivan (ed.): *Umetnik scene Miodrag Tabacki: od avangarde do baroka i nazad*. Beograd: FDU, str. 99–117.
10. Milivojević Mađarev, Marina. 2008. *Biti u pozorištu. Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište
11. Mišić, Milutin. 1991. „Čari teatra”, *Borba Beograd*, 24. 4. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4047>
12. Obradović, Ognjen. 2023. *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991-1999)* [doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu]. Pristupljeno 2.4.2024. https://etez.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/647/Ognjen_Obradovic_doktorat.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
13. Opačić, Nevenka. 1991. „Ovo nije vreme nijansi”, *RTV revija*, obrada: *Yugopapir*, Maj 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <http://www.yugopapir.com/2016/04/mira-furlan-ne-vidim-izlaz-civilizirani.html>
14. Pašić, Feliks. 1991. „Pir iluzija”, *Večernje novosti*, 8. 4. 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6>.
15. Popov, Jovan. 2003. „Barokni Kornej” u Popov, Jovan (prij.): *Komična iluzija*, Novi Sad: Stylos, 5–34.
16. Popović, Tanja. 2010. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
17. Stamenković, Vladimir. 1991. „Život je san”, *NIN*, 12. 4. 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4044> ..
18. Unkovski, Slobodan. 2021. „Piše Slobodan Unkovski: Mira Furlan, slike”, *Nova.rs*, 11. 5. 2021. Pristupljeno 10.6.2023. <https://nova.rs/kultura/pise-slobodan-unkovski-mira-furlan-slike/>

Illusion(s) Interrupted

Performing *L'Illusion comique* in the Yugoslav Drama Theatre (1991)

Abstract: At a time when inter-ethnic conflicts in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia *began* to escalate, Slobodan Unkovski directed Pierre Corneille's *L'Illusion comique*. The baroque interplay between reality and fiction, integral to the text was heightened in the performance through a series of (un)expected twists. Unkovski's *L'Illusion comique* was, throughout, an example of theatrical denial, yet at the very end, its abstract chronotope was unequivocally shattered by the use of familiar sounds from factual reality. The intertwining of reality and fiction took on an additional layer when the play was performed at Bitef in September 1991, largely due to Mira Furlan's portrayal of the princess Isabelle. The actress' *haunted* body, "ghosts", became the primary generator of meaning in the performance, which encompassed both the personal drama of Mira Furlan and the broader drama that, by its very name, evoked Yugoslavia.

Keywords: Yugoslav Drama Theatre, Slobodan Unkovski, chronotope, ghosting, Mira Furlan

***Golemanov* Stefana Kostova na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu**

Apstrakt: U radu se istražuje recepcija predstave *Golemanov*, čuvenog bugarskog komediografa Stefana L. Kostova, koja je premijerno izvedena na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, 21. marta 1935. godine. Iz teatrološke perspektive razmatra se recepcija predstave *Golemanov*, kao i komediografske i poetičke osobenosti ovog dela. Veliku pažnju u Beogradu je izazvala premijera kojoj je prisustvovao i Kostov i drugi ugledni bugarski književnici. Režija je bila poverena Josipu Kulundžiću. U predstavi su učestvovali najpoznatiji srpski komičari. Predstava je izuzetno dočekana od strane publike, a čak su i uobičajeno oštri srpski pozorišni recenzenti bili uglavnom blagonakloni u svojim ocenama. Recenzenti su posebnu pažnju usmerili ka komparativnoj analizi dela Kostova i B. Nušića pronalazeći brojne sličnosti između njihovih pozorišnih dela. Pojedini su se izdvojili drugačijim mišljenjem i dogmatskim pristupom u vrednovanju komedije.

Ključne reči: Kostov, bugarska književnost, komedija, predstava, kritika, satira, Nušić

Stefan Lazarov Kostov (Sofija, 30. mart 1879 – Sofija, 27. novembar 1939) ide u red najznačajnijih bugarskih komediografa, koji je zapažen trag ostavio i u pripovednoj prozi, te je još za prvih godina, kada su se pojavila njegova dela u Srbiji, nazivan bugarskim Nušićem (Manojlović, 1935: 409). Kostov je s Nušićem delio srodan krug tema grupisan oko kritike vlasti (zloupotreba, pljačka, nepotizam, nestručnost), karijerizma, korupcije, palanačkog sveta, mentalitetskih posebnosti, takođe u žanrovskim okvirima komedije naravi i izrazitog verbalno-situacionog humora, a što je ranije već istaknuto u srpskoj nauci.¹

1 „Srodnost u stvaralačkom postupku između Nušića i Kostova dolazi do najjačeg izražaja u istovetnom krugu tema, čiji je krajnji cilj satira, i u upotrebi sličnih izražajnih sredstava” (Markov, 1965: 53).

Kostov je po obrazovanju bio filolog (studije završio u Sofiji); radio kao novinar i nastavnik (Sofija, Plovdiv), a po specijalizaciji etnologije (1906), bio je urednik novina *Reč*, Narodne partije, zatim član Umetničkog saveta Narodnog pozorišta (Sofija) a kasnije, 1924. godine imenovan je za direktora Etnografskog muzeja u Sofiji, što je ostao sve do smrti. Za dopisnog člana Bugarske akademije nauka izabran je 1929. godine.

U književnost je ušao humorističkim pripovetkama, humoreskama, a potom i komedijama. Napisao je dvanaest višočinskih komedija i drama, kao i pet jednočinki. Najveću popularnost stekao je komedijama nastalim posle Velikog rata: *Zlatni rudnik* (1925), *Golemanov* (1928), *Nova luka*, *Skakavci* (obe 1931), *Neprijatelj* (1933) i *Bezimena komedija* (1938). Pored ovih, autor je još i veoma uspehli komedija: *Morska bolest* (1929) i *Žensko carstvo*, kao i drama: *Simeon* i *Ona i njih dvojica* (obe 1929). Među njima, najpopularnija i od strane kritike najcenjenija jeste komedija u tri čina *Golemanov*, premijerno izvedena 2. januara 1928. godine u Narodnom teatru, u Sofiji.

Poznati publicista i u svoje vreme cenjeni književnik i prevodilac sa bugarskog, Siniša Paunović (1903–1995) za potrebe scenskih postavki preveo je tri Kostovljeve komedije, pored *Golemanova*, još i *Skakavce* i *Zlatni rudnik*, a samo prvu od njih objavio je u knjiškom izdanju 1935. godine.

Posle premijere *Golemanova* u Narodnom pozorištu 1935. pozorišni recenzenti su skrenuli pažnju na izrazitu srodnost između Kostova i Branislava Nušića, posebno u tematsko-motivskom registru, o čemu će kasnije biti više reči. Budući da lične veze između bugarskog i srpskog klasika nisu postojale do početka tridesetih godina 20. veka, tačnije do 1934. kada su se upoznali u Sofiji, mala je verovatnoća da su do tad mogli uticati jedan na drugog, što ne znači da takva ugledanja nisu nastajala kasnije, i to možda pre od strane Nušića. Neobična sličnost u pristupu i obradi motiva i tema, obrazlagana je od strane kritike mentalitetskom sličnošću bugarskog i srpskog naroda, posebno u odnosu prema vlasti, njenoj percepciji (privatizacija vlasti, poistovećivanje funkcije i ličnosti i dr.). Nepotpisani saradnik *Pozorišnog lista* preneo je u anegdotskom stilu da, tek kad su se 1934. sreli, upoznali Nušić i Kostov, oni su jedan drugome detaljno prepričali radnje svojih tada najpoznatijih i najpopularnijih komedija (*Golemanov*, *Gospođa ministarka*), i tom prilikom konstatovali izrazitu sličnost bugarskog i srpskog političkog i društvenog života (Anonim, 1935a: 1).

U srpskoj nauci o Stefanu Kostovu je veoma malo pisano, a i u tim retkim studijama njegovo delo je vrednovano u uporednom čitanju sa komedijama B. Nušića. Najveći broj tekstova o Kostovu u stvari su pozorišne recenzije, nastajale

posle premijera, a među njima ima i nešto pažljivijih analiza. Zbog toga u prvom delu studije treba pokloniti pažnju komediografskim i poetičkim osobenostima ovog teksta.

Kostov je u svojoj komediji u tri čina *Golemanov* teatralizovao² jedan od karakterističnih načina dolaska na vlast u bugarskom društvu koje se nije previše razlikovalo od tadašnjeg srpskog (i jugoslovenskog). Udeo privatne sfere, znatan uticaj žena, kao i lično-emotivnih projekcija u konstituisanju želja i ostvarivanju namera, jedan je od glavnih obrazaca u političkom životu Balkana; ne samo kod Nušića i Kostova, nego i kod Rumuna Jon Luke Karađalea (*Izguđljeno pismo*).

Kostov radnju izmešta u predratni period (pre Velikog rata) da na taj način napravi prividni otklon od neposredne kritike bugarske vlasti, njenog političkog života, a u stvari da satirički obeleži, ismeje i kritikuje obrazac delovanja političara u svojoj domovini, koji se u suštini ne menja.

Glavni junak je vremešni političar, narodni poslanik amblematičnog prezimena Golemanov, koji se godinama bori, upinje da dođe do višeg stepena vlasti – ministarstva, što pripada vremenu radnje. Kostov u jezgrovitoj *razvojnoj ekspoziciji*³ postepeno otkriva za zaplet najvažnije karakteristike Golemanova (bogati posednik imanja, neuk, tvrdica, prek, ohol prema podređenima, a snishodljiv prema nadređenima), kao i odnose u porodici (sin Ljubomir večiti student i kockar, kćerka Vena koketa, pomodarka), i neutaženu političku ambiciju junaka i njegove prethodne neuspehe (i ranije mu je izmicao položaj). Pokretačku situaciju čini vest da je ministar Angelov iznenada preminuo, što po mišljenju glasonoške Gorilkova, Golemanovljevog partijskog poverenika, znači da je otvoren put ka fotelji. Kostov već u tom delu radnje uspeva da komediografski preusmeri vest o smrti u pravcu crnohumorne radnje i glumačkih / pretvaračkih činova likova,⁴ a takođe da i Gorilkova i Golemanova posredno karakterološki predstavi dok se raduju toj novosti, kao nemoralne i beskrupulozne likove. Takva percepcija tragične predradnje neposredno teatralizuje svu moralnu izopačenost društva, po modelu: nesreća jednoga, radost za drugoga. Kostov veoma uspešno u toj *razvojnoj ekspoziciji* ukršta dva načina karakterizacije: *eksplicitno neposrednu* (autokomentari, govor/komentari drugih likova o Golemanovu) i *implicitno neposrednu* (pojava na sceni, izgled, po-

2 Terminom *teatralizacija* ovde se označava dvostruka priroda dramskog teksta, kao koherentni sistem prikazivanja radnje i likova i kao *način* sklapanja radnje i zapleta (način predstavljanja). Opširnije o definiciji termina i aspektima teatralizacije videti u: Pejčić, 2019: 67–96.

3 Detaljnije o *razvojnoj ekspoziciji* i drugim vrstama videti u: Pejčić, 2019: 38–41.

4 Reč je o načinima glume likova, njihovom kreiranju ili prisvajanju određenih uloga kako bi ostvarili svoje ciljeve. Više o tome videti u: Pejčić, 2019: 266–270.

našanje u datoj situaciji)⁵ kada oblikuje najvažnije informacije o junaku iz različitih tačaka gledišta (sin, kćer i deputacija).

Od trenutka kada se sazna da je preminuo njegov nekadašnji partijski suparnik, da je sad upražnjeno ministarsko mesto, Golemanov poseže za različitim manipulativnim sredstvima da se dočepa vlasti. Poziva Babu Gicku koju je ranije oterao, jer mu može poslužiti kao veza kod gospođe Ilijeve, supruge predsednika partije i predsednika vlade. Zatim od deputacije traži da mu dobave ružino ulje što je obećao na dar predsednikovici, angažuje i novine da pišu o njemu kao o najboljem kandidatu. Kako je primetila Isić, Kostov gradi apsurdnu situaciju, sasvim u stilu moderne drame, kad koncipira lik nagluve i veoma stare babe koja utiče na sistem uprave u državi (Isić, 2020: 104). Kostov u prvom činu postupno razvija megalomanske želje Golemanova, idealizaciju vlasti i kod drugih likova idolopoklonički odnos prema moći, što upotpunjuje i glumačkim modelima likova (Golemanov, supruga Grolikova, deputanati).

Kostov odlično koristi i par nasrtljivih tipskih likova, po uzoru na Gogoljeve likove iz komedije *Revizor*, Bopčinskog i Dopčinskog. Kod Kostova su to Golemanovljevi zemljaci, kmet i predsednik čitaonice, Krivodrenski i Vladimirov. U osnovi reč je o starom komičkom postupku *pajaca iz kutije*, koji je definisao Anri Bergson (Henri Bergson) (2004: 65). Kostov ide dalje od Gogolja, te karakterološki individualizuje par likova koji upada na scenu u ključnom scenskom toku, ključnom po Golemanova. Oni već u prvoj pojavi otkrivaju da preziru Golemanova, da su prinuđeni da mu se dodvoravaju zbog nedostatka novca za kulturnu ustanovu u svom mestu. Krivodrenski i Vladimirov tokom cele radnje pokušavaju da pročitaju Golemanovu zahvalnicu povodom otvaranja čitaonice, i on ih svaki put prekida, jednom čak i Gorilkov, a kada je u kulminaciji trećeg čina najzad pročitaju, u međuvremenu preoblikovanu, umesto obećanog novca, kako su oni shvatili najavljenju pomoć, dobiju Golemanovljevu fotografiju iz mladosti kada je on bio učitelj u njihovom mestu.

Kostov u satiri vlasti, političara, njihovih vlastoljubivih težnji ide i dalje; ne samo da se smrt partijskog druga prima sa radošću, nego se u političku trgovinu upliće i porodica. Golemanov na predlog predsednikovice Ilijeve pristaje da da svoju kćer za ženu svom nešto mlađem suparniku. Čavdarov posredno uslovljava svoje povlačenje iz trke za ministarski položaj u zemlji samo ako mu Golemanov obeća kćer Venu. Zanimljivo je da Golemanov ipak ne pristaje olako na tu vrstu trgovine, pa ipak popusti opsednut strašću za ministarskim položajem. Međutim,

⁵ Ovu podelu tehnika karakterizacije utvrdio je čuveni nemački teoretičar drame Manfred Pfister (Manfred Pfister) (1998: 271–285).

on ne obaveštava o toj svojoj odluci ni suprugu ni kćer; u međuvremenu je protekao dan, i na večernjoj rođendanskoj zabavi, Čavdarov komički okolišno pokušava da gospođi Golemanov saopšti svoju nameru.

Mesto radnje ograničava se na radni kabinet junaka, kao tranzitni prostor, pri čemu Kostov vodi računa o motivaciji ulazaka i izlazaka likova, a vreme radnje svodi na četiri dana. Scensku i skrivenu radnju, tj. glavne delove dramske priče Kostov deli na tri ključne etape raspoređene na tri čina. Prva etapa, kada sazna za smrt ministra, Golemanov pravi planove kako da se nametne predsednikovici i prvi čin se završava nagoveštajem da će u tome uspeti. Drugi čin već razvija komičku napetost, otkriva se verbalnim putem (pripovedanja likova, komentari) da se pored Čavdarova javilo još pet protivkandidata, ali da se predsednikovica, pod uticajem Baba Gicke, zalaže za Golemanova; uspeh je ipak neizvestan sve do trenutka kada Golemanov u kulminaciji tog drugog čina ne pristane na trgovinu svojom kćeri. Treća etapa, koja se teatralizuje tokom trećeg čina, Kostovu je bila nužna da bi se na rođendanskoj zabavi njegove kćeri na sceni pojavio i Čavdarov u komičkoj ulozi matorog ljubavnika, a pre svega da bi se obezbedio neophodan protok vremena dok se najpre veća na partijskom sastanku o kandidatima za kabinet (skrivena radnja), a potom i u dvoru (skrivena radnja).

Kostov je ujedno i udeo skrivene radnje, odnosno spoljnih događaja koji presudno utiču na scenski svet, pre svega na delovanje glavnog junaka, razdelio na pet važnih događaja: vest o smrti ministra, uticaj babe Gicke na predsednikovicu (posete, razgovori), a u korist Golemanova, tajni dogovor predsednikovice i Čavdarova o proševini Golemanovljeve kćeri, nezvanično naimenovanje Golemanova za ministra poljoprivrede i na kraju odluka predsednika stranke i vlade da se povuče, da vrati mandat dvoru. Na taj način podeljena radnja prema njenim glavnim tokovima omogućila je da se Golemanov prikaže kao veoma aktivni lik, s jedne strane, i da se postepeno takođe prikaže paroksizam strasti – bolesno vlastoljublje, koje u raspletu poprima apsurdni lik kad Golemanov nakon saznanja da je vlada raspuštena, u besu i očaju doživljava sebe kao vrhovnu vlast. Celim tokom zapleta postepeno se teatralizuje ispoljavanje i razvoj samoljublja i vlastoljublja kod Golemanova, sve do karikaturalnosti, što u poslednjoj replici komada implicira i groteskno rastrojstvo svesti.

Golemanov: Napolje... svi napolje!... Ovde sam ja ministar... ja predsednik... ja car!... Tačka!... (Kostov, 1935: 96)

Svaki motiv, iznesen i uzgredno i u scenskim situacijama razgovora likova, ima svoju funkciju u strukturi zapleta. Počev od toga da još tokom ekspozicije Vana otkriva bratu Ljubomiru da joj se udvara matori Čavdarov, a da

ona flertuje sa mladim činovnikom Kirčevim, pa preko sumnje da ne iskrсну još neki protivkandidati i dr.

Moguće je da je *Golemanov* poslužio Nušiću kao inspiracija za njegove kasnije komedije. U prvom redu za *Dr*, ako se uzme odnos oca i sina, Ljubomira i Golemanova, za konstrukciju odnosa u porodici Cvijović. U oba slučaja reč je o nemarnim mladićima, neuspešnim studentima, sklonim neumerenom trošenju, koji ne poštuju roditelje. Razlika je u tome što Života Cvijović nema političke ambicije, nego želi da mu sin bude ugledni član društva. Paralele se mogu povući i sa poslednjom Nušićevom komedijom u dva čina *Vlast*, u sceni kada se prikazuje susret ministra Toze i njegove deputacije, a posebno u načinima teatralizacije idolopokloničkog odnosa prema vlasti. Iznad svega, *Gospođa ministarka* nastajala u godinama kada i Kostovljeva komedija, u osnovi je srodna *Golemanovu* po koncepciji karaktera. Nušićeva Živka mašta o tome da joj muž postane vlast, da ona pomoću njega vlada, da se i ona o nečemu pita. S druge strane supruga Golemanova nema takve političke želje, ali se kao vladalac iz senke javlja gospođa Ilijeva, predsednikova supruga.

Kostov je naročitu satiričku pažnju usmerio ne toliko na teatralizaciju nespremnog, neukog kandidata, jer takvih potvrda u tekstu nema, nego na delimično obrazovanog, a veoma spretnog i podmuklog, kakav je Golemanov. Ne dovodi se u pitanje ni njegova inteligencija, nego se u prvi plan ističe beskrupuloznost, demagogija, samoljubivost, pretvarački / glumački činovi, pored tvrdičluka, i uverenost da je predodređen za upravljanje. Najpre pristaje da bude ministar prosvete, pa ekonomije, potom poljoprivrede i sve te resore prihvata kao da je vrhunski znalac. Druga strana satire je upravljena na građane, od kojih se neki dragovoljno dodvoravaju, a neki iz nužde. U osnovi se kritikuje sistem vladavine, gde se sve odvija iza kulisa, u tajnim nečasnim pregovorima, uz uplitanje supruga, koje tad nisu mogle da učestvuju u političkom životu, ali su bile veoma uticajne posredstvom muževa. Tako gospođa Ilijeva, gotovo ravnopravno upravlja partijom čiji je predsednik njen muž.

Kostov je oštiri satiričar vlasti nego što je to Nušić, u tome je kritika bila nepodeljena, ali ne zato što Nušić nije hteo ili želeo da se grublje podsmehne srpskim vlastoljupcima i pomodarima, nego što to nije mogao, bolje reći: smeo. Da je Nušić tako komediografski uspešno kao Kostov prikazao mehanizam dolaska na vlast, sramne spletke, nemoralno delovanje, posebno u delu kad se zalaže i bračna budućnost kćeri, takva se komedija verovatno ne bi prikazala na sceni Narodnog pozorišta. U ovom slučaju, ona je dospela na scenu kao delo stranog pisca, kao komička radnja koja se tiče *drugog*, doskora neprijateljskog, bugarskog

društva, čemu se treba podsmehnuti. Nije se dakle pridavalo puno pažnje njenoj univerzalnosti, pa i prenosivosti značenja; srpski (i jugoslovenski) političari izbegavali su da se prepoznaju na sceni. Pored toga što je predstava bila pripremana u sklopu obnavljanja srpsko-bugarskih kulturnih veza, u okviru pozorišne saradnje, svakako jedan od važnijih razloga zašto je ova izrazito angažovana komedija postavljena u Beogradu, nalazi se u tome što ju je napisao stranac, te je otuda mogla da bude prihvatljiva za državnu cenzuru.

Stefan Kostov se prvi put pojavio na sceni Narodnog pozorišta svojom takođe zapaženom komedijom *Zlatni rudnik* (prem. 22. maj 1934); i ona je veoma pohvalno dočekana od strane srpske kritike.

Komedija u tri čina *Golemanov* premijerno je izvedena u Narodnom pozorištu u Beogradu, 21. marta 1935, u postavci čuvenog reditelja, pozorišnog pedagoga i teatrologa Josipa Kulundžića. Scenografiju je uradio Stanislav Beložanski a u glavnim ulogama nastupili su: Dušan Radenković (*Golemanov*), Zorka Zlatković (*Golemanova*), Petar S. Petrović (*Ljubomir*), Marija Popović-Pavlović (*Vena*), Žanka Stokić (*Baba Gicka*), Gorilkov (*Aleksandar Zlatković*), Desa Dugalić (*Ilijeva*), Marko Marinković (*Krivodrenski*), Jovan Antonijević (*Vladimirov*), Mihailo Vasić (*Čavdarov*) i dr.

Prema podacima iz *Godišnjaka Narodnog pozorišta*, predstava je igrana do kraja te sezone jedanaest puta. Naredne sezone se nije izvodila, a obnovljena je u sezoni 1936/1937. kada je igrana četiri puta. Zanimljivo je da je 3. novembra 1936. u ulozi Golemanova nastupio čuveni bugarski glumac Kristo Sarafov. Ovaj relativno mali broj repriza nije beznačajan za to vreme.

Predstava je pripremana u okviru uspostavljene kulturne saradnje između Kraljevine Jugoslavije i Bugarske, tačnije između srpskih i bugarskih književnika i kulturnih poslenika, u sklopu koje je Nušićeva komedija *Ožalošćena porodica* premijerno igrana u Sofiji 1934, u prevodu Stefana L. Kostova, a krajem juna 1936. upriličeno je uzajamno gostovanje dva prestonička teatra (to je bilo prvo pojavljivanje bugarskih umetnika u Beogradu, dok je beogradski ansambl gostovao u Sofiji još 1911).

Veliku pažnju u Beogradu je izazvala predstava *Golemanov*. S bugarske strane premijeri su prisustvovali, pored pisca Stefana Kostova i upravnika sofijskog Narodnog teatra Vladimira Vasiljeva, i pesnici Elin Pelin, Dora Gabe, Eliza Bagrjana, a sa srpske, zloglasni general, tada ministar vojske Petar Živković, Stevan Ćirić, ministar prosvete, Vladimir Velmar-Janković, Velimir Živojinović Massuka i drugi književnici, intelektualci i naravno Nušić. Posle predstave, čuvena glumica Desa Dugalić pripremila je ručak u svome domu za slavne bugarske goste.

Golemanov je izuzetno dočekan od strane publike, a čak su i uobičajeno oštri srpski pozorišni recenzenti bili uglavnom blagonakloni u ocenama. Tom prilikom izašao je veliki broj recenzija u dnevnim i periodičnim listovima. Svi recenzenti su uglavnom pohvalno pisali o predstavi, napominjući da je mnogobrojna publika burno reagovala smehom, oduševljeno pozivajući Kostova da se na kraju pokloni. Recenzenti su posebnu pažnju usmerili ka komparativnoj analizi dela Kostova i Branislava Nušića, od kojih su neki pažljivim tumačenjem ukazivali na sličnosti i razlike između ova dva izuzetna komediografa (D. Aleksić). Bilo je među njima i onih koji su se odvajali svojim ideološkim pogledima (V. Gligorić), kao i onih koji su više iskazivali otpor prema ovom žanru i pri tome nekad ispoljavali dogmatski stav u estetskim sudovima o dramskom tekstu (D. Krunic).

U najavi *Golemanova*, naglašeno je da radnja, tipovi imaju mnogo toga zajedničkog sa srpskom sredinom i uopšte političkim prilikama i da će i po tome takođe biti interesantna gledaocima. (Anonim, 1935b: 13) U istoj najavi, objavljenoj u *Politici*, čitaoci se obaveštavaju da je samo tokom prve godine izvođenja u Sofiji, *Golemanov* igran više od pedeset puta, što je za ono vreme bio priličan broj repriza, kao i to da je Kostovljeva komedija već postavljena na scenama u Čehoslovačkoj, Rumuniji, a prethodno i u Ljubljani (tada Jugoslavija).

Može se ovom prilikom izdvojiti nekoliko recenzija koje dobro ilustruju tadašnje različite kritičarske pristupe, što ujedno i povodom *Golemanova* oslikava vladajuće estetske sudove međuratnog pozorišnog života.

Dragan Aleksić, kritičar lista *Vreme*, dao je veoma dobru komparativnu analizu srodnosti i različitosti komediografskih postupaka Kostova i Nušića. Aleksić je umeren u pohvalama predstave, i taj stav će proizilaziti iz te njegove prethodne analize dramskih tekstova bugarskog i srpskog komediografa. U oceni glume i režije Aleksić primećuje da su glumci više bili oslonjeni na iskustva igranja u Nušićevim komedijama, što je svakako bila i vodeća ideja reditelja Josipa Kulundžića. U tom delu kritike jasnije je što je Aleksić veći deo svoje recenzije posvetio upravo komparativnom vrednovanju *Golemanova* i *Gospođe ministarke*. Aleksić je želeo da dobronamerno ukaže da, iako su sličnosti i srodnosti naizgled upadljive između Nušića i Kostova, postoje i bitne razlike. Glavna je u humorističko-satiričkoj opservaciji i perspektivizaciji sveta. Ta komediografska razlika, pomenost humorističke perspektive ka tragikomičkom i apsurdnom, nije se zapažala u dotadašnjim Nušićevim komedijama, sve do *Ožalošćene porodice*. Kretanje zapleta u tom pravcu, kada *Golemanov* ponovo doživi neuspeh, vodi, kako lepo primećuje Aleksić, pomračenju uma. Kostov daje jednu duboku satiru društva, mentaliteta, kao i tipske ličnosti kakav je njegov junak. Prilično se razlikuje

poslednje obraćanje Golemanova prisutnima, kada ih redom rasteruje, od sličnog postupka Živke ministarke. Golemanova poraz vodi do nervnog rastrojstva, on ne prelazi rampu kao Živka, nego prelazi granice zdravog rasuđivanja. U tom pravcu se kreće i zapažanje Aleksića:

Od komedije mi, odjednom, na kraju ulazimo u nov tragičan domen, koji je možda ostavljen za početni motiv nekom piscu koji će humano shvatiti Golemanova kao bolesnika i naći u njemu tragičnost jedne balkanske grandomanije, kao rezultantu cele te polukulturne sredine. (Aleksić, 1935: 1)

Za razliku od Kostova, kod Nušića je satira blaža, deo je podteksta, više prisutna u verbalno-situacionoj komici (njegov osoben aforistički tip replika), a težište radnje pomerenom od vlasti, dakle od ministra ka ministarki, tj. njegovoj supruzi. Kada upoređuje ove komedije, Aleksić se najviše zadržava na njenim junacima, nosiocima zapleta, pa zaključuje:

Nušić je benevolentniji posmatrač i smejač. Kostov pak nosi u sebi jednu tendenciju koja izvire iz ličnog gnušanja prema Golemanovu. Kostov, kanda, besno tera Golemanova do najstrašnije kazne, do ludila, što je redak slučaj u komedijama naravi. (...) Razlike suštine, prelaze i na razlike u stilu i scenskoj koncepciji. (...) Smeh Nušićev je neprekidan i razblažen, smeh Kostova zgrane nas i rasprskava ono stalnije stanje ozbiljnosti. (Aleksić, 1935: 1)

Komparativnim pristupom Aleksić je ukazao na stilske greške u režiji komedije, ujedno i na omaške u igri Dušana Radenkovića, kao tumača naslovne uloge. Po Aleksićevoj oceni Radenković nije uspeo da valjano izrazi sve te prelive junakovog karaktera niti je uspeo da motivaciono prikaže usmerenje ka nervnom rastrojstvu svog lika u raspletu. Drugim rečima, prema Aleksiću, Radenković je u pristupu tumačenja karaktera Golemanova pošao iz iskustva igranja u Nušićevim komedijama (u to vreme je on izvrsno tumačio Agatona u *Ožalošćenoj porodici*). Takvo stilsko neujednačenje još je bilo upadljivije po oceni Aleksića u igri Dese Dugalić, koja je lik gospođe Ilijeve koncipirala i izvela „na bazi francuske društvene komedije”, što prilično odudara od tog balkanskog ambijenta. Nasuprot Radenkovićevoj, Aleksić je ocenio savršenom igru Aleksandra Zlatkovića i Marka Marinkovića, koji su do detalja pažljivo proučavali svoje likove i zato ostvarili zapažene uloge. I ovom prilikom izdvojila se čuvena Žanka Stokić u sporednoj ulozi Baba Gicke, koja je znala da svoju rol u pojedinim scenama iznese u središte zbivanja.

Slično je u komparativnom kontekstu tumačio tekst drame i poznati kritičar *Pravde*, Dušan Krunić, koji je naglasio da je Nušić veći/bolji humorista, a Kostov satiričar. Međutim, Krunić je bio poznat kao beskompromisni kritičar, koji

je neretko umeo da istupa sa ostrašćenih pozicija, držeći se dogmatskog pristupa u vrednovanju pozorišnih dela, te je gotovo uvek tražio ono što bi mogao zameriti piscu ili reditelju, a počesto i glumcima. U svemu tome je bilo i preterivanja, kao u slučaju kada tvrdi da je Kostov više pripovedač nego dramatičar.

U svome *Golemanovu* g. Kostov je više pripovedač, satirički obojen, no satirički dramatičar, ma koliko da sama komedija ima svoje scenske dinamike. (...) Jednog pravog čvora dramske fabule koji će da se grana iz čina u čin, nema. *Golemanov* je sav u jednoj živoj konverzaciji, koja, u isti mah, i satirički osvetljuje društvo, i u koju je položen sav dramski interes komedije. (...) Međutim, tipovi g. Kostova ostaju statični i akcijski se ne razvijaju. (Krunić, 1935: 8)

Ovih nekoliko opaski uglavnom dobro ocrtava Krunićev kritičarski pristup i stil. Odmah je jasno da on prilazi tekstu i predstavi s dogmatskih pozicija, vrednujući ga prema unapred definisanim merilima, bez sposobnosti i želje da se pažljivo sagledaju vrednosti i poetičke odlike komada.

Samo donekle se može razumeti ta okolnost u kojoj su radili srpski recenzenti, koji su već tokom večeri ili najkasnije sutradan posle premijere pisali kritike na osnovu jednog gledanja predstave, a bez čitanja teksta, jer se drama obično kasnije štampala, a neretko i nije dobijala knjiški oblik. Krunić je čini se imao dovoljno vremena da na miru analizira predstavu, jer je recenzija objavljena u *Pravdi* 24. marta, dakle tri dana posle premijere. Ipak, kad Krunić zamera Kostovu da je više pripovedač, da se radnja ne razvija postupno iz čina u čin, a da se likovi ne menjaju, jasno je da on ima u vidu jedan klasični model komedije, više klasicističke, nego one francuskog tipa (tzv. dobro skrojen komad), kao i teorijska promišljanja Gustava Frajtaga (Gustav Freytag). Od tih klasičnih modela tekst *Golemanova* je prilično udaljen. Procenjivana s tog teorijskog stanovišta, kao unapred zadati model, svakako da *Golemanov* gubi na dramaturškim i estetskim vrednostima, kao što bi isto tako moglo da se zameri *dobro skrojenom komadu* sa teorijskih polazišta moderne drame. Uopšte, ne samo ovom prilikom, Krunić je često pokazivao da veoma malo ima razumevanja za komediju, za njene zakonitosti, a pre svega za njen protejski karakter. On nije shvatao da u komediji nije nužno da se likovi menjaju onako kao što je to slučaj u tragediji ili drami. Takođe, nije uzimao u obzir fragmentarnost radnje, uticaj moderne drame na Kostova itd. Da je Krunić uspeo (hteo) da prethodno pročita komediju, naročito predgovor iz pera reditelja Kulundžića, ne bi olako iznosio ovakve tvrdnje. Tu, već u uvodu predgovora Kulundžić precizno ukazuje na poetičke osobenosti Kostovljeve komedije. On ističe da je reč o komediji naravi i vrednuje je shodno tim njenim odlikama.

Stefan L. Kostov je komediograf naravi. Društvena sredina, kako ona reagira na izvesni aktuelni problem, zanima najboljeg bugarskog komediografa više od detaljne studije jednog psihološki složenog karaktera, više od većeg dovođenja lica u komične situacije. Da bi ostao što verniji prikazivač jednog preseka savremenog društva, Kostov namerno zanemaruje dramatsku složenost u razvijanju karaktera i scensku komplikovanost u odvijanju radnje. (...) Kako će podatak iz društvene sredine biti predstavljen *scenski*, Kostovu nije nimalo bitno. Jedino mu je važno: dati mogućnost da se društvena pojava *tačno izrazi*. Zbog toga tačnog *izraza*, Kostov polaže najveću pažnju na scenski govor lica. (Kulundžić, 1935: 7–8)

Krunić se zatim posvećuje iznošenju radnje, kraćem prepričavanju komada, što je uvek dragoceno kada se ima u vidu da dramski tekstovi nisu redovno štampani,⁶ da mnogi nisu došli do nas, a i kada se raspolože štampanim primerkom, opet je značajno prepričavanje radnje predstave u tim recenzijama, jer daju plastičniju sliku njenog izvođenja, a nekad posredno ukazuju i na izvesna štrihovanja. Potom, u završnom delu daje ocenu igre glumaca i rada reditelja.

Da je bilo problematično i razumevanje i tumačenje komičkog žanra u Krunićevim kritičarskim razmatranjima, potvrđuje se i primedbom da on zamera Dušanu Radenkoviću na tim dramskim i tragičkim tonovima u interpretaciji Golemanova, smatrajući da je njegovoj roli nedostajalo više humorističkog pristupa. Drugim rečima, suprotno Aleksiću, recenzentu *Vremena*, Krunić posredno insistira na onakvoj igri Radenkovića kojom je osvojio publiku godinu dana ranije u ulozi Agatona.

(...) nama se čini da g. Radenković nije mogao da nam u potpunosti dočara Golemanova, jer nije uspeo da bude i dovoljno smeteno smešan i dobroćudniji šeret. Komika g. Radenkovića bila i u tonu i u gestu teška, široka, jezuitska. Golemanov nije to. Po našem mišljenju, Golemanov je jedan naš, balkanski prostak, komičan u svome smetenjaštvu i svojoj politikantskoj prepredenosti. Međutim, kod g. Radenkovića, on dobija tragičniju notu i oštar potez licemerstva. (Krunić, 1935: 8)

Naročito poslednje rečenice ovog citata potvrđuju koliko je Krunić dogmatski pristupao vrednovanju ove Kostovljeve komedije. Čitalac može doći do zaključka da je Krunić očekivao tip bliži npr. Jevremu Prokiću iz *Narodnog poslanika* B. Nušića. Golemanov niti je dobroćudan, niti smetenjak, on je složeniji i prilično je udaljen od takve komediografske tipske predvidljivosti kako ga sagledava Krunić.

⁶ Zanimljivo je da je *Golemanov* odštampan u knjiškom izdanju dan uoči premijere 20. marta.

Pohvalivši igru Marinkovića, Krunić samo u karakterizaciji ta dva sporedna junaka, Vladimirova i Krivodrenskog, zapaža mentalitetsku srodnost srpskog i bugarskog naroda, ali ne i sličnu referentnu vrednost drugih likova, niti naglašava veoma srodne političke odnose i mehanizme vlasti (bugarska: srpska sredina).

Naredni recenzent, Stanislav Vinaver takođe nije u ovoj predstavi pronalazio znatnije satiričke invencije, on čak i prigovara da je teza „skućena, bleđa, gotovo đaćka”, konstatujući da glavni junak ne odskaka značajnije od svoje okoline, da je u dobroj meri njegov karakter opštiji, gotovo svakodnevniji u evropskim parlamentarnim zemljama (Vinaver, 1935: 571). Upravo u takvoj oceni Vinaver previda da je u tome i velika vrednost komedije, da ukaže na širi kontekst, da ne bude svedena na lokalni kolorit, te da raspolaže širim značenjskim opsegom. I Vinaver ima svoje viđenje mogućnosti radnje i zapleta, koje u stvari samo pokazuje da ni on nije imao previše sluha za dramu, posebno ne za komediju. „Pisac nam nije ni jednim potezom pokazao štetnost ili kobnost gluposti Golemanova, nezgodne sukobe, neshvaćene situacije, upropašćene mogućnosti (Vinaver, 1935: 571). Drugim rečima, Vinaver predlaže drugu fabulu, drugačije konstruisan zaplet, što je opravdano sa svog stanovišta pisca, jer ta tema je inspirativna za različite scenske obrade. Problem je što i Vinaver traži u tekstu ono čega nema, a ne bavi se u analizi radnjom koja je prikazana. Najbolje se to zapaža u razmatranju režije Kulundžića, kome prebacuje komički ritam, bliskost konverzacionoj drami, insistiranje na univerzalnosti značenja scenskog toka, pa je po Vinaveru udaljen od političkog teatra Ervina Piskatora, a, međutim, takav komad Kostov nije napisao. Na udaru njegove kritike naročito se našao Radenković, jer smatra da je on nepodesan za ulogu Golemanova. S druge strane, i Vinaver je prilično pohvalio igru Žanke Stokić (Vinaver, 1935: 574).

Pažnju privlači i recenzija Velibora Gligorića, koji sa svojih marksističkih pozicija vrednuje ukupan Kostovljev dramski rad. U komparativnoj analizi *Gospođe ministarke* i *Golemanova*, Gligorić dokazuje da je Kostov satirički oštiji prema vlasti i sloju bogatih od Nušića (dakle do te 1935), te je zato po njegovom sudu on i bolji pisac od srpskog. „Njemu nije glavno vic, niti zgodna, uveseljavajuća komična situacija, već psihologija sredine, kao i karakteri njegovih lica” (Gligorić, 1935: 9).

Gligorić Kostovu, a naročito Nušiću spori satiričku i poetičku dubinu. Takav stav je očekivan od kritičara leve orijentacije, koji su tražili veoma oštru kritiku društveno-političkog stanja svoga doba: „(...) Kostovljeva komedija nema težine, niti ide duboko. Ona je naslikala Golemanova u živoj ilustraciji njegove

primitivne, gramzive, razmetljive prirode, u dramatičnom i komičnom prikazu emocija njegove ministarske groznice” (Isto).

Gligorić zapravo zamera zašto Kostov nije neposrednije prikazao mehanizam delovanja vlasti, odnosno te delove dramske priče što su ostali u okviru dramaturške skrivene radnje; pa u tom postupku, u takvom izboru događaja iz priče / fabule, zamera što je veći prostor dobio onaj familijarni kontekst. Gligorić kao da je previđao da, kad bi Kostov i napisao takav komad, on verovatno ne bi bio postavljen na scenu u Sofiji, a još teže bi dospeo na scenu beogradskog Narodnog pozorišta, posebno ne u tom trenutku posle ubistva kralja Aleksandra Karađorđevića kad je cenzura pod namesnikom knezom Pavlom bila veoma oštra. S druge strane, Gligorić u ostrašćenju, tzv. klasnoj borbi nije uzimao u obzir da je upravo taj, familijaran način razvoja veza i uticaja u političkom životu, karijeri zapravo presuđujući, kako u bugarskoj tako i u srpskoj sredini.

U oceni predstave i režije, Gligorić pohvaljuje Kulundžića, njegove dramaturške zahvate u pravcu istančanog komičkog ritma. Na prvom mestu izdvaja Žanku Stokić, njenu kreaciju babe Gicke, a uz nju i M. Marinkovića i A. Zlatkovića, dok je D. Radenkoviću osporio dublju studiju karaktera i naročito (opravdano, mora se reći) prekoračivanje rampe, tj. obraćanje publici, što je naglasio kao njegovu poznatu manu. U Kostovljevom tekstu tek je na nekoliko mesta diskretno dat govor *za sebe*, koji u režijskoj postavci može dobiti drugačiji interpretativni oblik, ne kao kontakt sa publikom u pravcu otkrivanja misli lika, nego kao nehотиčno izricanje misli emotivno-psihološki uzdrmanog junaka. Isto tako Gligorić zamera i na monolozima. I Gligorić, kao i drugi recenzenti, prebacuje Desi Dugalić da nije uspela da uverljivo predstavi lik predsednikovice.

Pored osobenih čitanja/tumačenja Krunića, Vinavera i Gligorića, drugi autori kritika o predstavi i tekstu *Golemanova*, uz ranije navedenog Aleksića, razlikuju se nešto drugačijim ocenama, jer pažnju više usmeravaju na vrednosti ove komedije. Među njima se javljaju i potpisnici najava predstave, koji se bave poetičkim i komediografskim odlikama komada (Anonim, 1935č: 10). U kritičkim osvrtima, zapažanja o predstavi o igri glumaca usmerena su na pohvale, u impresionističkom ključu, kakva je ona iz pera Todora Manojlovića, objavljena u *Beogradskim novinama* dve nedelje posle premijere. Tu je recimo Radenkovićeva igra visoko vrednovana, te je istaknuto da je on igrao „sa ozbiljnom psihološkom penetracijom, oporim humorom i širokim dramskim zamahom“ (Manojlović, 1935: 409). Saglasnost među recenzentima postignuta je o vrednovanju odlične igre Žanke Stokić, Aleksandra Zlatkovića i Marka Marinkovića, dok su bila podeljena mišljenja o igri Dušana Radenkovića i njegove podesnosti za ulogu Golemanova.

Treba napomenuti da je posle beogradske premijere *Golemanov* izveden u Banjaluci, u Narodnom pozorištu, 6. aprila 1935, i tom prilikom veoma je pohvalno pisano o Aleksandru Raškoviću i njegovom tumačenju naslovne uloge, koja je po oceni recenzenta bila najbliža Kostovljevoj zamisli (Anonim, 1935c: 5). Ima podatka da je zatim postavljena u februaru 1936. u Narodnom pozorištu u Kragujevcu. Posle Drugog svetskog rata *Golemanov* je postavljen u Knjaževsko-srpskom teatru u Kragujevcu (31. marta 1945), Narodnom pozorištu u Somboru (15. maja 1948) i u Narodnom pozorištu u Užicu (13. novembra 1948). Iako nisu sačuvane kritike tih postavki, nema sumnje da je pobuda igranja ove Kostovljeve komedije u prvim posleratnim godinama bila u tome da se nova komunističke vlast i sa pozorišne scene obračunava sa prethodnom monarhističkom vlašću i višepartijskim sistemom. Nakon toga *Golemanov* nije više igran u Srbiji.

Različita čitanja i vrednovanja ove komedije ukazuju na specifičan odnos srpskih kritičara i pozorišnih recenzenta prema ovom žanru, koji se tada nije mnogo uvažavao. Isto tako, važno je istaći da je bilo i onih kritičara koji su unekoliko cenili komediju naravi, nisu je apriorno negativno vrednovali i što je još važnije, isticali su vrednosti predstava. Pored toga, sa kulturološkog i poetičkog stanovišta veoma su dragocene komparativne analize komediografskih postupaka Kostova i našeg Nušića. Nema sumnje da bi ova komedija i danas imala svoju publiku upravo zbog univerzalnog pristupa u obradi teme, predstavljanju karaktera beskrupuloznog vlastoljupca Golemanova, kao i balkanskog mentaliteta.

REFERENCE:

1. Anonim 1935a. „Pred jednu bugarsku premijeru: 'Golemanov'”. *Pozorišni list*, br. 11, 11. mart, 1–2.
2. Anonim 1935b. „Premijeri 'Golemanova' prisustvovaće pisac”. *Politika*, 17. mart, 13.
3. Anonim 1935c. „'Golemanov' na banjalučkoj pozornici”. *Pravda*, 8. april, str. 5.
4. Anonim 1935č. „Premijera satire 'Golemanova'”. *Vreme*, 21. mart, 10.
5. Aleksić, Dragan. 1935. „Premijera 'Golemanova' od bugarskog pisca Stefana Kostova”. *Vreme*, 23. mart, 5.
6. Bergson Anri. 2004. *O smehu* (prev. Srećko Džamonja). Novi Sad: Vega medija.
7. Gligorić, Velibor. 1935. „Satira bugarskog komediografa”. *Politika*, 23. mart, 9.
8. Isić, Đurđina. 2020. „Ženski likovi u odabranim komedijama Branislava Nušića i Stefana Kostova”. *Baština*, sv. 51, 95–109.
9. Kostov, Stefan L. 1935. *Golemanov*, komedija u tri čina (prev. Siniša Paunović). Beograd: Štamparija Davidović, Pavlovića i druga.
10. Krnić, Dušan. 1935. „Stefan L. Kostov: 'Golemanov'”. *Pravda*, 24. mart, 8.
11. Kulundžić, Josip. 1935. „Umesto predgovora“, u: Stefan L. *Golemanov*, komedija u tri čina (prev. Siniša Paunović). Beograd: Štamparija Davidović, Pavlovića i druga: Beograd, 7–9.

12. Manojlović, Todor. 1935. „Narodno pozorište: druga polovina sezone 1934/1935.” *Beogradske opštinske novine*, br. 6, 409.
13. Markov, Mladen. 1965. „Balkanski parlamentarizam u komedijama tri majstora smeha: Karađale, Nušić i Kostov”. *Zbornik Branislav Nušić 1864–1964*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 37-56.
14. Pejčić, Aleksandar. 2019. *Poetika zapleta: tragedija, komedija, drama*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
15. Pfister, Manfred. 1998. *Drama, teorija i analiza* (prev. Marijan Bobinac). Zagreb: Hrvatski centar ITI.
16. Vinaver, Stanislav. 1935. „Golemanov”. *Srpski književni glasnik*, n.s. br. 7, 570–575.

Stefan Kostov’s *Golemanov* on the Stage of the National Theatre in Belgrade

Abstract: This study explores the reception of *Golemanov*, a play by the famous Bulgarian comedian Stefan L. Kostov, from both literary-historical and theatrical perspectives. The play premiered on the stage of the National Theatre in Belgrade on 21 March, 1935. The basic comedic and poetic features of this comedy are analyzed, with direction led by the renowned director, theater expert, and pedagogue Josip Kulundžić. Some of the most famous Serbian comedians took part in the cast. The performance was extremely well received by the audience, and even typically harsh Serbian theatre critics were more lenient in their reviews of *Golemanov*. Reviewers gave special to comparing the works of Kostov and B. Nušić. While some offered differing opinions, others reaffirmed the ongoing difficulty of interpreting comedy

Keywords: Kostov, Bulgarian literature, comedy, play, criticism, satire, Nušić.

Natalija Stevanović
<https://orcid.org/0000-0001-5340-3805>
University of Niš
Faculty of Philosophy
Serbia

UDK 78..01
I Foucault M.
DOI: 10.5937/ZbAkU2412179S
Original scientific paper

“This is a Disease Called Serenity – A Form of Death that People have Wished for” – Foucauldian Themes in Anime *Psycho-Pass*¹

Abstract: The aim of this paper is to use as an example the first season of the anime *Psycho-Pass*, based on a story written by Urobuchi Gen, and directed by Shiotani Naoyoshi and Motohiro Katsuyuki, and analyze it using Michel Foucault’s studies regarding his themes of panopticism and resistance. The framework upon which the analysis is based consists of Michel Foucault’s studies, primarily his study *Discipline and Punish: The Birth of Prison* originally published in 1975, as well as his essays on resistance and anti-authority struggles. The paper aims to show how the anime uses notions presented by Foucault in creating its concept of the Sybil System, an embodiment of the Panopticon, and how it maintains control over the people. The paper also aims to analyze characters from the anime, and how their actions can be perceived as ways of resisting against an oppressive, omnipresent system within the society. Hopefully, this paper will provide another way of using Foucault’s well-known concepts, in this instance, for an analysis of a Japanese anime.

Keywords: anime, Michel Foucault, panopticism, *Psycho-Pass*, resistance

¹ This study was supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Republic of Serbia (Contract No. 451-03-66/2024-03).

Introduction

Psycho-Pass, an anime that originally aired in 2012, has to date three seasons and six movies—*Psycho-Pass: The Movie* (2015), *Psycho-Pass: Sinners of the System* (a trilogy, 2019), *Psycho-Pass 3: First Inspector* (2020), and *Psycho-Pass: Providence* (2023). It is one of the most critically acclaimed anime amidst the psychological, cyberpunk, and thriller genres. The story is written by Urobuchi Gen (in Japan, surname comes first and then the first name; in other countries, it would be Gen Urobuchi), and the anime is directed by Shiotani Naoyoshi and Motohiro Katsuyuki, produced by Production I.G.

The plot is set in 22nd-century Japan, specifically in the year 2112. The whole of Japan is under the regulation of the so-called Sybil System, an omnipresent network of psychometric scans that are located so that they can constantly measure “the minds, personalities, and inclinations of all citizens” (Cervelli, 2022: 4). This system is presented by the Japanese government as a “powerful mental health system”, which is keeping a record of the citizens’ Psycho-Pass (Nakamura, 2017: 113). A Psycho-Pass is this world’s version of a medical record; it involves a complete reading of a person’s Crime Coefficient (*hanzai keisū*, or basically, a possibility of a person committing a crime), their Hue (the colour of their mental health), and the overall statistics regarding the changes in their the Crime Coefficients and their Hues. In this system, great importance is placed upon the physical health of a person; however, their mental health is of utmost importance. The Sybil System’s continuous effort is dedicated to maintaining a healthy society with normal Psycho-Pass levels. The most obvious sign of a declining mental health of a person is a sudden rise in their Crime Coefficient. Sometimes this coefficient varies, due to stress or irregular maintenance of a person’s mental health, and then arises a possibility of a person becoming a latent, or potential criminal (the person does not even have to commit a crime in order to be labeled as such, they merely have to have a heightened Crime Coefficient). However, this whole system is so well-organized that there is a solution for that as well. There is something called Crime Investigation Department (CID) of the Ministry of Welfare’s Public Safety Bureau (MWPSB), where inspectors (*kanshikan*) work together with individuals who have high Crime Coefficient, or enforcers (*shikkokan*), and they are in charge of either apprehending or eliminating such people. The first season of the anime, which is analyzed in this paper, follows Tsunemori Akane, a newly appointed inspector who, along with a senior inspector Ginoza Nobuchika oversees a group of four enforcers, one of them being Kogami Shinya. In the first episode of the anime, Tsunemori is introduced to the weapons that they use in cases which involve capturing criminals, called Dominators (or Dominator Portable Psychological Diagnosis and Suppression Systems). These weapons read the

target's Psycho-Pass when pointed at them, and directly send the readings to the Sybil System, which then instructs the person to whom the weapon is assigned to use one of the options the Dominator possesses, according to the level of the Crime Coefficient of the target. Decisions of the Dominator are not to be questioned, as they are decisions of the Sybil System itself. Each Dominator has four options: Non-Lethal Paralyzer (used for latent criminals who can be rehabilitated), Lethal Eliminator (a "humane" way of killing criminals), Destroy Decomposer (the result is supposed to destroy the remnants of the target), and Explosive Destroy Decomposer (this option basically makes the target implode, leaving only blood and entrails behind).

This system of regulations is supposed to ensure stability within the society; and in case of this stability being endangered, there are other regulations predetermined to ensure that the equilibrium is re-established. However, this could not be done without the surveillance system that is the Sybil System. This anime demonstrates how surveillance is portrayed as a means of ensuring security and power technology, and it also showcases "the regulatory measures that transform it into a technology of certainty" (Nakamura, 2017: 113). The ways in which *Psycho-Pass* portrays these elements are evocative of certain Michel Foucault's concepts. Michel Foucault, as a critic, historian, and writer, mainly wrote during the changes in both cultural and literary fields known as post-structuralism and postmodernism. Those changes demanded further explorations of the concepts of power, individuality, cultural differences, and the consequences of societal changes. Foucault, in his numerous studies, covered most of those concepts, without ever providing final, restrictive definitions, but rather offering space for discussion, enabling people reading his studies to explore those concepts on their own. Due to the scope of this paper, unfortunately, the focus is placed on only two of the concepts he covers – panopticism and resistance. Michel Foucault bases his concept of the Panopticon on the design of the philosopher Jeremy Bentham from the 18th century, and elaborates on it in his study *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, written in 1975. The Panopticon, in Foucault's understanding, is an "architectural figure" with a tower in its centre, a tower overseeing the peripheral building in which either a "madman, a patient, a condemned man, a worker, or a schoolboy" is placed (Foucault, 1995: 200). A supervisor is placed within the tower, and he has the ability to oversee each of the people situated in the building, without them ever being aware of being observed, which leads to the fact that "visibility is a trap" (Ibid.). In such a system, being exposed to the gaze of a supervisor whom one cannot observe in return; leaves a person in a precarious situation. They never know if they are constantly observed, or if there are intervals in which they are able to do things that would go unnoticed. In the next part of the paper, reasons are provided for why the Sybil System embodies the Panopticon; however, unlike the Panopticon, the Sybil System never stops monitoring. The second

Michel Foucault's concept which is analyzed in this paper is the concept of resistance. Even though he evades providing a strict definition of resistance in most of his studies and essays, he does mention "anti-authority struggles" in his essay *The Subject and Power*, which not only assert the right to be different, but also "attack everything that separates the individual [...] (and) ties him to his own identity in a constraining way" (Foucault, 2000: 329–330). In this section of the paper, two characters, Makishima Shogo and Kogami Shinya and their ways of resistance against this *government of individualization* are analyzed (Foucault, 2000: 330). Tsunemori Akane and her own version of resistance are also analyzed, despite not being as drastic as those of the two aforementioned characters. Essentially, using the framework of these two concepts by Foucault, the aim of this paper is to analyze the anime and particular scenes where the concepts of panopticism and resistance are visible.

Panopticism in Psycho-Pass

This part of the paper deals with the concept of panopticism, as defined by Michel Foucault, and the scenes in the anime that support this concept. As mentioned in the previous part, the Panopticon is a perfect diagram for ensuring visibility. However, as Foucault says, it is not only a diagram of a "dream building", but also "a mechanism of power reduced to its ideal form" (Foucault, 1995: 205). He claims that its functioning, "abstracted from any obstacle, resistance or friction" is to be represented as a "pure architectural and optical system", and that it must be "detached from any specific use" (Ibid.). In the anime, we have such an architectural and optical system. Although the Sybil System is not located in the central tower, but is hidden from sight (its true nature is revealed by the end of the first season of the anime), it possesses all the technological tools to be considered an embodiment of the Panopticon. It is a "mass surveillance and welfare system" that monitors people's mental and health conditions by "collecting, analyzing, and processing personal data in everyday life" (Nakamura, 2017: 124). It succeeds in doing that by carefully distributing public monitoring devices, or street scanners, which monitor people's Psycho-Pass' Hue regularly, and, in case of a deviation, or a rising Crime Coefficient, alert the police, or the MWPSB. These scanners are similar to CCTV cameras, equipped with an "automated face recognition systems" (Ibid.). This aligns with Foucault's claim that panopticism arranges things in such a way that "the exercise of power is not added on from the outside, like a rigid, heavy constraint", as something which would render people incapable of functioning, but is "so subtly present" in order to increase the efficiency of power relations between the Sybil System and the Japanese people (Foucault, 1995: 206). Apart from the street scanners, Dominators are another extended hand of the Sybil System, wielded by the

inspectors. Whenever there is an alert of the heightened Psycho-Pass level in an area, inspectors are deployed with their enforcers, and in a case of a latent criminal (*senzaihan*), they aim their Dominators at the target, which read the target's Psycho-Pass and send the data to the Sybil System (Nakamura, 2017: 126). As a result, the Sybil System sends instructions as to what is to be done to the target, and instructs the user to aim the Dominator in order to fulfill the order from the Sybil System. If there is a chance of rehabilitation, targets are sent to mental care facilities, where they are treated in order to improve their Psycho-Pass. This provides another alignment with the Panopticon, which is considered a privileged place for experiments on men, and "for analyzing with complete certainty the transformations that may be obtained from them" (Foucault, 1995: 204). The Sybil System, by carefully gathering data, also has the ability to decide what course of action to take in order to either mold people into subjects who can live in the society, or eliminate them, so that they would not cause disturbances within this carefully crafted system of normalcy. In essence, the Sybil System is, as Foucault claims, "a machinery that assures dissymmetry, disequilibrium, difference"; it does not have to be visible, what is important is that its power is exercised, and, "any individual, taken almost at random, can operate the machine" (Foucault, 1995: 202). However, the Sybil System does not choose just *any* individual to operate its will. It uses a carefully planned system of data collection and distribution in choosing such people, that is, the inspectors who possess the accepted level of Psycho-Pass.

There are also routine mental health checks, where people can check the status of their Psycho-Pass. If needed, they are instructed to go to counseling or take supplements to prevent the clouding of their Psycho-Pass. In the case of latent criminals, or those whose Psycho-Pass exceeds the normal level of 100, they are apprehended and either relocated to „isolation facilities“, if they still have a chance of recovering their Psycho-Pass, or eliminated, in the case of rehabilitation being futile (Nakamura, 2017: 126). These scans and mental health checks are also something which is present in hospitals, or schools, or work places. Even inside their own homes people can be subjected to the Sybil System's ever-watching eye. Each of them has a possibility of owning a "holographic personal assistant" who checks on the health of a person, both mental and physical (Nakamura, 2017: 134). In the case of Tsunemori Akane, her own personal assistant, Candy, wakes her up in the morning, informs her about her Psycho-Pass, gives suggestions regarding her meals and outfits, and recommends supplements to support her mental health. It even has the ability to transform a barren room into one of Tsunemori's likings, arranging a holographic atmosphere from wallpapers to carpets. These personal holographic assistants take on the shape desired by the person they are overseeing, and they seem to be "fine-tuned without a generating sense of repressive control" (Nakamura, 2017: 135).

This presence of holographic assistants within people's houses is a part of routine mental health checks, which are "normalized to modify individuals to be more ordered, efficient and productive" (Nakamura, 2017: 135). This is an extension of a panoptic machine, where people are placed, not for their individuality to be "amputated, repressed, altered by our social order", but rather "that the individual is carefully fabricated in it, according to a whole technique of forces and bodies (Foucault, 1995: 217). Even though it might seem that this system does not alter individuals, it still directs them from an early age to become versions of themselves that align with societal requirements. This is in line with Foucault's explanation regarding the techniques of panopticism, in particular, the technique of "coercion": "they seem to extend the general forms defined by law to the infinitesimal level of individual lives; or they appear as methods of training that enable individuals to become integrated into these general demands" (Foucault, 1995: 222).

All of this is done in order to maintain a level of normality, a society where crime is suppressed, where people lead happy and content lives, and where they would not disobey the system. The borders of the country are protected by drones, so that this society cannot be disturbed from the outside. It resembles the medieval city stricken by a plague, an example Foucault provides in his study *Discipline and Punish*. It is isolated so that no one can exit, nor enter the system. As Johanna Oksala explains, Foucault's concept of the Panopticon serves as a type of power, which, "rather than functioning through external constraints and spectacular violence" operates through "the internalization of a discreet, watchful gaze" (Oksala, 2012b: 57). In such a system, the resulting discipline allows the "operation of a relational power that sustains itself by its own mechanism" and which, through careful deployments of technological tools "substitutes the uninterrupted play of calculated gazes" (Foucault, 1995: 177). Due to these specific techniques of surveillance, the power of the Sybil System operates "according to the laws of optics and mechanics, according to a whole play of spaces, lines, screens, beams, degrees and without recourse, in principle at least, to excess, force or violence"; its power is therefore "all the less 'corporal' in that it is more subtly 'physical'" (Ibid.). However, the Sybil System has a secret, which is discovered by Tsunemori Akane by the end of the first season (or rather, the Sybil System decides to disclose its secret to her). This aspect is further analyzed in the next part of this article.

"Resistance" in Psycho-Pass

Even though Foucault, as Oksala claims, refuses to offer any overall theory of resistance due to "the agonistic ontology of practices", there are still instances in which Foucault describes certain struggles (Oksala, 2012a: 48). Essentially, there are

“struggles against the privileges of knowledge”, which are in “opposition to the effects of power linked with knowledge, competence, and qualification” (Foucault, 2000: 330). However, these struggles also present “an opposition against secrecy, deformation, and mystifying representations imposed on people” (Ibid.). The point of these struggles is to attack “not so much such-or-such institution of power, or group, or elite, or class, but, rather, a technique, a form of power” (Foucault, 2000: 331). In *Psycho-Pass*, we can see these types of struggles, which stem from the fact that the system the people are living in is not completely disclosed to them. Even though the majority of people living in this version of Japan accept the system blindly, there are some individuals who still consider that they lack the knowledge regarding the functioning of the system, the actual reality of the system made to essentially shape their entire lives, from childhood to adulthood. In various degrees, the three characters in this anime convey a type of resistance against the system – Makishima Shogo, Kogami Shinya, and Tsunemori Akane. Foucault notes that there are three types of struggles: a struggle against “forms of domination (ethnic, social, and religious)”, a struggle against “forms of exploitation that separate individuals from what they produce”, and finally, against “that which ties the individual to himself and submits him to others in this way (struggles against subjection [...] against forms of subjectivity and submission)” (Foucault, 2000: 330). Each of the mentioned three characters involves themselves in one of these types of struggles, or even in all three of them, and that can be seen in the rest of the article.

“I think the only time people really have value is when they act according to their own will.” – Makishima Shogo.

Makishima Shogo is the antagonist in this first season of *Psycho-Pass*. He is extremely intelligent – he is reading physical copies of books in the world where physical copies are redundant, and even unwanted. This world believes in the erasure of history, as this subject is removed from school curriculums; however, Makishima continues to evoke historical facts, citing philosophers, historians and writers. He is in a perfect position to resist the system because he is known as a criminally asymptomatic individual (*menzai taishitsu*) – someone who constantly keeps his Crime Coefficient low, below the radars of the Sybil System, regardless of his actions. Due to this, the CID (Criminal Investigation Department) is unable to apprehend him or eliminate him using Dominators (Wood, 2018: 13). Makishima’s very existence is a type of struggle that entails resisting subjection and submission. His voluntary violent behaviour and rebellious nature are a threat to the carefully established societal equilibrium, which can do nothing to a person who constantly eludes classification. *Psycho-Pass* presents a society where “a socio-cultural and political category has been almost completely

superseded by ‘crime’ as a data object”, which as a result renders the state “impotent in the face of violent individuals who the Sibyl system does not classify as criminal” (Wood, 2018: 13). This position of being outside the system allows Makishima to critically approach it and find ways to resist it, and, if possible, destroy it.

He places great importance on free will, and he has no understanding for other Japanese people, who he considers “cattle that obey Sibyl’s orders, lulled by the immediate comfort it offers” (Cervelli, 2022: 13). Makishima’s utopian-aimed call for a change is symptomatic for a person not belonging to a particular community. His opposition may also stem from the absence of communal ties with other human beings, mindlessly conforming to Sibyl System’s will. As an anomaly, he has been experiencing isolation from his childhood because he does not belong to the society of “normal” people with pre-assigned roles. Therefore, unable to be part of the Sibyl System’s society he decides to destroy it (Cervelli, 2022: 13). The system of power relations present in the society is something which Makishima perceives as unjust. This is in line with Foucault’s understanding of power and how it affects subjects. Foucault considers that subjects are free only if they can choose when faced with “a field of possibilities in which several kinds of conduct, several ways of reacting and modes of behaviour are available” (Foucault, 2000: 342). However, in the case of people living within the Sybil System, freedom is not something they can indulge in. They do not exhibit free will when making choices: they merely accept those provided by the Sybil System and lead a peaceful life, ignorant of the potentials they could have explored. After all, a person can have a choice only if they have a chance of escape. This perfect state is aligned with what Foucault says, that “the state is envisioned as a kind of political power that ignores individuals, looking only at the interests of the totality or, [...] of a class or a group among the citizens) (Foucault, 2000: 332). This „group of citizens” are those whose Psycho-Pass levels are within the assigned norm. However, Makishima refuses to accept this. He resists against the society in which people blindly follow the roles assigned to them.

Makishima – The intelligence of science finally uncovered the secret of souls, and this society changed drastically. But people’s wills are not a part of that assessment. I wonder what sort of criteria you use to separate good from evil. [...] I want to see the radiance of people’s souls. I want to check if it really is precious. However, when men simply base their lives around Sibyl’s oracle, without ever questioning their own will, do they really have any value? (*Psycho-Pass*, episode 11)

Another way he resists is by attempting to provoke people into action. Not only does he enjoy violence, but he also delights in inciting others to commit violent acts. In one episode, he equips certain individuals with helmets which prevent the street scanners and Dominators from reading their Psycho-Pass, leading them to rampage,

kill, destroy, and cause chaos, rendering the police unable to do anything. They are people whose Crime Coefficient was disputable even before they donned the helmets, and they justify the atrocities that they commit, by saying that they are not the ones who are terrible, but the Sybil System, due to whose judgment they know that they cannot get a decent job: “A life with no hope for the future... Since you guys are blessed by the system, you wouldn’t get it, would you?!” (*Psycho-Pass*, episode 15). As a response, ordinary people, who do not wear helmets, decide to do something about it, and they start fighting back, hurting and killing people who wear helmets, leaving Makishima satisfied that they are finally exhibiting some free will.

A man – I saw something on the net earlier that said if it’s for self-defense or if the one you hurt is a criminal, your Crime Coefficient would go down instead. (*Psycho-Pass*, episode 15)

Makishima also puts Tsunemori Akane on a test. In one episode, he kidnaps her friend and holds her hostage. He knows that Tsunemori cannot do anything to him with a Dominator, due to his asymptomatic state, and he hands her a rifle, taunting her, urging her to shoot him, otherwise, she would never have her friend back.

Makishima – My Psycho-Pass has always been pure white. It never got clouded, not even once. All sorts of vital reactions in my body must be affirming me, judging that my actions are those of a good and sound man. [...] You can’t measure my sins. If there is someone who can judge me, it’d be only those ... who choose to become murderers of their own free will. (*Psycho-Pass*, episode 11)

Due to Tsunemori’s inability to decide, Makishima is disappointed because she is merely a Sybil System’s puppet in his eyes, unable to follow her own will, trusting the Dominator instead. So, he slits Tsunemori’s friend’s throat with a knife. Thus, he makes both Tsunemori and the viewers question the system which allows for this to happen.

“This case made me aware... that the law can’t protect people.” – Kogami Shinya

Kogami Shinya is another character who attempts to resist the system as he finds flaws within it, but in his own way. The creators of the anime intentionally made Makishima Shogo and Kogami Shinya complete opposites on the outside. Makishima is wearing white, has long, white hair, and is isolated completely from the system. Kogami, on the other hand, is constantly dressed in dark clothes, has short, dark hair, and is within the system as an Enforcer. *Psycho-Pass*’ director, Shiotani Naoyoshi, explains this dichotomy:

There's good and bad in all of us. You're not a different person because you make a different choice. There are just different possibilities, you could choose A, you could choose B and in this case they're two people, they're not the same person obviously but they have the same way of thinking. They've just made different choices; they represent two different possibilities. I wanted to show that contrast, which is why they're white and black, which is why their names, Makishima is Shogo which means the time between midday and sunset, and Kogami is Shinya, the time between midnight and sunrise. So, they are opposites as well, even their names! (Otaku News, 2016)

Whereas Makishima does his best to resist and destroy the system acting from the fringes of the society, Kogami is the one who opposes it from within. He lost a friend in a case in which Makishima was involved, and ever since then, he has been trying to capture Makishima and bring him to justice. However, in the system as it is, as the Dominators do not provide him with the necessary tools to apprehend Makishima, he decides to do it on his own. As an enforcer, his actions are limited by the will of the Sybil System, and by extension, by the will of the inspectors. He cannot go outside the Bureau unless he receives an explicit permission from the inspectors, or unless he is accompanied by one of them. Thus, the Sybil System's power does not act directly on him, but it "acts upon (his) actions" (Foucault, 2000: 340). His attempts at resistance are thus quenched, as he cannot act on his own, despite having a desire to do so. However, he still voices his discontentment with the society he is living in.

Kogami – A safe and perfect society is just an illusion. The society we live in now is still a dangerous society.

Tsunemori – Dangerous?

Kogami – It's a society depending on things that are convenient, but also dangerous. Our government made us take risks. But the risks were dispersed and distributed so cleverly that no one was able to notice it. No, they did notice, but pretended that they hadn't. Everyone might have been looking the other way. Precisely because there was danger, they had to act as if there wasn't, in order to keep their sanity. (*Psycho-Pass*, episode 17)

He sees right through the loopholes in the society organized by the Sybil System. He is aware that the only reason this type of society is maintained is because people living in it decided to pretend not to notice the dangers such a society poses. The majority of the population has come to realize that being aware of the problematic aspects of their society would only lead them to disrupt their peace and thus render them unfit to remain in society. Kogami decides not to do that but to resist. He displays his own free will by choosing to pursue Makishima against Tsunemori's advice and

finally kills him with a gun, denouncing his Denominator, and thereby defying the Sybil System. As Kogami chases after Makishima, Makishima ponders on his relief that there is at least one more person like him, someone unwilling to blindly follow the system's orders.

Makishima – *Everyone is alone. Everyone is empty. People no longer have need of others. You can always find a spare for any talent. Any relationship can be replaced. I had gotten bored of a world like that. But for some reason... the thought that someone other than you might kill me never occurred to me. Say, what do you think, Kogami... after this, will you be able to find a replacement for me?*

Kogami – Well, I sure hope not.

Tsunemori's voice – *Long before... they had ever met, I think this destiny awaited them. They were not like ships passing in the night. It wasn't like they didn't understand each other. They understood each other better than anyone else, and each was focused solely on the other. (Psycho-Pass, episode 22)*

As Tsunemori states, the two of them are similar not only in their ruminations regarding the unfairness of the Sybil System, but also in their active resistance against it. Kogami embodies Foucault's struggle against a form of domination, by refusing subjugation and following his own free will. They are the only two who explicitly rebel against the system. Makishima's entire existence is his resistance, whereas Kogami's choice to kill an asymptomatic person signifies his resistance against the system. Both defy the system on their own terms.

“It is not society that determines people's futures. It is people who determine society's future.” – Akane Tsunemori

Tsunemori Akane is perhaps not as rebellious as the previous two, but she still finds flaws in the system, despite deeming it necessary. She is the one who discovers that the Sybil System is actually a hive mind consisting of criminally asymptomatic individuals (their brains), the ones who evaded the system in a manner similar to Makishima Shogo. Tsunemori is aware that this system cannot be destroyed from within, as there will be detrimental effects on the society as a whole, a society which has come to rely completely on the decisions by the Sybil System. Even though she is utterly devastated when she discovers the truth behind the Sybil System, she is still rational enough not to act in a manner similar to the ones chosen by Makishima and Kogami. In her dilemma, there is a semblance to something which Foucault negotiates when considering the fact that “the power relationship and freedom's refusal to submit cannot

[...] be separated” (Foucault, 2000: 342). She is not choosing “voluntary servitude (how could we seek to be slaves?)”, but she is in a state of “‘agonism’ [...] a relationship that is at the same time mutual incitement and struggle; less of a face-to-face confrontation that paralyzes both sides than a permanent provocation” (Foucault, 2000: 342). In a conversation with the Sybil System, upon learning its truth, Tsunemori considers destroying it, but she realizes she is unable to do so. She cannot confront it other than talking to it, and she remains in the state of knowing its secret, but nonetheless refusing to accept it, despite allowing it to continue to exist. It is, as the Sybil System says:

The Sybil System – By permitting the appearance of irregularities we cannot manage and taking measures to coexist, the system achieves perfection in a practical sense. [...] We can entrust the management of the system to those who deviate from the system. That is the most logical conclusion. When we used to have individual personalities and bodies, we were all criminally asymptomatic persons, who deviated from the management of the Sybil System. There are even many among us who acted far more cruelly than Makishima. [...] by first rejecting relative valuations such as good or evil, an absolute system can be established. What is needed is a perfect and infallible system. Who manages it and how it is managed are irrelevant. [...] In a truly completed system, its operator’s will is not questioned. Our will itself is the system and the universal standard of value that transcends ethics. [...] You accept the fact that the current social order cannot hold without Sybil. You place the importance on its necessity rather than its justifiability. We highly value your standards. (*Psycho-Pass*, episode 20)

Even the Sybil System itself is aware of the fact that its purpose, its very existence, is not something that can be rationally justified. However, it is necessary. Essentially, the Sybil System operates in a manner that Foucault highlights in his study *Discipline and Punish* – it makes use of delinquency, making criminality “one of the mechanisms of power” (Foucault, 1995: 283). By making use of the criminally asymptomatic individuals, it turns the problematic aspects of the society it rules over into tools which can further support its power over people. Therefore, Makishima is something it needs. However, Tsunemori, by being in a position between Makishima and Kogami, has a chance for resistance, because she remains in the system without being integral to its functioning, and can change it from the inside.

Tsunemori – It’s also true that current society can’t hold without Sibyl. [...] You shouldn’t underestimate humans. We’re always aiming for a better society. Some day, someone is going to come to turn off the power in this room. We will find a new path for sure. Sibyl System, you guys have no future! (*Psycho-Pass*, episode 22)

Tsunemori is not brainwashed by the system, unlike the people Makishima dismisses as obedient puppets. She is able to criticize it, but she also realizes that if

she acts against it, she will be immediately removed from the system (as the previous inspector who discovered the secret of the Sybil System and was eliminated for it). Her only hope is to remain where she is, and, hopefully, “eventually perform the structural change required to connect people” (Cervelli, 2022: 15). Tsunemori’s aim is thus to resist by persisting in the system while simultaneously trying to find her own voice, a voice which could affect other people as well. Her hope lies in the people, hoping for their “capacity to think and be brave to achieve the ideals of a free society that can change and learn from its experiences” (Cervelli, 2022: 15). Her struggle encompasses all of the aforementioned Foucault’s notions. She chooses not to exit the system until she finds a way to change it. However, her very decision is her own way of resisting.

Conclusion

Michel Foucault’s concepts have long been proven as fruitful when analyzing literary, as well as works from other types of media. In the case of this paper, his concepts of panopticism and resistance are particularly useful when it comes to analyzing the anime *Psycho-Pass*. As shown in the previous analysis, the central theme of this anime, omnipresent surveillance, is a perfect example of Foucault’s concept of the Panopticon, not only in its physical representation, but also in the overall aims which it strives for – enabling stability, uniformity, and constant monitoring of the people so as to ensure that any deviations be prevented, or eliminated on time. However, another Foucault’s concept, that of resistance, is obvious when analyzing three characters from the anime – Makishima Shogo, Kogami Shinya, and Tsunemori Akane. Despite their initial differences, all three of them represent struggles against an oppressive system which prevents people from reaching their full potential, either due to innate inability, or later deviations. Despite the bleak premises in the anime, despite the future which is represented as dark, restrictive, and controlling, there is an underlying hope that, no matter how futile, there will be individuals who are going to attempt to follow their own beliefs. Despite the difficulties, humanity will find a way to eventually win.

REFERENCES:

1. Cervelli, Filippo. 2022. "Mindless happiness: presentism, utopia and dystopian suspension of thought in *Psycho-Pass*". *Japan Forum*, DOI: 10.1080/09555803.2021.1942137
2. Foucault, Michel. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. New York: Vintage Books.
3. Foucault, Michel. 2000. *Power*. Edited by James D. Faubion. Trans. Robert Hurley et al. New York: New Press.
4. Foucault, Michel. 1984. *The Foucault reader*. Edited by Paul Rabinow. New York: Pantheon Books.
5. Motohiro, Katsuyuki, and Naoyoshi Shiotani. dirs. 2012–2013. *Psycho-Pass*. Production I.G.
6. Nakamura, Mari. 2017. "Emancipation in postmodernity: political thought in Japanese science fiction animation". Retrieved February 16, 2024 <https://hdl.handle.net/1887/46672>
7. Oksala, Johanna. 2012a. *Foucault, Politics, and Violence*. Evanstone Illinois: Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w8gc>.
8. Oksala, Johanna. 2012b. *How to read Foucault*. New York: W. W. Norton & Company.
9. Otaku News. 2016. "An Interview with Psycho-Pass Director Naoyoshi Shiotani." Otaku News
Retrieved March 1, 2024 <https://www.otakunews.com/Article/2463/an-interview-with-psycho-pass-directornaoyoshi-shiotani>
10. Wood, Mark. 2018. "Algorithmic tyranny: *Psycho-Pass*, science fiction and the criminological imagination". *Crime, Media, Culture: An International Journal*. Vol 15(2). London: Sage Publications DOI:10.1177/1741659018774609

„Ovo je bolest zvana spokoj – oblik smrti za kojim ljudi žude” – fukoovske teme u animeu *Psihološki profil (Psycho-Pass)*

Apstrakt: Cilj ovog rada je da koristi prvu sezonu anime *Psihološki profil*, zasnovanog na priči koju je napisao Gen Urobuči (Gen Urobuchi), a režirali Naojoši Šiotani (Naoyoshi Shiotani) i Motohiro Katsujuki (Motohiro Katsuyuki), i da je analizira koristeći studije Mišela Fukoa u vezi sa njegovim temama panoptizma i otpora. Okvir na kojem se zasniva analiza sastoji se od studija Mišela Fukoa, pre svega njegove studije *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, originalno objavljene 1975. godine, kao i njegovih eseja o otporu i borbama protiv autoriteta. Rad ima za cilj da pokaže kako anime koristi pojmove koje je predstavio Fuko u kreiranju svog koncepta Sistema *Sibil*, oličenja Panoptikona, i kako održava kontrolu nad ljudima. Rad takođe ima za cilj da analizira likove iz anime i kako se njihovi postupci mogu posmatrati kao načini otpora protiv represivnog, sveprisutnog sistema u društvu. Nadamo se da će ovaj rad pružiti još jedan način upotrebe Fukoovih dobro poznatih koncepata, u ovom slučaju, za analizu japanske anime.

Ključne reči: anime, Mišel Fuko, panoptizam, *Psihološki profil*, otpor

Sead Šabotić

<https://orcid.org/0009-0006-2890-5997>

Univerzitet u Novom Sadu,

Akademija umetnosti

Demartman dramskih umetnosti

Srbija

UDK 791.2

DOI: 10.5937/ZbAKU2412193S

Originalni naučni rad

Dokumentarna fikcija: Komparativna analiza rediteljskih postupaka u djelima *Bruklin*, *Gusinje* Želimira Žilnika i *Krupni Plan* Abaza Kjarostamija

Apstrakt: Predmet komparativne analize ovog rada biće dva filma svjetski poznatih reditelja nastalih u svega par godina razlike – *Bruklin*, *Gusinje* srpskog autora Želimira Žilnika i *Krupni Plan* iranskog reditelja Abaza Kjarostamija. Iako su nastali na različitim kontinentima i u različitim kulturama ova dva filma povezuje niz gotovo identičnih rediteljskih postupaka koji nam na isti način donose priču čiji autentični dokumentarni zapisi liče na igranu formu dok igrani aspekti oba filma djeluju kao dokumentarni zapisi. Analizirajući oba filma ovaj rad će se kroz komparativnu analizu baviti osnovnim postulatima autentičnog žanra koji znamo pod nazivom doku-drama (doku-fikcija) izvodeći prvu hipotezu da dokumentarni film nije podražavanje stvarnosti već njen kreativan prikaz u najširem smislu te riječi. S druge strane, ovaj rad donosi još jednu hipotezu u kojoj ćemo pokušati da pokažemo da su ova dva autora ovaj žanr doveli do njegove najzrelije faze kakvu danas često susrijećemo u savremenim dokumentarnim tokovima sa manjim odstupanjem u odnosu na njihove postupke.

Ključne riječi: Bruklin, Gusinje, krupni plan, Želimir Žilnik, Abaz Kjarostami, filmska naracija, kreativni dokumentarizam, doku-drama, rediteljski postupci, rad s naturščicima

Uvodna razmatranja

U ovom radu razmatraćemo dva dokumentarno-igrana filma (doku-drame, doku-fikcije) kroz prizmu rediteljskih postupaka koji označavaju nekoliko faza u radu na jednom filmu s ciljem da pokažemo da je dokumentarni film sa svim svojim vrstama i podvrstama kreativan prikaz stvarnosti, s jedne strane, i da je odabir ovog žanrovskog opredjeljenja, dokumentarno-igranog izraza sa druge strane, bio jedan od načina da se ove priče „najbolje” ispričaju. Rad obrađuje dvije teme i u svom središtu ima nekoliko ciljeva.

- a) Oba filma predstavljaju kritiku društva u kom su nastali. U alegorijskom ili prenesenom značenju oba filma nam predstavljaju artikulaciju straha prisutnu kod gledalaca. U prvom je jasna pozadina: raspad ondašnje SFRJ; želja za bijegom (čitaj: boljim životom) kao jedno od potencijalnih nastojanja ili htjenja lokalnog stanovništva da pronađe način da emigrira iz Jugoslavije ali isto tako i u dramaturškom smislu kontrapunkt koji pokazuje suživot nekoliko kultura na tromeđi Crne Gore, Albanije i Srbije. Ovakav kontrapunkt je bilo bitno uspostaviti nasuprot očigledno tenzičnim odnosima. Dok je u drugom šerijatski zakon predviđao strogu zatvorsku kaznu za krivično djelo: krađa identiteta. U tom smislu oba filma nam donose priče o neslobodi, u najširem smislu govoreći, o ograničenim potezima koji protagonisti mogu učiniti do odabira isključivo onih poteza koje od njih traži taj i takav društveni sistem. Prvi cilj teksta je pokazati anatomiju rediteljskog procesa kroz analizu filmova i kako od odabira teme u ograničenim uslovima rada doći do ideje birajući niz određenih rediteljskih postupaka koji će ne samo učiniti film zanimljivijim već će taj isti umjetnički rad biti jedna sasvim nova forma, u savremenim tokovima ondašnjeg vremena.
- b) Žilnikov, a tako i Kjarostamijev (Abbas Kiarostami), film nas u „filozofskom“ smislu povezuju sa starim problemima koji su mučili mnoge umjetnike širom svijeta: proces migracije i pitanje identiteta, ličnog i kolektivnog. U doslovnoj značenjskoj razini oba scenarija su zanimljiva sa aspekta odnosa omjera šta je u njima dokumentarno a šta igrano s jedne strane, dok sa druge možemo uočiti da potpuno organski iz same teme odnosno unaprijed odabrane estetike filmova proističe to tanko poigravanje sa stvarnošću. Tokom oba filma protagonisti nam otkrivaju da oni nijesu sigurni u kakvom svijetu odnosno svjetovima oni žive što nas može natjerati da pomislimo ili izvedemo razne zaključke o njima. Oni se ponašaju „sirovo” (što je tipična odrednica za dokumentarnog protagonistu) s jedne strane dok su „nevidljivom rukom” i vrlo preciznim

dramaturškim odrednicama vođeni u maniru glumaca od početka do kraja filma – što predstavlja tipičnu odrednicu igranog filma. Cilj ove stajne tačke je pokazati kako su ovi autori uticali, načinom rada na ovim filmovima, na savremene reditelje koji su usvojili zakonitosti ovog žanra.

Ovaj rad sačinice nekoliko poglavlja kroz koja ćemo pokušati da objasnimo šta su sličnosti a šta razlike u rediteljskim postupcima Želimira Žilnika i Abaza Kjarostamija. U prvom poglavlju – *Doku-fikcija – žanr u dokumentarnom filmu* nastoji se definisati estetski okvir specifičnog filmskog izraza u kojem su oba filma urađena. U narednom poglavlju *Komparativna analiza: „Broklin, Gusinje” – „Krupni plan”* nastoje se uporediti osnovna polazišta zasnovana na tvrdnjama kritike i teoretičara filma koji su se temeljnije bavili ovim filmovima. Ovo poglavlje nastaviće se kroz dva poglavlja će ćemo u prvom propitivati načela dramaturgije, odnosno kako su ovi filmovi razvijani u toku predprodukcije i produkcije, dok ćemo se u drugom baviti rediteljskim radom sa protagonistima u toku produkcione faze filma. Rad završavamo poglavljem koje se zove *Poslednja razmatranja* u kom sumirano sve iznete hipoteze.

Doku-fikcija – žanr u dokumentarnom filmu

Doku-fikcija je veoma složen filmski format, preciznije rečeno filmski rod koji se nalazi na granici između dva filmska roda¹, koji je metodološki teško definisati iz jednog vrlo prostog razloga: u biti on sadrži određene zakonitosti koje su opšte i tipično karakteristične za ovaj žanr ali kako izuzeci potvrđuju pravilo, vidjećemo kako on varira od autora do autora. I to je upravo onaj segment koji možemo nazvati *umjetničkom slobodom*. S druge strane, u skladu sa ciljevima i istraživačkim postupcima ovog rada u kratkim crtama ćemo postaviti osnovne postulate ovog filmskog formata.

Da bismo preciznije definisali ovaj žanr prije svega ga moramo razložiti u nazivu. Dakle, on se sastoji od materijala koji predstavlja dokumentarni izraz i materijala koji je u potpunosti urađen u domenu igrane forme. Cilj jeste uspostaviti odnos između rodova. Ne postoje do kraja egzaktna umjetnička ili naučna pravila kako se ove forme spajaju i to je domen tzv. umjetničkog postupka, ali u određenom smislu možemo da definišemo šta ova forma jeste.

Temeljne i relevantne studije o karakteristikama dokumentarnog filma njegovim žanrovima i podžanrovima je napisao Bil Nikols (Bill Nichols), američki teoretičar filma koji je objavio dvije relevantne studije čiji su nazivi: *Representing reality* (1991) i *Introduction to Documentary* (2001).

¹ Opšteprihvatljiva tipologizacija filmskih rodova: igrani, dokumentarni i eksperimentalni film.

Sagledavajući opštu tipologizaciju Bil Nikols doku-fikciju svrstava u *granično* područje. U daljoj analizi Nikols pravi jasno liniju razdvajanja šta jeste dokumentarni film, a šta jeste igrani film. On postavlja jednu od osnovnih definicija dokumentarnog filma, naglašavajući da dokumentarni filmovi govore o stvarnim situacijama ili događajima i poštuju poznate činjenice; ne uvode nove i neprovjerljive. O istorijskom svijetu govore direktno a ne alegorijski. Fikcionalne pripovijesti u suštini su alegorijske jer stvaraju jedan svijet koji zamjenjuje drugi, istorijski svijet. (Nichols, 2001: 24, 25) Sljedstveno, dalje se definiše u lancu stvaralačkog postupka razvoj dokumentarnog filma koji možemo definisati u pravcu: **stvarni svijet – argument – dokumentarni film** (može se pronaći i obrnut redosljed). U daljem, obrazlaganju Nikols sam ukazuje i na potencijalnu klasifikaciju dokumentarnih filmova spram modusa. Jedan od modusa koji ovom prilikom izdvajamo a veoma je sličan igranoj formi jeste **opservativni modus**. Nikols tvrdi, što je važno naglasiti, da su se modusi vremenom mijenjali, prilagođavali, dopunjavali i transformisali pod uticajem određenih autora, istorijskih tendencija, filmskih pokreta, škola i sl.

Opservativni modus možemo definisati na sljedeći način: u prvom mahu bitno je definisati odnos na nivou pozicija: autor – gledalac. Autor se ni u jednom trenutku ne miješa u život protagoniste kog snima. Ne postavlja mu pitanja, ne provocira njegovu realnost. Dok s druge strane protagonista aktivno vodi svakodnevni život ne misleći o kameri koja nametljivo bilježi trenutke iz njegovog života. Ovakav dokumentarni postupak je veoma sličan igranoj formi, no postoji još jedan modus koji neodoljivo podsjeća na igranu formu. Naime, radi se o **refleksivnom** modusu koji Nikols definiše ovako: „(...) calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film’s representation of reality.“ (Nichols, 2001: 34)

Za opservativni modus karakteristično je jedno metodološko svojstvo koja ga suštinski razlikuje od igrane forme. U igranoj formi svi odnosi su režirani i definisani prije samog početka snimanja vrlo precizno na nivou scenarija i knjige snimanja dok u opservativnom dokumentarnom filmu narativ nije definisan unaprijed niti reditelj priprema knjigu snimanja. Suština i jeste u tome da reditelj posmatra svoje protagoniste, sljedstveno sa tim i njihove odnose, bez unaprijed režiranih dešavanja među akterima. Takođe, izvlačimo pretpostavku da bi se taj i takav opservativno posmatran život odvijao nesmetano i upravo tako kako ga i vidimo na filmu i bez prisustva kamere.

Nakon dosadašnjih razmatranja možemo izvesti zaključak da je doku-fikcija u biti film koji sadrži dokumentarne zapise, odnosno filmske zapise stvarnosti na kojima reditelj „eksperimentiše” načinom da na već postojećoj stvarnosti nadograđuje (re)konstruisana dramska dešavanja, koja se opet temelje na činjenicama i vrlo

vjerovatno da su se i mogla desiti u realnosti. Dakle, jedan ovakav dokumentarac u biti u dokumentarnom dijelu materijala miješa opservativni, refleksivni i ponekad **performativni** modus koji se dalje miješa sa rekonstrukcijama koje su u ovom pogledu dio upravo tog igranog sloja. U toj (re)konstrukciji reditelj vješto i vjerodostojno nadodaje i nadograđuje dokumentarni sadržaj ponekad sitnim a ponekad krupnijim intervencijama.

U tom smislu doku-fikcija sadrži sve odrednice oba roda – stvarni i imaginarni svijet s jedne i argumente, činjenice i priču sa druge strane. Upravo ovakva dvopolnost omogućava ujedno i fleksibilnost ovog žanra.

Kako do sada možemo izvući više zaključaka važno je napomenuti i sljedeće: u dramaturškom smislu svi događaji u doku-fikcionalnim filmovima se temelje na vjerodostojnosti života kojim se bave. Oni uvijek direktno i vrlo konkretno referišu na karakterističan događaj, lika ili situaciju što dodatno stvara liniju razgraničenja dvaju formi i što na ovaj način ovakav film i dalje čini dokumentarcem. U tom smislu možemo i da izvedemo zaključak da se doku-fikcionalni film bitno razlikuje i od uslovno rečeno klasičnog dokumentarnog filma u tom smislu da se on ipak, gradeći vjerodostojne situacije, bazira na principu analogije sa realnim svijetom. Što analogije budu vjerodostojnije samim tim će i film biti ubjedljiviji u svom izrazu. S tim da moramo imati u vidu i to da sve situacije koje podliježu rekonstrukciji moraju imati mogućnost pouzdane provjerljivosti. U slučaju da u toku rekonstrukcije odstupimo od vrlo pouzdanih činjenica to može značiti isključivo dvije stvari: 1) gruba povreda etičkih načela dokumentarnog filma; 2) stvaranje igranog filma sa posve drugačijim dramsko-scenarističkim postavkama koje odstupaju od realnih događaja i činjenica.

Svi ovi dosadašnji pokušaji da na neki način definišemo okvire doku-fikcije nam pokazuju koliko je to sitno granično područje zapravo veoma opipljivo i ovom žanru uslovno rečeno pruža nadmoć u odnosu na druge. Takođe, doku-fikcija i njene specifične osobine variraju između realizma i konstruisanog sadržaja, a upravo takav niz metodoloških postupaka nam uskraćuje mogućnost potpune transparentnosti, što nas dovodi u poziciju da izvučemo zaključak da o konačnoj verziji filma i o tome šta je dominantno na kraju u njegovoj strukturi isključivo zavisi od autora filma. Miješanjem dvaju formi i upotrebom različitih dokumentarnih modusa jedan od najvećih svjetskih reditelja Verner Hercog (Werner Herzog) pokušao je da definiše šta za njega suštinski jeste dokumentarni film u najširem smislu te riječi. Hercog je napisao autorski tekst, manifest ličnog filmskog pečata, koji se zove „Minnesota declaration: truth and fact in documentary cinema” (Minnesota deklaracija: istina i fakti u dokumentarnom filmu) i u tački broj 5 iznosi zanimljivo zapažanje koje nam na kompleksnijem nivou može približiti suštinu doku-fikcije: „There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization”. (Ebert, 1999)

Imajući u vidu široke aspekte doku-fikcije možemo zaključiti da ovaj žanr i te kako pruža jedan fleksibilan metodološki postupak koji su i Želimir Žilnik i Abaz Kjarostami radikalno koristili doprinoseći prije svega stvaranju zaista osobenih i gotovo „originalnih” filmskih djela s jedne, i uopšte unapređivanju i otvaranju novih granica ovog žanra sa druge strane. Koristeći se stvarnim događajima i njihovim dodatnim nadgradnjama ovi autori su željeli ili imali pretenziju da nam prezentuju, uprkos dokumentarnosti, imaginarnosti, konstruisanosti i reprezentacije neku sasvim novu realnost – istinu.

Reprezentativne svjetske studije bavile su se iz mnogo uglova ne bi li definisale šta je zapravo doku-fikcija kao žanr, rod ili podvrsta filmske umjetnosti. U većini studija razmatranja ne odstupaju jedna od drugih i suštinski priča se svodi na više istih ili sličnih metodoloških postupaka putem kojih možemo do kraja razjasniti šta jeste a šta nije doku-fikcija.

Komparativna analiza: „Bruklin, Gusinje” – „Krupni plan”

Kritičar V. Lazarević u novinskom članku objavljenom 27. januara 1989. godine u dnevnim novinama Politika Ekspres povodom domaće televizijske premijere filma *Bruklin, Gusinje* bilježi sljedeće: „Mešanje profesionalnih glumaca i takozvanih naturščika je konačno dalo željen rezultat. Naše nerviranje zbog iskrenosti bez pokrića, čemu su skloni neprofesionalni glumci, ublažili su ljudi koji su iskreno igrali sami sebe. U svemu tome čini nam se jedino da je kao imitacija života priča delovala ponešto usporeno, a time su uistinu dramatični događaji povremeno gubili dramatiku”. (Lazarević, 1989)

Sa druge strane u tekstu objavljenom 22. juna 2010. godine reditelj, autor studije o Kjarostamiju i filmski kritičar Godfri Češajr (Godfrey Cheshire) u tekstu povodom iranskog filma „Krupni plan” bilježi nekoliko važnih stvari: „*Close-up* is thus neither a documentary nor a drama but a provocative, unconventional merging of the two, a meditation on perplexities of justice, social inequity, and personal identity that also subtly interrogates the processes and purposes of cinema. The film met with a mixed, generally unappreciative reaction when it was first shown in Iran in 1990. Abroad, however, it proved singularly successful. (...) The film’s key innovations—the unorthodox mix of documentary and fiction, the self-reflexive musing on cinema and its impact, the simultaneous exaltation and questioning of the auteur—may have had certain precedents in both world cinema and Iranian culture, but *Close-up* fused them in a wholly new and original way”. (Cheshire, 2010)

Oba kritičara u biti zapažaju suštinski važne odrednice za oba filma pojedinačno. Niti *Bruklin*, *Gusinje* niti *Krupni plan* možemo svrstati u čisto igranu niti čisto dokumentarnu formu. Kako kritičari tako se i publika u bilo kom vremenu nakon odgledanog filma zapita šta je ovdje realnost (dokumentarno) a šta je izmišljeno (fikcija). Za razliku od domaćeg kritičara, Češajr ide korak dalje iznoseći stav da Kjarostami radikalno miješa dvije forme te samim tim pored osnovne teme i ideje on promišlja moć filma i bioskopa. To nas navodi da izvučemo sljedeći zaključak: doku-fikcionalni filmovi donose neku novu istinu – onu koju sa slobodom možemo nazvati autorovom istinom.

Dramaturgija

Želimir Žilnik mi je u jednom neformalnom razgovoru koji smo vodili u Novom Sadu početkom 2023. godine rekao da je originalna ideja za film *Bruklin*, *Gusinje* bila sasvim drugačija². Originalna ideja je bila da napravi dokumentarac o suživotu Albanaca i muslimana³ s jedne i Srba i Crnogoraca s druge strane, na taj način problematizujući proces migracija na relaciji Jugoslavija (Crna Gora) – SAD.

Vrlo je važno biti upoznat sa takoreći pozadinom. Nakon obnove nezavisnosti 21. maja 2006. godine Plav i Gusinje ulaze u sastav Crne Gore. Crna Gora je očuvala jedinstvo teritorije od Berlinskog kongresa do 1918. godine, kada je na Podgoričkoj skupštini doneta odluka o безусловnom ujedinjenju sa Srbijom (1919 kraljevina SHS). Nakon 1946. godine, u FNRJ (SFRJ), granice Crne Gore su vraćene na one od Berlinskog kongresa. Dugo godina Plav i Gusinje su pripadali ondašnjoj teritorijalnoj administrativnoj jedinici Osmanskog carstva tzv. Sandžaku (moderan naziv) iliti ondašnjem Novopazarskom sandžaku (Kosovski vilajet). Dakle, dio teritorije Srbije, Raški i Zlatiborski okrug (djelovi) i sjeveroistok Crne Gore činile su jedinstvenu teritorijalnu jedinicu. U SFR Jugoslaviji taj prostor je tradicionalno dijelio nacionalno–kulturno–vjerski suživot. U jednom dijelu on je bio raskršće više nacionalnih identiteta, kultura i vjera. Taj i takav prostor je često sklapao međunacionalne i međukonfesionalne brakove, što je Žilniku poslužilo kao odlična polazna osnova da u ondašnjem vremenu krajem osamdesetih u susret već jasnom raspadu zemlje snimi film o Jugoslaviji u malom. Dakle, u jednom takvom mikrokosmosu, prema Žilnikovim riječima, bilo je

² Cilj mog susreta sa Želimirom Žilnikom u Novom Sadu bio je da uspostavimo koncept masterclass-a koji je održan u martu 2023. godine na Fakultetu dramskih umjetnosti, Univerziteta Crne Gore. Tom prilikom smo između ostalog fokus interesovanja usmjerili u pravcu filma *Bruklin*, *Gusinje*.

³ Parafraza Žilnikovih riječi. Dodatno pojašnjenje: u nacionalnom smislu odrednica „Musliman“ nema jasno utemeljenje. Uglavnom se ona odnosila dualno – pripadnost naciji koja se usko vezivala za vjersko opredjeljenje – Islam. U Crnoj Gori i Srbiji danas se većinski koristi termin Bošnjak.

idealno snimiti film dok se u velikim gradovima već sprema ono što je neizbježno. O ovoj priči on je saznao putem domaćih medija u ondašnjem vremenu. Nije mogao sa sigurnošću da se sjeti kada i kako. Po sjećanju kaže da se radilo o reportaži u dnevnom listu Politika. Kako tada tako i danas, dijaspora u tom kraju Crne Gore je snažna i svake godine na ljeto sa manje ili više odstupanja možemo sresti dosta sličan događaj koji je posrijedi Žilnikovog filma. Mladi momci iz dijaspore dolaze u rodne krajeve svojih predaka, ne poznajući jezik, kulturu i sve što taj život nosi sa sobom, s jednim ciljem: da se ožene. Sljedstveno nakon svega što mi je Žilnik ispričao nametnulo se logično pitanje: Zašto nije snimio dokumentarac koji bi ispratio tu i takvu priču? Žilnik objašnjava da je nekoliko faktora uticalo na dalji tok produkcije ovog filma: naime, prvi i osnovni razlog, prema njegovim riječima, bio je u tome što niti jedna djevojka nije htjela da se „uda” za potrebe filma, jer bi, parafraziram, onda morala da ostane u tom braku i nakon što se snimanje filma završi (šaljiva opaska autora filma, temeljena na bazi vrlo konzervativnog ponašanja albanskog stanovništva). Na krajnje šaljiv način Žilnik mi pojašnjava kako je došlo do epiloga. Lokalno stanovništvo je prema njegovim riječima bilo veoma rezervisano za filmadžije iz Beograda koji su došli u njihovo malo mjesto. Berberin kod kog se Žilnik brijao jedne prilike mu skrene pažnju na najstarijeg mještanina u Gusinju i da njega pita za savjet. Već u narednom trenutku Žilnik je bio kod domaćina sa kojim je razgovarao o filmu. Prema njegovim riječima ključne dramaturško-produkcijsko-režijske odluke su donešene nakon tog razgovora. Stari mještanin mu je sugerisao da ipak pronađe glumicu koja će se „udati” za potrebe filma i da jedan takav običaj muškom sugrađaninu neće nanijeti štetu kakvu bi nanijela primjera radi mladoj Albanki ili muslimanki, pravdajući to običajnim pravom i nepisanim kodeksima časti kojima je sklon narod u tom kraju Crne Gore. Jedan od insajdera sa terena u narednim produkcionim koracima, prema Žilnikovim riječima, je bio Šečo Šabanović, tamošnji ugledni ugostitelj, koji će postati ujedno i jedan od centralnih likova budućeg filma. U filmu Šabanović će tumačiti samog sebe: ugostitelja u čiju kafanu i kuću dolazi Ivana (Ivana Žigon – glumica) Srpkinja iz Novog Pazara, odakle je otišla u potrazi za boljim životom. Pored Šabanovića Žilnik je upoznao i Bećira Uljevića sa kojim se lako sporazumio i koji mu je obećao da će njegov rođak Škeljzen (rođak iz Amerike) lako pristati da glumi u njegovom filmu. Žilnikov dramaturški okvir je sudeći po svemu vrlo jasno postojao na nivou koncepta koji je trebalo unaprijediti.

U knjizi „Uvod u prošlost“ koju priređuje Boris Buden i kuda.org, Žilnik donekle priča o počecima svoje karijere đe navodi ko su bili njegovi uzori, pa tako možemo zapaziti da se radi o filmovima velikih svjetskih reditelja poput Trifoa (François Roland Truffaut), Godara (Jean-Luc Godard), Bunjuela (Luis Buñuel), Alena Renea (Alain Resnais) kao i predstavnika italijanskog neorealizma. U istom rukopisu možemo zapaziti i da je Žilnik upečatljive detalje iz života, kao svojevrsan dokumentarni

materijal pretvarao u potpuno fiktivne detalje koji su dosta često reprezentovali njegove fiktivne likove, kao primjera radi, kako navodi u tekstu, kada je prvi put vidio Živojina Pavlovića. Citiram: Ž.Ž.: „(...) A Žika Pavlović je živio u radničkim barakama, na Zvezdari. Kad sam prvi put tražio Žiku Pavlovića, on se umiva vani, iz lavana. A napolju mraz”. Buden mu uzvraća konstatacijom: „Kao početna scena u ‘Kad budem mrtav i beo’, kada se Slobodan Aligrudić umiva pred barakom”. (Buden et al., 2013: 168) S druge strane i Žilniku i Kjarostamiju su gotovo identični uticaji za koje možemo tvrditi da su direktno inspirisali njihov rad. Dakle, bilo da govorimo o nesvjesnom ili vrlo svjesnom i namjernom uticaju, predstavnici Cinema verite pokreta su i te kako uticali na mnoge dokumentarne reditelje pa i na Žilnika i Kjarostamija a među njima prvi u redu je jedan od najuticajnijih dokumentarista uopšte Žan Ruš (Jean Rouch).

S druge strane, u kapitalnoj studiji *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present And Future (Krupni plan: Iranska kinematografija, prošlost, sadašnjost, budućnost)*, iranski historičar Hamid Dabaši (Hamid Dabashi) je posvetio posebno poglavlje životu i karijeri Abaza Kjarostamija koju prati od pedesetih do devedesetih. I u tom smislu možemo da povučemo određene historijsko-sociološke paralele ova dva autora. Žilnik je rođen na kraju Drugog svjetskog rata a Kjarostami na samom početku. U Iranu kao i u Jugoslaviji dominantni su uticaji zapada sa jedne i Sovjetskog Saveza sa druge strane. Hamid Dabaši (Hamid Dabashi) bilježi da su te godine u Iranu bile raznolike sa aspekta kulturnih politika. U bioskopima su bili prisutni filmovi američke produkcije (Holivud), filmovi nastali u Indiji (Bolivud), te mali broj ostvarenja iz Evrope. (Dabashi: 2001) Međutim, kako Dabaši navodi, iranska filmska scena je baštinila melodramske filmove ali daleko jači uticaj na umjetničkoj sceni uopšte su ostavljali domaći umjetnici. Poznata iranska pjesnikinja Forug Farohzad (Forugh Farrokhzad) je tih godina napravila veoma značajan film čiji je naziv *The House is Black (Kuća je crna)* urađen potpuno u maniru Cinema verite pokreta. Iako, rijedak primjer i jedini film koji je ova pjesnikinja snimila postać veoma uticajan u daljem razvoju ne samo Kjarostamijeve karijere već i cjelokupnog iranskog filma.

Prilikom rada na filmu *Krupni plan*, rijetko koji autor bilježi kako je Kjarostami došao do ove priče odnosno da li je dokumentarni materijal uticao na uslovno rečeno igranu strukturu ili ne. Jedini koji detaljnije govori i ukazuje na izvor kako je autor došao do priče je kritičar Češajr. Naime, on navodi da je ugledni iranski časopis Soroush objavio tekst o jednom siromašnom čovjeku koji je na prevaru iznudio novac jednoj uglednoj porodici predstavljajući se lažno kao poznati reditelj Mohsen Mahmalbaf (Mohsen Makhmalbaaf) (Cheshire: 2010). Dalje, u tekstu se navodi da je Kjarostami pomno pratio ovu priču i da je sa saradnicima iskoristio svaki mogući trenutak da stupi u kontakt sa Huseinom Sabzijanom ne bi li snimio dokumentarni film o njemu. Češajr takođe navodi i da su vlasti u Teheranu dozvolile Kjarostamiju da prati i snima

proces suđenja. Po svemu sudeći sa sigurnošću možemo izvući zaključak da je autor snimao sudski proces koji će rezultirati oslobađajućom presudom u korist Huseina Sabzijana. Sljedstveno, možemo i da izvučemo zaključak da ja autor nakon snimljenog dokumentarnog materijala ovu priču nadogrudio uslovno rečeno fiktivnim elementima.

Za sada možemo ustvrditi da su oba autora pronašla priče potpuno slučajno posredstvom medija i da su kolokvijalno rečeno odmah reagovali u pravcu konstruisanja narativa za nešto što je u polaznoj osnovi trebalo da bude dokumentarni film.

Režija i rad s protagonistima

Autorski pečat Želimira Žilnika i Abaza Kjarostamija oličen je u istančanom omjeru ravnoteže između dokumentarne i igrane forme prilikom režijskih odluka a i u radu sa protagonistima. Dakle, autori su otvoreni za proces improvizacije, počevši od scenarija, koji se ujedno nastavlja i po prirodi stvari utiče na rediteljske odluke u najširem smislu te riječi. Ključne razlike nastaju u narativnim postavkama. Onemogućen da ima stvarnog ženskog protagonistu Želimir Žilnik u film ubacuje fiktivnog lika koji je povjeren glumici Ivani Žigon. Zajedno sa autorom ona traga za pričom. Ona je dualan lik u filmu. Istovremeno ona tumači fiktivnog lika ali s vremena na vrijeme glumica interaktivno traga za likom i pričom kako bi dobila građu za lika. Dok s druge strane Kjarostami radikalnije postavlja strukturu. Ovo zaista jeste dokumentarac o Huseinu Sabzijanu i sudskom procesu na kom se s pravom našao jer se lažno predstavljao. Tu i takvu priču Kjarostami sudara sa fiktivnom verzijom koju uslovno rečeno nije on napisao već Sabzijan. U rekonstruisanom, sa slobodom možemo reći igranom dijelu priče Kjarostami nas režijski vješto uvlači u fiktivni svijet njegovog protagoniste u kom on kao takav glumi da je Mohsem Mahmalbaf. I jedan i drugi autor teže da nam fiktivno predstave kao realno a da nam relano liči na fiktivno. Sa aspekta dosadašnjih tvrdnji oba autora teže metodološkim postavkama doku-fikcionalnih filmova čije priče su u dihotomiji između realizma i fikcije.

Oba autora u srži koriste elemente čistog dokumentarizma: koriste se opservacijskim i reflektivnim modusom koji dalje nadgrađuju fiktivnim elementima u vidu rekonstrukcija. Takođe, oba autora posežu za kreativnom upotrebom tehnike intervjuja koja radikalno odstupa od do tada viđenih načina. Rad sa protagonistima je takođe divergentan, te na koncu vizuelni stil je u saglasju sa dotadašnjim estetskim preferencama autora.

U doktorskoj disertaciji dr Miljan Vojnović pozivajući se na vlastiti autorski iskaz reditelja Želimira Žilnika objašnjava da on svoju rediteljsku metodologiju naziva **samokritičkim realizmom**. U daljem dr Vojnović zaključuje sljedeće: „Metodologija

takvog **samokritičkog refleksivnog realizma** ogleda se u režiranim situacijama – prizorima u kojima glumci odnosno naturščici odigravaju stvarne događaje po uzoru na svakodnevne životne situacije” (Vojnović, 2016: 170). Polazeći od ove osnove i uzimajući u obzir metodološke postupke jasno je da Žilnik teži u pravcu igrane forme koja se temelji na rekonstrukciji stvarnih događaja. Međutim, teško je procijeniti šta je tu zaista rekonstrukcija a šta protagonisti, naturščici, zaista „**glume**”. Uzimajući u obzir dosadašnje zaključke uviđamo da oba autora imaju koncepte tzv. **otvorenih scenarija**. Spram metodološke razine možemo reći da se anatomija njihovih scenarija sastoji od dokumentarnog materijala.

U Kjarostamijevom slučaju autor se nalazi u sudnici u kojoj je u toku sudski proces Huseinu Sabzijanu. Dramaturška konstrukcija tog dijela filma u potpunosti podliježe opservativnom modusu. Kjarostami koristi, što je jednostavnom logičkom analizom utvrditi na osnovu pregleda materijala, dvije kamere. Jedna isključivo opservativno i gotovo pervertno u fokusu prati Sabzijana, njegove iskaze i reakcije. Druga kamera je fluidna u prostoru. S te strane gledano taj materijal predstavlja čist dokumentarni izraz čiji je metodološki postupak više nego jasan. U vizuelnom smislu Kjarostami koristi kreativne potencijale opservativnog modusa. Kamera koja shodno metodološkim postavkama mora biti statična i distancirana u jednom trenutku postaje aktivan protagonista u filmu. Kjarostami odabirom planova i uglova iz kojih snima date situacija stvara jednostavan psihološki efekat u režijskom smislu – publika poslije izvjesnog vremena postaje ravnopravan posmatrač u sudnici.

U slučaju filma *Bruklin, Gusinje* situacija je posve drugačija. Žilnik glumicu Ivanu Žigon postavlja dualno. Dok učestvuje u rekonstrukciji, Žigonova gradi svoj lik. Genijalnost Želimira Žilnika i njegovog rediteljskog postupka u kombinaciji sa metodološkim osnovama rada s glumcem leži upravo u tome. Po sopstvenoj tvrdnji izrečenoj autoru teksta, Žilnik je angažovao Ivanu Žigon u trenutku kada je ona bila student II godine na katedri za glumu. Ona je od strane reditelja dobila osnovne indikacije o tome kakav je projekat u kome će učestvovati sa vrlo jasnim okolnostima da se ovđe radi o filmu koji ima otvoren scenario i koji do samoga kraja nije poznat ni reditelju. Žilnik kroz rad sa glumicom Ivanom Žigon koristi nekoliko dokumentarnih modusa: opservativni u kombinaciji sa refleksivnim i performativnim. U vizuelnom smislu govoreći Žilnik precizno i sa distance bez puno raskadriravanja u jednom mizankadru postavlja većinu situacija koje režira. S druge strane, dramaturški postupci odgovaraju metodološkim principima refleksivnog modusa dok performativni modus u potpunosti dobija smisao u kombinaciji sa tehnikom intervjua. Žilnik, postavlja glumicu u pat poziciju. Ona je dijelom realan lik u filmu, dijelom fiktivan te na koncu suštinski autorska pozicija lika. Sama Žigonova kroz rad sa Žilnikom koristi tehniku intervjua na sljedeći način: primjera radi na samom početku filma neđe oko 15. minuta Žigonova nastupa iz

dualne pozicije, istovremeno ona je dokumentarni protagonistica koji istražuje svoj lik i autorov glas koji propitujući žene o Šabanoviću, poslu kod njega i životu u Gusinju a nama kroz nenametljivu tehniku intervjua sa stvarnim ženama protagonistkinjama objašnjava osnovne okolnosti u kojima mlade žene žive i odrastaju u takvom ambijentu. S druge strane, u igranom sloju ovog filma Žigonova nastupa u potpunosti iz pozicije lika sa prethodno stečenim znanjem o liku kog tumači. To se najbolje ogleda u scenama kada ostali likovi nastupaju iz sopstvenih pozicija rekonstruišući već proživljene scene dok one za glumicu u iskustvenom smislu predstavljaju sasvim nove okolnosti. U tom pogledu, gledalac biva potpuno zbunjen jer Žilnik u potpunosti ruši sve barijere između igrane i dokumentarne forme. Mi kao gledaoci nemamo jasnu predstavu o tome šta je tu istina a šta ne. Iz ondašnje perspektive Žigonova nije bila poznata glumica te samim tim stepen fiktivno dokumentarne vjerodostojnosti dostiže vrhunac. U situacijama kada pratimo Šabanovića ili Bećira i Škeljena rediteljski postupci su postavljeni drugačije. Oni tumače sami sebe u datim okolnostima rekonstruišući situacije u kojima su se već ranije našli. Njihov izraz je sirov i na momente *naivan*, što i te kako doprinosi neposrednosti autentičnog izraza jednog protagoniste.

Kjarostami s druge strane koristi posve drugačiji pristup u radu sa protagonistima. Prema navodima Češajra njegov postupak je sljedeći: „In addition to filming Sabzian’s subsequent release from prison—after the complaint was dropped—and his emotional meeting with the man he had impersonated, Kiarostami shot earlier parts of the story by persuading Sabzian, the Ahankhahs, Farazmand, and others to play themselves in reenactments of events that had already transpired”. (Cheshire: 2010) U domenu metodoloških postupaka Kjarostami se služi refleksivnim i performativnim dokumentarnim modusima u kombinaciji sa vrlo jasnim metodološkim načelima igrane forme. On sudara činjenice i Sabzijanove fantazije. Kjarostami vješto postavlja jasnu igranu osnovu – Mahmalbaf je tvoritelj igranih formi, filmski reditelj koji izmišlja nove svjetove a Sabzijan je stvaran lik koji ulazi u njegov svijet i pretvarajući se da je Mahmalbaf stvara novi parafikijski svijet. Genijalnost ovog postupka leži upravo u korišćenju vrlo jasnih metodoloških postavki rekonstrukcije u saglasju sa refleksivnim modusom u dokumentarnom filmu. U estetskom vizuelnom smislu on poseže za vrlo jasnim i preciznim filmskim jezikom koji po kodu odgovara isključivo igranom filmu. Uvidom u materijal stičemo utisak da se radi o scenama kada Sabzijan razgovara sa prolaznicima na ulici u Teheranu ili pak scena u autobusu kada reditelj od protagoniste traži da se predstavi kao Mahmalbaf starici koja sjedi do njega u autobusu. Sabzijan ponavlja isto ono što je uradio i sa porodicom koju je prevario samo i jednom malom kosmosu, govoreći starici da je on poznati reditelj koji je ujedno i pjesnik, pokazujući joj stvarnu zbirku poezije koju je napisao i objavio Mahmalbaf. U finalnoj sekvenci Kjarostami postavlja u istom prostoru reditelja i Sabzijana. U toj sceni slično kao i

Žilnik, koristi tehniku intervjua. Sabzijan u toj sceni ne glumi, on čak kao ni reditelj ne rekonstruiše tu scenu, on nesvjesno intervjuiše Mahmalbafa vodeći razgovor sa njim u pravcu da dozna da li je ovaj zaista doživio njegov čin kao krivično djelo i da li je povrijeđen činjenicom da se neko predstavljao njegovim imenom.

Oba autora polaze iz pozicija dokumentarnog filma s tim da Žilnik većinski odlazi u fiktivan film koji s pravom možemo okarakterisati igrano dokumentarnim filmom. Dakle, Žilnik izmišlja sasvim novi svijet koji nalikuje na onaj koji već postoji i koji je lako provjerljiv stvarajući autentičnu priču koju putem dokumentarnih elemenata čini stvarnom i ubjedljivom. S druge strane, Kjarostami koristi u potpunosti dokumentarnu situaciju stvarajući od nje fiktivan film.

Koristeći se svim raspoloživim sredstvima na bazi anatomije dva filmska procesa potkrijepljena naučnim stanovištima fluidne forme poznate kao doku-drama ili doku-fikcija pokušali smo da dokažemo kako su dva reditelja snimili zaista upečatljive i neobične filmove koji do dan danas ostavljaju nedoumice đe počinje dokumentarna a đe igrana forma.

Poslednja razmatranja

Decenije su prošle od trenutka kada su ova dva filma nastala. Sa manje ili više uspjeha do današnjih dana predstavljaju enigmju za sve autore i naučnike koji žele da se bave anatomijom nastanka jednog ovakvog filmskog djela. Filmom *Krupni plan* Abaz Kjarostami je svijetu pokazao zašto je on jedan od najvažnijih reditelja dvadesetog i dvadeset prvog vijeka, dok se Žilnikov uspjeh ne očitava samo ovim filmom već desetinama drugih nastalih u periodu od 1967. do 1988. kada je ovaj film zvanično premijerno prikazan. Od tog vremena naovamo savremena dokumentarna scena bilježi mnogo filmova koji su svjesno ili nesvjesno inspirisani ovim autorima. Danas veoma značajna imena na filmskoj sceni poput Roberta Minervinija, Mikelandela Framartina, Roberta Rejgadasa, Pedra Košte, pa sve do domaćih regionalnih autora uključujući i autora teksta, stvaraju po ugledu na postulate i metodološke zakonitosti koje su ovi autori doveli do vrhunca.

Uticaj i legat koji ova dva autora ostavljaju nailaziće na ozbiljne analize u budućnosti i svako novo čitanje njihovih radova doprinijeće potpunijoj analizi.

REFERENCE:

1. *Bruklin-Gusinje*. <https://www.zilnikzelimir.net/sr/bruklin-gusinje>. Pristupljeno 19.2. 2024.
2. Buden Boris, Žilnik Želimir, kuda.org i ostali. 2013. *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org Novi Sad. Pristupljeno 19.2. 2024.
3. *Close-Up*. Pristupljen 19.2.2024. <https://www.kiarostami.org/film/close-up>.
4. Cheshire, Godfrey. 2010. *Close-up: Prison and Escape*. Pristupljeno 13.1. 2024. <https://www.criterion.com/current/posts/1492-close-up-prison-and-escape>
5. Dabashi, Hamid. 2001. *Close up: Iranian cinema, past, present and future*. London: New York: Verso
6. Ebert, Roger. 1999. Herzog's Minnesota Declaration: Defining 'ecstatic truth'. Pristupljeno 13.1.2024. <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/herzogs-minnesota-declaration-defining-ecstatic-truth>
7. Lazarević, V. 1989. „Imitacija života“. *Politika Ekspres*. 27. januar 1989.
8. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
9. Vojnović, Miljan. 2016. *Korelacija konceptata psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.

DODATNA LITERATURA O DOKU-FIKCIJSKIM FILMOVIMA:

1. Rhodes, Gary D. ,Springer, John Parris. 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company
2. Barnouw, Erik. 1974. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
3. Barnsam, Richard M. 1973. *Nonfiction Film: A Critical History*. New York: E. P. Dutton & Co.
4. Schmierer, Susan“ A Creative Treatment of Actuality“ Pristupljeno 19.5.2024. <https://www.videomaker.com/article/c06/18290-a-creative-treatment-of-actuality/>

Documentary Fiction: A Comparative Analysis of Directorial Approaches in Želimir Žilnik's "Brooklyn-Gusinje" and Abbas Kiarostami's "Close-Up"

Abstract: This paper conducts a comparative analysis of two films by internationally renowned directors made within just a few years of each other – *Brooklyn-Gusinje* by Serbian filmmaker Želimir Žilnik and *Close-Up* by Iranian director Abbas Kiarostami. Despite originating from different continents and cultures, these two films share a series of nearly identical directorial approaches, presenting stories where authentic documentary footage resembles fictional form, while the fictional elements in both films appear as documentary records. By analyzing both films, this paper will examine the fundamental principles of the authentic genre known as docudrama (docufiction) through comparative analysis. The initial hypothesis is that documentary film is not an imitation of reality but a creative depiction in the broadest sense of the term. Additionally, the paper suggests that these two directors have brought this genre to its most mature phase, often seen in contemporary documentary trends with slight deviations from their approaches.

Keywords: *Brooklyn-Gusinje*, *Close-Up*, Želimir Žilnik, Abbas Kiarostami, film narration, creative documentary, docudrama, directorial approaches, working with non-professional actors

Autoportret Vanese Bikroft u mediju performansa

Apstrakt: Vanesa Bikroft (Vanessa Beecroft) je savremena umetnica anglo-italijanskog porekla, čiji rad se vezuje za SAD. Trenutno živi u Los Angelesu. Nakon studija slikarstva na *Accademia Ligustica di Belle Arti* u Đenovi (1987 – 1988), završila je studije scenskog dizajna na *Accademia di Belle Arti di Brera* u Milanu. Umetnički izraz u mediju performansa zasniva na režiji žive vizuelne kompozicije u kojoj objedinjuje elemente teatra, slikarstva, skulpture, arhitekture i mode, tumačene kroz diskurs feminizma i voajerizma. Centralno mesto u njenom radu predstavljaju režirane *žive slike* nagih ženskih figura skulptoralnih formi, datih u renesansnoj perspektivi, koje su refleksija njene potrage za identitetom i pronalaženjem mira u sopstvenom telu. One su *manikini*, (ne)odeveni, nepomični i distancirani elementi precizno komponovane slike, koji će postati arhetip ženske figure umetničkih performansa. Teme koje je opsedaju u vezi su sa ženskim telom, ishranom, polom, odnosom prema rasnoj određenosti i pripadnosti, kao i aktuelnim političkim pitanjima. Uprkos činjenici da su određeni kao briljantni, njeni performansi tumačeni su i kao uznemirujući, seksistički, površni, čak i rasistički, zahvaljujući postupcima koje preduzima u procesu stvaranja i njenim izjavama koje pratimo u medijima. Polazeći od pretpostavke da je umetnički izraz Vanese Bikroft refleksija njenih podsvesnih procesa transponovanih u performans sa pozicije rediteljke, cilj ovog rada je da ispitivanjem činjenica pokaže da su problemi savremenog društva koji opsedaju Bikroftovu u njenom radu neodvojivi od njene ličnosti, porekla, vaspitanja, strahova i izazova sa kojima se suočava od ranog detinjstva. Stoga, kontradiktorni stavovi u kritici performansa Bikroftove proizlaze iz tumačenja njenog rada u kontekstu društvenih fenomena i političke (ne)korektnosti, zanemarujući njenu potragu za sopstvenim identitetom. U poređnim postupkom prati se rad Vanese Bikroft u mediju performansa spram njenih biografskih podataka, izjava i javno dostupnog dokumentarnog materijala.

Ključne reči: Bikroft, performans, žensko telo, akt, identitet, autoportret

Ženski akt kao instrument performansa

Ipak u odnosu na sve slike u umetnosti sa kojima ove devojke mogu biti povezane, Bikroft je postigla nešto što niko drugi nije – ona stvara žive slike. (Avgikos, 1999: 107)

Dnevnik ishrane (Book of Food)

Godine 1993. na grupnoj izložbi u gradskoj galeriji *Luciano Inga-Pin* u Milanu, Vanesa Bikroft predstavila je prvi u nizu performansa pod nazivom *VB01 (originalni naziv: Film)* gde je izložila *Book of Food*, belu knjiga u obliku kocke u centru galerije okruženu ženskim telima. O svom prvom performansu Bikroft govori:

Dogodilo se slučajno. Pozvana da učestvujem prvi put na izložbi od strane mog profesora koji je imao viziju, odlučila sam da prikažem *Očaj*, dnevnik hrane koji sam vodila od 1983. godine, pretvoren u knjigu u obliku bele kocke. Zatim sam pozvala 'posebnu publiku' koja se sastojala od devojaka koje sam pronašla na ulici, i koje su me podsećale na renesansne potrebe i glumice u filmovima iz šezdesetih... Dominantni osećaji tokom ovog performansa su osećaji stida i ličnog eksponiranja, ali rezultat je bio u identifikovanju vizuelnog značaja odabranog materijala: to su bile devojke. (Renee Roll, 2003: 82)

Trideset devojaka oskudno odevenih bile su njene kolegice sa Akademije i devojke sa ulica Milana. Pored knjige i živih modela, izložila je i serije akvarela inspirisane promenama raspoloženja izazvane bulimijom. Devojke su nosile odeću iz umetničinog ormana (žutih i crvenih tonova), crvene cipele, crvene perike, i izgledale su poput njenih crteža izloženih na podu galerije i predstavljale jasnu referencu na autorku, koja se i sama borila sa poremećajima u ishrani.

Centralni element performansa *VB01* čini dnevnik ishrane koji je umetnica vodila tokom osam godina u kome se mogu videti njene bulimične navike, na šta referiše i kasnije u svom radu. Tokom studija scenografije na *Academy of Fine Arts of Brera* u Milanu (1988–1993) počinje da slika kolege, studente jako mršavih tela. Poremećaji u ishrani, melanholija i depresija mogli su da se vide u njenim radovima i zapisima. Sa izuzetkom performansa poput *VB39* i *VB41* koji predstavljaju pripadnike američke mornarice, u gotovo svim radovima Bikrofove stalni element čine ženski modeli. Ceo umetnički svet u Milanu je bio užasnut govoreći da njeni modeli liče na prostitutke i da su u pitanju maloletnice. Govorili su joj da to više ne radi. Ali ona nije stala.

Devojke su predstavljale odraz umetnice, autoportrete u prostoru koje se prema obliku svog tela razlikuju u varijetetima od teškog, prosečnog, *savršenih* proporcija, sve do nezdravo mršavih. One su refleksija njene emocionalne palete, osećanja stida, gađenja prema sopstvenom telu i ženskim oblinama, kao i strahova u vezi sa transformacijama telesnih oblika.

Kada sam imala 12 godina, postajala sam žena i moje telo se menjalo. Bila sam očajna jer nisam mogla biti više dečak. Izgubila sam svoj dečački izgled. Kada sam se pretvarala u nešto drugo, nisam umela to da kontrolišem. Bilo je bolno – što više jedeš, tvoje telo se više preoblikuje u ženu. Tada su počele moje opsesije hranom. Osetila sam se usamljeno, ali sada vidim da svaka žena u mojoj porodici ima poremećaj u ishrani. (Johnstone, 2005)

Umetniččin odnos prema telu potiče iz iskustva u njenom ranom detinjstvu za koje kaže da „nije bilo najsrećnije” (Larocca, 2016). Rođena u Đenovi, odrasla u Santa Margerita Ligure u blizini Lago di Garda, a kasnije u provincijama Venecija i Malčezine. Majka Marija Luiza (Maria Luisa), Italijanka i otac Endru Bikroft (Andrew Beecroft), Britanac, nakon njenog rođenja sele se u zapadni London. Roditelji se razvode kada je Vanesa Brikroft imala tri godine, nakon čega se njen mlađi brat vraća u Đenovu, da živi sa bakom i dedom po majci. Oca i brata neće videti godinama nakon toga. „I danas, još uvek pitam majku zašto a ona kaže da nije mogla se brine o dvoje dece” navodi Bikroft (Johnstone, 2005). Odgajala ju je majka (učiteljica) u selu na obroncima jezera Garda, u striktno veganskom domaćinstvu, sledeći makrobiotičku ishranu uz prezir prema mesojedima. „Svoje komšije obično smo nazivali *ljudima iz kaveza* jer su jeli meso” (Larocca, 2016) – kaže Bikroft u intervjuu koji je dala za *New York Magazine*. Svoje vaspitanje definiše pomalo grubim i potpuno matrijarhalnim. Majku opisuje kao *progresivnu feministkinju*. „Bio je to čudan i primitivan način života”, objašnjava Bikroft „bez telefona, bez televizije, bez automobila, bez mesa. Moja majka bila je protiv modernog načina života. Bila je ljuta na sve muškarce, na Papu, religiju, meso. Ipak ona nije bila ni malo hipik, bila je lepo odgojena Italijanka.” (Johnstone, 2005).

Najranija sećanja Vanese Bikroft iz detinjstva vezana su za trčanje poljima sa dečacima i crtanje svojih lutaka. Kada je imala 11 godina, sa majkom se seli u Santa Margerita Ligure, primorski grad na obali Portofina, kako bi mogla ponovo da uspostavi kontakt sa svojim bratom. Njihov otac je bio u Londonu i tek će ga videti sa 16 godina, kada ju je oterao sa svog praga jer je bila *previše živa*. „Ljudi su bili razmaženiji”, kaže ona. „Kada smo stigli, nosila sam drvene cipele i smejali su mi se. To je bilo teško. Ali u školi sam bila dobra u crtanju. „Videla sam način da pobegnem u umetnost, pa sam odlučila da se fokusiram na učenje” (Isto). Sa 14 godina, pohađala je časove u

umetničkoj školi u Đenovi, čitala je *Vogue* (koji joj majka nije dopuštala da čita kod kuće), posećivala galerije širom Italije sa majkom i provodila vikende sa najboljim prijateljicama, tri anoreksične sestre iz bogate porodice. U to vreme počinje da vodi i dnevnik ishrane. Zatim je to preraslo u opsesiju i zapisivala je sve što bi pojela. „Po čitav dan sam razmišljala, pojela sam jabuku u 12 časova, moram to zapisati, ne smem da zaboravim” (Isto). Problemi sa ishranom koji počinju u detinjstvu prate je kroz ceo život. Dnevnik njene ishrane detaljno opisuje svaki zalogaj koji je pojela u periodu od 1985. do 1993. godine. Ako bi pojela pomorandžu, zabeležila bi datum, vreme i kako se osećala. Čak i sada, deceniju nakon što je prestala da vodi dnevnik ishrane, još uvek ima dana kada žudi da zabeleži šta jede (Isto). Sa 18 godina, upisuje se na *Accademia Ligustica di Belle Arti Pittura* u Đenovi. U tom periodu frustriralo je što nije mogla da natera sebe da izbacii hranu iz sebe, za razliku od drugih devojak.

Godine 2003. u *Castello di Rivoli* u Torinu, prikazan je performans *VB52* koji ponovo upućuje na rad *Book of Food*. Scenografija prikazuje banket za 30 gostiju uz zvuke klasičnih sekvenci. Gošće su polunage žene (majke i ćerke) okupljene oko staklenog stola. Tokom tri uzastopna dana pratile su način ishrane umetnice, koji opisuje u svom dnevniku. Među gostima nalazi se i njena majka. Strukturu performansa čini podela na dane u kojima gošće jedu hranu određenih boja, serviranu u nizovima monohromatskih aranžmana: žutih, narandžastih, crvenih, ljubičastih, belih, zelenih, braon i višebojnih.¹

Publika, kojoj nije bilo dozvoljeno da konzumira hranu, posmatrala je grupu žena i njihovo ponašanje u kontaktu sa hranom „Ova predstava je aluzija na moju knjigu *Dnevnik ishrane* u kome sam sve što sam pojela iznela kao dokaz da nisam počinila zločin a da ipak ne mogu da živim u miru sa svojim telom.” (Bender, 2022). Kada je prikazala *Book of Food* u galeriji *Inga-Pin*, zaključila je dnevnik. „Dan kada sam odlučila da koristim knjigu hrane kao umetnost bio je dan kada sam prestala.” (Johnstone, 2005). U performansu *VB52* konstelacija multiplikovanih majki i ćerki, među kojima se našla i majka Vanese Bikroft, ukazuje da umetnica svoj odnos prema ishrani dovodi u vezu sa svojim odgojem i ličnošću majke koja je sinonim za njen dom. Kako knjiga o hrani svedoči stanje Bikroftove se vremenom pogoršavalo. U naletu oćaja, pojela je ljuske oraha, laneno seme i glinu jer je verovala da će ovi sastojci očistiti njen organizam, zbog čega je hospitalizovana. Pored spiska hrane, u dnevniku su zabeleženi komentari: „Ja sam svinja.”, „Kurva”, „Užasna anksionznost”, „Uporna bulimija”, „Pucam”, „Pokušavam da povraćam”, „Monstrum”... što je odraz mržnje prema sopstvenom telu.

¹ Hrana označena bojama je trik koji koriste bulimićari kako bi mogli da identifikuju određenu hranu kada povraćaju.

Analizom radova Vanese Bikroft uočava se jasan uticaj života na njeno umetničko istraživanje. Citiranje je jedna od stvaralačkih metoda u savremenim umetničkim praksama brojnih umetnika. Oslanjajući se na izučavanje Dubravke Oraić Tolić zaključuje se da u radovima Vanese Bikroft dominiraju autocititnost (osvrtnje na sopstveni život i probleme – citiranje samog sebe) i citiranje oblika (forme) italijanskog renesanskog nasleđa. Takođe konstantno je i prilagođavanje performansa prostornim odlikama arhitektonskih objekata. Ovde govorimo o intersemiotičkoj citatnosti, na relaciji umetnost – arhitektura, imajući u vidu njihove funkcije u oba slučaja, sadržaja i širi kontekst. Takođe, Oraić Tolić ukazuje i da na značenje citata uvek utiče njegov pređašnji kontekst – preostali deo citiranog teksta koji nije preuzet ali se podrazumeva.

Prezir voajerizma

Performansi Vanese Bikroft osvetljavaju tenziju između nagosti i odevenosti, stega i slobode, kolektiva i pojedinca, ljudske snage i slabosti. Ogoljena i estetizovana seksualnost eksponirana je u živopisnim scenama nagih ili polu-nagih žena. Predstava situirana između erotike i hladnog, strukturiranog formalizma lišenog emocija, suočava publiku sa nelagodnom u odnosu na sopstveno telo i seksualnost. „Volim da prikazujem golotinju da bih izazvala strah ili sramotu ili zbunjenost publike” (Shapiro, 2008) – kaže Bikroft. Umetnica uglavnom bira visoke, tanke, mlade žene koje naziva svojim *devojjicama*, bez obzira na njihove godine. Žene u njenim performansima često su profesionalni modeli plaćeni za angažman. „Dok se devojke muče da mirno stoje, oskudno obučene balansiraju na štiklama, mi ih gledamo, osuđujemo ih, sa nekom vrstom vređanja ili prezira, čekajući da padnu na zemlju. Većinu vremena, ove žene su gole, nose samo cipele i šminku, da bi izgledale kao da su razodevene i nose *uniformu*, umesto da su prirodno gole i slobodne”, navodi Bikroft (Shapiro, 2008). U selekciji preovlađuju žene svetle puti i čini se da se značenje ne menja u odnosu na rasnu pripadnost i boju kože, već ukazuje na estetske standarde idealizacije ženske lepote koja je deo globalnog trenda zasnovanog na ekonomiji želje. Svojim živim lutkama Bikroft pridodaje ambleme *ženstvenosti* koji njihovu pojavu preoblikuju u vizuelni spektakl (iz pozicije „muškog pogleda“ i muške želje).

Patrijarhalna kultura uspostavila je kult raspodele moći u neravnopravnim društvenim odnosima između aktivnog muškog subjekta i žene kao pasivnog objekta. Lora Malvi (Laura Mulvey) ističe da „žene vide sebe kao objekte, kao promatrane predstave. Zajedno sa tim, žene uče da pozicioniraju sebe kao objekte-za-posmatranje/ gledanje kroz specifične načine oblačenja, gestikulacije i interpersonalne komunikacije” (Mulvey, 1999: 6–18). Iako postmoderni koncept muško-ženskih odnosa vremenom napušta takvu tradiciju, princip muške dominacije i objektivizacije ženske seksualnosti i je eksploatisan u konzumerizmu i podržan kao vrednost sredstava masovne kulture.

Žensko telo je postalo industrijalizovano; žena mora da kupi sredstva da bi naslikala (šminka) i skulptorski oblikovala (donji veš, odeća) izgled ženstvenosti, izgled koji je u seksističkom društvu garancija *vidljivosti* za svaku pojedinačnu ženu. Magazini nude praktično znanje, tehnike i stručnost, i zapečaćuju povezanost žene i seksualnosti i u umu samih žena. Gotovo da bi se moglo reći da je sama žena fabrika, da se hrani sredstvima proizvodnje, da na samoj sebi slika masku, zatim se pojavljuje transformisana, i sa pridodatom vrednošću zahvaljujući tom procesu, kao roba spremna da bude potrošena. (Malvi, 2017: 71)

Performans *Bikroftove* iz 1996. godine u *VB25* u *Stedelijk Van Abbemuseum* u Ajndhovenu, u Holandiji, eksponira sedam mladih žena identično odevenih u crne pulovere, beli donji veš, hulahopke i visoke potpetice. Sve imaju veštačke trepavice, crveni lak za nokte i iste crne perike. „Odeća je došla iz stare prodavnice donjeg veša u Milanu, dok su bele sandale bile velikodušna donacija modne kuće *Prada*. Holandanke, izabrane iz lokalnih umetničkih škola, bile su srećno iznenađenje u sivilu Ajndhovena. Srušile su se na pod, ne obraćajući pažnju na prisustvo gomile, koja ih je obišla, skoro se soplevši o njih” (Renee Roll, 2003: 90).

Devojke u performansima *Vanese Bikroft* su poput živog materijala koji stvara sliku idealne lepote.

Predstava o sebi kao idealizovanom subjektu je prostor u kome su prisutni svi manipulativni uticaji masovne kulture, formirajući sliku o sebi kroz fascinaciju idealnim modelima koji se prezentuju. Tako se pojedinac otuđuje od sebe i od drugih, zbog čega dominira pseudoidentitet, kao posrnuće slobode. Kad vizuelna potvrda subjekta sa stanovišta sopstvenog pogleda nije u mogućnosti da obuhvati sebe kao celinu, tu nastaje problem u nastojanju da se dostigne do identiteta samog tela. (Harding, 2005)

Teror estetike nametnut putem marketinških kampanja nastoji da proizvod učini zavodljivim, a žena svedena na seksualnost i mladost gubi na suštini i duhovnosti, dok balansira sa nametnutim društvenim ulogama koje je uče da udovoljava očekivanjima i potrebama muškarca.

Performans *VB55* iz 2005. godine u *National Gallery* u Berlinu, u trajanju od 3 sata uključuje 100 žena koje nose samo hulahopke, a gornji deo tela im je namazan bademovim uljem. Ovoga puta izabrane su žene različite starosne dobi, između 18 i 65 godina, a ne profesionalni modeli. „Želela sam da žene budu malo hipnotizovane, tako da izgledaju distancirano i odvojeno od publike“, rekla je *Bikroft* za *Gardijan*. „To nije koncept koji se može lako objasniti“, dodala je ona. „Rekla bih da uključuje sramotu, stid, nasilje i zlostavljanje“. Na pitanje da li je bila postidjena sopstvenim nastupom, *Bikroft* odgovara: „Da, jesam” (Harding, 2005).

Povodom performansa *VB09* (originalni naziv: *Ein Blonder Traum*) iz 1994, *Galerie Schipper & Krome* u Kelnu, Bikroft opisuje:

Zamolila sam galeristu da pronađe trideset mladih Nemica koje su ličile na dečaka Edmunda u Roselinijevom (Roberto Rossellini) filmu *Nemačka, nulte godine* (*Germania anno zero, 1948*), koje su imale jarko-žutu kosu poput devojaka na mojim crtežima. Probila sam prozor na zaključanim vratima galerije tako da gledaoci nisu mogli da uđu u prostor, već su samo spolja mogli da gledaju sliku. Posle predstave, prostor je ostao ogoljen izuzev prisutnih knjiga crteža. Strah od iščekivanja odsustva devojaka nakon nastupa je neizbežan u tom događaju i predviđa njihov nestanak. (Renne Roll, 2003: 86)

Barijeru čini zaključana galerija dok prozorski otvor pruža vizuelni pristup i stvara doživljaj slike u ramu, upućuje posmatrača na radoznalost i podstiče voajerističke sklonosti, želju da se pogledom obuhvati *zabranjena slika*. Istorija prikazivanja ženskog tela uči nas da se telo žene sagledava u odnosu prema muškoj seksualnosti. Žensko telo je erotično, misteriozno ali i osuđeno, marginalizovano i stigmatizovano. Tako sputana i mistifikovana ženska seksualnost postaje nedostižna, a nago žensko telo izloženo pred očima javnosti uznemirava postajući uvreda za javni moral.

Uspostavljanje kontrole

Nakon što je završila studije scenografije, Bikroft ponovo koristi crteže kao izvor inspiracije za vizuelno građenje predstave u performansu *VB02* iz 1994. godine (originalni naziv: *Jane Bleibt Jane*) u *Galleria Fac-Simile* u Milanu. Ovim performansom započinje uspostavljanje autoriteta Bikroftove u ulozi rediteljke. Zahtev da devojke ostanu tihe samo je jedan u nizu postupaka kojima ona kontroliše proces. Inspiraciju pronalazi u filmu Žan-Lika Godara (Jean-Luc Godard) *Kineskinja* (*La Chinoise*, 1967) i njegovoj heroini Ani Vjazemski (Anne Wiazemsky) koja preuzima tuđi identitet. Godar je inspiriše da razmišlja o nečemu što je na pola puta između slikarstva i filma rekavši „da ga žene podsećaju na Pjera dela Frančesku (Piero della Francesca)”, čime je izbor devojaka za Bikroft „postao ekvivalent manifesta u crtežu o imanentnosti ženske figure” (Renee Roll, 2003: 84).

Ovo je bila njena prva samostalna izložba u galeriji, koja je dizajnirana i oslikana kao savremena kapela, sa figurama uvećanim sa crteža veličine A4.

Uprkos protivljenju galeriste, uključila sam tri devojke, izabrane zbog svojih simboličnih lica, da stvorim vezu između crteža na zidovima i stvarnosti. Devojke su nosile crvene perike kao referencu na marksističko-lenjinističku heroinu koju je igrala Ana Vjazemski u Godarovom filmu *Kineskinja*. Naslov *Jane Bleibt Jane*

(Džejn ostaje Džejn, 1976) je pozajmljen iz filma koji nikada nisam gledala. Džejn želi da bude Ana Vjazemski, ali ostaje Džejn. Ona stavlja prste u grlo da bi povratila, dok izgleda smireno i lepo kao Madona. Ovdje je ustanovljeno prvo pravilo koje devojčice treba da slede: 'Ne pričaj.' (Renne Roll, 2003: 84)

Nakon što Džefri Dajč (Jeffery Deitch) uputi poziv Bikroftovoj da otvori njegovu galeriju u Njujorku, nastaje performans *VB16* (originalni naziv: *Piano Americano-Beige*), iz 1996. godine.

Odlučila sam da realizujem bež monohrom i oslobodim nagost devojaka. Moja inspiracija za njihovu odeću bila je fotografija Jirgena Telera (Juergen Teller) na kojoj je manekenka nosila prozirno donje rublje *Agent Provocateur*, papuče *Chanel* i zelenu haljinu koja je ličina na zelenu salatu. Tokom kastinga, u odnosu na ličnosti Hane Šigule (Hanna Schygulla) i Irme Herman (Irm Hermann), za partnerku sam izabrala glumicu Bruk Smit (Brooke Smith). (Shapiro, 2008)

U prvom planu dve žene u bež kaputima pristojno sede u stolicama, sa prekrštenim rukama, spuštenim pogledima i zabrinutih izraza lica, dok sa njihove leve strane žena u jarko zelenoj haljini sedi na podu. U pozadini, devet žena u donjem vešu boje kože, izgledaju povučeno ili se dosađuju, povremeno čuče ili prelaze rukama po zidu. Dve žene u prvom planu su predstavljale alter ego devojaka ostavljenih u pozadini, anonimnih i nagih. Za razliku od bež monohromatske slike drugog plana, u prvom planu na podu pozira devojka u zelenoj haljini. Ovo je bio prvi put da je ustanovljen kompletan set pravila za performanse: „Ne govori, ne kreći se presporo ili prebrzo, ne glumi, ne smeji se, ne padajte na pod istovremeno, zadržite početni položaj dokle god možete, pomerajte se u prostoru po svom nahođenju i eventualno se vratite u početni položaj. Ti si slika, tvoje ponašanje se reflektuje na druge.” (Renee Roll, 2003: 88).

Niz performansa od broja 25 do 29 pokazuje progres u primeni provokativnijeg poziranja, odevanja i eksponiranja tela. Netipičan performans Bikroftove predstavlja *VB29* (originalni naziv: *Jesse*) iz 1997, koji se odvija u *Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne*, u Francuskoj. Protagonistkinja performansa je samo Džesi koja prema režiranim instrukcijama hoda napred-nazad u prostoru. Na kraju seda ispred kamere i suprotno scenariju pravi svoju malu predstavu u provokativnom poziranju. Neočekivano, Bikroft se ne protivi nepredviđenim okolnostima i izjavljuje: „Smatram rigidnost formalne celine stresnom, tako da dopuštam otvorenost u performansu da samostalno bude uobičen” (Renne Roll, 2003: 93). Nakon ovog događaja, iako potvrđuje da prihvata element slučajnosti, Bikroftova se više neće vraćati na slične izvedbe, već nastavlja svoje istraživanje sa grupom modela i razvija sve rigidniji postupak.

Povodom performansa *VB35* (originalni naziv: *Show*) iz 1998. godine, koji je prikazan u *Solomon R. Guggenheim* muzeju u Njujorku, umetnica izjavljuje: „Kada

zurimo u devojke, osećamo se neprijatno zbog njihovog izgleda. Suočavamo se sa svojom željom i strahom u isto vreme / devojka je nepoznata, skrivena u neprozirnom svetu. Nepristupačna, odvojena od nas. Čudna. Usamljena“ (Bender, 2022). Ovaj rad je naručen, nastao u saradnji sa agencijom *Ivonne Force, Inc*, nezavisne kustoskinje, koja neguje vezu sa modnim kućama poput *Tom Ford* i *Gucci*. Bikroft je želela da modeli budu goli ali je kustoskinja insistirala na određenim odevnim elementima. Performans broji oko dvadesetak devojaka, u bikinijima na štiklama u enterijeru muzeja. Visoke potpetice postale su pijedestali koji su uslovlili neprirodne poze modela u minimalističkoj odeći kao uniformi koja uspostavlja hijerarhiju između oskudno odevenih i potpuno nagih modela.

Nespremna da razmišljam o odeći, došla sam na ideju o potpuno nagom delu, specijalno za Gugenhajmovu zgradu. Golotinja koju sam želela da prikazem bila je urbana, ne naturalistička ili antropološka. U pitanju je druga vrsta golotnije, stilizovana, uniformna. Želela sam da pretpostavim ne-prirodne stavove. Na kraju sam morala da se podvrgnem planu nezavisnog kustosa. Činjenica da su neke žene bile gole, a neke nisu, stvarala je hijerarhiju i osećaj neravnopravnosti. (Renee Roll, 2003: 95)

Namere koje nije uspela u potpunosti da ostvari u performansu *VB35* kulminiraju u radu iz 2001. godine zasnovanom na minimalizmu i estetici moći.

Nakon posete Beču i povodom izgradnje novog *Kunsthalle*, Bikroft kreira performans *VB45* u kome su modeli stajali uspravno, poređani u pravilnom redosledu, gledajući napred kao u vojnoj formaciji. Stalni element predstava je da se krene od nacrta, preciznog koncepta ka gubitku reda i početku haosa.

Devojke smatram nosiocima slike kojima ne mogu u potpunosti da dominiraju pravila. Početak predstave podseća na postupak Donalda Džada (Donald Judd), a kraj predstave na Džeksona Poloka (Jackson Pollock). Nakon prvih pola sata, kada devojke počnu da padaju na pod, pomeraju se sa svojih zadatih pozicija – zatim zaboravljaju da se vrate u njih – zauzimaju previše prirodne poze, gledaju u drugim pravcima, postaju melanholične i umorne, tada su stekle individualni kvalitet kome sam težila, čak i po cenu opšte slike. Svaka predstava je bogata varijablama koje, dodate jedna drugoj, čine jedinstveno iskustvo. (Renne Roll, 2003: 95)

Utisak homogene slike vojne formacije naglašava element crnih vojnih čizama Helmuta Langa kao simbola nacističke Nemačke.² (Kazanjian, 2001: 373). Uniformisanost modela i uniformnost čitave slike ukazuje nam na uspostavljanje sve

2 Bikroft uvek koristi odeću i drugu rekvizitu kako bi performanse povezala i sa lokalnim ukusima, običajima i istorijom i razlikovala ih od njih. Dok su izbori u prethodnim performansima bili apstraktniji, izbor odeće za performans *VB45* upućivao je na užasan i razarajući rat u istoriji Evrope.

većeg stepena kontrole. Farbanje kose, depilacija, farbanje tela, dobijaju ritualni značaj u pripremi učesnica performansa. Savršeno oblikovana i glatka tela, plave kose i svetle kože, u kontrastu sa dubokim crnim čizmama iznad kolena, dominantna je slika moći. Ipak, za tu sliku učesnice su morale da plate cenu transformacije.

Razlaganje forme do postizanja krajnjeg minimalističnog doživljaja monohromatske slike dogodilo se u okviru performansa *VB46* iz 2001. godine u *Gagosian Gallery* u Los Angelesu. Devojke dečačkog izgleda sa kratkom kosom, tela i lica ofarbanih u belo „tokom snimanja i fotografisanja, postavljene su u krugu od 360 stepeni u *Sony* studiju u Holivudu. Zatim, u prostoru Ričarda Mejera u *Gagosian Gallery* na Beverli Hillsu izložene su javnosti. Priznajem da što se više trudim da slika bude minimalna i čista, više deluje fetišistički. Moje traganje za *nevidljivom slikom* ne može biti postignuto krajnjim usmeravanjem pažnje na detalje jer bi se takva vrsta sofisticiranosti približila dekadenciji filma *Smrt u Veneciji* (1971), u kome se šminka neosetno topi na Ašenbahovom licu”. (Renee Roll, 2003: 102)

Postupak razlaganja forme u težnji za postizanjem minimalizma vodio je ka predstavi *nevidljive slike*, nakon čega Bikroft postepeno menja kurs u pogledu izbora tema složenih narativa. Performans *VB53* iz 2005. godine, odigrao se u *Tepidarium del Giardino Giardino dell’Orticoltura* u Firenci. Nagi modeli različitog izgleda, naglašeno duge kose, smešteni su na humci tepidarijuma. Njihova tela u kontrastu su sa tamnom, vlažnom zemljom. Na sebi imaju samo sandale Helmuta Langa oko gležnjeva. Prizor koji budi aluziju na rajski vrt istovremeno može izražavati osećaj prolaznosti ali i novog stvaranja. Još jedna neobična lokacija odabrana je za performans *VB66* iz 2010. godine u *Mercato Ittico* u Napulju. Na ribljoj pijaci Bikroft izlaže pedesetak modela na velikoj platformi. Tela obojena u crno izložena su formama skulptoralnih predstava ženske lepote. Pored živih skulptura postavljeni su izliveni delovi tela koja podsećaju na karbonizovana tela u Pompeji, tragediju njenih stanovnika i stalno prisustvo vulkana. Skriveno u senkama tamne prostorije, žive skulpture se ne razlikuju od fragmenata crnih odlivaka ruku, torza i nogu. Takođe, Bikroft ukazuje na to da fragmenti ženskog tela ne mogu imati posebnu (fetišističku) vrednost u odnosu na celinu.

Okamenjenost pokreta koje Bikroftova zahteva od živih skulptura u svojim projektima, vodila je kompozicijama u kojima se modeli kombinuju sa vajarskim delima. U okviru festivala *Firenze Suona Contemporanea*, Bikroft je pozvana 2017. godine kao specijalni gost da tumači grad Firencu. U performansu *VB84* u *Galleria degli Uffizi* u *Sala del Niobe*, izložila je ženska tela prekrivena prozirnim platnima postavljena paralelno okamenjenim telima mermernih skulptura iz grčkog mita o Niobi, deo stalne postavke. Ponosna Nioba hvalila se da je rodila više dece nego boginja Leto zbog čega je stiže osveta. Tuga zbog tragične smrti njene dece okamenila je Niobu, iz

čijih kamenih očiju i dalje liju suze. Ova prekretnica u radu Bikroftove nadovezuje se na projekte koji su započeli 2008. godine kada je u apsidi crkve u Palermu izložila 27 modela zajedno sa 13 gipsanih odlivaka.

Dvostruka izložba posvećena radu Vanese Bikroft priređena je 2011. godine, u galeriji *Lia Rumma u Via Stilicone*, u Milanu. Prikazani su radovi *VB70 i VB MARMI* (radovi u mermeru) - izloženi i na Venecijanskom bijenalu. U prizemlju galerije izvedena je predstava *VB70* povodom otvaranja izložbe. Desetak nagih modela izloženo je među mermernim blokovima neobrađenog kamena i fragmentima figura ženskog tela, stvarajući jedinstvenu skulptoralnu grupu. Tonirana tela učesnica performansa upijaju svojstva kamena i postaju njegov deo stapajući se sa materijalom u bojama belog mermera iz Karare, zelenog oniksa, francuskog crvenog okera, portugalskog ružičastog mermera, sodalit plave, lapis lazulija.

Poslednji rad Bikroftove iz decembra 2022. godine prikazuje seriju skulptura čije otvaranje je pratio performans *VB94* u maloj galeriji *Palazzo Abatellis*, muzeju u kome se nalazi Regionalna galerija Sicilije. Nastup kombinuje žive modele, sa skulpturama i zvučnim zapisom kompozitora Gustava Rudmana (Gusrave Rudman Rambali). Ovaj muzej Bikroft smatra najlepšim na svetu. „*Blagovesti*, Antonela da Mesine (Antonello da Messina) i bista *Eleonore Aragonske*, Frančeska Laurane (Francesco Laurana) ostavili su dubok utisak na mene. Verujem da grad Palermo razume složenost i dijalektiku mog rada i zbog toga se osećam sigurno³”, kaže Bikroft. Žene Palerma različitog izgleda i starosne dobi, ravnopravno izložene među skulpturama koje podsećaju na artefakte iz muzejske kolekcije renesansne umetnosti, evociraju uspomenu na žene iz istorije Palerma. Među učesnicama predstavljena je i žena koja doji bebu.

Žensko telo između estetike i etike

Svaki umetnik koristi svoja sredstva da se izrazi, moje oružje je moje telo. Telo je oruđe u službi umetnosti, a performansima učite da ga kontrolišete, istražujete njegove mogućnosti i granice, zarad emocionalne i spiritualne transformacije (Vestkot, 2013: 5).

Od sedamdesetih godina 20. veka pitanje tela i telesnosti došlo je u fokus društvenih teorija i umetničkih praksi. U težnji za dekonstrukcijom tradicionalnih umetničkih formi nastaje i niz performansa u kojima je telo jedini medij komunikacije. Ispitivanje granica forme sada se prenosi i na telo koje postaje alat i materijal.

3 Anonim. 2023. *Wallpaper Online Magazine*. <https://www.wallpaper.com/art/vanessa-beecroft-VB94-palazzo-abatellis-sicily>. Pristupljeno 3.5.2024.

Postmoderni *tableaux vivants* Bikroftove koji dovodi u pitanje konceptualizaciju, upotrebu i zloupotrebu ženskog tela, može se povezati sa praksom umetnica poput Orlan (ORLAN), Sindi Šerman (Cindy Sherman), Joko Ono (Yoko Ono), Keroli Šniman (Carolee Schneemann), zasnovanom na ideologiji postfeminističkih pokreta koji se bave pitanjima ženske seksualnosti i položaja žene u društvu.

Istraživanje (zlo)upotrebe živog ženskog tela koje Vanesa Bikroft u službi performansa iscrpljuje do granice izdržljivosti, odvija se izvan performansa. Disciplinu i represiju koju praktikuje čitavog života u odnosu prema sopstvenom telu prenosi na svoje modele. Umetnica se često poziva na Godara u svojim nastupima. „Godar je više od bilo kog drugog filmskog stvaraoca prikazao kako se u potrošačkom društvu žena kao slika eksploatiše,“ (Malvi, 2017: 68) ipak njegov projekat se dovodi u sumnju već zbog same činjenice da koristi nago žensko telo. Sliku eksploatacije kojoj su žene podvrgnute u seksističkom društvu, „nije moguće koristiti bez izvesne mere saučesništva u eksploataciji“ (Malvi, 2017: 69). Kontroverze koje se vezuju za performanse Vanese Bikroft ne proizlaze iz same nagosti izloženih tela. Na primeru umetnika Spensera Tunika (Spencer Tunick), znamo da nije teško okupiti na stotine, nekad i hiljade ljudi spremnih da učestvuju u njegovim telesnim pejzažima.⁴ Problem radova Bikroftove je pre svega odnos prema telu drugog, kao mediju i sredstvu. U postupku stroge formalnosti i discipline kojom se modeli iscrpljuju, režirana kompozicija kojom bivaju ukalupljeni i zarobljeni, stavlja pod sumnju da li prizor koji posmatramo reprezentuje eksploataciju ili je sam po sebi eksploatacija. Iako smo u umetnosti performansa već svedočili ispitivanju i pomeranju granica izdržljivosti ljudskog tela, odnos prema tuđem telu pozicionira rad Bikroftove u prostor između feminističkog aktivizma i čiste eksploatacije. Činjenica da su volonteri a kasnije plaćeni modeli pristali na uslove performansa u osnovi opravdava njen postupak. Sa druge strane, postavlja se pitanje na koji način legalnim sredstvima tržište može manipulirati ljudskim telom. Možemo se osvrnuti na Bartovu (Roland Barthes) sintagmu *od dela ka tekstu* prema kom umetničko delo postaje tekst koji se konstruiše kroz akt čitanja/gledanja/slušanja i koji „je vezan za uživanje (*jouissance*), tj. uz zadovoljstvo bez odvajanja ja od proizvodnje“ (Beker, 1999: 207). Iako su ciljevi kritike društveno-političkih situacija i institucionalizacije umetnosti umetnika jasni, kao i korišćenje individue koja je pristala da bude deo umetnikovog osmišljenog kolektiva, sam pristup i način izvođenja dovode u pitanje da li se umetnica bavi pitanjem problema društva, ili samopromocijom i trgovinom umetnosti koristeći kao alat aktuelna provokativnih dešavanja u svetu.

Postavlja se pitanje da li svojim izborima umetnica želi da odgovori na savremene odlike savremenosti prema Teriju Smitu (Terry Smith) i bira teme i situacije

4 Suprotno postupku Bikroftove Spenser polazi od rada na fotografskom kadru koji se transformiše u instalaciju, formirajući apstraktnu geometrijsku sliku metamorfozom kolektivnog portreta.

koje: 1) globalistički hegemonizuju sve veće kulturne razlike koje oslobađa dekolonizacija, 2) kontrolišu vreme, 3) eksploatišu resurse za koje se zna da se ne mogu obnoviti, 4) pojačavaju i intenziviraju nejednakosti između naroda, klasa i pojedinca, 5) ističu želju za dominacijom kojom se zanose države, ideologija i religija, 6) sagledavaju ekonomiju spektakla i režim reprezentacije koji onemogućavaju neposrednu dostupnost informacija (Smit, 2014: 34). Savremena umetnost je, dakle, strategijski govor o onome što je prisutno kao aktuelni događaji ili splet situacija u svetu, objekat ili taktika izvođenja aproprijacije ili intervencije u svetu savremenim oblicima života. (Šuvaković, 2017: 36).

Primeru radi, u suprotnosti sa „kalupima” ženske lepote u praksi Bikroftove i prihvatljivim oblicima privlačnog tela, nalaze se slike *sirovih* aktova – Dženi Savil (Jenny Saville). Ovo nisu prikazi koji prkose zahtevima tržišta lepote, već prikazuju njegovo naličje. U seriji autoportreta kojima pripadaju *Plan* (1993), *Prop* (1993), *Branded* (1992) velikim platnima dominiraju aktovi masivnog ženskog ili muškog tela u prostorima sterilnog ambijenta „klanice” u kojoj se odvija transformacija. Kadriranje tela pojačava dramatičan utisak nesavršenosti koja je odbojna i koja mora biti preoblikovana. Boja kože je poput mesa na koje je ljudsko biće svedeno. Autoportret *Plan* (1993) prikazuje telo umetnice obeleženo konturama, putokazima za hirurški nož koji je alat za modelovanje i odstranjivanje viška materijala do idealnih proporcija. Lars Svensen (Lars Fredrik Handler Svendsen) u delu *Filozofija mode* (2004) zapaža da zamena sala mišićima i potčinjavanje hirurškom skalpelu nije samo posledica slobodnog izbora ličnosti već jedne gotovo uniformne, internacionalizovane tendencije koja postaje društvena norma.

Opsesija pitanjem estetske uniformnosti tela Bikroftove, do koje dolazi uspostavljanjem kontrole nad grupom depersonalizovanih lutaka, može se dovesti u vezu sa istraživanjem estetike tela umetnice Orlan. Dok je rad Vanese Bikroft usmeren ka eksponiranju ženskog tela i njegove upotrebne vrednosti u industriji zabave, Orlan izlaže sopstveno telo estetskoj transformaciji sa ciljem da pokaže mučni proces kroz koji telo prolazi da bi dostiglo društveno očekivani ideal. *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990) pokazuje niz plastičnih operacija u kojima umetnica za svoje estetske uzore uzima prototipe lepote iz evropske likovne umetnosti.⁵ Tokom ovih intervencija Orlan je bila samo pod lokalnom anestezijom i u budnom stanju čitala kritike Džudit Batler (Judith Butler) i Julije Kristeve (Julia Kristeva), čime je naglašavala feministički aspekt svojih radova. Dodirnu tačku sa radom Bikroftove čini Orlanino traganje za sopstvenim identitetom izgubljenim

5 Čelo Leonardove Mona Lize, bradu Botičelijeve Venere ili nos Dijane iz Fontenbloa.

u tranziciji unutrašnjih i spoljašnjih stanja. Orlan postavlja pitanja koliko naše telo pripada nama i do koje mere je čovek pasivan u donošenju odluka o sopstvenom telu. Izbori bivaju nesvesno utisnuti kroz nametnute uzore. Trendovi proizvode zahteve za novim identitetima koji poništavaju prethodne. Rezultat je groteskna kreacija.

Zaključak

Možemo zaključiti da je potraga Vanese Bikroft za ispitivanjem odnosa između identiteta i identifikacije, kao i ženske seksualnosti u ambijentu marketinškog terora lepote u sprezi sa ličnim nesigurnostima dovela u pitanje granice društvenog konteksta u kome montaža postaje ključ za građenje idealne stvarnosti. Telo kao opna koja deli naš svet na *unutrašnji* i *spoljašnji* može biti naša spona sa svetom ili uzrok raskola. Bikroft u svojim radovima uspostavlja model avatara koji s vremenom sve više gubi na autentičnosti i pretvara se u armiju klonova koji deluju kao živi štit između njene potrebe za oslobađanjem tela i njene lične anksioznosti i osećaja stida; dok aktuelizuje Fukoovu (Michel Foucault) ideju o kontroli nad telom koje se u tržišnim uslovima sve više tretira kao mašina koja se može usmeravati, disciplinovati i nadzirati. Džefri Dajč smatra Bikroftovu „predvodnicom novog talasa ženske umetnosti” (Deitch, 2003: 26) i opisuje njen rad kao *konceptualni autoportret*, ili *surogat autoportret* (Deitch, 2003:26). Ovi autoportreti u mediju performansa spajaju lepotu i patnju, predstavljaju potragu Bikroftove za ličnim identitetom i prihvatanjem tela kroz kolektivni portret idealizovane nedostižne ženstvenosti, u društvu koje profitira na našim nesigurnostima.

REFERENCE:

1. Bart, Roland.1971. *Od djela ka tekstu*, u: Baker, Miroslav (priređivač). 1999. *Savremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
2. Đokić, Jelena. 2009. *Postkultura, Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.
3. Đorđević, Jelena. 2008. *Telo u kulturi*. Beograd: Kultura 120/121.
4. Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Sremski Karlovci–Novi Sad: IK Zorana Stojanovića.
5. Gordelije, M., Panof, M. 2002. *Stvaranje tela u: Antropologija tela*, Kultura br. 105/106. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 27–43.
6. Jankov, Sonja. 2021. Rukopis doktorske disertacije *Citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma kao stvaralački i intepretativni metoda u savremenim umetničkim praksama*. Beograd: Univerzitet umetnosti, F 3/2018.
7. Malvi, Lora. 2017. *Vizuelna i druga zadovoljstva*. Beograd: Filmski centar Srbije.
8. Merlo-Ponti, Moris. 1975. *Telo kao izraz i reč*. Fenomenologija, Beograd: Nolit.
9. Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*. New York: Oxford University Press.

10. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
11. Renee Roll, Melanie. 2014. *Performing the image: The tableaux of Vanessa Beecroft*, MA: College of the Arts of Kent State University).
12. Smit, Teri. 2014. *Savremene umetnosti i suvremenost*: zbirka eseja. Beograd: Orion art.
13. Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
14. Šuvaković, Miško. 2017. *Strateške i taktičke tranzicije*: u Čekić, Jovan i Šuvaković, Miško (ed.). *Nova povezivanja – od scene do mreže*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
15. Vestkot, Džejms. 2013. *Kad Marina Abramović umre*. Beograd: Plavi jahač.

Linkovi:

1. Anonim. 2023. "Vanessa Beecroft's ethereal performance and sculpture exhibition explore Sicily's cultural history". *Wallpaper Online Magazine*. Pristupljeno 3.5. 2024. <https://www.wallpaper.com/art/vanessa-beecroft-VB94-palazzo-abatellis-sicily>.
2. Bender, Saskia. 2022. *Vanessa Beecroft - A Video Essay*, Brera Art Academy in Milan, August 14, 2022. Pristupljeno 24.1.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=i-8fpoFfnR8>.
2. Pietra, Brett Kelly, dir. 2007. *The Art Star and the Sudanese Twins*. New York, NYC: Indiepix, 2009. DVD.
3. Harding, Luke. 2005. *Ruthlessly exposed*, The Guardian, April 8, 2005, Pristupljeno 12.2.2024. <https://www.theguardian.com/world/2005/apr/08/worlddispatch.germany>.
4. Johnstone, Nick. 2005. *Dare to Bare*, The Guardian, March 13, 2005. Pristupljeno 22.2.2024. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art>.
5. Larocca Amy, 2016. *The Bodies Artist*, The Cut, August 9 2016. Pristupljeno 12.2.2024. <https://www.thecut.com/2016/08/vanessa-beecroft-bodies-artist.html>.
6. Shapiro, David. 2008. *Vanessa Beecroft: Interview by David Shapiro*, Museo Magazin. Pristupljeno 2.3.2024. <https://www.museomagazine.com/VANESSA-BEECROFT>.

Self-Portrait of Vanessa Beecroft in the Medium of Performance

Abstract: Vanessa Beecroft is a contemporary artist of Anglo-Italian origin, whose work is associated with the USA. She currently lives in Los Angeles. After studying painting at the Accademia Ligustica di Belle Arti in Genoa (1987–1988), she completed her studies in Stage Design at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan. Her artistic expression in the medium of performance is based on the direction of live visual compositions, in which she combines elements of theatre, painting, sculpture, architecture, and fashion, interpreted through the lenses of feminism and voyeurism.

The central focus of her work is the staged live images of naked female figures with sculptural forms, presented in a Renaissance perspective. These reflect her quest for identity and finding harmony in her own body. The models are *mannequins*, (un)dressed, motionless, and distant elements of a precisely composed image, which become the archetype of the female figure in the artist's performances. The themes that preoccupy her include the female body, nutrition, gender, racial determination and belonging, as well as current political issues. Despite being considered brilliant, her performances have also been interpreted as disturbing, sexist, superficial, and bordering on racism, due to the actions she takes during the creation process and her statements in the media.

Assuming that Vanessa Beecroft's artistic expression is a reflection of her subconscious processes transposed into performance from the role of director, this work aims to examine the facts that show that the problems of contemporary society that preoccupy Beecroft in her work are inseparable from her personality, origin, upbringing, fears, and challenges she faces since early childhood. Therefore, the contradictory views in the critique of Beecroft's performances arise from the interpretation of her work in the context of social phenomena and political (in)correctness, ignoring her search for her own identity. A comparative approach follows Beecroft's work in the medium of performance in relation to her biographical data, statements, and publicly available documentary material.

Keywords: Beecroft, performance, female body, nude, identity, self-portrait

Jelena Glišić Matović

<https://orcid.org/0009-0009-5979-446X>

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakulteta dramskih umetnosti

Institut za pozorište, film, radio i televiziju

Srbija

UDK 378:75

DOI: 10.5937/ZbAKU2412224M

Pregledni rad

Politika visokog obrazovanja u oblasti likovnih umetnosti – između tacitnog znanja i moći algoritma

Apstrakt: Ovaj članak bavi se razvojem pejzaža visokog umetničkog obrazovanja i ispituje ravnotežu između tacitnog znanja duboko ukorenjenog u istorijskom tkivu vizuelnih umetnosti i transformativnog uticaja algoritama u savremenom digitalnom okruženju. Prepoznajući algoritme kao nove „prenosioce” znanja i svojevrzne „studente”, ispituje se uticaj ove digitalne transformacije na tradicionalni obrazovni okvir. Prvobitno filozofski pojam usavršen u organizacionim naukama, tacitno znanje prepoznato je kao fundamentalno za umetničke procese i prenosi se kroz „šegrtovanje” odnosno interakciju u ateljeu. Artikulisanje transfera tacitnog znanja ima krucijalnu ulogu u unapređenju politika visokog obrazovanja u oblasti likovnih umetnosti. Istraživanje se proteže na epistemološki potencijal koji leži u umetničkim doktorskim istraživanjima na fakultetima likovnih umetnosti u Srbiji i služi kao bogat fond za razumevanje i dalji razvoj dinamične interakcije umetnosti i tehnologije. Članak se kreće kroz relevantne teorije koje osvetljavaju promenljivu dinamiku u umetničkom obrazovanju i pružaju uvid u načine na koje se politika visokog obrazovanja u oblasti likovnih umetnosti prilagođava izazovima algoritamskog doba. Koristeći praktične primere, istražujemo složenost svojstvenu ovom preseku i formulišemo zaključke, predviđajući moguće staze budućeg razvoja u ovoj oblasti. Namera je da se podstakne razumevanje i formulisanje obrazovnih politika potrebnih za pripremu umetnika za okruženje u kome koegzistiraju derivacija i transfer tacitnog znanja, umetnost kao istraživanje, algoritamska moć i kreativnost.

Ključni pojmovi: obrazovne politike, likovna umetnost, veštačka inteligencija, tacitno znanje, umetnost kao istraživanje

Art should be the basis of education...

*The aim of education is the creation of artists –
of people efficient in the various modes of expression.*

(Herbert Read, 1955)

Uvod – evolucija obrazovnih politika u likovnoj umetnosti u Evropi

U Evropi, tradicionalni koncept i filozofija umetničkog obrazovanja imaju duboke korene – još od Grčke i Rima. Evolucija obrazovnih politika u domenu umetnosti u Evropi oblikovana je kompleksnim preplitanjem kulturnih, društvenih i političkih faktora i brojnim prekretnicama koje su oblikovale integraciju umetničkog obrazovanja u formalne nastavne planove.

Herbert Rid (Herbert Read) je još 1955. napisao seminalno delo *Education through Art: A Revolutionary Policy* u kome objašnjava da obrazovanje kroz umetnost nije originalni koncept, već da potiče od Platona koji je smatrao da umetnost treba da bude osnova sveukupnog obrazovanja (Read, 1955). Rid, govoreći dalje o umetnosti kaže da objašnjavanje njene prirode dozvoljava i pretpostavku da postoji samo jedan mogući odgovor. Nasuprot tome, kada govori o obrazovanju, on kaže da se nalazi pred paradoksom kada je osnovna svrha obrazovanja u pitanju – da li ono služi da čovek postane ono što u svojoj suštini već jeste ili, upravo suprotno, da nikako ne postane ono što jeste, već ono što bi trebalo da bude (Read, 1958).

Umetničko obrazovanje se u antici smatralo integralnim u razvoju pojedinaca. U staroj Grčkoj, obrazovna filozofija (paideja) naglašavala je holistički razvoj pojedinaca, obuhvatajući intelektualna, fizička i umetnička nastojanja (Elsner, 2013). Umetničko obrazovanje, uključujući muziku, poeziju i vizuelne umetnosti, bilo je sastavni deo nastavnog plana i programa idealnog građanina. Simpozijum (okupljanje), gde je intelektualni diskurs bio isprepleten sa muzičkim i poetskim nastupima, oličavao je simbiotski odnos umetnosti i obrazovanja u antici. Tokom renesanse, ovo uverenje je oživelo, sa umetnicima poput Leonarda da Vinčija (Leonardo di ser Piero da Vinci), Mikelandela (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) ili Albertija (Leon Battista Alberti), koji su predstavljali ideal „renesansnog čoveka“ – uspešnog u više discipline, uključujući umetnost (Testa et al, 2005). Obrazovanje tokom ove ere karakterisalo je obnovljen naglasak na slobodnim umetnostima gramatika, retorika, istorija, filozofija i umetnost). Humanistički naučnici poput Erazma zalagali su se za sveobuhvatno obrazovanje koje je negovalo kreativnost, kritičko mišljenje i uvažavanje estetskog

(Garin, 1971). Tada su umetnici počeli da dobijaju formalnu obuku u radionicama i akademijama u gradovima kao što su Firenca, Rim i Pariz, koje su služile kao središta umetničkih inovacija i obrazovanja.

Sa prosvetiteljstvom je došlo do promene paradigme u obrazovnoj filozofiji – naglašavanjem razuma, empirizma i naučnog istraživanja. Iako su mislioci prosvetiteljstva davali prioritet proučavanju prirodnih nauka i matematike, umetnost nije bila potisnuta na periferiju (Clifford-Vaughan, 1963). Filozofi kao što su Ruso (Jean-Jacques Rousseau) i Kant (Immanuel Kant) naglašavali su važnost estetskog obrazovanja u negovanju emocionalne inteligencije, moralnog razvoja i kulturne pismenosti. U Engleskoj su studenti umetnosti počinjali crtanjem „iz antike”, odnosno kopiranjem sa gipsanih odlivaka klasičnih statua. Crtanje „po prirodi” je tipično bilo rezervisano za starije i naprednije učenike koji su svoju tehniku već dokazali u „antičkoj klasi”. Metod poučavanja „majstor i učenik”, ili rad u ateljeu, nastao je u Italiji, evoluirao iz sistema šegrtovanja, i čvrsto je ukorenjen u Francuskoj u sedamnaestom i osamnaestom veku (Warren, 1916).

U 19. veku se širom Evrope pojavilo obavezno obrazovanje i školovanje koje je finansirala država. Obrazovne reforme sprovedene su kako bi se pristup znanju demokratizovao i kako bi se podstakla društvena kohezija. Iako su nastavni plan i program davali prioritet pismenosti, matematici i stručnim veštinama, umetnost je smatrana suštinskom komponentom sveobuhvatnog obrazovanja. Institucije kao što su umetničke akademije i konzervatorijumi su se umnožile, zadovoljavajući rastuću potražnju za specijalizovanim umetničkim obrazovanjem. Prosvetiteljski i romantičarski pokreti su uveli nove ideje o umetnosti i obrazovanju (Nelson, 1997). Akademije su proširile svoje nastavne planove i programe kako bi uključile discipline kao što su istorija, teorija i estetika, odražavajući širu intelektualnu i kulturnu promenu. U ovom periodu su se pojavili i novi umetnički pokreti, poput neoklasicizma i romantizma, koji su doveli u pitanje tradicionalne akademske konvencije i naglašavali individualni izraz i kreativnost.

Posebno istraživanje bilo bi potrebno kako bi se govorilo o umetničkom obrazovanju žena, koje su u akademskom svetu dugo ostale ili potpuno izostavljene ili su bile posmatrane kao „drugi”. Maria Kvirk (Maria Quirk) piše o situaciji u Engleskoj sredinom i krajem 19. veka. U državnim školama dizajna i velikim privatnim akademijama, žene su uglavnom bile ograničene na pozicije nižeg i početnog nivoa, retko napredujući do viših uloga, pa samim tim i bez prilika da utiču na obrazovni sistem ili da usmeravaju razvoj svojih studenata i studentkinja (Quirk, 2013). Najveće mogućnosti za profesorke likovne kulture bile su u privatnim školama. Osim što su obezbeđivale prihod umetnicama, ove škole su bile jedinstveni prostori ženskog autoriteta i autonomije. Umetničke škole koje vode žene usvojile su individualizovaniji

pristup, oslanjajući se na metode francuskih ateljea kao i na sopstvena obrazovna iskustva. Podučavanje je dalo brojnim ženama mogućnosti za status i siguran prihod, pritom im ostavljajući vreme da nastave umetničku karijeru.

U dvadesetom veku dolazi do daljeg razvoja umetničkog obrazovanja, podstaknutog napretkom tehnologije, pedagogije i kulturne globalizacije. Progresivni edukatori poput Djujija (John Dewey) zalagali su se za iskustveno učenje i integraciju umetnosti u različitim disciplinama (Goldblatt, 2006). Bauhaus, koji je u Nemačkoj osnovao 1919. godine Valter Gropijus (Walter Adolph Georg Gropius), napravio je revoluciju u umetničkom obrazovanju promovišući interdisciplinarnu saradnju i eksperimentisanje. Bauhaus principi obrazovanja o dizajnu proširili su se širom Evrope, oblikujući razvoj umetničkih škola i akademija (Phela, 1981). Nakon Drugog svetskog rata brojne inicijative pokrenute su zarad promovisanja interkulturalnog razumevanja i umetničkog izražavanja kao katalizatora mira i pomirenja. Došlo je do porasta broja umetničkih škola i univerziteta koji su nudili diplome iz likovne umetnosti i srodnih disciplina. U ovom periodu dolazi do uspona konceptualne umetnosti, performansa i novih medija, koji dovode u pitanje tradicionalne predstave o umetničkoj praksi i obrazovanju. Institucije poput Goldsmiths College u Londonu i Ecole des Beaux-Arts u Parizu postale su centri za inovativne pristupe umetničkom obrazovanju. Krajem 20. i početkom 21. veka, globalizacija i tehnološki napredak dodatno su transformisali visoko umetničko obrazovanje u Evropi. Umetničke škole su prihvatile digitalne medije, interdisciplinarnu saradnju i kritičku teoriju, odražavajući savremene trendove i baveći se globalnim pitanjima. Danas, evropske umetničke škole nastavljaju da evoluiraju, prilagođavajući se promenljivim društvenim, kulturnim i tehnološkim pejzažima, istovremeno podržavajući tradiciju umetničke izvrsnosti i inovacija.

Sve do prvih decenija 21. veka, umetničke prakse su bile marginalizovane unutar akademskog okruženja, često potisnute na periferiju kao oblik izražavanja, a ne kao legitiman način proizvodnje znanja. Umetnost kao istraživanje je koncept koji se razvija i koji dovodi u pitanje tradicionalne akademske paradigme brisanjem granica između umetnosti i nauke, prakse i teorije, subjektivnog iskustva i objektivne analize (Eubanks, 2012). Podrazumeva korišćenje umetničkih praksi i kreativnih procesa kao sredstava za generisanje znanja, razumevanja i uvida u složene fenomene. Ovaj pristup naglašava integraciju umetničkog izraza i naučnog istraživanja kako bi se postavila istraživačka pitanja, saopštili rezultati i ostvarila interakcija sa publikom na inovativne načine. Napredak u digitalnim tehnologijama i proliferacija onlajn platformi olakšavaju širenje i dostupnost umetničkih istraživanja i omogućavaju umetnicima i naučnicima nove puteve da podele svoj rad sa širom publikom, prevazilazeći geografske i institucionalne granice. Ova demokratizacija proizvodnje i širenja znanja igra ključnu ulogu u jačanju različitih glasova i omogućava uključivanje alternativnih epistemologija

i metodologija, čime se obogaćuje naučni diskurs i promoviraju veća inkluzivnost unutar naučne zajednice.

Putanja razvoja obrazovne politike u oblasti umetnosti u Evropi odlikuje se kontinuitetom i promenama, odražavajući promenljive paradigme znanja, vrednosti i društvenih aspiracija. Istorijski gledano, *model šegrtovanja* (apprenticeship model) i rad u ateljeu mentora bili su fundamentalni u prenošenju umetničkog znanja. Umetnici bi prolazili kroz godine obuke kod majstora umetnika, učeći tehnike, stilove i zanatske veštine kroz praktično iskustvo. Nadovezujući se na tradicionalni model šegrtovanja, *kognitivno šegrtovanje* (cognitive apprenticeship), fokusira se ne samo na učenje tehničkih veština, već i na razumevanje kognitivnih procesa uključenih u umetničko stvaranje (Casey, 1996). Ovo uključuje eksplicitna uputstva, rad po modelu, podučavanje i postavljanje konstrukcije kako bi se pomoglo učenicima da razviju svoje umetničke sposobnosti. *Teorija mimezisa* sugeriraju da umetnici uče tako što imitiraju ili oponašaju dela poznatih umetnika (Hagberg, 1984). *Teorija socijalnog učenja* (social learning theory) naglašava ulogu društvenih interakcija u prenosu znanja (Reed et al, 2010). Umetnici uče od svojih vršnjaka, mentora, kritičara i šire umetničke zajednice kroz posmatranje, saradnju, povratne informacije i diskusiju. *Konstruktivizam* pretpostavlja da pojedinci aktivno grade sopstveno razumevanje sveta kroz iskustva i refleksiju.

Koncept tacitnog znanja u likovnim umetnostima

Tacitno znanje (implicitno, „neizrecivo“) je znanje za koje akter zna da poseduje (kako uhvatiti loptu, vezati čvor, obeležiti liniju), ali koje se ne može opisati drugim terminima osim sopstvenim (veštini) izvođenjem (Gerholm, 1990). Uglavnom se stiče kroz iskustvo, praksu i posmatranje. Teško ga je artikulirati ili preneti drugima, jer je duboko ukorenjeno u individualnom iskustvu, intuiciji i ličnom razumevanju (Nonaka et al, 2009). Takvo znanje je svojstveno umetnosti. Tacitno znanje postoji u zvaničnom akademskom okviru, ali nije dovoljno istraživano, iako je fundamentalno za umetničke procese (Gerholm, 1990). Gerholm (Tomas Gerholm) daje antropološku definiciju tacitnog znanja u akademskom okruženju. On tvrdi da svaka osoba koja ulazi u novu grupu sa ambicijom da postane punopravan, kompetentan član mora naučiti da se pridržava njenih osnovnih kulturnih pravila. Većina toga se stiče postepeno kroz interakciju sa drugima i bez da se iko ikada namerno trudi da nauči pridošlicu pravilima igre. Bez obzira na to, nepoštovanje ovih implicitnih pravila će nesumnjivo uticati na položaj te osobe u grupi. U nekim disciplinama i nekim odeljenjima takva osoba će zauvek ostati autsajder. Gerholm tvrdi da kompetencije za poštovanje kulturnih pravila grupe funkcionišu kao neformalni uređaj za sortiranje, iako često ni „sorteri“ ni „sortirani“ nisu svesni toga. Upravo ovo implicitno znanje on naziva tacitnim znanjem.

Aristotelov koncept praktičnog suda ili mudrosti (*phronesis*) autori poput Mek Keona (McKeon, 2001) smatraju prethodnikom koncepta tacitnog znanja. Tacitno znanje se definiše kao znanje koje se manifestuje u uspešnoj individualnoj ili organizacionoj praksi, ali ne može biti u potpunosti ili adekvatno artikulirano (verbalizovano, objektivizovano, formalizovano, projektovano) ni od posednika ni od posmatrača koji ga analizira. Tacitno znanje se delom sastoji od tehničkih veština — vrste neformalne ekspertize obuhvaćene terminom „know-how”. Istovremeno, tacitno znanje ima suštinsku kognitivnu dimenziju, koja obuhvata mentalne modele, verovanja i perspektive toliko duboko ukorenjene da se uzimaju zdravo za gotovo i stoga ih nije lako artikulirati (Mareis, 2012). Ono je veoma lično, teško ga je formalizovati i stoga ga je teško preneti na druge. Duboko je ukorenjeno u postupcima pojedinca i njegovoj posvećenosti određenim kontekstima—zanatu ili profesiji, specifičnoj tehnologiji ili tržištu proizvoda ili aktivnostima radne grupe ili tima (Nonaka et al, 2009). Rezultat interakcije eksplicitnog i tacitnog znanja je – novo znanje.

Tacitno znanje u procesu umetničkog stvaralaštva proučavali su i sociolozi umetnosti i epistemolozi Tasos Zembilas (Tasos Zembylas) i Martin Niderauer (Martin Niederauer) prvenstveno fokusirajući se na oblast muzičke umetnosti (Zembylas et al, 2017). Brojni naučnici su istraživali koncept tacitnog znanja. Majkl Polanji (Michael Polanyi, 1891-1976) možda je najuticajniji naučnik u pogledu postavljanja koncepta tacitnog znanja. Njegova knjiga *Tacitna dimenzija* (Polanyi, 1966) smatra se suštinskim delom na ovom polju. Prema Polanjiu, tacitno znanje je teško eksplicitno artikulirati jer je duboko ukorenjeno u ličnom iskustvu i stručnosti. Filozof Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) je takođe dao značajan doprinos razumevanju tacitnog znanja u svom kasnijem radu, posebno u svom konceptu „jezičkih igara”. Vitgenštajn je istakao ulogu tacitnog razumevanja i zajedničke prakse u oblikovanju jezika i društvenih interakcija, ističući implicitna pravila i konvencije koje upravljaju našim svakodnevnim životom (Black, 1979). Filozof Gilbert Rajl (Gilbert Ryle) uveo je razliku između „znati kako“ i „znati šta“ (Ryle, 1949). Ova razlika je usko povezana sa konceptom tacitnog znanja i uticala je na kasnije rasprave o ovoj temi (Scott, 1971). Ikudžiro Nonaka (Ikujiro Nonaka) i Hirotaka Takeučići (Hirotaka Takeuchi) uveli su koncept tacitnog znanja u kontekst stvaranja organizacionog znanja, dajući značajan doprinos oblasti upravljanja znanjem (Nonaka et al, 2009). U svojoj knjizi *The Knowledge-Creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation* (Nonaka et al, 1995) uveli su koncept „konverzije tacitnog znanja“, što je imalo značajan uticaj na oblast menadžmenta znanja. U oblasti obrazovanja, naučnici poput Eliota V. Ajznera (Elliot V. Eisner) i Dejvida A. Kolba (David A. Kolb) istraživali su implikacije tacitnog znanja za podučavanje i učenje (Eisner, 2002; Kolb et al, 2005). Ajzner je isticao važnost estetskog razumevanja i tacitnog znanja u umetničkom obrazovanju, zalažući

se za iskustveno učenje i opipljive oblike saznanja. Kolb je razvio teoriju iskustvenog učenja, koja postavlja da učenje uključuje kontinuirani ciklus konkretnog iskustva, reflektivnog posmatranja, apstraktne konceptualizacije i aktivnog eksperimentisanja, naglašavajući ulogu tacitnog znanja u procesu učenja.

Derivacija tacitnog znanja u organizacionim naukama prema Nonaka-Takeuchi modelu objašnjava dinamiku interakcije između eksplicitnog i tacitnog znanja u kontekstu organizacionih nauka odvija se kroz spiralni proces koji obuhvata četiri koraka: socijalizaciju, eksternalizaciju, kombinaciju i internalizaciju. Razumevanje dinamike derivacije tacitnog znanja nudi dragocene uvide za organizacije koje žele da iskoriste puni potencijal svog ljudskog kapitala i poboljšaju svoju konkurentsku prednost u ekonomiji znanja. Ovaj model koristili su kineski autori u recentnoj studiji (Zhang et al, 2024) o faktorima sticanja tacitnog sticanja znanja i njegovom uticaju na učinak akademskog istraživanja na nekoliko kineskih univerziteta. Ova studija ispitivala je vezu između unapređenja visokog obrazovanja i tacitnog znanja. Rezultati su ukazali na to da socijalna interakcija, internalizacija i samomotivacija imaju pozitivan uticaj na akademski istraživački učinak kroz sticanje tacitnog znanja, odnosno da akademski istraživači mogu da steknu više znanja kroz društvenu interakciju nego kroz samomotivaciju, čime se unapređuje napredak u istraživanju. Autori ukazuju na nedostatak empirijskih i teorijskih studija o sticanju tacitnog znanja radi poboljšanja akademskog učinka u visokom obrazovanju sugerišući da ova oblast istraživanja ima značajan potencijal za stručnjake i kreatore obrazovnih politika.

Sprega umetnosti i tehnologije nekada i danas

Polazeći od pretpostavke da studenti umetnosti treba da razumeju prirodu svog umetničkog alata i medija izbora i govoreći o prirodi računarske umetnosti i njenom promišljanju sa studenima umetnosti, autorka Hole Hamfris (Holle Humphries) ističe da se najzahtevnija pitanja odnosno estetske i filozofske dileme tiču uticaja tehnologije na umetnika, kreativni proces i prirodu umetnosti. Najvažniji korak je, po autorki, istraživanje ontoloških koncepata i pitanja koja se postavljaju o prirodi umetnosti i kompjuterske umetnosti, pre nego što se istraže srodna pitanja epistemologije, vrednosti i kritike (Humphries, 2003).

Generalni direktorat za usluge parlamentarnog istraživanja Evropskog parlamenta (Think Tank, European Parliament) sproveo je dubinsku analizu na temu istorijskog odnos između umetničkih aktivnosti i razvoja tehnologije (Céu et al, 2019) sa ciljem da doprinese boljem razumevanju ciklične prirode preplitanja tehnologije i umetnosti. Fokusira se na istoriju tog preplitanja do prelaza između 19. u 20. vek.

Pošlo se od pretpostavke da preplitanje umetnosti i tehnologije, iako izrazito vidljivo u današnjem *policy-making* svetu, zapravo nije nova pojava, već je utemeljena u dugotrajnom istorijskom ciklusu.

Pronalazak boja u tubi sredinom 19. veka označio je značajnu tehnološku revoluciju u svetu umetnosti, duboko uticao na umetničku praksu, proizvodnju i putanju istorije umetnosti. Pre ove inovacije, umetnici su se prvenstveno oslanjali na napore i dugotrajne procese mlevenja pigmenata i pripreme sopstvenih boja, što je ograničavalo obim, prenosivost i spontanost njihovog rada. Pojava boja u tubama demokratizovala je pristup pigmentima, revolucionisala radne metode umetnika i katalizirala pojavu novih umetničkih pokreta. Ova tehnološka inovacija olakšala je masovnu proizvodnju i distribuciju umetničkih dela, što je dovelo i do pojave umetničkog tržišta kakvo danas poznajemo. Umetnici su sada mogli da proizvode više verzija svojih dela, što je dovelo do povećane potražnje i komercijalnog uspeha. Ovaj pomak iz temelja je izmenio odnos između umetnika, mecena i javnosti, oblikujući kulturni pejzaž 20. veka (Alexander, 2003).

Danas se nalazimo usred još jedne tehnološke revolucije sa pojavom najnovijih generacija veštačke inteligencije (AI), koja na sličan način preoblikuje način na koji se umetnost proizvodi i predstavlja. Veštačka inteligencija u umetnosti se odnosi na integraciju računarskih algoritama i tehnika mašinskog učenja u umetničku praksu, proizvodnju i analizu (Bundy, 1988). Ovo interdisciplinarno polje istražuje kreativni potencijal AI tehnologija za generisanje, tumačenje i interakciju sa umetničkim sadržajem, brisanje granica između ljudskog i mašinskog stvaralaštva. Naučnici kao što su Lev Manovič (Lev Manovich) i Kejt Kroford (Kate Crawford) ispitivali su implikacije veštačke inteligencije u umetnosti, baveći se pitanjima autorstva, estetike i uloge tehnologije u oblikovanju umetničkog izraza (Manovich, 2017; Crawford, 2016). AI tehnologije kao što su algoritmi za mašinsko učenje i generativne adversarijske mreže (GAN) osnažile su umetnike novim alatima i tehnikama za kreativno izražavanje (Wanick et al, 2022). Ove tehnologije omogućavaju umetnicima da istražuju nove oblike umetničkog stvaralaštva, od algoritamske umetnosti i računarske estetike do interaktivnih instalacija i imersivnih iskustava. Jedan značajan primer uticaja veštačke inteligencije na umetničku produkciju je uspon generativne umetnosti, gde algoritmi autonomno generišu slike, muziku i druge oblike kreativnog izraza (Zhou et al, 2024). Umetnici mogu da iskoriste kreativni potencijal veštačke inteligencije da istraže alternativne načine umetničkog izražavanja, koji zamagljuje granice između ljudske i mašinske kreativnosti i dovode u pitanje konvencionalne pojmove autorstva i umetničkog delovanja. Alati vođeni veštačkom inteligencijom kao što su algoritmi za duboko učenje i softver za prepoznavanje slika omogućavaju umetnicima da analiziraju ogromne količine vizuelnih podataka i da njima manipulišu, otvarajući nove

mogućnosti za eksperimentisanje i istraživanje (Liu et al, 2020). Veštačka inteligencija transformiše način na koji se umetnost predstavlja i konzumira, sa napretkom u tehnologiji virtualne i proširene stvarnosti (VR/AR) koja nudi nove načine za doživljaj i interakciju sa umetničkim delima. VR/AR platforme omogućavaju umetnicima da kreiraju imersivna digitalna okruženja, u kojima gledaoci mogu da istražuju umetnička dela u trodimenzionalnom prostoru i da sa njima stupaju u interakciju na načine koji su ranije bili nezamislivi. Ove tehnologije imaju potencijal da demokratizuju pristup umetnosti, rušeći geografske barijere i da dopru do publike izvan tradicionalnih galerijskih prostora.

Baš kao što je pronalazak boja u tubi napravio revoluciju u svetu umetnosti u 19. veku, pojavljivanje najnovijih generacija veštačke inteligencije u dvadesetim godinama 21. veka preoblikuje način na koji se umetnost proizvodi i predstavlja. Obe tehnološke revolucije osnažile su umetnike sa novim alatima, tehnikama i načinima kreativnog izražavanja, uvodeći transformativne promene u umetničkoj praksi, proizvodnji i kulturnom pejzažu.

Koncepcije umetničkog obrazovanja i njihov uticaj na kreiranje obrazovnih politika u eri algoritma

Mit o Dedalu kao interdisciplinarnom umetniku i začetniku repetitivnih formi kreativnosti u savremenim umetničkim medijima, pominje autorka Suzana Tosca (Susane Tosca) kada piše o ideji ponavljanja kao o nečemu što je duboko usađeno u našu kulturnu tradiciju (Tosca, 2023). Prva od ovih formi je mimezis (imitacija, podražavanje) koja je u osnovi estetske teorije od Platona do osamnaestog veka i odnosi se na o da umetnička dela oponašaju stvarnost. Kognitivni naučnici obično definišu kreativnost kao kombinatorni proces u kome se ideje ili objekti iz naizgled neskladnih domena spajaju da bi proizveli nova iznenađujuća značenja. Iako je mimezis „preživeo” antički period i srednji vek, a oblasti umetnosti i zanata dugi niz vekova nisu bile razdvojene, dogodilo se nešto što je našu kulturu učinilo opreznim prema ponavljanju u umetnosti. Ideja da je originalnost najvredniji kvalitet u umetnosti i prava mera kreativnosti javlja se u periodu romantizma, prvo u odnosu na poeziju, a potom i na druge umetnosti. Svi oblici digitalne umetnosti zasnovani su na ponavljanju, što je osnovni princip iza algoritamskih mašina (Wilks et al, 2012). Neke od njih su: kompjuterske igre ili interaktivna fikcija, robotska umetnost, digitalna poezija, vizuelizacija podataka, zvučna umetnost, net art. Svi su „pod lupom” zbog nesklada sa našom idejom o jedinstvenosti i kreativnosti, pa iz toga slede pitanja poput: da li je ovo umetnost? Da li je zaista originalno? Da li mašina može da bude deo umetničkog procesa?

Algoritmi, najpre poznati po svojoj ulozi u obradi podataka i računanju, sve više se prepoznaju kao „učenici” i „učitelji” u oblasti umetničkog obrazovanja. Kao što učenici uče od nastavnika, algoritmi uče iz podataka. Naučnici poput Leva Manoviča (Lev Manovich) i Kejt Kroford (Kate Crawford) istraživali su ovu ideju, posmatrajući algoritme kao entitete koji su sposobni da upiju ogromne količine umetničkog sadržaja i iz njega izvuku uvide. Ovo razumevanje dovodi u pitanje tradicionalne predstave o podučavanju i učenju, jer algoritmi mogu analizirati obrasce, generisati nove ideje, pa čak i samostalno kreirati „umetnička dela”.

Pojava AI-generatora slika, kao što su DALL-E 2, Discord, Midjournei i drugi, izazvala je kontroverzu oko toga da li umetnost koju generiše veštačka inteligencija treba smatrati pravom umetnošću — i da li bi to moglo da ostavi umetnike i stvaraoce bez posla (Adetayo, 2024). U razgovoru sa umetnicima iz različitih domena (pisac, kompozitor, likovni umetnik) Liz Manov (Harvard Gazette) postavila je pitanje na koje se danas u mnogim oblastima traži odgovor - da li je VI pre saradnik ili pretnja. Umetnici se mahom slažu da je izazov sličan onima u trenucima prethodnih industrijskih revolucija, jer svaka nova tehnologija menja konvencije i pruža ne samo nove mogućnosti već i novu vrstu izazova od kojih su većina socijalne i etičke prirode (Manov, 2023).

Uticao algoritama na digitalno okruženje u oblasti umetničkog obrazovanja u likovnoj umetnosti je dubok i višestruk i značajno oblikuje kako iskustvo učenja, tako i kasnije umetničke karijere. Algoritmi, vođeni veštačkom inteligencijom (AI) i tehnologijama mašinskog učenja, radikalno menjaju način na koji se umetnost stvara, konzumira i razume u digitalnom dobu. U umetničkom obrazovanju, algoritmi se sve više integrišu u nastavne planove i programe i pedagoške prakse, nudeći studentima nove alate i metode za kreativno istraživanje i izražavanje. Na primer, softver vođen veštačkom inteligencijom može da analizira i interpretira vizuelne podatke, omogućavajući učenicima da eksperimentišu sa algoritmima za generisanje, manipulaciju i tumačenje umetničkih dela na nove načine. Ova integracija algoritama u umetničko obrazovanje podstiče interdisciplinarnu saradnju, kritičko angažovanje sa tehnologijom i istraživanje novih oblika umetničke prakse.

Digitalna transformacija je imala dubok uticaj na obrazovne okvire, preoblikujući način na koji se znanje stvara, širi i konzumira. U kontekstu likovnog obrazovanja, ova transformacija je podstakla preispitivanje pedagoške prakse i kurikularnih pristupa. Džoana Zilinska (Joanna Zylińska) i Hauard Gardner (Howard Gardner) ispitali su implikacije digitalnih tehnologija na umetničko učenje, naglašavajući potrebu da se integrišu algoritamsko razmišljanje, računarska pismenost i digitalna kreativnost u obrazovne okvire (Zylińska, 2018; Gardner 2002). Integracija algoritamskog razmišljanja i računarske kreativnosti u umetničko obrazovanje uzima u

obzir značaj digitalne pismenosti i interdisciplinarne saradnje u pripremi studenata za izazove i mogućnosti digitalnog doba (Sluis et al, 2013; Manovich, 2002).

Zaključak

Algoritmi preoblikuju pejzaž umetničkih karijera utičući na to kako se umetnička dela proizvode, distribuiraju i konzumiraju u digitalnom okruženju. Umetnici koji su stručni u algoritamskim tehnikama i digitalnim medijima imaju komparativnu prednost u svetu savremene umetnosti, jer njihov rad odjekuje kod digitalno pismene publike koja reaguje na napredni razvoj kulture i tehnologije. Međutim, razvoj i prisustvo algoritama takođe dovodi do etičkih i društvenih implikacija za umetničku praksu, uključujući pitanja autorstva, autentičnosti i algoritamske pristrasnosti. Mnoge važne odluke koje su nekada donosili ljudi sada donose kompjuteri. Algoritmi broje glasove, odobravaju zahteve za kredit i kreditne kartice, biraju poreske obveznike za reviziju Poreske uprave, odobravaju ili odbijaju imigracione vize i još mnogo toga. Mehanizmi odgovornosti i pravni standardi koji regulišu takve procese odlučivanja nisu išli u korak sa tehnološkim razvojem (Kroll et al, 2017).

Usred ovih izazova kriju se mogućnosti za inovacije i interdisciplinarnu saradnju. Algoritamsko doba nudi nove alate i metodologije koje mogu obogatiti umetničko obrazovanje, omogućavajući učenicima da istraže nove načine izražavanja, eksperimentisanja i istraživanja. Prihvatajući algoritamske pristupe, učenici mogu razviti dublje razumevanje ukrštanja umetnosti i tehnologije, stvarajući nove puteve za kreativno istraživanje i inovacije (McCormack et al, 2014). Prilagođavanje umetničke obrazovne politike algoritamskom dobu zahteva višeslojan pristup. Prihvatajući izazove i mogućnosti koje predstavlja algoritamsko doba, umetnički univerziteti mogu da neguju novu generaciju umetnika opremljenih da se kreću kroz složenost digitalnog pejzaža, dok istovremeno podržavaju vanvremenske vrednosti kreativnosti, izražavanja i kulturnih vrednosti.

U umetnosti, uticaj algoritama se proteže izvan individualnih umetničkih karijera i obuhvata šire promene na tržištu umetnosti, kulturnim institucijama i javnom diskursu. Institucije kao što su muzeji i galerije sve više uključuju algoritamske tehnologije u svoje izložbene strategije, prakse kustosa i inicijative za angažovanje publike. Ova integracija algoritama u umetnički ekosistem odražava širi trend ka digitalizaciji kulturne proizvodnje i potrošnje, dovodeći u pitanje tradicionalna shvatanja umetničke autentičnosti, vrednosti i značenja. U eri algoritma, prilagođavanje umetničke obrazovne politike na univerzitetskom nivou istovremeno je i prepreka i mogućnost. U osnovi je neophodnost da se pomire vanvremenski principi umetničkog

obrazovanja sa brzim napretkom algoritamskih tehnologija. Jedan od najvećih izazova leži u održavanju integriteta i autentičnosti umetničkog izraza usred priliva algoritamskih alata i kompjuterskih pristupa. Rizik od homogenizacije i depersonalizacije je veliki, preteći da „nagrizi jedinstveni glas” i umetničku „agenciju” (delovanje). Agencija ili sposobnost delovanja je osnovna kategorija kritičke psihologije koja se definiše kao sposobnost pojedinca da deluje samostalno, da donosi nezavisne odluke i deluje ciljano koristeći svoje unutrašnje resurse i sposobnosti. Centralni aspekt sposobnosti delovanja u psihologiji je koncept samoeфикаsnosti (očekivanja samoeфикаsnosti), koji je skovao Albert Bandura (Bandura, 2006). Agencija se u kulturnom kontekstu se odnosi na sposobnost pojedinaca ili zajednica da deluju autonomno i donose odluke koje su u skladu sa njihovim kulturnim vrednostima i težnjama. Ističe važnost samoopredeljenja, samoizražavanja i sposobnosti da se oblikuje sopstveni narativ (Tudge et al, 1993). Umetničko delovanje (*artistic agency*) podrazumeva aktivnosti koje proizilaze iz različitih propozicionih i nepropozicionih (iskustvenih, telesnih, čulnih) oblika znanja – slušanje, osećanje, zamišljanje, isprobavanje, razmišljanje, beleženje i ispravljanje, što predstavlja mali izbor višestrukog umetničkog delovanja i majstorstva u njegovoj suštinski društvenoj prirodi. Kada ovde govorimo o umetničkoj „agenciji” ili delovanju, imamo pre svega u vidu rad Tasosa Zembilasa (Tasos Zembylas) i Martina Niderauera (Martin Niederauer) koji su pokušali da odrede šta konstituiše umetničku agenciju (delovanje) iz sociološke i epistemološke pozicije (Zembylas et al, 2018).

Integracija algoritama u umetničko obrazovanje takođe zahteva preispitivanje pedagoških pristupa i kurikularnih okvira, kao i suočavanje sa složenošću algoritamskog razmišljanja, informatičke pismenosti i računarske kreativnosti i uspostavljanje ravnoteže između tehnološke stručnosti i umetničkog senzibiliteta. Ovo zahteva ne samo duboko razumevanje algoritamskih procesa, već i kritičku svest o njihovim implikacijama na umetničku praksu i kulturnu produkciju.

REFERENCE:

1. Adetayo, Adebowale. 2024. „Reimagining learning through AI art: the promise of DALL-E and MidJourney for education and libraries.” *Library Hi Tech News*. 10.1108/LHTN-01-2024-0005.
2. Alexander, Victoria D. 2003. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden, MA: Blackwell
3. Bandura, Albert. 2006. „Toward a Psychology of Human Agency.” *Perspectives on Psychological Science* 1, no. 2: 164–80.
4. Black, Max. 1979. „Wittgenstein’s Language-Games.” *Dialectica* 33, no. 3/4: 337–53.

5. Bundy, Alan. 1988. „Artificial Intelligence: Art or Science?” *RSA Journal* 136, no. 5384: 557–69. Casey, Carl. 1996. „Incorporating Cognitive Apprenticeship in Multi-Media.” *Educational Technology Research and Development* 44, no. 1 (1996): 71–84.
6. Cêu, Santos et al. 2019. „The historical relationship between artistic activities and technology development”. European Parliament. Pristupljeno 15.8. 2024. <https://data.europa.eu/doi/10.2861/961315>
7. Clifford-Vaughan, Michalina. 1963. „Enlightenment and Education.” *The British Journal of Sociology* 14, no. 2: 135–43.
8. Eisner, Elliot, and Kimberly Powell. 2002. „Art in Science?” *Curriculum Inquiry* 32, no. 2: 131–59.
9. Elsner, Jaś. 2013. “Paideia: Ancient Concept and Modern Reception.” *International Journal of the Classical Tradition* 20, no. 4: 136–52.
10. Eubanks, Paula. 2012. „Interdisciplinary Study: Research as Part of Artmaking.” *Art Education* 65, no. 2: 48–53.
11. Garin, Eugenio. 1971. „Erasmus e l’umanesimo italiano”. *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 33, no. 1 : 7–17.
12. Gerholm, Tomas. 1990. “On Tacit Knowledge in Academia.” *European Journal of Education* 25, no. 3: 263–71.
13. Goldblatt, Patricia. 2006. “How John Dewey’s Theories Underpin Art and Art Education.” *Education and Culture* 22, no. 1: 17–34.
14. Hagberg, Garry. 1984. “Aristotle’s ‘Mimesis’ and Abstract Art.” *Philosophy* 59, no. 229: 365–71.
15. Humphries, Holle. 2003. “A Philosophical Inquiry into the Nature of Computer Art.” *Journal of Aesthetic Education* 37, no. 1: 13–31.
16. Kolb, A.Y., & Kolb, D.A. 2005. *The Kolb Learning Style Inventory – Version 3.1: 2005 Technical Specifications*. Haygroup: Experience Based Learning Systems Inc.
17. Kroll, Joshua A. et al. 2017. “Accountable Algorithms.” *University of Pennsylvania Law Review* 165, no. 3: 633–705.
18. Liu, Lijuan et al. 2020. “Image Recognition Technology Based on Machine Learning.” *IEEE Access*. PP. 1-1. 10.1109/ACCESS.2020.3021590.
19. Manovich, Lev. 2002. “Ten Key Texts on Digital Art: 1970-2000.” *Leonardo* 35, no. 5: 567–75.
20. Manovich, Lev. 2017. “Cultural Analytics, Social Computing and Digital Humanities.” In: Mirko Tobias Schäfer, Karin van Es (Hg.): *The Datafied Society: Studying Culture through Data*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 55– 68.
21. Mareis, Claudia. 2012. “The Epistemology of the Unspoken: On the Concept of Tacit Knowledge in Contemporary Design Research.” *Design Issues* 28, no. 2: 61–71.
22. McCormack, Jon et al. 2014. “Ten Questions Concerning Generative Computer Art.” *Leonardo* 47, no. 2: 135–41.
23. Nelson, Robert S. 1997. “The Map of Art History.” *The Art Bulletin* 79, no. 1: 28–40.

24. Nonaka, Ikujiro, and Georg von Krogh. 2009. "Tacit Knowledge and Knowledge Conversion: Controversy and Advancement in Organizational Knowledge Creation Theory." *Organization Science* 20, no. 3: 635–52.
25. Nonaka, Ikujiro, and Hirotaka Takeuchi. 1995. *The Knowledge-Creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation*. New York, NY, 1995; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023. Pristupljeno 14.8. 2024. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195092691.001.0001>
26. Phelan, Andrew. 1981. "The Bauhaus and Studio Art Education." *Art Education* 34, no. 5: 6–13.
27. Polanyi, Michael. 1966. *The tacit dimension*. Doubleday
28. Quirk, Maria. 2013. "An Art School of Their Own: Women's Ateliers in England, 1880–1920." *Woman's Art Journal* 34, no. 2: 39–44.
29. Read, Herbert. 1958. *Education through art*. Faber and Faber.
30. Reed, Mark S. et al. 2010. "What Is Social Learning?" *Ecology and Society* 15, no. 4.
31. Ryle, Gilbert. 1950. "The Concept of Mind." *British Journal for the Philosophy of Science* 1 (4):328-332.
32. Scalzo, G., & Fariñas, G. 2019. "Aristotelian phronesis as a key factor for leadership in the knowledge-creating company according to Ikujiro Nonaka." *Cuadernos de Administración*
33. Sluis et al. 2013. "The Canon After the Internet." *Aperture*, no. 213: 36–41.
34. Testa, Simone, and Nadia Cannata Salamone. 2005. "Humanism and the Renaissance." *The Year's Work in Modern Language Studies* 67: 378–402.
35. Tosca, Susana. 2023, "Good Artists Copy, Great Artists Steal: 1 Creativity and Originality in a New Media Landscape", *Sameness and Repetition in Contemporary Media Culture*, Emerald Publishing Limited, Leeds, pp. 141-167.
36. Tudge, Jonathan R.H., and Paul A. Winterhoff. 1993. "Vygotsky, Piaget, and Bandura: Perspectives on the Relations between the Social World and Cognitive Development." *Human Development* 36, no. 2: 61–81.
37. Warren, Lloyd. 1916. "The Atelier System." *The American Magazine of Art* 7, no. 3: 112–14.
38. Wilks, Judith et al. 2012. "Digital Technology in the Visual Arts Classroom: An [Un]Easy Partnership." *Studies in Art Education* 54, no. 1: 54–65.
39. Zembylas, Tasos & Niederauer, Martin. 2017. *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*. Routledge
40. Zhang, Jianhua. et al. 2024. "Factors of tacit knowledge acquisition and its mechanism of action on academic research performance: an empirical research from Chinese universities." *Kybernetes*, Vol. ahead-of-print No. ahead-of-print. Emerald Publishing Limited
41. Zylinska, Joanna (2018). "Photography after Extinction." In R. Grusin (Ed.), *After Extinction* 51–70. University of Minnesota Press

Higher Education Policy in the Visual Arts – Between Tacit Knowledge and the Power of Algorithms

Abstract: This article explores the development of higher education in the visual arts, examining the balance between tacit knowledge deeply embedded in the historical fabric of the visual arts and the transformative impact of algorithms in the contemporary digital environment. Recognizing algorithms as new “carriers” of knowledge and a kind of “student,” the influence of this digital transformation on the traditional educational framework is scrutinized. Originally a philosophical concept perfected in organizational sciences, tacit knowledge is recognized as fundamental to artistic processes and is transferred through “apprenticeship” or studio interaction. Articulating the transfer of tacit knowledge plays a crucial role in advancing higher education policies in the visual arts. The research extends to the epistemological potential found in artistic doctoral research at faculties of visual arts in Serbia, serving as a rich resource for understanding and further developing the dynamic interaction between art and technology. The article navigates relevant theories that illuminate the shifting dynamics in art education and provides insights into how higher education policies in the visual arts adapt to the challenges of the algorithmic age. Using practical examples, the complexity inherent in this intersection is explored, and conclusions are formulated, predicting possible future development paths in this field. The aim is to encourage understanding and formulation of educational policies needed to prepare artists for an environment where the derivation and transfer of tacit knowledge, art as research, algorithmic power, and creativity coexist.

Keywords: educational policies, visual arts, artificial intelligence, tacit knowledge, art as research

Aleksandar Kadijević

UDK 72.071.1(=163.41)(6)''18/19''(083.824)(049.32)

<https://orcid.org/0000-0002-1875-8093>

Prikaz

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

Srbija

Ilija Gubić, Nebojša Antešević: *Nasleđe arhitektonskog izvoza Srbije u zemlje Afrike od 1960. godine do danas*

(Beograd: Centar za održivi razvoj i kulturu „Struktura“: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, ur. Ksenija Lalović, ISBN 978-86-900109-6-7, 84 str, 2023)

Od 20. decembra 2023. do 15. januara 2024. godine na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu održana je izložba *Nasleđe arhitektonskog izvoza Srbije u zemlje Afrike od 1960. godine do danas*. Njeni autori i kustosi su arhitekti dr Nebojša Antešević iz Banjaluke i Ilija Gubić iz Novog Sada, koji su za tu priliku pripremili monografski katalog u koloru, štampan u Novom Sadu. Istovremeno su tehnički obradili arhivski i fotografski materijal, dok je dizajn izložbenih panela i kataloga osmislila Marina Dožaj. Recenzenti su afrički arhitekti Mark Olveni (Mark Olweny) iz Ugande, Aleksis Čunza Kabeja (Alexis Tshiunza Kabeya) iz DR Konga i Gamal Mahmud Hamid (Gamal Mahmoud Hamid) iz Sudana.

Izložba je pripremljena povodom šest decenija od osnivanja Organizacije afričkog jedinstva u Adis Abebi (1963) i uspostavljanja diplomatskih odnosa SFRJ sa mnoštvom novooslobođenih zemalja od kolonijalne vlasti, kao i u čast osnivanja pokreta Nesvrstanih (1961). Pored obilaska pojedinih dela *in situ* (Gubić je donedavno predavao u Ruandi), autori su koristili dokumentaciju iz privatnih zaostavština srpskih arhitekata, priloge iz stručne periodike, dnevne štampe, memoarske publicistike i izložbenih kataloga. Konsultovali su i afričku istoriografsku literaturu, kao i onu iz nekadašnjih kolonizatorskih centara, u kojoj rad arhitekata iz Srbije nije detaljno razmatran.

Na izložbi je aktivnost srpskih arhitekata prikazana hronološki po dekadama u vidu kontinuirane trake sa pregledima oko 150 realizovanih i neostvarenih projekata. Izbor foto materijala je primeren i skladan, što važi i za prikazane projekte, skice i

crteže. Iz njega se vidi da su arhitekti iz Srbije u Africi najčešće projektovali hotele, kongresne i kulturne centre, zgrade vlada i ministarstava, filijale banaka, fabričke komplekse, aerodrome (koje je uglavnom izgradila srpska građevinska operativa), a u novije vreme i etno-sela, bolnice i katoličke crkve, što je na izložbi dokumentovano.

Monografski katalog štampan je u mekom povezu sa 83 strane analitičkog teksta upotpunjenog fotografijama i crtežima. Osim predgovora i rezimea na engleskom jeziku, sadrži sedam tematskih poglavlja, koja se dele na istoriografska i memoarska. U njima su afrički opusi arhitekata iz Srbije razmotreni na problemski, auto-retrospektivan i dijaloški način.

U centralnom odeljku kataloga, opisan je afrički opus arhitekata iz Srbije, prevashodno ostvaren u režiji državnih građevinskih preduzeća. Sledi ga memoarsko poglavlje Zore Mitrović Pajkić o projektima za gradove u Alžiru i Libiji iz sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka. Četvrto poglavlje *Refleksi modernizma i lokalizacija arhitektonskog iskustva (1992-2023)* ima raspravni karakter, dok *Zaključno razmatranje. Arhitektonski izvoz Srbije u Afriku: između ideološko-političke naklonosti i privrednog pragmatizma* koncizno zaokružuje ukupnu elaboraciju. Zatim slede razgovori sa važnim graditeljima o njihovim afričkim iskustvima: prof. dr Zoranom Markovićem (gradio u Bocvani), prof. Vladimirom Lojanicom (u Ruandi), prof. Dušanom Ignjatovićem i prof. Natašom Đukić Ignjatović (u Gabonu i Gvineji Bisao).

Pored dela navedenih ličnosti, prikazan je i doprinos ostalih arhitekata na polju projektovanja, građenja, urbanizma i stručne edukacije – Bratislava Stojanovića koji je radio u Sudanu, Milice Šterić u Nigeriji, Ljiljane i Dragoljuba Bakića u Zambiji, Branka Petrovića, Živorada Dragojlovića, Hrvoja Justića, Stanislava Kiša i Zdravka Kovačevića u Etiopiji, Milorada H. Jevtića u Libiji, Zorana Županjevca u Zimbabveu, Krešimira Martinkovića u Sao Tome i Prinsipe, Dušana Milenkovića i Branimira Ganovića u Zambiji i Gabonu, Dubravke Kormaroš i Miomira Todorovića u Angoli, Libiji i Alžiru, Zorana Bojovića u Nigeriji, Ugandi i Centralnoj Africi, Aleksandra Kekovića, Slobodana Milićevića i Pavla Pašića u Nigeriji i Ugandi, Predraga Đakovića i Miodraga Cvijića u Ugandi, Maria Jobsta (sa saradnicima) u Gabonu i Nigeriji, Ivana Pantića i Konstantina Mandića u Bocvani, kao i Aljoše Josića koji se u svetskoj literaturi navodi kao francuski (Alexis Josic), umesto srpski autor. Na polju urbanizma i prostornog planiranja, pored Josića istakli su se Dobrivoje Tošković u Libiji i Tanzaniji, Ljiljana Bakić i Zlatomir Jovanović u Tanzaniji. Potcrtana je skromna istraženost „afričkog” opusa graditelja iz Srbije, koji je zbog geografske distance ostao neprimećen, a time i nedovoljno uvažavan – sve do ove izložbe.

U istorijskom smislu, aktivnost arhitekata iz Srbije sagledana je iz ugla bliske političko-ekonomske saradnje SFRJ sa nezavisnim afričkim republikama, pre svega kroz razgranatu aktivnost preduzeća Energoprojekt i Centroprojekt, a kasnije i Invest biroa, Osnove, Arhitekture i urbanizma i Mašinoprojekta. Do dezintegracije SFRJ (1991–1992), graditeljski upliv preduzeća iz Srbije je bio najintenzivniji, da bi se sa odlaskom arhitekata u emigraciju zbog ratne krize i nametnutih sankcija (1992), kao i popravljavanja ekonomskih uslova u Africi nakon 2000. godine, sveo na individualne doprinose, koji po obimu zaostaju za onim iz prethodnog razdoblja, ali ne i po kvalitetu.

Na dokumentovan način autori osvetljavaju arhitektonski „izvoz” iz Srbije u Afriku u razdoblju od šest decenija, koji je parcijalno prikazivan u monografijama arhitekata, katalogima Salona arhitekture i malobrojnim tematskim člancima, bez povezivanja u pregledni narativ. Otud će i njihova pionirska interpretacija, u kojoj se prožimaju monografski i sintetski, politikološki i historiografski slojevi, dugo ostati nezaobilazna. Zasnovana na analizi dostupnih izvora, veoma je stimulatívna za buduće tumače, jer ostavlja prostor za plodne nadogradnje. U njoj je istaknuta neophodnost uspostavljanja bliže saradnje sa afričkim istoričarima arhitekture.

Izložba istovremeno nameće niz pitanja na koje je u budućnosti potrebno dati precizne odgovore: zašto je afrički opus srpskih graditelja decenijama tavorio na margini ekspertske prezentacije? Da li ga oni sami u Srbiji nisu posebno isticali, ili su zakazale institucije koje istražuju graditeljsko nasleđe? Zašto njihove afričke građevine nisu dovoljno poštovane i nagrađivane od srpske arhitektonske javnosti? Mogu li se u identitetsko-kulturološkom pogledu uopšte povezivati sa arhitekturom u Srbiji – sa elementima tradicionalne srpske arhitekture i njene modernističke škole, ili su sve konceptijski udaljene, prilagođene klimi i kulturi Afrike, koja je tim putem pokušavala da se distancira od kolonijalističkih stereotipa tzv. „tropske arhitekture”? Nameće se i pitanje zašto se taj bogati korpus ne upoređuje sa srpskim arhitektonskim izvozom na Bliski Istok, jugoistočnu Aziju i bivše republike SSSR-a? Da li to znači da arhitektonske realizacije na svetskom jugu i istoku nisu jednako vredne kao one u Evropskoj Uniji, SAD, Kanadi, Australiji i Novom Zelandu? Naposletku, neophodno je utvrditi u kojoj meri je „izvoz” arhitektonskih resursa Srbije, osim kao oznaka ekonomskog pragmatizma, bio u funkciji transfera jugoslovenskih ideoloških i kulturnih obrazaca u afričke zemlje pod okriljem pokreta Nesvrstanih.

Od sitnih nedostataka uočenih u instruktivnom katalogu (koji ne umanjuju njegov pionirski značaj), primetno je odsustvo stručnjaka za istoriju novije srpske arhitekture u recenzentskom timu, koji bi doprineli potpunijoj naučnoj evaluaciji i dali dodatni legitimitet izdavačkom poduhvatu. Iz tehničkih razloga trebalo je priložiti imenski i geografski registar (pogotovo što je navedeno pregršt ličnih imena, država

i gradova). U katalogu nedostaje i istorijska geopolitička mapa Afrike u prikazanom periodu (ili mape, jer su se njene unutrašnje granice kroz decenije menjale), sa naznačenim mestima u kojima su arhitekti iz Srbije gradili, što bi čitaocima olakšalo kretanje kroz njihov opus, koji je na tom velikom kontinentu blagonaklono prihvaćen.

Sa istraživačkog stanovišta, izložba Gubića i Anteševića predstavlja temeljno polazište za sva buduća proučavanja „afričkog” opusa arhitekata iz Srbije, ali i dobar povod za uspostavljanje organizovane saradnje sa istoriografima iz Afrike. Pogotovo će njen inspirativan katalog, protkan originalnim zapažanjima i svedočenjima, podstaći potpunija kritička promišljanja, kako bi se ta tema sagledala na široj civilizacijskoj podlozi.

Silvija Jestrović

UDK 792.091.4(497.11 Beograd)''1967/2022''(049.32)

<https://orcid.org/0009-0002-4011-2798>

Prikaz

University of Warwick

Theatre and Performance Studies

School of Creative Arts, Performance and Visual Culture, UK

Otvaranje metodoloških granica kroz intertekstualno čitanje Bitefa

**(Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, Studije pozorišta i
izvođenja, knjiga 4, ISBN 978-86-82402-06-0, 195 str., 2023.)**

Knjiga *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji* Ksenije Radulović, teatrološkinje, profesorke na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, i nagrađivane pozorišne kritičarke, čini značajan i originalan doprinos razumevanju jedinstvene uloge Bitef festivala na ovim prostorima. Zanimljivo je da postojećih studija o Bitefu, kako i autorka sama navodi, u oblasti teatrologije nema mnogo. Bitefu je čini se do sada više pažnje posvećivano u okviru studija kulturnog menadžmenta i kreativnih industrije, te kroz publikovanje kritičarskog i arhivskog materijala. Iako značaj Bitefa, posebno sa istorijske tačke gledišta u kontekstu blokovske politike, počinje sve više da se proučava van granica Srbije i bivše Jugoslavije, kao jedinstven kulturni međuprostor – gotovo jedino mesto gde su, u toku Hladnog rata, mogli da se nađu Living Teatar i Grotovski (Jerzy Grotowski), recimo – u domaćoj teatrologiji nedostaju monografije koje bi nudile nove perspektive proučavanja fenomena Bitef, kako u istorijskom tako i u savremenom kontekstu.

Kritička intertekstualnost možda najbolje opisuje metodološki i strukturalni pritupe građi ove knjige obuhvatajući stručne percepcije Bitefa kroz pozorišnu kritiku, teorijske tekstove o Bitefu, kao i knjige. Dakako, autorka eruditno i precizno daje uvid u postojeće radove o ovom festivalu i perspektive iz kojih je dosada bio proučavan, kontekstualizujući tako i *Otvaranje granica* i percepciju Bitefa u stručnoj literaturi. Ova knjiga nas tako vodi od individualističkih percepcija kritičara, preko različitih kulturno-političkih kontekstualizacija Bitefa, do percepcije iz vana ili kroz „pogled sa strane“ gde se posebno izdvaja knjiga ruske teatrološkinje Natalije Vagapove. Ovim postupkom Bitef se sagledava kao pluralistički fenomen koji se oblikuje kako kroz predstave,

umetnike, selektorske politike, tako i kroz širi kulturni kontekst i kroz stručnu recepciju, koja se, međutim, obično doživljava kao neka vrsta *post festum* analize. Autorka ove knjige nudi inovativan pristup stručnoj recepciji kao sastavnom delu identiteta, kontekstualizacija, pa i kanonizacije fenomena Bitef.

U tom smislu ova knjiga ne samo da pokazuje kako je Bitef otvarao granice, već i sama otvara nove metodološke i analitične dimenzije njegovog proučavanja. Ksenija Radulović nudi u prvom redu jednu originalnu perspektivu, sagledavajući festival kroz stručnu recepciju. Drugim rečima, ova studija nam pokazuje kako se festival formirao i gradio kroz kritičku i stručnu recepciju, ne kao stabilan, monumentalan, jednoznačan kulturni fenomen kako na prvi pogled može da nam se učini iz današnje prizme, već kao deo kulturne javne sfere, oblikujući se kroz medije (novine, televiziju) i često oprečne glasove kako kritičara i teatrologa, tako i publike. Na ovaj način pozorišna kritika i teatrološke refleksije postaju neka vrsta arhiva kroz koji se može proučavati recepcija Bitefa – gde reči kritičara ne samo da nude stručni uvid u festival i njegov prijem, već postaju sredstvo kroz koje autorka uspeva da uhvati i duh vremena i duh festivala, čiji kako kaže, „osnovni *raison d'être* nije nužno zasnovan na sticanju nepodeljene naklonosti”.

Dakako, u ovoj studiji pozorišna kritika i teatrološka refleksija su više od dokumenta, one se posmatraju kao sastavni deo kulturne javne sfere kroz koji se Bitef etablirao, stabilizovao, i postao deo kulturnog *mainstream-a*. Moglo bi se reći da ovim pristupom autorka otvara jedan aspekt koji je do sada svakako bio nedovoljno proučavan kad je Bitef u pitanju, a i šire, a to je uloga stručne recepcije u „kanonizovanju” određenog dela ili kulturnog fenomena. Ona takođe ukazuje na proces, koji je u slučaju Bitefa uključivao polemičke glasove pre nego programsku agendu odozgo, neku vrstu kulturnog agonizma kroz koji je festival učvrstio svoje temelje i koji se zapravo još uvek pojavljuje u različitim oblicima (uglavnom vezanim za selekciju). Taj agonizam se ne posmatra kao isključivo negativan, već kao nešto što je sastavni deo vitalnosti Bitefa – dakle, ne samo kao pozorišne manifestacije, već i kao otvaranje i održavanje jednog polemičkog kulturnog prostora.

Selekcija kritičara i teoretičara kroz koji se Bitef ovde posmatra je hronološka, odnosno daje uvid u generacije autora kroz čiju se recepciju ovaj festival takođe gradio. No, nije u pitanju samo hronologija kao odrednica i kriterijum, već autorka ulazi dublje u odnos između kritičara i festivala, kao i uloge kritičara samog kao aktera u kulturnoj javnoj sferi. Recimo kao glavni protagonisti starije generacije tu su Vladimir Stamenković i Muharem Pervić koji se, između ostalog, percipiraju kao kritičarska pera Bitefa, kao i Jovan Hristić, čiji se kritičarski rad ne vezuje toliko za Bitef, a čiji su tekstovi ipak doprineli stručnoj percepciji ovog festivala. Posebno dragocen je autorkin

izbor Pavla Stefanovića, kritičara časopisa *Pozorište* u ranim godinama festivala, čije delo je do sada bilo relativno opskurno. Ovim postupkom ne samo da se čitaocima predstavlja jedan značajan, a zaboravljeni kritičarski glas, već se, kako autorka sama navodi, u prvi plan izdvaja važna metodološka intervencija otkrivanja autora koji su iz različitih razloga zaboravljeni ili gurnuti na marginu kulturnog sećanja. Modernistički opus ovog kritičara dodaje značajnu dimenziju percepciji Bitefa u njegovim ranim danim. Pravi dragulj je, na primer, dijalog između Stefanovića i majstora elektrike oko seksualno eksplicitnih slika proslave ratne pobeđe u *Antigoni* Living Teatra, koji autorka prenosi, a koji je Stefanović uvrstio u svoju kritiku predstave.

Autorka ovde nadalje čini mudru metodološku odluku fokusirajući svoju analizu na kritičku recepciju samo dve ikonične predstave koje su obeležile istoriju Bitefa *Postojani Princ* Grotovskog i *Antigonu* Living Teatra, obe iz 1967. Kroz kritike ove dve predstave iz pera Stamenkovića, Pervića i Stefanovića pokazuje se jasno ne samo pluralizam u čitanju *novih pozorišnih tendencija* Bitefa, već se nudi i skica za portret kritičara kao javnog intelektualca. Segment, koji autorka zove Appendix I (svaki od tri dela knjiga se završava Appendixom koji daje novi, često intertekstualni ugao glavnom delu analize), bavi se „kritikom kritike”. Ovaj segment je fokusiran na delo Slobodana Stojanovića, koji kao Pervićev savremenik, posmatra njegov kritičarski opus s vremenske distance, i na teatrologe i kritičare mlađe generacije kao što su Tina Perić, koja se bavi opusom Vlade Stamenkovića kao vidom „otelotvorene kritike”, i Ivan Medenice (naš vodeći savremeni pozorišni kritičar i svojevremeno selektor Bitefa) koji koristi „kritiku kritike” kao epistemološko sredstvo. Ovim postupkom stiže se uvid u intergeneracijski dijalog kroz koji se Bitef u stručnoj recepciji ujedno i sagledava i oblikuje.

U središnjem delu knjige autorka na malom prostoru sjajno sažima različite aspekte i teoretske okvire teatroloških radova posvećenih Bitefu, od tekstova Jovana Ćirilova o tematskim smernicama festivala, preko Dragana Klaića i Ane Vujanović koji na različite načine analiziraju uticaj Bitefa na domaću pozorišnu i kulturnu scenu, kao i Bitef iz perspektive kulturnih politika u radovima Milene Dragičević Šešić, dok se Appendix II bavi radovima kojima Bitef nije glavna tema, ali se u njima spominje. Uloga stručnih pozorišnih časopisa u promišljanu Bitefa i promišljanu pozorišta kroz Bitef, kao što su recimo *Teatron*, a čiji značaj je često skrajnut i sveden na usko stručne krugove, postaje više nego jasna. Iz ovog bogatog pregleda stručne teatrološke percepcije izdvojiću ovde samo neke od važnih opažanja i ideja koje prožimaju ovaj segment. Naime, autorka kroz pregled i analizu tekstova u ovom segmentu razbija neke od uvreženih mitova o Bitefu, od kojih je možda jedan od najprisutnijih da je Bitef skoro pa izolovani fenomen, gotovo ostrvo u kulturnom prostoru Jugoslavije i Srbije, čija je veza sa i uticaj na lokalnu pozorišnu scenu zanemarljiv. Drugim rečima, po ovom mitu,

nove pozorišne tendencije su ostale u okvirima festivala i nikada nisu prešle njegove granice. Autorka ubedljivo i efikasno pokazuje upravo suprotno, te tu navedeni naučni radovi o Bitefu imaju poseban značaj, ne samo što doprinose polemičkoj percepciji festivala, već i tako što se kroz njih dovode u pitanje uvreženi mitovi. Posebno bih izdvojila empirijski tekst iz *Teatrona*, koji je uključivao intervju sa brojnim domaćim pozorišnim radnicima o uticaju Bitefa na njihov pozorišni rad, i u čijem stvaranju je sama autorka učestvovala. Ovim se takođe otvara pitanje uticaja i kulturne zaostavštine Bitefa na jedan dublji, kompleksniji način gde se, kako je pisao ruski formalista Viktor Šklovski, uticaj ne prenosi linerano već poput poteza figure konjanika u šahu. U ovom segmentu, kao i u celoj knjizi uostalom, sinhronija i dijahronija su sve vreme prisutni—recimo u preispitivanju pitanja novog u ideji Bitefa kao festivala *novih pozorišnih tendencija* (Ćirilov, Medenica). Pitanje kontinuiteta Bitefa kao jedinstvenog kulturno/političkog prostora, nekada između Zapadnog i Istočnog bloka, sada između Globalnog severa i Globalnog juga, je takođe zanimljivo, jer autorka pokazuje kako se taj prostor stvara ne samo kroz festivalsku praksu već i kroz diskurs i promišljanje te prakse.

Poslednji segment posvećen je jedinoj monografiji u oblasti teatrologije koja za svoj glavni predmet istraživanja ima Bitef, dok je Appendix III posvećen knjigama koje spominju Bitef, ali ne kao centralnu temu. Jedinu knjigu (pre *Otvaranja granica*) posvećenu Bitefu napisala je ruska teatrološkinja Natalija Vagapova, kod nas je prevedena 2010 pod nazivom *Bitef: pozorište, festival, život*, a plod je njenog dugogodišnjeg, kontinuiranog praćenja ovog festivala. Dakle, *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji* je tek druga monografija posvećena Bitefu u oblasti teatrologije, što je time čini još značajnijom.

Strukturalno, knjiga se kreće od posebnog ka opštem, uslovno rečeno jer se ove kategorije, naravno, sve vreme prožimaju. Njena tripartitna struktura počinje od individualnih glasova kritičara, zatim se kreće ka analitičkim i teoretskim refleksijama na Bitef u formi eseja i studija objavljivanih u domaćim i stranim pozorišnim časopisima, da bi poslednji segment posvećen knjigama zakoračio (sa knjigom ruske autorke) od intertekstualnog ka interkulturalnom dijalogu. Knjiga Ksenije Radulović metodološki i tematski inovativna, elegantno pisana i eruditna čini izuzetno važan, originalan i odavno potreban doprinos teatrološkim studijama Bitefa. U dijalogu sa stručnim tekstovima i namenjena stručnoj čitalačkoj publici, ova knjiga može da bude lako prijemčiva i široj publici jer izlazi is uskih teatarskih okvira nudeći kako pozorišnu, tako i kulturološku studiju Bitefa. Iako tek četvrta knjiga u ediciji *Studije pozorišta i izvođenja* Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, *Otvaranje granice* Ksenije Radulović je nepobitni dokaz da se ova edicija kreće u odličnom pravcu.

Kristina Planjanin-Simić
https://orcid.org/0009-0004-4757-1035
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman muzičke umetnosti
Srbija

UDC 392(=163.41)(498)(049.32)
Prikaz

Igor Popov, *Običaji i igre Srba u Pomorišju*

**(Temišvar: Savez Srba u Rumuniji, Posebna izdanja, Naučna literatura, knjiga
34, ISBN 978-606-004-038-5, 335 str, 2022.)**

Monografija zrelog istraživača, višedecenijskog umetničkog rukovodioca ali i vrsnog pedagoga i folklornog pregaoca Igora Popova, predstavlja svedočanstvo u vremenu o nekadašnjoj veoma bogatoj igračkoj praksi Srba uz reku Moriš (Mureş) na teritoriji Rumunije, regiona koji se u stručnoj literaturi naziva Pomorišje. Reč je o preglednoj i veoma dobro organizovanoj etnografskoj studiji koja zapravo predstavlja rezultat istraživačkog rada – skraćenu verziju specijalističkog rada odbranjenog 2012. godine pod nazivom *Običaji i igre Srba u Pomorišju* na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi.¹ Rukopis je baziran na terenskim istraživanjima obavljenim u prvoj deceniji 21. veka u rumunskom i mađarskom kulturnom prostoru gde i danas žive, a gde su i u prošlosti živeli Srbi uz reku Moriš. Kako navodi etnokoreolog Selena Rakočević: „Pregledan i dobro organizovan etnografski narativ ove knjige baziran je na višegodišnjem terenskom radu autora Igora Popova u okviru kojeg su mnogobrojni podaci sakupljeni prvenstveno metodom intervjua i demonstracije kinetičkog sećanja izvođača starije životne dobi” (Rakočević u: Popov, 2022; 325–226).

Studija sadrži 335 strana i podeljena je u nekoliko problemskih celina. Nakon predgovora, uvodnih napomena, putem podnaslova *Istorijski osvrt na oblast Pomorišja*,

¹ Treba napomenuti činjenicu da je u ovom izdanju knjige, korištena stručna terminologija koja je bila aktuelna prilikom izrade specijalističkog rada. U okviru specijalističkih studija iz oblasti Narodna igra i pratnja na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi, dana 25.9. 2012. godine, Igor Popov je odbranio istoimeni specijalistički rad pod nazivom: *Običaji i igre Srba u Pomorišju*, pod mentorstvom dr Olivera Vasić i članova ispitne komisije dr Jelene Mićević-Karanović i dr Milana Madareva.

autor nas uvodi u plesnu praksu Srba u Pomorišju na osnovu podataka koje su ostavili etnografi iz druge polovine 19. veka i prve dekade 20. veka. Podnaslov studije *Društveni život i običaji*, podeljen je na dva fundamentalna dela: Godišnji ciklus običaja i Životni ciklus običaja.

U okviru prvog podnaslova knjige prikazan je godišnji ciklus običaja koji u Pomorišju prati veoma bogata obredna praksa, a naročito o praznicima u zimskom ciklusu. U okviru zimskog ciklusa običaja obrađeno je ukupno 17 podnaslova, od Božićnih običaja pa sve do Bogojavljanja. Nakon zimskog i letnjeg ciklusa običaja, prikazane su problemske celine koje čine okosnicu ove etnokoreološke studije: Igre u Pomorišju, Pregled podataka o igrama u Pomorišju, Zapisi igara i muzičke pratnje, Pregled igračkog nasleđa u Pomorišju, Stil igranja, i Muzička pratnja igara.

Nakon 1. dela studije detaljno su prikazani najznačajniji trenuci pod nazivom *Životni ciklus običaja*. Navešćemo samo pojedine: rođenje, svadbeni običaji i posmrtni ceremonijal.

Centralni deo ovog rukopisa, koji nosi naziv: *Igre u Pomorišju*, posvećen je tradicionalnim igrama/plesovima odnosno, kako je to u radu formulisano **narodnim igrama**. Autor se osvrnuo na pregled podataka o igrama u Pomorišju za period od polovine 19. veka do danas. Iako je reč o etnokoreološkoj studiji koja ne sadrži niti jedan notni ili kinetogramski zapis samog autora Igora Popova, to ne umanjuje značaj ove retke studije o kulturi Srba van teritorije Srbije. Naprotiv, autor se potrudio da prikaže, kako putem najstarijih zapisa melodija pesama i igara, tako i kroz kinetograme istraživača koji su se bavili problematikom tradicionalnih igara tj. plesova na ovom geografskom arealu.

Dat je tabelarni popis igara prema etnokoreologu dr Laslu Felfeldiju (Laslo Felfeldi). Predstavljeni su i rezultati dosadašnjih istraživanja Pomorišja u okviru kikindskog Etnokampa vršenih u periodu od 15 godina, od 2007. do 2022. godine koji su prikazani u okviru tabele rasprostranjenosti igara u rumunskom delu Pomorišja. Okosnicu ovog rada svakako čini spisak svih igara/plesova sa nazivima od čak 51 plesa zabeleženih u Pomorišju, od autohtonih, pa sve do parovnih okretnih igara.

Kada analiziramo centralni deo knjige uviđamo da je autor dao sve merodavne podatke, kako iz domaće, tako i iz dostupne strane literature iz Rumunije i Mađarske. U knjizi je obrađeno 17 autohtonih tradicionalnih igara/plesova Srba u Pomorišju, bez obzira da li su pojedine od njih zastupljene u savremenoj izvođačkoj praksi poput *Seljačice*, potom igre koje su nekada bile prisutne, pa sve do onih čiji naziv jedva da živi u sećanjima starijih kazivača. Ipak, autor im prilazi sa punom pažnjom, posvećenošću i željom da one na ovaj način, ponovo oživljene, nađu put do svesti mlađih naraštaja

ljubitelja i poznavaoa tradicionalne igre/plesa. Kako to primećuje naš renomirani etnokoreolog, u svojoj recenziji dr Selena Rakočević „Dat je iscrpan narativ o svakom pojedinačnom plesu, koji objedinjava njihove kontekstualne i strukturalne osobenosti izvođenja počevši od nekada najzastupljenijeg *malog kola*, preko velikog kola, pa sve do svatovca, nazivanog još i logovac“ (Rakočević, U: Popov, 2022; 325– 226). Nakon detaljnog tekstualnog opisa svih 17 autohtonih tradicionalnih igara/plesova² Srba u Pomorišju, prikazano je više zapisa obrazaca koraka koji su načinjeni tzv. labanotacijom preuzetih od kolega i savremenika Igora Popova, a potom su dati i brojni notni zapisi, mnogih folklornih pregaoca koji pružaju nepresušnu inspiraciju, ali i potencijal za rekonstrukciju scenskog prikaza folklorne tradicije počevši od zapisa Bele Bartoka, Save Ilića, pa sve do savremenika Lasla Felfeldija i Selene Rakočević. Pored gore obrađenih i pomenutih 17 različitih seoskih igara Srba u Pomorišju, u okviru 51 igre/plesa, obrađena su i: biraća kola, potom gradske i okretno igre, igre koje su popularne i danas, zatim igre koje nisu u potpunosti rekonstruisane, ali i mađarske i rumunske igre. Autor se takođe potrudio da pruži osvrt na rad nekadašnjeg aktuelnog Srpskog državnog ansambla.

U nastavku knjige dat je pregled igračkog nasleđa Pomorišja, Prilike i mesto za igru. Predstavljen je takođe i stil igranja sa oblicima igara gde jasno dominiraju upravo zatvoreno i otvoreno kolo, kao i Proigravanje momaka i devojaka.

Muzička pratnja igara svakako čini neodvojiv deo muzičke tradicije Pomorišja kroz prisustvo muzičkih instrumenata, kako starijeg sloja, tako i novijeg sloja seoske tradicije. U rukopisu je takođe posvećena određena pažnja pitanja odnosa strukture tradicionalne igre/plesa i njene muzičke pratnje. Nakon iscrpnog **Zaključka** ove studije, sledi rezime na rumunskom jeziku (rezumat), popis korištene literature, prilozi, spisak kazivača, foto prilog koji na svoj način dopunjava jasno i svrsishodno izlaganje kao i izvodi iz recenzija i kratka biografija autora.

Treba napomenuti da rukopis Igora Popov obiluje: notnim zapisima, kinetografima tradicionalnih igara, geografskim kartama, slikama naših renomiranih umetnika, ilustracijama ali i popisom kazivača i fotografija koje na pravi način oživljavaju pojedine segmente iz života stanovništva Pomorišja.

Knjiga *Običaji i igre Srba u Pomorišju* jeste namenjena stručnim, naučnim ali i amaterskim krugovima, u želji da pomogne u prevazilaženju problema koji se tiče nedostatka literature vezanih za scensku primenu tradicionalne igre/plesa i muzike. Monografija svojim postojanjem ali i igrama koje su već oživljene na sceni duboko

² Prikazani su i dati zapisi sledećih 17 tradicionalnih igara/plesova i muzičke pratnje: Malo kolo, Veliko kola, Kukunješte-šestica, Žikino kolo, Vranjanka, Seljančica, Čurevka, Radikal, Podvoje, Ficko, mađarac, karaba, Šaranac, Dudaško kolo, Momačko kolo i Svatovac-logovac.

pobuđuje, osvešćuje i revitalizuje jedan ozbiljan korpus igara podučavajući mlade naraštaje našem kulturnom nasleđu i identitetu. S obzirom na uočenu činjenicu da je primetan nedostatak ovakve literature o kulturi Srba van teritorije Srbije (Vesna Marjanović), prethodni osvrt na ovu studiju jasno ukazuje na činjenicu da je Igor Popov sistematski i studiozno pristupio jednom značajnom poslu dajući važan doprinos proučavanju našeg kulturno-istorijskog nasleđa i utvrdio njegovo mesto u etnokoreološkoj nauci.

„Studija poput ove ne samo da rekonstruiše plesnu prošlost jedne kompaktne i brojne etničke zajednice, već i predstavlja izuzetno svedočanstvo o tradicionalnoj kulturi Srba na ovom graničnom području Austrougarske monarhije” (Rakočević). Ovom etnografskom sudijom, uz brojne scenske prikaze tradicionalnih igara i pesama Igor Popov postavio je visoke standarde i pružio nadahnuće svojim sledbenicima u pedagoškom, izvođačkom ali i etnografskom radu. Uz finansijsku pomoć Vlade Rumunije, Departmana za međuetničke odnose i Saveza Srba u Rumuniji srpska etnokoreologija je svakako ovom knjigom dobila značajno delo, otklonila i umanjila mnoge dosadašnje nedostatke na ovom polju, ali i pružila dragocen prilog razvoju etnokoreološke naučne misli na ovom folklornom podneblju. Upravo u tome leži perspektiva etnomuzikologije, etnokoreologije ali i budućeg scenskog prikaza naših tradicionalnih igara/plesova.

Rajko Maksimović

(Beograd, 27. jul 1935 — Beograd, 16. avgust 2024)

Sasvim iznenada, neočekivano, objavljena je vest da je 16. avgusta, u devedesetoj godini, preminuo uvaženi srpski kompozitor Rajko Maksimović. Oni koji ga nisu poznavali lično, ali su poštovali njegova dela, pomisliće da je doživeo duboki životni vek, te da to i nije tako iznenada. Ali to ne važi za ovog velikog umetnika, intelektualca i zašto ne reći, pasioniranog skijaša, koji je još zimus svima koje je znao – a znao je mnoge – slao video klipove na kojima se vidi kako se neumorno i u punoj snazi spušta niz padine svog omiljenog Kopaonika. Vreme Rajka Maksimovića nije se baš merilo običnim satom. Reč je o stvaraoču koji je iza sebe ostavio bogat opus kompozicija različitih žanrova, brojne tekstove, novinske članke, pedagoške priručnike, autobiografske zapise i čitavu plejadu muzičara – muzikologa, kompozitora, muzičkih pedagoga - koji su kod njega studirali i od njega učili.

Rajko Maksimović je rođen 1935. godine u Beogradu. Kompoziciju je diplomirao i magistrirao na Muzičkoj akademiji u Beogradu (danas Fakultet muzičke umetnosti). Kao jedan od retkih dobitnika prestižne stipendije „Fulbrajt“, usavršavao se na Univerzitetu Princeton u Nju Džersiju. Na Muzičkoj akademiji u Beogradu počeo je da radi 1963. godine. Penzionisao se kao redovni profesor 2001. godine. Predavao je nekoliko godina kompoziciju i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Premda je u Americi bio posvećen elektronskoj muzici i premda je jedan od prvih autora aleatoričkih dela u nas, Maksimović se vrlo rano u svom stvaralaštvu okreće nacionalnoj istoriji, opisanoj u različitim srednjevekovnim spisima ili književnim delima. Jedno od prvih takvih ostvarenja bila je epska partita *Kad su živi zavideli mrtvima* (1964) za hor i orkestar, u kojoj je koristio fragmente iz naših srednjevekovnih rukopisa. U tom tematskom okruženju je i *Početak bune protiv dahija* – dramski oratorijum za glumce, dečji i mešoviti hor i orkestar prema istoimenoj poemi Filipa Višnjića (1978). Slede *Testament Petra Petrovića Njegoša* (1986) za bas, hor i orkestar, *Pasija svetog kneza Lazara* (1989), napisana povodom 6 vekova od Kosovskog boja, za naratora, soliste, dva hora i orkestar i konačno, *Iskušenje, podvig i smrt svetog Petra Koriškog* (1994). Sva ova kapitalna vokalno-instrumentalna dela, postmodernistički su oslonjena na tonalnost i polifone tehnike barokne epohe, s jedne strane, i na

najsavremenije elemente muzičkog jezika u trenutku kada su nastajala, s druge. S istim žarom i posvećenošću, Maksimović je stvarao i u kamernom žanru. Među ostvarenjima za kamerne sastave ističu se solo-kantata *Možda spava*, *Prelid za prepodne jednog fauna* i *Igra učetvoro*. Rado je pisao i muziku za decu, mahom za horove uz pratnju klavira. Festivali horske muzike u nas nisu mogli da prođu bez izvođenja njegovih opusa za mešovite horove *Ovo i ono*, *O-trim-para*, *Ćeraćemo se*. Značajnu pažnju javnosti pobrao je knjigom madrigala *Iz tmine pojanje*, ali i opusima *Poslovice iz Fenija*, *Reči u kamenu* itd. Zahvaljujući umerenom postmodernističkom jeziku, ističući da je komunikacija s publikom njegov najveći imperativ, uspeo je da ostvari opuse koji su više puta nagrađivani u zemlji i inostranstvu. Dobitnik je i najviših domaćih priznanja u oblasti kompozicije, te nacionalne penzije kao zaslužni umetnik. Delovao je i kao pisac, objavivši više knjiga, od kojih je najpoznatija autobiografska triologija „Tako je to bilo“ i „Govor muzike“, u saradnji s Milošem Jevtićem. Triologija je posvećena važnim događajima iz kompozitorovog života, koji nisu samo uključivali umetničko delovanje, već i sve njegove političke angažmane i javna istupanja, pogotovo devedesetih godina u Jugoslaviji i kasnije u Srbiji. Strog i dosledan profesor, koji nije dozvoljavao kašnjenja ili nedonošenje domaćeg zadatka, u više navrata je u vreme političkih nemira s kraja veka predavanja tekućeg gradiva zamenio razgovorima sa studentima, navodeći ih na primenu kritičkog mišljenja. Sarađivao je sa brojnim velikanima svoje epohe kao što su Mladen Jagušt, Darinka Matić Marović, Borivoje Simić, Živojin Zdravković, sa doajenima našeg glumišta poput Rada Markovića, uvaženim solistima poput pojca Dragoslava Pavla Aksentijevića, čembalistkinje Olivere Đurđević i dr.

Jedini je naš kompozitor koji je doživeo čak 4 svoje autorske večeri. Učestvovao je u pripremi premijera ili izvođenja njegovih ostvarenja, uvek spreman na dogovor i sugestije. Objavio je svoje partiture i nosače zvuka u privatnom aranžmanu, da bi mu kasnije PGP RTS i SOKOJ objavili više albuma u svojoj produkciji.

Mnogi se slažu da je odlaskom Rajka Maksimovića završena jedna dragocena muzička epoha velikana koji su obeležili srpsku kulturu i umetnost druge polovine 20. veka. Studenti i kolege će ga pamtiti po njegovom smislu za humor, po njegovom plavom „motorčetu“ kojim je decenijama jezdio preko Slavije, po njegovom znanju i doslednosti u pedagoškom radu. Bez sumnje da će u narednim decenijama brojni muzikološki radovi biti posvećeni upravo opusu ovog velikog kompozitora, našeg profesora i kolege.

Prof. dr Ira Prodanov

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2022/2023. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

OKTOBAR 2022.

IZLOŽBA: ALEKSANDAR DAVIĆ – POSLEDNJA DADAISTIČKA PREDSTAVA

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 14. oktobar 2022.

Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Akademija umetnosti Novi Sad predstavili su retrospektivnu izložbu: *Aleksandar Davić – poslednja dadaistička predstava*. Izložba je otvorena u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u petak, 14. oktobra 2022. sa početkom u 19 časova.

Aleksandar Davić (1961–2020) je bio filmski reditelj, intermedijanski umetnik, scenarista, producent, edukator i glumac. Profesor filmske i pozorišne režije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i profesor digitalnog videa na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Diplomirao je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu intermedijalnu režiju (film, TV, pozorište, radio). Prva retrospektivna izložba *Aleksandar Davić: Poslednja dadaistička predstava* predstavlja žanrovski raznovrsnu filmsku i video produkciju Aleksandra Davića u kontekstu savremene vizuelne umetnosti i društveno-političkih okolnosti koje su paradigmatički obeležile angažovani pristup autora i izbor osetljivih tema. Izložba akcentuje najznačajnije umetničke i pedagoške aktivnosti ovog autora, koje se oslanjaju na avangardne tradicije, uvode eksperimentalne postupke i tehnološke inovacije u promišljanju i produkciji pokretne slike i zvuka.

KOMPOZICIJA ĐORĐA MARKOVIĆA IZABRANA NA KONKURSU MEĐU 750 PODNESAKA IZ CELOG SVETA ZA KONCERTNU SEZONU ANSAMBLA ZA SAVREMENU MUZIKU

Klangforum, Beč, oktobar 2022.

Kompozicija Đorđa Markovića, stručnog saradnika sa Departmana muzičke umetnosti izabrana je na konkursu među 750 podnesaka iz celog sveta, a sva izabrana dela (10) prezentovana su na tri celovečernja koncerta koja su se realizovala tokom koncertne sezone eminentnog ansambla za savremenu muziku Reconsil iz Beča.

Svaki od koncerata nosi ime po jednoj od kompozicija koja se našla na programu ansambla za savremenu muziku Reconsil. Jedan koncert nosi naziv po kompoziciji Detleva Müller-Siemensa (profesora kompozicije na državnom Univerzitetu za muziku

i scenske umetnosti u Beču), drugi nosi naziv po delu Ivana Bufo (profesora kompozicije na Akademiji za izvođačke umetnosti u Bratislavi, Slovačka) i treći nosi naziv po delu Đorđa Markovića (*Inter*)actions koje je komponovano 2019. za Klangforum u Beču.

PRIMENJENO POZORIŠTE PREDSTAVLJENO NA PRVOJ KONFERENCIJI MEĐUNARODNE ASOCIJACIJE PERFORMING ARTS IN CONTEXTS (PAC) Performing Arts in Contexts, Cirih, 13–16. oktobra 2022.

Hristina Muratidu, van. prof. sa master studijskog programa Primenjeno pozorište pozvana je od strane Međunarodne asocijacije Performing Arts in Contexts (PAC) da učestvuje na prvoj godišnjoj konferenciji. Organizacioni odbor se obratio prof. Muratidu nakon saznanja o prvom Festivalu Primenjenog pozorišta, koji je u saradnji sa Akademijom umetnosti Novi Sad i Fondacijom „Novi Sad – Evropska prestonica kulture” održan u aprilu 2022. godine.

Prof. Muratidu je održala prezentaciju o programu, ciljevima i rezultatima festivala, kao i opširniju prezentaciju o master akademskim studijama Primenjeno pozorište (koji je od 2016. godine prvi i jedini visokoobrazovni program iz ove oblasti na prostorima bivše SFRJ), umetničkim modulima, metodičkim pristupima koji se izučavaju u centralnom modulu i rezultatima master radova studenata.

Prezentacije, koje su naišle na veoma srdačan prijem, održane su u petak 14.10. 2022. u digitalnom prostoru konferencije, prostoru koji je omogućio univerzitetskim profesorima iz Kanade, Švajcarske, Nemačke, Rusije i Japana, kao i Srbije kroz poziv prof. Muratidu, da tokom tri dana razmene iskustva i mišljenja.

GOSTOVANJE KATALONSKOG REDITELJA MARKAREĆE NA AKADEMIJI UMETNOSTI

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 31. oktobar 2022.

Katalonski reditelj Mark Reća (Marc Recha) bio je gost Akademije umetnosti u Novom Sadu u ponedeljak 31. oktobra 2022. u 16 časova u Multimedijalnom centru (Đure Jakšića 7).

Rećino gostovanje organizovano je povodom retrospektive njegovih filmova „Prozori života“ koja se održala u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu od 29. oktobra do 2. novembra u okviru Dana katalonskog filma, a u organizaciji Instituta Ramon Ljulj (Ramon Llull), javnog udruženja za promociju katalonskog jezika i kulture u inostranstvu.

U svom bogatom opusu Reća je imao prilike da saraduje sa umetnicima i glumcima iz različitih zemalja između ostalog i sa našim izuzetnim glumcem i profesorom Borisom Isakovićem koji igra zapaženu ulogu u novom Rećinom filmu *Wild road*.

Pored Marka Reće u razgovoru sa novosadskom publikom učestvovali su prof. Boris Isaković i producentkinja Ana Stanič.

NOVEMBAR 2022.

PROMOCIJA DESETOG BROJA ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 14. novembar 2022.

Promocija desetog broja časopisa Zbornik radova Akademije umetnosti (2022) održala se 14. novembra 2022. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti sa početkom u 12 časova.

U okviru promocije predstavljeni su radovi iz specijalnog broja pod nazivom „Umetnost, pojedinac i društvo”.

Promociju je otvorila glavna urednica dr Nataša Crnjanski. Gošća promocije bila je prof. dr Magdalena Koh sa Univerziteta Adam Mickjevič u Poznanju (Poljska).

U muzičkom delu programa nastupio je Petar Najdovski, student IV godine trube u klasi prof. Nenada Markovića.

PROMOCIJA MONOGRAFIJE BOŠKO ŠEVO

Muzej Vojvodine, Novi Sad, 22. novembar 2022.

Muzej Vojvodine i Akademija umetnosti Novi Sad organizovali su promociju monografije o cenjenom novosadskom grafičkom dizajneru i profesoru Akademije umetnosti Novi Sad Bošku Ševu. Promocija je održana u utorak, 22.11.2022. u Muzeju Vojvodine sa početkom u 12 časova.

Urednik monografije je vanr. prof. Miroslav Šilić, autori teksta monografije su istoričari umetnosti Vladimir Mitrović i Dragana Garić Jovičić, a dizajn potpisuje vanr. prof. Gabrijela Spasojević.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA

Novosadska Sinagoga, Novi Sad, 11. decembar 2022.

U okviru festivala studenata Departmana muzičke umetnosti AFEST održao se koncert Simfonijskog orkestra i Mešovitog hora Akademije umetnosti Novi Sad, kao i Vojvodanskog mešovitog hora, u nedelju, 11. decembra 2022. u Sinagogi sa početkom u 20 časova.

Program koncerta: J. Sibelius – Tužni valcer, op. 44; A. Skrjabin – Koncert za klavir i orkestar, fis-mol, op. 20 i G. Fore – Rekvijem d-mol, op. 48.

Solisti: Vesna Đurković, sopran i Nebojša Babić, bariton.

Horove pripremili: prof. Božidar Crnjanski i Aleksandar Švarc.

Dirigent: prof. Andrej Bursać

DEMUSIS: GOSTOVANJE PROF. ROBERTA BEČERA SA AKADEMIJE ZA MUZIKU I POZORIŠTE U VILJNUSU (LITVANIJA)

Akademija umetnosti, Novi Sad, 14. decembar 2022.

Prof. Roberto Bečera sa Akademije za muziku i pozorište u Viljnusu (Litvanija) gostovao je na Akademiji umetnosti Novi Sad u okviru projekta DEMUSIS i tim povodom održao je predavanje/radionicu za studente dizajn zvuka i muzičke produkcije.

Studenti su imali priliku da slušaju o prostornom zvuku i tehničkim implemencijama u višekanalnim sistemima. Prva polovina predavanja/radionice bile je usmerena više ka umetničkim i filozofskim razmatranjima muzike i umetničkog stvaranja, dok je drugi deo obuhvatio konkretnije detalje o prostornim audio tehnikama i njihovoj praktičnoj primeni. Studenti Akademije umetnosti su tokom predavanja/radionice pokazali veliku zainteresovanost, kao i tehničko znanje koje im je omogućilo da aktivno učestvuju u diskusiji.

DECEMBAR 2022.

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA

Akademija umetnosti, Novi Sad, 8–10. decembar 2022.

Festival studentskog pozorišta u organizaciji Akademije umetnosti Novi Sad održao se od 8. do 10. decembra 2022. na više lokacija u Novom Sadu (Akademija umetnosti, Srpsko narodno pozorište, KS Svilara, itd...)

Na Festivalu studentskog pozorišta nastupili su studenti akademija iz Slovačke, Slovenije, Hrvatske, Crne Gore i Srbije. Pored predstava publika je mogla da pogleda izložbu fotografija studenata fotografije sa Festivala studentskog pozorišta održanog 2021. u Galeriji Akademije umetnosti Novi Sad, dok je u Kulturnoj stanici „Svilara” upriličena promocija monografije *Nikita Milivojević – ja ovde silazim*.

Festival studentskog pozorišta podržali su Ministarstvo kulture, Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose sa verskim zajednicama i Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

DODELJENE NAGRADE NAJBOLJIM STUDENTIMA UNIVERZITETA U NOVOM SADU

Centralna zgrada Rektorata, Novi Sad, 28. decembar 2022.

Na svečanosti održanoj u zgradi Rektorata Univerziteta u Novom Sadu 28. decembra 2022. uručene su nagrade najboljim studentima Univerziteta u Novom Sadu u školskoj 2021/2022. godini.

Dobitnici nagrada Student generacije u pojedinim nastavno-naučnim oblastima su najbolji diplomci Univerziteta u oblastima prirodno-matematičkih, tehničko-tehnoloških, društvenih, humanističkih i medicinskih nauka, kao i umetnosti: Milan

Slijepčević, Akademija umetnosti Novi Sad, 10,00 (Student generacije u oblasti umetnosti).

Pored toga, Senat Univerziteta je dodelio Priznanja za vrhunske rezultate postignute na evropskim i svetskim takmičenjima, čiji su dobitnici diplomci i studenti sa Akademije umetnosti, za izuzetne rezultate ostvarene na međunarodnim takmičenjima u oblasti muzičke umetnosti: Andrijana Pantić (flauta), Jefimija Šipka (Fagot), Marija Zoroja (harfa) i Milan Slijepčević (klavir).

FESTIVAL STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI AFEST 2022 „MUZIČKA PRIPOVEDANJA”

Na više lokacija u gradu, Novi Sad, od 25. novembra do 23. decembra 2022.

Festival studenata departmana muzičke umetnosti AFEST, održao se u periodu od 25. novembra do 23. decembra 2022. na više lokacija u Novom Sadu, među kojima su Centralna Zgrada Rektorata, Kulturne stanice Svilara i Edšeg, Multimedijalni centar AUNS i druge.

AFEST se održava tradicionalno na Akademiji umetnosti od 2009. godine, gde se široj publici predstavljaju umetnička muzička dostignuća studenata Akademije u Novom Sadu i studenata gostujućih akademija iz regiona. Osim koncerata, tokom festivala se održavaju majstorske radionice i predavanja kako naših tako i gostujućih umetnika i profesora. Pored studentskih koncerata, u okviru festivala održava se i koncertna sezona profesora.

FEBRUAR 2023.

FEBRUARSKA NAGRADA PROF. STEFANU MILENKOVIĆU

Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1. februar 2023.

Povodom Dana Grada, na proslavi u Srpskom narodnom pozorištu, uručena je Februarska nagrada violinisti Stefanu Milenkoviću, red. prof. na Katedri za gudačke instrumente Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad. Najviše gradsko priznanje dodeljeno je violinisti prof. Stefanu Milenkoviću za doprinos u realizaciji projekta Grad Novi Sad – Evropska prestonica kulture i za svetska umetnička i profesionalna ostvarenja koja neguju i afirmišu klasičnu muziku.

MANIFESTACIJA NEDELJA OTVORENIH VRATA NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 27. februar 2023.

Svečano otvaranje manifestacije *Nedelja otvorenih vrata* na Akademiji umetnosti Novi Sad i prijem srednjoškolaca održana je u ponedeljak, 27. februara 2023. u Multimedijalnom centru sa početkom u 10 časova.

Srednjoškolce i sve zainteresovane za studije na Akademiji umetnosti na prijemu je pozdravio prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad. Nakon svečanog dela, posetioci Akademije imali su priliku da se upoznaju i razgovaraju sa profesorima o prijemnom ispitu, načinu studiranja, a takođe su im predstavljeni studijski programi koji se realizuju na Akademiji umetnosti Novi Sad.

NASTUP PROF. MEGUMI TEŠIME POVODOM 141 GODINE SRPSKO – JAPANSKOG PRIJATELJSTVA

Svečana sala Ambasade Republike Srbije, Tokio, 10. februar 2023.

Izvođenjem recitala prof. Megumi Tešime u svečanoj sali Ambasade Republike Srbije u Tokiju 10. februara 2023. godine, obeležena je 141 godina srpsko – japanskog prijateljstva i saradnje.

Osim reprezentativnih dela violinske literature kao što su *Čakona* J. S. Baha i *Krojerova sonata* L. van Betovena, na programu su bili i biseri stvaralaštva srpskih kompozitora. Klavirska saradnja bila je poverena pijanistkinji prof. Joško Ivai sa Akademije umetnosti u Cirihi (Švajcarska). U publici su bili i uvaženi gosti Ambasade Republike Srbije.

MART 2023.

KONCERT STIPENDISTA FONDA MELANIJE BUGARINOVIĆ

Svečana sala Gradske kuće, Novi Sad, 1. mart 2023.

Koncert dobitnika stipendije Fonda za unapređenje vokalne umetnosti mladih „Melanije Bugarinović i ćerke Mirjane Kalinović-Kalin” održan je u svečanoj sali Gradske kuće, u organizaciji Muzičke omladine Grada Novog Sada. Ukupno dvanaest stipendista, učenika Muzičke škole „Isidor Bajić” i studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu, od kojih su deset solo pevači, a dvojica pijanisti-korepetitori, u svom bogatom programu izveli su arije iz čuvenih opera i solo pesme proslavljenih domaćih i stranih kompozitora.

Ovaj Fond osnovan je s ciljem da podstakne i unapredi vokalno stvaralaštvo mladih u Novom Sadu, prvenstveno davanjem stipendija i organizovanjem koncerata koji će promovisati mlade umetnike u oblasti klasične muzike. Fond je 2022. godine obeležio 45 godina postojanja i 120 godina od rođenja Melanije Bugarinović.

GOSTUJUĆE PREDAVANJE BRAZILSKOG UMETNIKA FREDONE FONE NA KATEDRI ZA NOVE LIKOVNE MEDIJE

Akademija umetnosti, Novi Sad, 8. mart 2023.

Gostujuće predavanje brazilskog umetnika Fredone Fone na Katedri za nove likovne medije Departmana likovnih i primenjenih umetnosti održalo se u sredu, 8. marta 2023. sa početkom u 13 časova.

Brazilski umetnik Fredone Fone gostovao je na Akademiji umetnosti Novi Sad u okviru projekta „Umetnički meni”, a predavanje je zamišljeno kao otvoreni prostor za razgovor i razmenu iskustava o različitim umetničkim taktikama, pogledima na umetnost i strategijama preživljavanja u okviru sveta umetnosti.

Fredone Fone je brazilski umetnik koji je odrastao na periferiji naselja Sera Dourada (Espiritu Santo država). Potiče iz radničke četvrti gde je iskustvo preživljavanja pomažući svom ocu kao građevinar i moler i majci da mete učionice, peče kolače i pravi grickalice, oblikovalo njegovu praksu i pristup umetnosti. Tokom 2023. godine u okviru projekta „Umetnički meni“ koji se realizovao na Katedri za nove likovne medije otvara se prostor temama saradnje, konstrukcije, dekonstrukcije i drugih metoda delovanja u okviru umetnosti.

AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD NA SAJMU OBRAZOVANJA „PUTOKAZI”

Novosadski sajam (Master centar), Novi Sad, 9–10. mart 2023.

Akademija umetnosti Novi Sad je i 2023. godine u okviru zajedničkog štanda Univerziteta u Novom Sadu nastupila na Sajmu obrazovanja „Putokazi” koji se održavao 9. i 10. marta 2023. godine na Novosadskom sajmu.

Svi zainteresovani srednjoškolci za studijske programe koji se realizuju na Akademiji umetnosti Novi Sad mogli su da posete štand Akademije i saznaju sve informacije o prijemnom ispitu i upisu.

IZLOŽBA HELENA, SERBIAE REGINA

Galerija Akademije umetnosti, Novi Sad, 17– 30. mart 2023.

Potpredsednica Vlade Republike Srbije i ministarka kulture Maja Gojković svečano je otvorila izložbu *Helena, serbiae regina* koja je nastala povodom obeležavanja 75 godina od osnivanja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture. Ova izložba uvrštena je u program tradicionalne manifestacije „Mesec frankofonije” u Srbiji. Gojković je rekla da je, pored naučne i umetničke vrednosti, ova postavka i dobar primer kulturne diplomatije, budući da doprinosi jačanju kulturne saradnje i prijateljstva između Srbije i Francuske. Prema njenim rečima, izložba o znamenitoj ličnosti srpske istorije francuskog porekla, Jeleni Anžuskoj i njenoj zadužbini u srcu Srbije, manastiru Gradac, u sebi nosi višestranu simboliku.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad istakao je da je sadržaj ove izložbe kulturno-istorijsko nasleđe Srbije, a upravo priča o Jeleni Anžuskoj i manastiru Gradac kroz više slojeva oslikava veze Francuske i Srbije.

„Pored savremene umetnosti mi se bavimo i očuvanjem vrednosti prošlosti, a to je ono što svakako jeste kontekst ove izložbe i mi želimo da naš doprinos ovome bude kroz ovu divnu izložbu i zaista želim svima da uživate u ovim eksponatima”, rekao je Bokan. Direktorica Republičkog zavoda za zaštitu spomenika prof. dr Dubravka Đukanović

navela je da je na izložbi predstavljeno dvanaest umetničkih dela, od kojih su šest kulturna dobra.

„Kroz ovu izložbu smo predstavili deo istorije i umetnosti kulture Srbije, ali smo se potrudili i da prikazemo hronologiju veka i po dugog istraživanja, obnove i prezentacije kompleksa manastira Gradac. Kroz sve segmente ove izložbe protkani su detalji konzervatorsko-restauratorskog rada koji spada u jedne od najznačajnijih, najobimnijih i najuspešnijih realizacija u Srbiji”, objasnila je prof. dr Dubravka Đukanović.

Otvaranju izložbe prisustvovali su direktor Francuskog instituta u Beogradu i savetnik za kulturnu saradnju Ambasade Francuske Stanislas Pjere koji je u obraćanju prisutnima izjavio da ova izložba svakako doprinosi istorijski dobrim odnosima Francuske i Srbije.

AMBASADOR REPUBLIKE FRANCUSKE U REPUBLICI SRBIJI NJ. E. GOSPODIN PJER KOŠAR POSETIO GALERIJU AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD I IZLOŽBU *HELENA, SERBIAE REGINA*

Galerija Akademije umetnosti, Novi Sad, 22. mart 2023.

Izvanredni i opunomoćeni ambasador Republike Francuske u Republici Srbiji gospodin Pjer Košar posetio je Galeriju Akademije umetnosti Novi Sad i tom prilikom pogledao izložbu *Helena, serbiae regina* koja je nastala povodom obeležavanja 75 godina od osnivanja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture, a uvrštena je u ovogodišnji program tradicionalne manifestacije *Mesec frankofonije* u Srbiji.

Ambasadora Republike Francuske u Republici Srbiji gospodina Pjera Košara (Pierre Cochard) dočekali su u Galeriji Akademije umetnosti Novi Sad prof. Siniša Bokan, dekan, prof. dr Dubravka Đukanović, direktorica Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prof. dr Dubravka Lazić, prodekanka za umetnički rad i međunarodnu saradnju Akademije umetnosti Novi Sad.

Prof. dr Dubravka Đukanović je kroz vođenje izložbe upoznala ambasadora gospodina Pjera Košara sa dvanaest umetničkih dela, od kojih su šest kulturna dobra.

APRIL 2023.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU – ETERIČNI SPOJ SAVREMENE ZAPADNE I TRADICIONALNE JAPANSKE MUZIKE

Novosadska Sinagoga, Novi Sad, 12. april 2023.

Akademija umetnosti u Novom Sadu je u aprilu 2023. obradovala novosadsku, ali i beogradsku publiku koncertom svog Simfonijskog orkestra koji čine studenti Izvođačkih umetnosti Departmana muzičke umetnosti i njihovi profesori, a kojim diriguje profesor Akademije umetnosti maestro Andrej Bursać.

Nesvakidašnji repertoar savremene muzike inspirisane tradicionalnim japanskim

instrumentima obuhvatio je svetsku premijeru dela „Četiri eterična komada za koto, šakuhači i gudački orkestar” naše kompozitorke i profesorke Akademije umetnosti u Novom Sadu Aleksandre Vrebalov. Delo je narudžbina njujorške kulturne organizacije Kyo-Shin-An Arts i prvo je kompozitorkino iskustvo komponovanja za koto. Muzika inspirisana ne samo tradicionalnom japanskom muzikom i njenim instrumentima, već i lično proživljenim iskustvom uspeva da uhvati jedinstveni japanski duh instrumenata šakuhači i koto u spoju sa gudačkim orkestrom, tipičnim za zapadnu kamernu muziku, stvarajući osećanja lepote, ravnoteže i harmonije.

Srpsku premijeru na koncertu u Novom Sadu imalo je delo gosta Akademije umetnosti iz Sjedinjenih Američkih Država, kompozitora i flautiste Džejsma Nioraku Šlefera „Koncertante za šakuhači, koto, violinu i violončelo“. Osim što je kompozitor i flautista, Džejsm Nioraku Šlefer je i Veliki majstor šakuhačija i jedan od malobrojnih umetnika koji nije japanskog porekla, a da je stekao to zvanje. Na kotou je nastupila japanska umetnica Joko Reikano Kimura. U završnici koncerta, orkestar je izveo *Žar-pticu* Igora Stravinskog čije stvaralaštvo, a i život odražavaju u potpunosti spoj zapadne i istočne kulture i muzike.

Koncert u Beogradu se održao u četvrtak 13. aprila 2023. sa početkom u 20 časova u Zadužbini Ilije Kolarca.

FOND ZA NAUKU REPUBLIKE SRBIJE ODOBRILO DVOGODIŠNJI NAUČNI PROJEKAT AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Fond za nauku Republike Srbije, Beograd, april 2023.

Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju – ARSFID je naziv prvog naučnog projekta Akademije umetnosti koji je odobrio Fond za nauku Republike Srbije u okviru programa IDENTITETI.

Od ukupno 150 prijavljenih predloga, Fond za nauku je odobrio 16 sa područja Srbije sa ukupnom vrednošću od 2 miliona evra. Projekat traje 24 meseca i okuplja 11 istraživača sa tri partnerske institucije: Akademije umetnosti Novi Sad, Fakulteta muzičke umetnosti Beograd i Instituta za književnost i umetnost Beograd.

Cilj projekta je kreiranje digitalne baze o srpskim umetnicama 20. i 21. veka koja će se koristiti kao izvor za naučno-istraživački i umetnički rad.

Projektom je planirano objavljivanje naučnih radova, publikacija, organizovanje konferencija, okruglih stolova i umetničkih događaja poput pozorišnih predstava, masterklasova, koncerata, književnih večeri, i podkasta.

Rukovodilac projekta je vanr. prof. dr Nataša Crnjanski sa Departmana muzičke umetnosti.

DRUGI REGIONALNI SUSRET FLAUTISTA

Kulturna stanica „Svilara”, Novi Sad, 22–23. april 2023.

Drugi regionalni susret flautista održao se od 22. do 23. aprila 2023. u Kulturnoj stanici „Svilara” u organizaciji Katedre za duvačke instrumente koja je ugostila flautiste iz zemlje i regiona.

Na festivalu su učestvovali predstavnici sledećih institucija: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, Akademija umjetnosti pri Univerzitetu u Banjoj Luci, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Umjetnička akademija u Splitu, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij” Fakultet za muzičku umetnost, Univerzitet „Goce Delčev” Muzička akademija, Muzička akademija Univerziteta Crne Gore, Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini sa privremenim sedištem u Zvečanu, Fakultet umetnosti u Nišu, Univerza v Ljubljani Akademija za glasbo i domačin Akademija umetnosti Novi Sad.

Cilj ovog projekta jeste aktivnija regionalna saradnja među univerzitetima, kao i bogaćenje repertoara za flautu budući da je jedan od uslova za učešće izvođenje novih dela za flautu, koje su napisali kompozitori zemalja iz kojih dolaze učesnici.

DAN AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 24. april 2023.

Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 2023. godine obeležila je 49 godina postojanja i rada. Proslava Dana Akademije održala se u ponedeljak 24. aprila 2023. godine u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu sa početkom u 12 časova.

Tom prilikom, prof. Stefan Milenković je uručio prof. Siniši Bokanu, dekanu Akademije umetnosti Novi Sad, Ugovor o donaciji novčanog iznosa Februarske nagrade čija sredstva su namenjena za unapređenje rada studenata Departmana muzičke umetnosti. U okviru Dana Akademije umetnosti upriličen je prigodan program na kojem su nastupili Andrej Balaž, student violine kao i studenti glume na srpskom i mađarskom jeziku.

DODELA NAGRADA FONDACIJE „MALI PRINC” I OBELEŽAVANJE 20 GODINA POSTOJANJA

Centralna Zgrada Rektorata, Novi Sad, april 2023.

Godišnje nagrade Fondacije „Mali princ” za umetničko stvaralaštvo u oblasti muzičke, dramske i likovne i primenjene umetnosti dobili su studenti Akademije umetnosti Andrej Balaž (muzička umetnost), Mina Petrić (dramska umetnost) i Snežana Tomašević (likovna umetnost).

Plaketu, diplomu i novčanu nagradu u iznosu od 1500 evra studentima je dodelila Aleksandra Veđeci Boškov, osnivač Fondacije i Ksenija Blažić, direktorica Fondacije

na svečanosti koja je upriličena u okviru obeležavanja 20 godina Fondacije „Mali princ“ u Rektoratu Univerziteta u Novom Sadu.

Nagrada se dodeljuje 20. godinu za redom, a tim povodom Aleksandra Veđeci Boškov je istakla da sa velikim ponosom Fondacija „Mali princ“ saraduje veoma uspešno sa Akademijom umetnosti i da je veliko zadovoljstvo videti mlade i talentovane ljude koje nakon završetka studija ostvaruju zavidne uspehe u umetnosti, a da im nagrada služi kao podstrek u realizaciji njihovih ciljeva.

Publici su se na svečanosti obratili prof. dr Dejan Madić, rektor Univerziteta u Novom Sadu, prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad i osnivač Fondacije gospođa Aleksandra Veđeci Boškov.

JUN 2023.

PETI SUSRETI STUDENATA GITARE AKADEMIJA I FAKULTETA U REGIONU

Muzej Vojvodine, Novi Sad, od 7 – 11. jun 2023.

Festival „Susreti studenata gitare”, peti po redu, u organizaciji Akademije umetnosti, okupio je mlade umetnike, gitariste akademija i fakulteta iz regiona u organizaciji Departmana muzičke umetnosti.

Na koncertima su nastupili studenti sa Fakulteta umetnosti iz Niša, zatim Muzičke akademije „Franc List” iz Budimpešte, Akademije za umjetnost i kulturu iz Osijeka, kao i studenti Akademije umetnosti Novi Sad.

„Susreti” je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose sa verskim zajednicama.

JUL 2023.

FESTIVAL STUDENTSKOG FILMA RAZMENA U ORGANIZACIJI STUDENATA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Kulturni centar Novi Sad, Novi Sad, 1–3. jul 2023.

Akademija umetnosti u Novom Sadu, Departman dramskih umetnosti, Katedra za audio-vizuelne medije pokrenula je Festival studentskog filma *Razmena* koji se održao u Kulturnom centru Novog Sada.

Misija FSF *Razmena* je promocija studentskog filmskog stvaralaštva i stvaranje platforme za razmenu iskustava i kreativnosti koja će povezati studente Departmana dramskih umetnosti Akademije umetnosti sa kolegama i budućim filmskim stvaraocima iz regiona i šire.

Ideja i inicijativa za osnivanje ovog festivala zamisao je četiri studentkinje II godine Produkcije za audiovizuelne medije: Milene Jović, Eme Bogosavljević, Emilije Vasović

i Katarine Gajinov, kao odgovor na ispitni zadatak iz predmeta Menadžment za kulturu-praktikum. Njihova vizija je da ovaj festival jednoga dana postane najznačajniji festival studentskog filma u regionu koji će svake naredne godine organizovati nove klase studenata Produkcije za audio-vizuelne medije.

PRVI GAME JAM 33 GAMEJAM U ORGANIZACIJI AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Kulturna stanica „Svilara”, Novi Sad, 3–4. jul 2023.

Prvi Game Jam pod nazivom 33 *Gamejam* je događaj u organizaciji Departmana dramske umetnosti, Katedre za audiovizuelne medije Akademije umetnosti Novi Sad i održao se u prostoru Kulturne stanice „Svilara” 3. i 4. jula u Novom Sadu.

Ovaj izazov podrazumeva takmičenje timova u izradi prototipa video igre na zadatu temu, a sve u vremenskom okviru od 33 sata.

Takmičili su se studenti Departmana dramske umetnosti studijskih programa: Dizajn video igara, Animacija i vizuelni efekti, Muzička produkcija i Audiovizuelni mediji, modul: Dizajn zvuka.

PREDSTAVA *PRLJAVA* NA PAF FESTIVALU U BANJOJ LUCI

Velika scena Narodnog pozorišta Republike Srpske, Banja Luka, 3. jul 2023.

Tri glumačke nagrade, nagradu za najbolju predstavu i nagradu publike dobila je predstava *Prljava* u izvođenju studenata glume na mađarskom jeziku u klasi doc. Margarete Taboroši i sam. str. sar. Ervina Palfija, na Pozorišnom akademskom festivalu (PAF) u Banjoj Luci. Nagrade za najbolje glumce dobili su: Regina Sabo, Lea Mezei Grešak i Adam Ađaš. Predstava „Prljava” odigrana je 3. jula 2023. na Velikoj sceni Narodnog pozorište Republike Srpske.

Likovi u drami Bele Pintera *Prljava* pate od hroničnog nedostatka ljubavi. Ova predstava dotiče se društveno osetljivih i važnih pitanja kao što su neplodnost, diskriminacija, položaj dece na državnom staranju, predrasude prema manjinama i oživljavanje rasizma. Iako se radi o ozbiljnim problemima, ovaj scenski tekst ih obrađuje sa dosta humora i ironije.

KOMPANIJA PLAYRIX RS DONIRALA RAČUNARSKU OPREMU KATEDRI ZA AUDIOVIZUELNE MEDIJE

Akademija umetnosti, Novi Sad, jul 2023.

Predstavnici kompanije za razvoj video igara Playrix RS uručili su Katedri za audiovizuelne medije Departmana dramske umetnosti donaciju u vidu računarske opreme.

Zahvaljujući njoj studenti programa Animacija i vizuelni efekti, Dizajn video igara, ali i studenti na drugim programima dobiće priliku da rade unutar moćnijih alata što će

omogućiti da njihove kreativne vizije dobiju sasvim novo ruho.

Pored toga, odluka Playrix RS pokazuje koliko je značajna podrška industrije zabave domenu obrazovanja i procesu stvaranja umetnika koji će se istoj industriji ubrzo priključiti!

AVGUST 2023.

STEFAN STARČEVIĆ, STUDENT MASTER STUDIJA GLUME NA SRPSKOM JEZIKU U KLASI PROF. BORISA LIJEŠEVIĆ DOBITNIK STIPENDIJE FONDACIJE „MARKO ŽIVIĆ” BEOGRADSKOG DRAMSKOG POZORIŠTE Beogradsko dramsko pozorište, Beograd, avgust 2023.

Stefan Starčević, student master studija glume na srpskom jeziku u klasi prof. Borisa Liješevića dobitnik je stipendije Fondacije „Marko Živić” Beogradskog dramskog pozorišta.

Stefan Starčević (1998) je diplomirao na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u klasi profesora Borisa Liješevića. Trenutno je na master studijama. Publika je mogla da ga gleda u predstavama pozorišta „Promena”: *Proslava*, *Na dnu*, *Jednočinke* i *Prijemni ispit* kao i u predstavama Srpskog narodnog pozorišta. Učestvovao je u realizaciji studenstkih filmova u okviru Departmana dramskih umetnosti, od kojih se izdvaja film *Priča o kurvama* rediteljke Milice Maletin.

Kao student naše Akademije dobitnik je dve glumačke nagrade za najbolju mušku ulogu na festivalu „PaF” u Banjoj Luci i na „Art trema festu” u Rumi. Nagrade je osvojio za ulogu u predstavi *Proslava* za lik Krestjana Klingenfelda Hansena. Igrao je i u televizijskim projektima *Ubice mog oca* i *Zlatni dečko*.

Na sceni Beogradskog dramskog pozorišta debitovao je ulogom Sange u predstavi *Prozor* u režiji Nikole Bundala.

IZLOŽBA PLAKATA PROF. ATILE KAPITANJA NA UNIVERZITETU VERAKRUZ U MEKSIKU

Univerzitet „Veracruz” u Meksiku, Halapa, 25. avgust 2023.

Na Univerzitetu Veracruz u Halapi, Meksiko (Universidad Veracruzana) 25. avgusta 2023. godine svečano je otvorena izložba plakata redovnog profesora Akademije umetnosti Novi Sad mr Atile Kapitanja, jednog od naših najnagrađivanijih grafičkih dizajnera.

Izložba plakata profesora Atile Kapitanja priređena je na inicijativu profesora Uroša Ušćebrke sa Fakulteta likovnih umetnosti na ovom meksičkom univerzitetu i predstavlja još jedan primer saradnje Univerziteta Veracruz i Univerziteta u Novom Sadu. Pored drugih oblika saradnje, dva univerziteta već duže vreme uspešno sarađuju i u okviru međunarodnog programa mobilnosti Erasmus+.

Mr Atila Kapitanj je redovni profesor na Katedri za grafičke komunikacije, Departmana likovnih i primenjenih umetnosti AUNS. Diplomirao je i magistrirao na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na smeru Grafičke komunikacije. Učestvovao je na brojnim domaćim i međunarodnim izložbama (Festival d’Affiches de Chaumont, Međunarodno bijenale plakata u Meksiku; Međunarodno trijenale plakata u Hong Kongu; Međunarodno bijenale plakata u Varšavi...), kao i u nekoliko akademskih i komercijalnih međunarodnih projekata. Dobitnik je mnogih domaćih i međunarodnih nagrada. Predsednik je organizacionog odbora Svetskog bijenala studentskog plakata, član Kluba umetničkih direktora Srbije, Mađarske asocijacije plakata i član Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Vojvodine, a uključen je u nekoliko drugih međunarodnih projekata. Njegovi istraživački interesi obuhvataju grafičke komunikacije, posebno plakat.

SEPTEMBAR 2023.

HOLIVUDSKA ZVEZDA DŽON SEVIDŽ NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 21–24. septembra 2023.

Holivudski glumac, zvezda filmova *Lovac na jelene* i *Kosa*, Džon Sevidž, vratio se u Novi Sad i to povodom prvog internacionalnog filmskog festivala „Novi Sad film festival” koji se održao od 21. do 24. septembra 2023. Ovaj slavni umetnik održao je u okviru svog gostovanja predavanje studentima Akademije umetnosti u Novom Sadu. Džon Sevidž je počasni gost festivala, dobitnik laureata za doprinos internacionalnoj kinematografiji, kao i predsednik žirija takmičarske selekcije Best Pitch, koja je važan deo Industry programa i koja je dokaz da izazovi mogu lako da se prevaziđu kada se okupimo zajedno.

U okviru Industry programa, Novi Sad film festival raspisao je konkurs za regionalnu takmičarsku selekciju Best Pitch, posvećenu onim filmskim projektima čija je realizacija već bila u toku, kako bi dobili podršku za uspešno finale. Selekcija je podrazumevala dugometražne igrane filmske projekte mladih reditelja iz regiona a porednički filmski projekat dobio je nagradu u iznosu od 1.000.000 dinara.

IN MEMORIAM

PROF. UROŠ PEŠIĆ (1941–2022)

Jedan od najjementnijih profesora violine koji je predstavljao temelj akademskog života, red. prof. u penziji Uroš Pešić zauvek nas je napustio 15. decembra 2022. godine.

Višedecenijskim predanim radom zadužio je generacije svojih studenata od kojih su mnogi postali eminentni umetnici i pedagozi.

Prof. Uroš Pešić ostaće zapamćen po visoko profesionalnom pristupu muzičkom izvođaštvu i negovanju izvrsnih pedagoga. Predavao je violinu, kamernu muziku i metodiku nastave gudačkih instrumenata.

Neka mu je večna slava i hvala.

PROF. MLADEN MARINKOV (1947–2023)

Redovni profesor Mladen Marinkov diplomirao je 1973. na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu na odseku za vajarstvo, gde je završio i postdiplomske studije u klasi profesora Jovana Kratohvila 1977. godine. Bio je redovni profesor na Katedri za vajarstvo Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu, gde je bio zaposlen od 2004. godine. Tokom svog rada obavljao je funkcije šefa Katedre za vajarstvo i predsednika Saveta Akademije umetnosti Novi Sad. Od 1979. radio je u svojstvu organizacionog sekretara Saveza udruženja likovnih umetnika Vojvodine, a od 2003. do 2004. godine bio je direktor Galerije likovne umetnosti poklon zbirke Rajka Mamuzića.

Ostvario je brojne studijske boravke u zemljama Evrope, a nosilac je i brojnih nagrada za likovno stvaralaštvo. Izlagao je na velikom broju samostalnih i kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu, a autor je i više spomen obeležja na prostoru naše zemlje i bivše Jugoslavije. Bio je član Saveza udruženja likovnih umetnika Vojvodine (SULUV).

Komemoracija povodom smrti prof. Mladena Marinkova održala se u sredu, 6. septembra 2023. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti.

PROF. NIKOLA STOJANOVIĆ KOKOLA (1950–2023)

Prof. mr arh. Nikola Stojanović – Kokola diplomirao je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu kod prof. Bogdana Bogdanovića i Ivana Antića (1975). Postdiplomske studije završio je na Arhitekt skolen u Aarhusu (Danska) u klasi prof. Nils Ole Lunda. Radio je u više arhitektonskih biroa („Arhitekt”) i u Zavodu za zaštitu spomenika grada Novog Sada.

Bio je redovni profesor na Departmanu likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu, gde je bio zaposlen od 1991. godine. Samostalno ili u timovima je učestvovao na više arhitektonskih, urbanističkih i vajarskih konkursa gde je osvojio više nagrada i priznanja. Pored arhitekture, bavio se esejistikom i publicistikom, kao i konceptualnom umetnošću i vizuelnom poezijom.

Izlagao na više izložbi proširenih medija (Galerija savremene umjetnosti, Zagreb; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1974). Priredio je više samostalnih izložbi na kojima je predstavio opus akvarela (Novi Sad, Kikinda, Sremski Karlovci). Bio je član udruženja likovnih i primenjenih umetnika Vojvodine (UPIDIV) i Društva arhitekata Novi Sad (DaNS).

Biografije autora / Biographies of the authors

Dr Dijana Metlić je redovna profesorka istorije umetnosti na Katedri za teorijske predmete likovnog departmana Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

Napisala je pet knjiga, uredila dva međunarodna zbornika, a svoje naučne radove publikovala u domaćim i inostranim časopisima i zbornicima. Objavila je tekstove za Routledge, Springer, De Gruyter, Palgrave Macmillan, Bloomsbury, a njene knjige izdaju Filmski centar Srbije, Srpska akademija nauka i umetnosti i Galerija Matice srpske.

Glavna polja istraživanja dr Metlić su moderna umetnost i istorijske avangarde, s posebnim fokusom na veze između slikarstva, fotografije i filma u evropskoj i američkoj umetnosti.

dijana.metlic@uns.ac.rs

Dr. Sandra Fortuna is professor (Docente di Pedagogia Musicale Conservatorio di Musica -Frosinone) of Pedagogy and Psychology of Music in the Bachelor and Master of Music Education at the Conservatory of Music Frosinone (Italy). She holds a PhD in Systematic Musicology (Ghent University), MA degrees in Musicology, Music Education, and Music Performance (Violin). She participated in various national and international projects in the field of music education, children improvisation, multisensory approach in instrument lessons. Her work addresses the integration of musical activities during the process of learning music, investigating the relationships between body movement, visualization and expressivity in listening and instrumental learning. She presented her work in several conferences and lectures in Europe and published her studies in diverse national, international journals and proceedings. Among others: “Children’s representational strategies based on verbal versus bodily interactions with music: an intervention-based study 2020” published in Music Education Research and “The influence of discrete versus continuous movements on children’s musical sense-making 2022”, published in British Journal of Music.

sandrafortuna@tiscali.it

Dr. Nikola Komatović concluded PhD. at the University of Music and Performing Arts in Vienna under the mentorship of Prof. Dr. Gesine Schröder (his thesis focused on the harmonic language of César Franck) in 2018.

He previously completed his Music Theory Bachelor’s in 2011 and Master’s in 2012 studies at the Faculty of Music in Belgrade.

Komatović researches historical theories (in the first line, historical theories of tonality and harmony in France), the development of methodology in Eastern Europe (the Soviet Union and former Yugoslavia) and China, popular music, and certain aspects of modern and postmodern music (heritage of Ancient Greek and Byzantine music).

In 2023, the Serbian Academy of Sciences and Arts's home board granted him the title of Independent research associate.

nikola.komatovic@outlook.com

Dr Miloš Marinković (1992) je naučni saradnik Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti. Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu završio je osnovne, master i doktorske studije muzikologije (doktorska disertacija: *Jugoslavenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi*, 2023). Kao stipendista Programa CEEPUS (Central European Exchange Program for University Studies) usavršavao se u Sloveniji, na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani (2019). Učestvovao je na više naučnih skupova u zemlji i regionu, a održao je i nekoliko javnih predavanja u Beogradu. Bio je angažovan na projektu Muzikološkog instituta SANU, *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (2018–2019), a trenutno je saradnik na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (Program IDEJE Fonda za nauku Republike Srbije, 2022–2024). Objavio je više tekstova u tematskim zbornicima i naučnim časopisima. Jedan je od urednika izdanja *Zvuk i reč*, povodom 70 godina Muzikološkog instituta SANU (2018). Njegova istraživačka interesovanja fokusirana su na savremenu muziku, muzičke festivale, odnos muzike i politike, posebno u bivšim socijalističkim zemljama. Član je Muzikološkog društva Srbije. marinkovic92milos@gmail.com

Mr Snježana Đukić Čamur (1977) je osnovno i magistarsko obrazovanje stekla na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Istočnom Sarajevu. Trenutno je student doktorskih studija na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Njeno profesionalno angažovanje odvija se na Katedri za teorijsku nastavu i Solo pjevanje Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu. Njen istraživački fokus usmeren je na područje Muzičke teorije i analize, s posebnim naglaskom na specifičnosti vokalne i vokalno-instrumentalne muzike, prvenstveno djela domaćih kompozitora. Ima značajno iskustvo u prezentaciji svojih istraživanja, a svoje radove redovno iznosi na nacionalnim i međunarodnim naučnim skupovima, kako u Bosni i Hercegovini, tako i u zemljama regiona. Autorka je brojnih članaka, i naučne monografije *Kosovski boj i njegovi spomenici u vokalno-instrumentalnim kompozicijama s kraja 20. vijeka srpskih kompozitora* (2012). Osim toga, priredila je i uredila dvije štampane muzikalije: *Vojin Komadina – Vokalna*

kamerna muzika (2020) i *Vojin Komadina – Horska muzika I* (2023). U periodu 2020-2023 Snježana Đukić-Čamur je realizovala dva projekta: „Platforma Vojin Komadina“ i međunarodni projekat „Tragom stećaka“, oba podržana sredstvima Ministarstva prosvjete i kulture Republike Srpske.

snjezanadjukic@hotmail.com

Siniša Radojčić msr je doktorand Fakulteta za medije i komunikacije, Singidunum u Beogradu na katedri Transdisciplinarnih studija savremene umetnosti i medija. Polje interesovanja i istraživanja je pijanizam, a doktorska teza je vezana za oblast muzičkih takmičenja. Studije klavira završava na FMU u Beogradu u klasi prof. Miloša Ivanovića. Pedagoškim radom se bavi 34 godine i zaposlen je u Muzičkoj školi „Kosta Manojlović“ u Zemunu, gde predaje predmete: klavir, klavirski duo, kamernu muziku, čitanje s lista i korepeticiju. Njegovi učenici su dobitnici više stotina nagrada na nacionalnim i međunarodnim takmičenjima od kojih se po težini i uspešnosti izdvajaju višestapna takmičenja: „Ohridski biseri“, Ohrid, „Peter Toperczer International Piano Competition“ Košice, „Bösendorfer Klavierwettbewerb“, Wien i Zemun International Piano Competition, Zemun. Interdisciplinarni projekat na temu „Burgmiller i njegove etide“ podrazumevalo je predavanje o ovom kompozitoru uz integralno izvođenje svih opusa njegovih etida. Kao član žirija učestvuje na brojnim takmičenjima i festivalima u zemlji i inostranstvu u organizaciji i po pozivu ZMBSS (Zajednica muzičkih i baletskih škola Srbije) i EPTA (European Piano Teachers Association). Bio je organizator i koautor seminara namenjenih zaposlenima u obrazovanju verifikovan od strane „Zavoda za unapređivanje obrazovanja i vaspitanja“. Jedan je od osnivača međunarodnog takmičenja „Zemun International Piano Competition“ u Zemunu i član je Organizacijskog odbora Međunarodnog takmičenja „International Jeunesses Musicales Competition“ u Beogradu.

sinisa.m.radojic@gmail.com

Tanja Z. Mijatović msr je osnovne akademske studije završila na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu na odseku za Muzičku teoriju (2014). Master akademske studije završila je na istom fakultetu (2017) odbranivši (master) rad na temu *Galantni stil u XVII veku i prvoj polovini XVIII veka – Italija, Francuska, Nemačka: teorijsko-analitičko sagledavanje* pod mentorstvom prof. dr Ane Stefanović. Trenutno je student doktorskih akademskih studija i asistent na Katedri za muzičku teoriju (FMU) na predmetima Harmonija sa harmonskom analizom i Analiza muzičkih stilova. Pedagoško i radno iskustvo sticala je u MŠ „Josif Marinković“ u Beogradu (2019–2020), OŠ „Branko Radičević“ na Novom Beogradu (2017) i kao saradnik u nastavi (2017–2018) i asistent na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (2021, do danas). Objavljeni radovi: *Strukturni i funkcionalni aspekti ilustrativne i iluminativne*

citatnosti u neoklasičnom baletu Igora Stravinskog Vilin poljubac (Kragujevac, 2022); *Uloga stila i harmonije u kreiranju narativa nostalgije u Fantaziji na temu Tomasa Talisa Ralfa von Vilijamsa* (Banja Luka, 2022). mijatovictanja555@gmail.com

Dr Ksenija Radulović (1969) diplomirala dramaturgiju, magistrirala i doktorirala teatrologiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Redovna profesorka FDU (oblast: studije pozorišta i izvođenja). Glavna urednica *Zbornika radova FDU*, urednica većeg broja stručnih i naučnih izdanja iz oblasti dramskih umetnosti. Bila je direktorka Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, glavna urednica časopisa *Teatron*, umetnička direktorka i selektorka Sterijinog pozorja, selektorka programa Show case na Bitefu, kuratorka programa Focus Serbia na festivalu *Nova drama* u Bratislavi, itd. Autorka knjiga: *Korak ispred* (Grad teatar Budva i Oktoih, 2000), *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike* (FDU 2019), *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji* (FDU 2023).

ks.radulovic@gmail.com

Dr Petar B. Grujičić (1967) je diplomirao dramaturgiju na beogradskom FDU, kao i Jugoslovenske i opštu književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu 1993, gde je magistrirao 1998. i doktorirao 2008. Tokom postdiplomskih studija je kao stipendista-istraživač do 2001. učestvovao na projektima Instituta za književnost i umetnost u Beogradu o poetici srpske drame. Od 2010. predaje Istorije opšte, kao i nacionalne drame i pozorišta, kao i Kreativno pisanje na nekoliko privatnih umetničkih akademija, a od 2019. na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (istorija južnoslovenske drame i pozorišta). Saradivao i objavljivao u svim nacionalnim pozorišnim časopisima i novinama (*Teatron, Scena, Ludus*). Dobitnik Sterijine nagrade za dramaturgiju 1995. godine, kao i Sterijine nagrade „Jovan Hristić“ za teatrologiju za monografiju *Teatar protuslovlja : (antitetički teatar Jovana Sterije Popovića)* 2023. godine.

Radovi (izbor): *Tamni junak* (monografija), *Fenomen demencije u komedijama Dušana Kovačevića*, *Pogrešna čitanja u istoriji nacionalne drame*, *Problemi scenske aktuelizacije u komedijama Vaclava Havela*, *Odricanje od dijaloga*.

pgbarbarin@gmail.com

Dr Ognjen Obradović (1992) završio je osnovne i master studije Dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a zatim i doktorirao na istom fakultetu u martu 2024. sa temom *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)* pod mentorstvom prof. Ivana Medenice. Radi kao asistent na predmetima *Istorija svetskog pozorišta i drame*, *Istorija južnoslovenskog pozorišta i drame* i *Istorija srpskog pozorišta i drame*.

Radovi (izbor): „Komički tretman kvir identiteta u predstavi *Mletački trgovac* (JDP, 2004)”. *Etnoantropološki problemi* 18 (3): 929–948.; „Jeza u scenografijama Miodraga Tabackog: *Bure baruta* (1995) i *U potpalublju* (1996)“ u Medenica, Ivan (ed) *Umetnik scene Miodrag Tabacki: od avangarde do baroka i nazad*. Beograd: FDU, str. 99–117; „Pozorište i/ili terapija: izvođenje traume u pozorištu svedočenja“ u Daković, Nevena, Ksenija Radulović i Ljiljana Rogač Mijatović (eds.) *Transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje*. Beograd: FDU, str. 81–95; „Telo izvođača: cross-gender podela kao tehnika oneobičavanja u pozorištu“. *Etnoantropološki problemi* 15 (3): 725–743.
ognjen.obradovic.ue@gmail.com

Dr Aleksandar S. Pejčić (1976) je istoričar književnosti, književni teoretičar. Na Filološkom fakultetu u Beogradu je diplomirao, magistrirao i doktorirao.

Objavio je knjige *Teatralizacija vlasti: komedije Branislava Nušića* (Čigoja štampa, Beograd 2012), *Zapletena igra: komedija srpskog realizma* (Sterijino pozorje, Novi Sad 2016), *Književno delo Ljubena Karavelova na srpskom jeziku* (Institut za književnost i umetnost, Beograd 2018), *Poetika zapleta: tragedija, komedija, drama* (Institut za književnost i umetnost 2019) i *Književno delo Brane Cvetkovića* (Institut za književnost i umetnost 2024). Priredio je kritički/naučno *Drame Dragomira Brzaka I–V* (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2014), komediju *Kolera, D. Brzak* (*Teatron*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2017), kritički/naučno komediju *Vlast*, Branislava Nušića (Neopres, Beograd 2016), kritički/naučno *Je li kriva sudbina? Književna i publicistička dela na srpskom jeziku*, Ljuben Karavelov (Institut za književnost i umetnost : Čigoja štampa, Beograd 2019), naučno-popularno *Milutin Bojić (Deset vekova srpske književnosti)*, Matica srpska, Novi Sad 2020), *Svileni rubac*, Božidar Bordoški; *Dorćolska posla*, Čiča Ilija Stanojević; *Gospodin ministar*, Svetislav Pređić; *Pukovnik Jelić*, Milivoje Pređić; *Dogoreli krov*, Božidar Nikolajević (Dramska baština, MPUS 2023), i kritički/naučno *Izabrana dela Brane Cvetkovića I–VIII* (Institut za književnost i umetnost, 2022–2023).

Radi u Institutu za književnost i umetnost, u Beogradu u zvanju višeg naučnog saradnika.
sasa.pejcic@yahoo.com

Natalija Stevanović MA was born in 1992 in Niš, Serbia. She completed her Undergraduate studies in 2015 and Master's studies in 2017 at the Department of English Language and Literature, Faculty of Philosophy, University of Niš. In 2019 she started her Doctoral studies and is currently working as a research assistant at the Centre for Foreign Languages, Faculty of Philosophy, University of Niš. She is also in her final years of working at her doctoral thesis titled *Novels by Kathy Acker, Sylvia Plath, and Toni Morrison in the context of Trauma Studies*. Her research primarily focuses on trauma studies and portrayals of trauma in literature, North American

literature in particular. She published her studies in national and international journals and proceedings. Among others: Stevanović, Natalija and Vesna Lopičić “A Woman Reading the River: The Saskatchewan as a Contact Zone”. *Journal of Canadian studies. Revued' études canadiennes*; “The Traumatic Process of Adapting to Life in 1950s America – Sylvia Plath’s *The Bell Jar*”. *TEME...*

natalija.stevanovic@filfak.ni.ac.rs

Sead Šabotić msr, reditelj i scenarista, rođen u Nikšiću, Crna Gora. Upisuje i završava studije na katedri Filmske i TV režije na Fakultetu dramskih umjetnosti, Univerzitet Crne Gore, na kom završava i specijalističke postdiplomske studije specijalizirajući oblast: Dokumentarni film. Po završetku specijalističkih studija upisuje i završava master akademske studije na Fakultetu dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Doktorand je na Akademiji umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu. Alumnista je EX-Oriente film radionice, Talents Sarajevo programa, Talents Teheran programa u okviru Fajr IFF, Beldocs Academy program-a. Režirao je više kratkometražnih dokumentarnih i igranih filmova te dugometražne dokumentarne filmove *Blizanci satkani od sna* i *Porodica na određeno vrijeme*. Filmovi su prikazivani širom svijeta na filmskim festivalima i smotrama filma na kojima su ujedno i nagrađivani. Trenutno radi na Fakultetu dramskih umjetnosti kao saradnik u nastavi. Selektor je takmičarskog programa dokumentarnog filma na Filmskom festivalu Herceg Novi – Montenegro film festival u periodu 2022. i 2023. Dio je selektorskog tima 71. Beogradskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma – Martovski festival. Član redakcije časopisa za kulturu „Odzivi”.

seadssabotic41@gmail.com

Sara Apostolović msr (1995) osnovne studije smera fotografija završila je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 2018. godine, a potom master studije istog smera na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu 2019. godine sa završnim radom *Igrale se delije* (Beograd, UK „Stari grad“). Trenutno je student apsolventske godine Doktorskih akademskih studija likovnih umetnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U svom trenutnom istraživanju bavi se ženama heroinama koje su zaboravljene ili „zarobljene” u srpskoj istoriji i mitologiji i njihovim uticajimana sopstveni umetnički identitet. Svoje radove izlagala je na samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu, među kojima suizložbe: *Nevidljivi portret* (ULUS, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd), *Zajednički jezik* (Bijanale mladih, Konak „Kneginje Ljubice“, Beograd), *33. Oktobarski salon* (Galerija kulturnog centra Kovin, Kovin), Izložba fotografija – *Prvi Kinesko-srpski festival mladih* (Peking), Fokus na modernizmu–Arhitektura Novog Sada 1950–1970 (Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad), *On da Brani* (Galerija „Proces“, Beograd). Njen videorad *1813*. bio je deo postavke grupne izložbe *Šta ima novo?* u Kulturnom centru Srbije u Parizu, održane decembra 2023. godine.

apostolovicsara@gmail.com

Mr Jelena Marta Glišić Matović (1980, Beograd) je vizuelna umetnica i istraživačica (doktorand, istraživač saradnik na Institutu za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd). Osnovna interesovanja: likovna umetnost, menadžment u kulturi, kulturna politika, tacitno znanje, epistemologija umetničkih stvaralačkih praksi, menadžment znanja, likovno obrazovanje, međunarodne prakse u kulturnim odnosima, interkulturalna kompetencija, interkulturalna inteligencija, studije kulturnih institucija, sociologija umetnosti. jelena.marta.glisic@gmail.com

Dr Aleksandar Kadijević (Beograd 1963) je redovni profesor Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Bavi se istorijom srpske arhitekture novijeg doba, ruskim neimarstvom u egzilu, odjecima Vizantije u savremenom graditeljstvu, estetikom jugoslovenstva, krizama u arhitekturi, prostorima pamćenja i dr. Uredio osam naučnih zbornika nacionalnog značaja i četrnaest svezaka Zbornika za likovne umetnosti Matice srpske (2007-2020). Monografije: Momir Korunović (1996), *Graditeljstvo Leskovca i okoline između dva svetska rata* (sa Srđanom Markovićem, 1996); *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi* (1997, 2007); *Mihajlo Mitrović, projekti, graditeljski život, ideje* (1999); *Milan Minić. Arhitekt i slikar* (sa Srđanom Markovićem, 2003); *Архитектор высочайше двора Н. П. Краснов* (sa Marinom Zemljaničenko i Nikolajem Kalinjinom 2003, 2005, 2006, 2007); *Estetika arhitekture akademizma* (2005); *L'ambasciata d'Italia a Belgrado* (2005, sa Dragomirom Acovićem i Darijom Borgeze); *Arhitektura i duh vremena* (2010); *Vizantijska arhitektura kao inspiracija srpskih neimara novijeg doba* (2016) i *Jugoslovenska arhitektura između dva svetska rata: konteksti tumačenja* (2023).

akadijev@f.bg.ac.rs

Dr Silvija Jestrović je redovni profesor na odseku za Pozorište i studije izvođačkih umetnosti na Vorvik univerzitetu u Velikoj Britaniji. Autor je knjiga *Pozorište začudnosti* (UTP 2006), *Performans, prostor, utopija: gradovi rata, gradovi egzila* (Palgrave 2012), *Autor teško umire* (Palgrave 2020). Uredila je *Oksfordski zbornik iz politike i performansa* (sa Š. Rai, M. Savard i M. Gluhovićem; OUP 2020), njena najnovija knjiga (sa Bišnuprijom Dut) je *Pozorište, aktivizam, subjektivnost: u potrazi za levicom u fragmentiranom svetu* (Mančester UP 2024). Urednik je časopisa *Theatre Research International* i dobitnica je stipendije Leverhulm fondacije za projekat *Čija sloboda? Dramaturgije slobode i estetika solidarnosti*.

Dr Kristina Planjanin Simić diplomirala je etnomuzikologiju na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Kao stipendista rumunske vlade Ministarstva prosvete i istraživanja 2014. godine doktorirala je iz oblasti muzike na Nacionalnom muzičkom univerzitetu u Bukureštu. Docent je na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom

Sadu na Odseku za muzikologiju i etnomuzikologiju. Bila je profesor strukovnih studija na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi i urednik emisija složenih struktura Radio-televizije Vojvodine. Svoje naučne radove publikovala u domaćim i inostranim časopisima i zbornicima. Recenzent je više naučnih i stručnih časopisa.

Autor je monografije međunarodnog značaja pod nazivom: *Tipologia folclorului Românesc al copiilor din Banatul Sârbesc. Numărătorile*. Glavna polja istraživanja dr Planjanin Simić su etnomuzikologija i dečiji folklor sa posebnim fokusom na veze između predškolske edukacije dece i primenjene etnomuzikologije.

ZBORNİK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

UDK/UDC: 7(082)

Izlazi jednom godišnje / Published once per year

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača / For the publisher

Prof. Zoran Krajišnik, dekan / Dean

Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor

mr Atila Kapitanj

Lektor / Editor

Nataša Panić

Prevod sa srpskog na engleski i sa engleskog na srpski /

Translation from Serbian to English and from English to Serbian

Sladana Aćimović msr

Štampa / Print

Donat Graf (Štampano u 220 primeraka / circ. 220)

Podrška / Support

Izdavanje ove publikacije podržalo je Ministarstvo kulture Republike Srbije,

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, Gradska uprava za kulturu - Novi Sad



CIP-Katalogizacija u publikaciji Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

ZBORNİK radova Akademije umetnosti / urednik Marina Miliivojević Mađarev. – 2013, 1.-. - Novi Sad: Akademija umetnosti, 2013.-.-Ilustr.; 24 cm Godišnje.-Lat.

ISSN: 2334-8666 (Print)

ISSN:2560-3108 (Online)

COBISS.SR-ID 279905031

Objavljeni članci se distribuiraju u skladu sa licencom Creative Commons Autorstvo – Nekomercijalno 4.0 International.

The published articles will be distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

