

ZBORNIK RADOVA
AKADEMIJE UMETNOSTI

9



2021

**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
2021.**

Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief
dr Nataša Crnjanski

Uredništvo / Editorial Board

prof. emer. Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Marina Milivojević Mađarev, dr Dijana Metlić, dr Manojlo Maravić, dr Dragan Stojmenović

Medunarodno 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 (Svečilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevaki (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece), dr Darko Lukić (Svečilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Elisabeta Pasquini (University of Bologna, Italy), dr Elisa Pezzotta (University of Bergamo, Italy)

Sekretarica / Secretary

MA Ivana Nožica

Recenzenti / Reviewers

dr Laura Emmery (Emory University, USA), dr Monika Fedyk-Klimaszewska (Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland), dr Agnieszka Muszyńska-Andrejszyk (The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw, Poland), dr Maria Mannone (ECLT, Ca' Foscari University of Venice; University of Palermo, Italy), dr Monika Karwaszevska (Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland), dr Dejan Ajdačić (Univerzitet u Gdansku, Filološki fakultet, Poljska), dr Marijan Dović (Znanstvenoraziskovalni center, Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana), dr Miona Miliša (Sveučilište u Splitu, Akademija umjetnosti, Hrvatska), prof. emer. Milena Dragičević Šešić (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Vesna Đukić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU), dr Jasna Jovanov (Univerzitet u Novom Sadu, PMF), dr Milanka Todić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FPU), dr Stanislava Barać (Institut za književnost i umetnost, Beograd), dr Jovan Čekić (Univerzitet Singidunum, FMK, Beograd), dr Ksenija Radulović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU), dr Simona Čupić (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Milan Popadić (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Vesna Kruljac (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FPU), dr Irena Ristić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU), dr Nikola Dedić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FMU), dr Divna Vuksanović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU), dr Amra Latifić (Univerzitet Singidunum, FMK, Beograd), dr Danijela Zdravić Mihailović

(Fakultet umetnosti Niš), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Maja Medan (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Milica Andevski (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Petar Grujičić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Valentina Radoman (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Žolt Lazar (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Bogdan Đaković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Tijana Stanković Pešterac (Muzej Vojvodine, Novi Sad), mr Miloš Zatkalik (Univerzitet umetnosti u Beogradu, FMU), dr Radovan Popović

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) 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) and SCIndeks (Serbian citation index)

SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Editorial _____ 8 / 9

REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

Danica Bićanić

Bavljenje umetnošću je lični rizik – razgovor sa profesorkom Radom Čupić _____ 10
Doing Art Is a Personal Risk – Interview with Professor Rada Čupić _____ 10

ZENIT I ZENITIZAM / ZENIT AND ZENITISM

Irina Subotić

Stogodišnjica časopisa ‘Zenit’ (1921-1926-2021) kroz razgovor sa profesorkom emeritom Kristinom Pašut _____ 20
Conversation with Professor emerita Krisztina Passuth on the Centennial of the ‘Zenit’ Magazine (1921-1926-2021) _____ 20

Iva Glišić, Tijana Vujošević

Zenitism and Orientalism _____ 29
Apstrakt: Zenitizam i orijentalizam _____ 45

Dijana Metlić

Antinomije Balkan-Evropa i primitivno-civilizacijsko u časopisu ‘Zenit’ Ljubomira Micića _____ 46
Abstract: The Europe-Balkan and Primitive-Civilised Antinomies in Micić’s Zenit Magazine _____ 67

Jelena Lalatović

Siluete revolucije: ideje V. I. Lenjina, L. D. Trockog i A. V. Lunačarskog u ‘Zenitu’ (1921–1926) _____ 68
Abstract: Silhouettes of the Revolution: Ideas of V. I. Lenin, L. D. Trotsky and A. V. Lunacharsky in Zenit (1921–1926) _____ 78

Amra Latifić

- Kontekstualizacija optikoplastike: efekti saradnje Aleksandra Arhipenka i Ljubomira Micića* _____ 79

- Abstract: Contextualisation of Optico-plastic: the Effects of Alexander Archipenko and Ljubomir Micić's Cooperation* _____ 89

Marijan Dović

- From 'Svetokret' to 'Tank': Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)* _____ 91

- Apstrakt: Od 'Svetokreta' do 'Tanka': zenitizam i slovenačka međuratna avangarda (1921–1927)* _____ 110

Kristina Pranjić

- Značaj ljubljanskog časopisa 'Maska' (1920/21) u kontekstu jugoslovenskih avangardi* _____ 111

- Abstract: The Significance of the Ljubljana 'Maska' Journal (1920/21) in the Context of the Yugoslav Avant-garde* _____ 121

Kajoko Jamasaki

- Japanski glasovi u časopisu 'Zenit': Daigaku Horigući* _____ 122

- Abstract: Japanese Voices in Zenit: Daigaku Horiguchi* _____ 135

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC**Monika Karwaszewska**

- Krzysztof Knittel's Chamber Opera and Agnieszka Stulginska's Music Theatre: Examples of a New Syncretistic Medium in Contemporary Polish Music* _____ 136

- Apstrakt: Kamerna opera Kшиštofa Nitela i muzičko pozorište Agnješke Stulginske: primeri novog sinkretističkog medija u savremenoj poljskoj muzici* _____ 154

Bert Van Herck

Spatiality as Creativity in the Music of Kaija Saariaho – a Reflection with a Focus on 'Lichtbogen' _____ 155

Apstrakt: Prostornost kao kreativnost u muzici Kaije Sariaho – osvrt s fokusom na 'Lichtbogen' _____ 173

Senka Belić

Etička moć muzike u motetu 'Ave Maria' Klaudija Monteverdija _____ 174

Abstract: The Ethical Power of Music in the 'Ave Maria' Motet by Claudio Monteverdi _____ 185

TEATROLOGIJA / THEATROLOGY**Ivan Trojan, Jurica Vuco**

Ekspresionizam u 'Ponoći' Josipa Kulundžića _____ 187

Abstract: Expressionism in the 'Midnight' by Josip Kulundžić _____ 202

Andela Vidović

Krležine neostvarene ljubavi ili komforni nespokoj sukoba spolova _____ 203

Abstract: Krleža's Unfulfilled Love or Comfortable Restlessness of Gender Conflicts _____ 213

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

Topologija izlaganja u poeziji Fridriha Helderlina _____ 214

Abstract: Topology of Narrative in the Poetry of Friedrich Hölderlin _____ 232

Jagor Bučan

Stvaralački izvodi: Poetika deriviranja i njegove formativne pretpostavke _____ 233

Abstract: Creative Derivatives: The Poetics of Derivation and its Formative Assumptions _____ 252

Tatjana Tomić

- Afirmacija islamskih umetnica na primeru Širin Nešat i Mone Hatum* _____ 253
Abstract: Affirmation of Islamic Artists on the Example of Shirin Neshat and Mona Hatoum _____ 270

Dušica Dragin

- Uticaj škole kao planskog agensa socijalizacije na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište* _____ 271
Abstract: The Influence of School as a Planned Agent of Socialisation on the Development of Secondary School Students' Interest in Theatre _____ 285

Daniela Korolija Crkvenjakov, Dubravka Đukanović

- Obrazovanje konzervatora-restauratora na akademijama i fakultetima umetnosti* _____ 286
Abstract: Education of Conservators-Restorers at Academies and Faculties of Art _____ 299

PRIKAZI / REVIEWS**Ira Prodanov**

- Radionica za studente: Umetnost – Komunikacija – Mediji* _____ 300
Workshop for Students: Art – Communication – Media _____ 300

- Pregled važnijih događaja u školskoj 2019/2020. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredio Milan Petrović)* _____ 304
An overview of the most important events in the academic year of 2019/2020 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Milan Petrović) _____ 304

- Biografije autora / Biographies of the authors** _____ 324

Uvodnik

Deveti broj *Zbornika radova Akademije umetnosti* obeležavaju hrabri pojedinci koji se u borbi za svoju ideju ne mire sa negativnim stereotipima i ne pristaju na usklađenost sa očekivanim. Možda je zato Noam Čomski samo delimično u pravu kada kaže da „ne bismo trebali tražiti heroje, već dobre ideje“, jer posrnulom svetu jednako trebaju pojedinci koji istupaju, viziōnare i tragaju za istinom.

U 2021. godini obeležava se sto godina od pokretanja časopisa *Zenit*, „prvog balkanskog časopisa u Evropi i prvog evropskog časopisa na Balkanu“čiji je pokretač bio Ljubomir Micić, jedan od najvažnijih predstavnika srpske avangarde tokom dvadesetih godina 20. veka. Rubrika *Zenit i zenitizam* predstavlja doprinos obeležavanju tog velikog jubileja, a čine je diskursi koji mozaično grade sliku kompleksne ličnosti Barbarogenija/Zenitona. Upravo njemu dugujemo, između ostalog, i projekat „Balkanizacije Evrope“ kroz afirmaciju balkanske umetnosti i borbu za njenu ravnopravnost unutar evropske kulture, implementaciju varvarstva u poeziji i umetnosti, zastupanje ideja revolucionarnosti, internacionalnosti i pacifizma, kao i pozicioniranje jugoslovenske avangarde u međunarodnim krugovima. U rubrikama *Studije o muzičkoj umetnosti*, *Teatrologija*, *Teorija i istorija umetnosti*, *teorija kulture* i *Prikazi*,nižu se tekstovi eminentnih autora kojepovezuje akribija i aspiracija ka dekonstrukciji različitih pojava u umetnosti, od interkompozicione intermedijalnosti, preko sinestetičkih oblika umetnosti, stvaralačkih izvoda,afirmacije islamskih umetnica, do pirandelizma. Letopisni deo svedoči o aktivnoj i uspešnoj, iako teškoj minuloj godini za umetnost.

„Bavljenje umetnošću je lični rizik“, tvrdi naša sagovornica u rubrici *Reč umetnika*, profesorka i likovna umetnica Rada Čupić. Upravo bez tog rizika nezamisliva je forma vrhunske kreativnosti, bilo da je reč o umetnosti, nauci, ili najšire posmatrano, celokupnom frontu oblikovanja i istraživanja.

Veliku zahvalnost za realizaciju ovog broja dugujem celom uredničkom timu našeg časopisa, a naročito prof. emer. Irini Subotić na svesrdnoj podršci oko uređivanja specijalne rubrike našeg časopisa.

dr Nataša Crnjanski, urednica

Editorial

The ninth issue of the *Collection of Papers of the Academy of Arts* is marked by brave individuals who, fighting for their idea, do not adhere to negative stereotypes and do not conform to accepted standards. Maybe that is why Noam Chomsky is only partially right when he says that „we should not be looking for heroes, we should be looking for good idea“, because the fallen world equally needs individuals who stand out, visionaries, those who search for the truth.

The year 2021 marks the 100th anniversary of the launch of *Zenit*, „the first Balkan journal in Europe and the first European journal in the Balkans,“ initiated by Ljubomir Micić, one of the most important representatives of the Serbian avant-garde during the 1920's. The chapter *Zenit and Zenitism* makes a contribution to the celebration of that great jubilee, and it includes discourses that in a mosaic way create an image of the complex personality of Barbarogenius / Zeniton. We owe him, among other things, for the project „Balkanisation of Europe“ through the affirmation of Balkan art and striving for equality within European culture, the implementation of barbarism in poetry and art, advocating the ideas of revolution, internationality and pacifism, and positioning the Yugoslav avant-garde in international circles. The segments *Studies of Music, Theatrology, Theory and History of Arts, Culture Theory and Reviews* present the texts by eminent authors that have in common meticulousness and aspiration to deconstruction of various art phenomena, from intercompositional intermediality, through synaesthetic forms of art, creative derivatives, affirmation of Islamic women artists, to pirandelism. The chronicle part speaks of an active and successful, albeit difficult past year for art.

„Doing art is a personal risk“, claims our interviewee in the segment *The Word of the Artist*, professor and visual artist Rada Čupić. Precisely without that risk, a form of supreme creativity is rather impossible, whether it is art, science, or, most broadly speaking, the entire creativity and research front.

I owe a great deal of gratitude for the realisation of this issue to the entire editorial team of our journal, and especially to Professor emerita Irina Subotić, for her wholehearted support in editing the special segment of our journal.

Nataša Crnjanski, PhD, Editor-in-Chief

Danica Bićanić

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman likovnih umetnosti

Srbija

UDC 73/76.071.1:929 Čupić R.(047.53)

doi 10.5937/ZbAkU2109010B

Intervju

Bavljenje umetnošću je lični rizik

/Razgovor sa profesorkom Radom Čupić/



Da je svaki susret sa prof. Radom Čupić događaj koji se pamti i prilika da se preispitamo i naučimo nešto veoma važno o umetnosti i sebi samima, potvrđuje i ovaj razgovor kojim započinjemo najnoviji broj Zbornika radova Akademije umetnosti. *Bavljenje umetnošću je lični rizik*, možda je najbolja rečenica kojom bi se mogla opisati doslednost, odgovornost i posvećenost prof. Rade Čupić na njenom umetničkom i pedagoškom putu. Svi koji su imali priliku da uče od ove vrsne umetnice znaju da je umetnost polje truda, vrednog rada i polje slobode. Kao pedagoškinja koja je uvek umela da razume, prepozna i najsuptilnije pulsiranje kreativne energije, predstavljala je glavnu podršku studentima, ali i inspiraciju mnogim generacijama u njihovom umetničkom razvoju. Naučila nas je da umetnost zahteva znanje, organizaciju, spremnost, ali i hrabrost.

- *Kako je izgledao tok Vašeg umetničkog obrazovanja? Da li je neko iskustvo ostavilo na Vas poseban utisak? Kakav je bio odnos profesora i studenata?*

Moje obrazovanje je formalno i neformalno, to su dve paralelne priče. Neformalno obrazovanje počelo je na Radničkom univerzitetu, koji više ne postoji, kada sam bila učenica drugog razreda Gimnazije, na prirodno-matematičkom smeru. Učila sam francuski jezik i pohađala sam kurs crtanja kod profesora Boška Petrovića. Radnički je bio fantastična organizacija jer je čovek imao mogućnost da uči šta želi. Kada je gorela zgrada Radničkog univerziteta, svi mi, koji smo tamo pohađali neke časove, ceo Novi Sad, svi koji smo bili vezani za tu instituciju, okupili smo se oko nje. Boško Petrović je razumeo moju ličnost i podržao me u razvijanju mog ličnog stava prema umetnosti. Od njega sam naučila da je umetnost prostor slobode, da ne postoje pravila i da je rad ključan. Časovi kod njega su me na neki način definisali. Kako je kod mene postojala unutrašnja potreba za likovnim izražavanjem, a nisam bila u potpunosti sigurna da želim da se usmerim u pravcu umetnosti, upisala sam Višu pedagošku školu koja je trajala dve godine. Viša pedagoška škola je zapravo bilo jezgro buduće Akademije umetnosti, i ono što je bilo dobro u vezi sa tim je što smo tamo naučili i savladali likovne tehnike i tehnologiju. Postojaо je takođe i predmet Likovni elementi, koji kasnije nije bio uvršten u program nove Akademije umetnosti, a koji je meni, verovatno kao i svima na Višoj, bio veoma dragocen. Likovne elemente je predavala Radmila Graovac, vajarka. U tom periodu na Višoj pedagoškoj školi, kao što mi je Boško Petrović bio značajan u prethodnoj fazi, najviše je na mene uticala Bogdanka Poznanović. Bogdanka nas je dovodila u stanje zbumjenosti prenoseći nam informacije o tome šta se sve dešava u svetu u polju savremene umetnosti. Malo ljudi je kod nas u to vreme znalo o toj temi, a Bogdanka nas je provocirala različitim polu-informacijama o savremenoj umetnosti, nikada nije davala potpune informacije. Nismo imali uslove da eksperimentišemo sa novim medijima, kao što je npr. bila video umetnost, ali nam je ona govorila o novim formama izražavanja. Nakon Više pedagoške škole upisala sam drugu godinu Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, smer grafika i tamo su bile dve ličnosti koje su na mene bitno uticale - profesor istorije umetnosti, Zoran Pavlović i profesor poetike stvaralaštva, Ljubomir Gligorijević. Zoran Pavlović se bavio teorijom slike, vodio je emisiju na RTV Beograd gde je govorio o problematici slike i likovnih elemenata. Ono što je ostavilo najveći utisak na mene je to što je unosio veliku količinu energije u svoja predavanja i imao je moć da ponese/pokrene studente tokom tih predavanja. Kasnije sam i ja eksperimentisala sa studentima, analizirajući taj odnos i različite pristupe, manje ili više energične. Mislim da je to prenošenje energije jako važno, da materija o kojoj govorиш dobija na vrednosti i kvalitetu u zavisnosti od toga na koji način se prenosi studentima. Ljubomir Gligorijević je sa nama analizirao dela i otkrivaо nam je slojeve značenja umetničkih dela, što je za mene bilo veoma značajno otkriće i uticalo je na mene i mnogo godina kasnije. Kada je u pitanju sam odnos profesora i studenata, izvan onoga što je bilo predavanje, odnos praktično nije postojao.

- *Kako biste iz ugla profesorke uporedili svoje iskustvo studiranja umetnosti, sa studiranjem na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1997. godine, kada ste započeli rad u okviru nje?*

S obzirom da sam predavala predmet koji nije postojao na Akademiji gde sam ja studirala, razlika je bila velika. Likovni elementi su opšte-stručni predmet i bavi se pismenošću, azbukom likovne umetnosti. Na klasičnim studijama to zavisi od profesora, neko se bavi problematikom likovnih elemenata, a neko ne. Kod likovnih elemenata ključno je razumevanje likovnog procesa, kontrole likovnog procesa i razmišljanje o likovnoj problematici. Toga nema tako izdvojeno u klasičnom studiranju. Bitno je naučiti studente da dođu do ideje, da razvijaju ideju i da traže formu kako da tu ideju na najbolji način predstave, da razmišljaju o svom rukopisu, na koji način će predstaviti to i da polako shvataju šta je stil i jedinstvo stila. Mislim da u slikanju, vajanju i grafici ima elemenata ekspresivnosti i nesvesnog stvaranja po predlošku koji je profesor dao u početku i postavio kao zadatak i da on nadvladava taj analitički deo i sve slojeve dela. To je razlika. Učenje o kreativnom procesu se bazira na analizi i akumulaciji, nakon čega ide kreativni deo, deo nesvesnog. Kreativni proces teče naizmenično – analiza, akumulacija i kreacija. On se ostvaruje kroz taj postupak vraćanja na ideju, razmišljanjem o onome što je već urađeno, izvlačenjem onih elemenata za koje mislimo da su dobri. Na taj način se ti elementi dalje razvijaju i razrađuju i ide se do onog momenta invencije, kada ideja sine. To nije više ona početna, to je nova ideja, ona se transformisala u procesu, nju analiziramo, dobijamo nova saznanja. Na ovaj način dolazimo do kreativnog momenta koji je ključan, momenat zbog kojeg se bavimo umetnošću i koji je deo nesvesnog. Ključni kreativni momenat je deo onoga što zovemo talent, a što zapravo ne znamo šta je, to je ono što ustvari razrešava problem – određeni nivo umirene svesti.

- *Kakav je bio Vaš odnos sa studentima?*

Kada sam završila Akademiju, nisam imala predstavu čime će se baviti, kako će da zarađujem za život. Jedno vreme sam radila u Zavodu za zaštitu spomenika kulture Novog Sada. Kada završiš Akademiju, mlad si i ne snalaziš se. Postoje oni snalažljiviji, sa planom, ali ja nisam bila previše pragmatična. Jedan dan me je pozvala koleginica sa studija da joj budem zamena u Srednjoj školi za dizajn Bogdan Šuput. Tokom studiranja sam imala predmet Metodika, koji nam je predavao profesor Bogumil Karlavaris i čija su predavanja bila fantastična, ali praktično nisam imala nikakva iskustva u nastavi. Pred svoj prvi radni čas, pitala sam koleginicu da mi da neki savet. Ona mi je samo rekla da se zapravo mnogo plaši učenika i toga da bi svakog momenta moglo da se desi neka situacija u kojoj se neće snaći. Tada sam odlučila da, ako će se neko plašiti, to neću biti ja. I tako je nastao moj stav, zbog kojeg me možda većina studenata pamti

kao strogu profesorku. Nisam želela da napravim grešku, da budem drugar sa učenicima ili studentima i nastojala sam da moju dobru nameru osete i dožive na drugi način, u odnosu kroz rad i u posvećenosti nastavi. Međutim, sa ove distance, žao mi je što nisam imala više vremena da se posvetim više svim tim zanimljivim ljudima kojima sam predavala. Da u tom bližem odnosu na neki način dobijem i ja više od studenata, zbog toga najviše žalim. Ali, zaista nije bilo vremena, bilo je jako malo časova a studenata je bilo mnogo.

- *Kako su društvene transformacije koje su kod nas nastupale u periodu kada ste Vi bili studentkinja, pa nadalje, uticale na umetničko obrazovanje? Kako je Vama to sve izgledalo iz pozicije umetnice i pedagoškinje?*

U vremenu kada sam studirala, studenti su učili šta je društvo ili im se to nametalo. To tada nije bio problem, jer smo bili organizovano društvo koje je funkcionsalo. Dobijali smo materijal za rad, imali smo dobre uslove za studiranje. Društvo je potom naglo osiromašilo, studenti više nisu imali tu vrstu podrške. Pored ekonomske, nastupila je nesigurnost u svakom smislu i vreme je postalo nepovoljno za studiranje bilo čega, naročito umetnosti. Istovremeno je društvo učilo o sebi, suočavali smo se sa naglim promenama, i mi smo učili na nov način. Odnosi su se drastično menjali, a mi smo na neki način bili bez iskustva. Materijalno stanje je bilo jako loše, rad je često bio prekidan zbog raznih okolnosti i dešavanja.

- *Bili ste stipendistkinja Vlade Republike Francuske i boravili ste u Parizu 1979/80. godine, takođe ste imali brojne stručne boravke u inostranstvu. Nadovezujući se na prethodna pitanja, kakva su bila Vaša iskustva i koliko su i na koji način ti boravci bili značajni za Vas?*

Kada sam bila u Parizu, imala sam status slobodne istraživačice, nisam bila vezana za neku instituciju ili akademiju, tako da je meni ostajalo dosta vremena da iskoristim sve što Pariz nudi. Bila sam tamo devet meseci i nisam uspela da obidem sve što me je zanimalo. Kao studenti smo učili istoriju umetnosti iz knjiga sa malim, crno-belim reprodukcijama umetničkih dela, kasnije i u boji, ali praktično nismo imali predstavu kako ta dela zapravo izgledaju. U Parizu sam konačno mogla da vidim originale. To je bilo sasvim drugačije, neuporedivo iskustvo, poseban doživljaj. Mogla sam da upoznam materijalnost slike, rukopis umetnika, teksturu, to je bilo fascinantno. Pikasa sam razumela tek tada u Parizu, koliko je materijalnost u njegovoj slici veoma bitna, to nije samo hladna, gola reprodukcija. U Parizu su se takođe u to vreme dešavale veoma značajne retrospektivne izložbe i ja sam imala priliku da se upoznam sa umetnošću ruske avangarde. Imala sam i tu sreću da propratim izložbu koja

je bila posvećena desetogodišnjici svetske video umetnosti. U Parizu sam se razvijala i učila, sve ono što nam je Bogdanka Poznanović govorila o savremenoj umetnosti na predavanjima imala sam priliku da vidim i razumem. Ono što je takođe bilo veoma značajno i novo za mene bila je prezentacija umetničkih dela, tamo su već bile uvedene razne inovacije u tom polju i sama prezentacija po sebi je bila kreacija. I sva druga putovanja i boravci uvek su donosili neka nova znanja i korisna iskustva. Današnje generacije su u ovom pogledu u velikoj meri oštećene i uskraćene za takva iskustva.

- *Kako je izgledao početak rada na Akademiji na predmetu Likovni elementi? Kakav je bio Vaš metod rada?*

Pre nego što sam se zaposlila na Akademiji radila sam u Srednjoj školi za dizajn „Bogdan Šuput.“ Predavala sam predmet Teorija forme i bazirala sam ga na predavanjima Radmila Graovac. Ispostavilo se da meni mnogo više odgovara rad sa studentima gde postoji veći stepen razumevanja i kreativnosti u radu. U osamnaestoj godini se tek potvrđuje talenat za likovnu umetnost. Tzv. talenat ili interesovanje za umetnost može da nestane kod dece, jer je likovno izražavanje uvek u funkciji psihološkog razvoja. U razvoju malog deteta, posle tinejdžera, likovno izražavanje je jako važno, stvara određenu vrstu samouverenosti, međutim kasnije može da nestane potreba za tim, nakon čega se javljaju nova interesovanja. Dok su studenti Akademije već opredeljeni za umetnost. Naravno da sam morala da pronađem novu formu rada sa studentima u odnosu na formu koja je bila u srednjoj umetničkoj školi, što mi nije predstavljalo veliki problem, bila sam već spremna. Radila sam u devetom razredu, imala sam devetnaest časova nedeljno, predavajući tako npr. liniju 19 puta. Postoji jedan udžbenik za prvi razred srednje škole pod nazivom Likovna umetnost, autori su Damjanov, Janda i Bačić,¹ koji su se bavili problematikom likovnih elemenata. Bila je podeljena na epohe i dela iz primenjene i likovnih umetnosti, a prateći tekst je bio u obliku pitanja. Preuzela sam taj princip i radila sam po tom udžbeniku postavljajući učenicima pitanja. Na taj način sam ih stimulisala da razmišljaju i iznose svoje mišljenje. I ja sam se više unosila i možda sam se više trošila nego da sam samo predavala, ali smatrala sam da je to dobar način za rad sa studentima, imali su osećaj slobode. Kako sam i ja već imala određenu vrstu slobode u podučavanju, shvatila sam kako ono funkcioniše, povezala sam iskustva sa predavanja prof. Gligorijevića o tumačenju slojeva umetničkog dela i došla sam do nove forme koju sam primenila na Akademiji. Osnovni cilj mi je bio da studente naučim da razmišljaju, da nauče šta su likovni elementi i principi komponovanja, ali i da kroz kreativni rad nauče kako da kontrolišu svoju kreativnost. Davala sam studentima slobodu izbora medija, materijala

¹ Jadranka Damjanov, Dubravka Janda, Marcel Bačić. 1978. *Likovna umetnost*, Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika.

i forme izražavanja. Kvalitetu predavanja je doprinosilo i to što sam uvek mogla u studentskim radovima i u naznakama da prepoznam kvalitet ideje i da vodim studenta kroz razvoj te ideje. Pristup radu sa studentima je svakako bio u potpunosti osmišljen, ali ga je pratila moja lična kreativnost i umetnost, jedan stepen strasti, jer profesori ne prenose samo znanje umetnosti već i svoju stvaralačku energiju. Učimo studente kako se pokreće kreativna energija. Kada je u pitanju sam metod, primenjivala sam u nastavi ono što sam naučila u Parizu. Tamo decu u najranijem dobu o umetnosti uče u muzejima i galerijama. Vodila sam svoje studente u muzeje, želela sam da studenti vide originalna umetnička dela i da nauče da razmišljaju o njima tako što su imali zadatke da na osnovu njih rade određene vežbe u okviru predmeta.

Smatram da je moja privilegija što sam radila na Akademiji i što sam imala priliku da radim sa studentima. To me je veoma obogatilo, otvaralo nove načine razmišljanja, senzibilitete, poglede... To je za mene bio poklon, kao da živim još neke živote.

- *Učestvovali ste u kreiranju novog studijskog programa Novi likovni mediji. Zašto se razmišljalo u pravcu kreiranja novog studijskog programa, a ne za proširenje programa već postojećih usmerenja? Sa kakvim ste se problemima sretali?*

Stvaranje novog studijskog programa započeto je uvođenjem Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja. Studio je osnovala Bogdanka Poznanović, a asistentkinja joj je tada bila prof. Lidija Srebotnjak Prišić. Ideja o kreiranju novog studijskog programa je sazревala polako i zapravo se Lidija izborila za njegovo osnivanje. Ja sam joj tu bila podrška, i mogu da kažem da sam sa njom najbliže sarađivala. Kasnije su se pojavili mladi umetnici čiji izraz nikako nije mogao da se smesti u prostor klasičnog izražavanja, Dragan Živančević, Vladan Joler, Stevan Kojić i tako je sazrela ideja. Kreiranje ovakvog programa je zapravo bila nužnost. Na beogradskoj Akademiji su se opredelili za drugi pristup, za proširenje već postojećih studijskih programa. Mi smo smatrali da je ovo najbolji način za razvijanje novog načina razmišljanja i umetničkog postupka. Problem koji smo hteli da predupredimo je bio potencijalni nedostatak vremena i prostora u već postojećim studijskim programima koji su imali svoj ritam i proces rada. Kreiranje izdvojenog prostora koji bi bio posvećen novim istraživanjima bilo je najbolje rešenje.

- *Kada je u pitanju Vaše stvaralaštvo, da li biste mogli ukratko da nam predstavite svoj lični umetničko-istraživački proces/metod? Sta Vam je bitno u umetničkom delu?*

Bogdanka Poznanović nam je jednom prilikom rekla – slike više nema! A mi smo siromašni, nemamo dobar fotoaparat, niti kameru za tu vrstu istraživanja... Ja volim da slikam, volim taj proces, zašto bih se toga lišila. Moj odgovor na Bogdankinu izjavu

je bio taj da sam rekla sebi programski – napraviću sliku, dobru sliku. Kako predajem likovne elemente, logično je za mene bilo da počnem sa elementarnim – tačkom, linijom, površinom. Ritam koji postoji u mojim slikama prilikom građenja površine, nastao je pod uticajem kompjuterskog programskog jezika – Fortrana. Odlazila sam u informatički centar u Naftagasu kako bih se upoznala sa ovim jezikom. U njemu sam, u organizaciji površine na najelementarniji način, prepoznala određeni ritam, strukturu, unutrašnje impulse, koji su kao puls, otkucaji srca...poput nekog nesvesnog dela koji svi imamo. Slike su bile veoma svedene u početku. Kasnije sam postepeno uključivala boju, materiju, teksturu, dubinu prostora i slojevitost. Ne radim mnogo u kvantitativnom smislu, već sliku radim polako i dugo. Nikada ne radim skice, puno razmišljam i slika sazreva polako. Imam u početku dosta jasnu viziju i osećanje šta to treba da bude, ali ipak je potrebno dosta vremena da se dođe do pravog rešenja. Na moje stvaranje utiču i vizije svemira iz najranijeg detinjstva, to je posebna priča, a takođe i književnost, čitanje. Zanimljive su mi teme koje su vezane za fiziku i nauku. Inspirišu me fraktali i matematika. Slike nikada ne popravljam, u njima nema elemenata ekspresionizma i sve je podređeno nekoj organizaciji. Ono što mi je bitno u umetničkom delu je da postignem kvalitet koji me lično zadovoljava. Sliku radim dok ne osetim čist i precizan zvuk onoga što prepoznam da je gotovo, zvuk bez šumova. Zvučna viljuška mi je zato jako dobar simbol, jer ona ne greši. Tako sam nazvala jednu svoju izložbu. Zvučna viljuška savršeno vibrira, to ja kod slike pokušavam da postignem.

- *Izdvojila bih iz Vašeg stvaralačkog opusa jednu veoma zanimljivu umetničku korelaciju sa Otom Horvatom, književnikom. Da li možete da nam kažete nešto više o tome?*

Otu Horvatu sam predavala Likovnu umetnost u devetom razredu. Ovo pitanje bi bilo bolje uputiti njemu, jer naša saradnja je bila neka vrsta vežbe za njega. Ja sam njemu pomogla u sazrevanju, bila sam mu kao neka faza. Pisao je pesme na osnovu naziva mojih slika, odnosno nazivi mojih slika su bili polazište i naslovi pesama. To je bio njegov omaž mojim slikama. U njegovoj poeziji je to bilo poput zadatka, nešto mimo njegove pesničke slobode i opredeljenosti. Nazivi mojih slika, nisu (kao same slike) rezultat razmišljanja već sklonost ka poetičnom izražavanju. Kao kada dozvolimo da iz podsvesti, kao u snovima, izbijje neki sadržaj ili neka informacija, tako nastaju nazivi mojih slika. Otu je to bilo zanimljivo.

- *U poslednje vreme, započeli ste novi, veoma atraktivni projekat koji podrazumeva aktiviranje velikog broja ljudi putem društvenih mreža i njihovo specifično učešće u Vašim novim umetničkim radovima. U fokusu je motiv – jablan, ispričajte nam više o tome.*

Mnogo volim Hokusaia, njegovo delo 36 pogleda na Fudži, odnosno ukupno ih ima 100. Uvek me je fascinirala istočnjačka umetnost. U mojim slikama ugao posmatranja je malo podignut, što je karakteristika istočnjačke umetnosti, a što sam u svoje slike unela potpuno nesvesno i tek sam naknadno osvestila. I dosta sam razmišljala šta je to što postoji u Novom Sadu što bi za mene bilo poput Fudžija za Hokusia. Došla sam do zaključka da je to jablan i tako sam počela da ih fotografišem. Jablan je duhovna vertikala ravnice kao što je čempres mediterana. On ima određenu simboliku i u ravnici ostavlja utisak moći, otvara prostor kao i toranj crkve, usmerava ka duhovnom i uzvišenom. Jablan jeste bitan za mene i obeležio je na neki način moju percepciju. Ispred kuće u kojoj sam živela u detinjstvu je bila aleja jablana, a iza njih neka fabrika. Na Staroj (Mrtvoj) Tisi u Čurugu, gde sam rođena, uz nasip je jedna vrlo lepa okuka, sa jablanima koji se sporadično pojavljuju. Pamtim taj pogled na okuku lepu, mirnu horizontalu i jablane koji se izdižu. Ali, pre svega moja namera je bila da napravim omaž Hokusaiu. Obilazila sam ceo grad u različitim godišnjim dobima i aktivno sam fotografisala jablane, međutim baš u proleće 2020. počelo je vanredno stanje zbog aktuelne pandemije i zbog toga više nisam mogla da se krećem. Otvorila sam fejsbuk nalog i pozvala sam ljude da fotografišu jablanove umesto mene. Odziv je bio fantastičan. Društvene mreže u većini održavaju poremećene vrednosti društva, ali opet kvalitet sadržaja zavisi direktno od nas i toga šta tamo postavljamo. One su same po sebi jako dobar alat za komunikaciju.

- *Šta za Vas znači prezentacija/izložba, kakav je Vaš stav prema tome?*

Prezentacija sama po sebi je oblast koju je u današnje vreme potrebno posebno proučavati. Svoju prvu samostalnu izložbu sam imala 1978. godine, tada je još uvek postojao prostor Jugoslavije. U svakoj republici su postojale velike godišnje izložbe koje su bile izazov za sve umetnike, kao npr. Bijenale grafike u Ljubljani, Bijenale jugoslovenskog crteža u Zagrebu i slično. Izlagati na takvim manifestacijama je bio veliki uspeh, to je bila velika pokretačka energija za stvaranje. Postojali su kustosi koji su plasirali umetnike na te velike izložbe. Danas postoji veliki broj umetnika koji nemaju podršku istoričara, kustosa, teoretičara. Ja sam imala sreću, jer me je podržavao Miloš Arsić. Svaki umetnik bi trebalo da ima svog Miloša Arsića. Mnogo dugujem Milošu, on me je održavao u jednoj stvaralačkoj tenziji, da se održim u konkurenciji. Pored grupnih često su se dešavale i samostalne izložbe umetnika. Postojao je tzv. srednji društveni sloj, ljudi koji su bili zainteresovani za umetnost i koji su kupovali umetnička dela. Uslovi nisu bili idealni, mada mogu da kažem da su u mom slučaju bili skoro idealni, u svakom slučaju bili su mnogo bolji nego sada. Umetnik je imao osećaj pripadnosti. Postojala je sfera umetnosti koja je bila i cenjena. Izlagala sam jer sam bila stimulisana i bila sam prisutna. Ali, moja velika greška je što nisam shvatala,

niti mnogo pridavala značaj iskustvima posmatrača i njihovojo potrebi. Kasnije sam postepeno postajala svesna da je moj zadatak bio da ipak u većoj meri prikazujem svoj rad i pravim više samostalnih izložbi. Nisam nikad bila previše zainteresovana za društvenu angažovanost. A sada, već dugo vremena izložbe gube na značaju, ljudi ne posećuju izložbe, iz vrlo opravdanih razloga, a to je zbog toga što smo vizuelno prezasićeni. Ljudi nemaju vremena, ni slobodnog mentalnog prostora. Potrebno je umiriti se i posvetiti se slici, biti u nekom stanju meditacije, a ritam života je takav da je to postalo jako teško. Okruženi smo tolikim informacijama da ljudi pronalaze razrešenja i odgovore na pitanja na drugi način. Umetničko delo više nema tu funkciju koju je ranije imalo.

- *Da li imate neku poruku za mlade umetnike i studente?*

Bavljenje umetnošću je lični rizik. Svoj život doživljavam kao niz srećnih sticaja okolnosti. One su se nadovezivale jedna na drugu i ja sam napredovala uslovno rečeno. Ali (!) ja sam u svakom momentu bila spremna, vredno sam radila. Dakle, raditi, stalno raditi. Raditi na sebi. Važno je imati svest o tome šta zapravo želiš od života i da na tome radiš. Ja sam u svakom trenutku bila spremna da iskoristim svaku priliku i trenutke, pa su se i stvari sklopile kako treba.

Mali podsetnik o Radi Čupić:

Rada Čupić (1951. Čurug), završila je Osnovnu školu „Nikola Tesla“, 1965. Godine i Gimnaziju „Moša Pijade“ 1969. godine u Novom Sadu. Na Višoj pedagoškoj školi, likovni odsek, u Novom Sadu diplomirala je 1971. Studije na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, Fakultet likovne umetnosti, odsek grafika upisala je 1971. godine, gde je primljena na drugu godinu studija, i diplomirala 1975. Kao stipendistkinja Vlade Republike Francuske boravila je u Parizu, na studijskom boravku, u statusu slobodnog istraživača 1979/80. Godine. Predavala je predmet Teorija forme u Srednjoj školi za dizajn „Bogdan Šuput“ u Novom Sadu od 1987. do 1997. godine. Od 1997. do 2015. bila je profesorka na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, predavajući predmet Likovni elementi. Članica je Saveza udruženja likovnih umetnika Vojvodine od 1976. godine. Uvrštena je u Saur Allgemeines künstler – lexikon, K G Saur; München-Leipzig 1999. Trinaest puta je samostalno izlagala. Od 1974. je izlagala na mnoštu grupnih izložbi na prostoru bivše Jugoslavije. Izložbe u inostranstvu imala je u Poljskoj, Rumuniji, Francuskoj, Austriji, Španiji, Japanu, Koreji, Slovačkoj, Brazilu, Madjarskoj, Nemačkoj, Engleskoj, Italiji, Maroku, Belgiji. Dobitnica je nagrada: Prolećna izložba ULUV-a 1981, Nagrada Centra za vizuelnu kulturu Zlatno oko na prvom Bijenalu pejzaža, Novi Sad, 1998; 27. Novosadski salon 1998.



Bačene marame crvena i crna (1978)



Kosmička kiša, panonska školjka (1997)



Sinteza prostor – svetlost – vreme (2016)

Irina Subotić

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman likovnih umetnosti

Srbija

UDC 73/76.072.2:929 Pašut K.(047.53)

050.488ZENIT

doi 10.5937/ZbAkU2109020S

Intervju

Stogodišnjica časopisa *Zenit* (1921-1926-2021) kroz razgovor sa profesorkom emeritom Kristinom Pašut

Zbornik radova Akademije umetnosti doprinosi obeležavanju stogodišnjice objavljivanja prvog broja jugoslovenskog časopisa *Zenit* (1921-1926) studijama posvećenim dosada nedovoljno istraživanim temama iz oblasti naših istorijskih avangardi, a okupljeni krug saradnika iz nekoliko zemalja svedoči o životu interesovanju stručnjaka i danas za probleme kojima se *Zenit* bavio, pre svega za njegov neiscrpan izvor kreativne energije i humanističke vere da kultura i umetnost mogu da preobraže svet. Razgovor s Kristinom Pašut (Krisztina Passuth), uvaženom istoričarkom moderne umetnosti, profesorkom emeritom i nekadašnjom kustoskinjom, obavljen u proleće 2021, u vreme pandemije Covid-19 odvijao se – razume se – elektronskom poštom na relaciji Beograd-Budimpešta-Beograd. Tema je obeležavanje stogodišnjice časopisa *Zenit* i zenitizma, i odnosi se na veze, sličnosti i razlike između mađarske i jugoslovenske avangarde. Razlog što smo se upravo prof. Pašut obratili s molbom za intervju, specijalno za *Zbornik*, zasniva se na činjenici da je ona stekla izuzetan ugled svojim istraživanjima mađarskih, ali i transnacionalnih veza među avantgardnim ličnostima, pojavnama i pokretima dvadesetih godina prošlog veka. Prof. Pašut je u stručnim krugovima veoma cenjena i zbog svojih značajnih rezultata u muzejskom radu, najpre u Mađarskoj nacionalnoj galeriji i Muzeju lepih umetnosti u Budimpešti, a potom u Nacionalnom muzeju moderne umetnosti pri Centru „Žorž Pompidu“ i u Muzeju moderne umetnosti grada Pariza. Započela je sa objavljivanjem u Mađarskoj, a od sredine sedamdesetih godina prošlog veka, kada je živela u Parizu, sarađivala je sa najprestižnijim izdavačkim kućama poput Flammariona (Flammarion) i drugih. Organizovala je niz istorijskih izložbi velikana modernizma i avangarde, poput Františeka Kupke i Lasla Moholi-Náda (Moholy-Nagy László) a zahvaljujući fundamentalnoj knjizi u izdanju Flammariona *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale, 1907-1927* (Avangarde u Centralnoj Evropi, 1907-1927), u kojoj je veliku pažnju posvetila jugoslovenskom zenitizmu, Kristina Pašut je postala svetski priznati stručnjak

za komparativne studije istorijskih avangardi. Nakon tzv. „plišane revolucije”, vratila se u Mađarsku 1992. godine i započela profesorsku karijeru na Odeljenju za istoriju umetnosti jednog od najstarijih univerziteta u regionu, koji nosi ime Loránda Eötvösa (ELTE). Tu je stekla titulu profesorke emerite a dobitnica je i više značajnih nagrada za naučni rad: *Lajoš Nemet, Sečenji, Moholi-Nađ* i dr.

- *Kao istoričarka umetnosti stekli ste ogroman ugled u svetu svojim studijama i knjigama posvećenim prvoj polovini 20. veka, posebno nakon što se vaša izuzetno značajna studija o avangardama u Flammarionovom izdanju pojavila sredinom osamdesetih godina. Među prvima pišete o umetnosti i kulturi Srednje Evrope, čije je osnovne premise postavio Česlav Miloš, a što je u to vreme postao prihvatljiv pojam imajući u vidu evropska, ali i svetska previranja pred pad Berlinskog zida, tačnije pred kolaps Sovjetskog Saveza. Kako piše Aleksander Fjut (Fiut), naziv Srednja Evropa je imao ne samo politički i pragmatičan, već i kulturni smisao. Označavao je potrebu da se napravi distinkcija između Istočne i Zapadne Evrope, da se ustanove posebnosti koje obeležavaju tako velike kulture, kao što su mađarska, poljska, tadašnja čehoslovačka i jugoslovenska, ali i brojni pojedinci i ustanove koje su dale velike doprinose Evropi i celom svetu.*

U kom trenutku ste počeli da istražujete avangarde, posebno zenitizam?

Dobro se sećam: prvi put sam za pokret zenitizam i njegove ciljeve saznala 1970. godine, kada sam došla do kompletног faksimila mađarskog časopisa *MA* (1916-1925). Pročitala sam ga od korica do korica i veoma pažljivo pregledala sve ilustracije. U to doba u našoj zemlji se teško dolazilo do drugih, uistinu pravih, originalnih izvora avangarde. Istini za volju, tada se ni međunarodna izdanja nisu previše bavila pojavama van granica Zapadne Evrope. Ni jezička barijera – mađarski nije od pomoći za razumevanje slovenskih jezika – nije delovala ohrabrujuće. Sa velikim interesovanjem sam u junskom broju časopisa *MA* iz 1921.¹ (štampnom u Beču) pročitala – i to na mađarskom – prikaz Boška Tokina o zenitizmu. Članak pod naslovom „Zenit, zenitizam” izveštavao je o ciljevima tada još do kraja nedefinisanog novog jugoslovenskog pokreta.² Živo, neagresivno, u pozitivnom i multinacionalnom tonu, Tokin je tumačio ono što mu je prethodilo. Objašnjavao je da je ishodište zenitizma – ekspresionizam, da ga je dotakao, a onda stigao do apstraktnog metakosmičkog ekspresionizma, do najviše umetničke forme čija je teritorija mikrokosmos, sa čovekom u središtu... U tom smislu *Zenit* ne poznaje granice i aktivno, u dobroj veri, pruža ruku

¹ *MA*, VI god., br. 7, 1921, str.100.

² Prvi broj *Zenita* je objavljen 1.febroara 1921.godine u Zagrebu (prim. I. S.).

svima njemu srodnima. Autor piše da je pokretač *Zenita* Ljubomir Micić³, a pominje i ostale saradnike, kao što su Virgil Poljanski⁴ i strani stvaraoci – Francuzi Ivan Gol (Goll), Andre Salmon (André Salmon), Maks Žakob (Max Jacob), Mađar Mihalj Eden (Ödön Mihályi), Italijan Enrico Prampolini (Enrico Prampolini), Austrijanac Egon Šile (Egon Schiele) i drugi. Naglašava da *Zenit* nije samo jedna od karika nove kulture, već i propagator novog svetskog fenomena. Iako Boško Tokin nije dugo bio među *Zenitovim* najužim saradnicima, već je glavna figura ostao Ljubomir Micić, na početku je bio veoma prisutan i aktivan, pokušavajući da oko *Zenita* okupi što širi međunarodni krug, posebno saradnika iz Pariza. U tome je njegov poseban značaj.

Narednih godina nastojala sam, shodno tada raspoloživim mogućnostima, da se u okviru svojih istraživanja evropske avangarde upoznam bliže sa *Zenitovim* odnosom prema likovnim umetnostima, i uopšte – sa idejama časopisa kroz objavljene članke, studije, ilustracije, radove njegovih saradnika i drugo, i da to uključim u svoje studije.

Za to mi se pružila izuzetna prilika tek 1983. u Beogradu, na monumentalnoj izložbi u Narodnom muzeju pod nazivom *Zenit i avangarda dvadesetih godina* sa pratećim katalogom, bogatim programom posvećenim avangardi i sa međunarodnom konferencijom na kojoj sam učestvovala. Bilo je to pravo otkrovenje, pre svega jer sam tada neposredno upoznala književnu i likovnu umetnost vezanu za časopis *Zenit*, ali i autorke izložbe, vas, Irina, i Vidu Golubović, kao i brojne druge istraživače avangarde. Imala sam priliku i da se suočim sa raznovrsnošću, kontradikcijama i problemima ovog avangardnog pokreta.

Istovremeno, vi ste mi omogućili da dođem do mnogih informacija, do neobjavljenih tekstova i studija kao rezultata vaših proučavanja, i tako sam bila upućena u značaj i osobenosti zenitizma. Mislim da je pomenuta izložba *Zenit i avangarda dvadesetih godina* bila prva, veoma značajnaistočno- i srednjeevropska manifestacija posvećena avangardi koja je na tako kompleksan način predstavila ovaj važan pokret. Sledile su je mnoge izložbe posvećene avangradama dvadesetih godina u drugim srednjeevropskim sredinama, ono što su kulture Zapadne Evrope učinile deceniju ili dve ranije, tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, za razne avangardne pokrete i časopise u različitim kulturnim ambijentima.

- *U kojoj meri je časopis Zenit i njegov program, po Vašem mišljenju, sličan, a po čemu se razlikuje od ostalih avangardnih pojava dvadesetih godina prošlog veka? Šta ih sve obeležava u tom ranom postratnom periodu?*

³ Rođen u Sošicama, nekada srez Jastrebarski, sada Žumberački 1895, umro u Beogradu 1971. (prim. I. S.).

⁴ To je jedan od pseudonima Branka Ve Poljanskog (1897- 1947), kojim je evocirao Majske Poljane u kojima je rođena njegova majka Marija. Majske Poljane su u naše dane poznate pre svega po katastrofalanom zemljotresu koji je nedavno gotovo uništilo ovo naselje u Baniji (prim. I. S.).

Na pitanje koliko se *Zenit* razlikuje od drugih avangardnih časopisa, u principu i na prvi pogled, lako je odgovoriti: naime, kada je bio pokrenut u zimu 1921. godine, jedva se razlikovao od ostalih medija sličnog profila. Tek je kasnije, tokom daljih razvoja ideja i shodno društvenoj atmosferi i političkim situacijama, on menjao svoj ton i ciljeve, i tako se udaljavao od drugih, njemu bliskih glasila. Povezivalo ih je to što su svi nastali u društvenoj atmosferi nakon okončanja Prvog svetskog rata koji je zahvatio sve evropske države, i otuda ih povezuju srodne istorije i sudbine, koje karakterišu i njihove koncepcijske principe. Tako su ih povezivali zajednička prošlost i slična aktuelnost društvene, ekonomске pa i kulturne situacije početkom dvadesetih godina: svi su bili opterećeni osiromašnjem u ratu, prisustvom smrti i pandemijskih bolesti, ali i postratnim političkim i društvenim prilikama, pretrpljenim poniženjima i nadom u bolju budućnost. Talasi netrpeljivosti prema starom svetu i spremnosti da se menja svet smenjuju se na stranama gotovo svih avangardnih publikacija, iz čega se rađaju (ili nestaju) konfrontacije, trvenja, sukobi i protivrečnosti.

U to vreme mnoge evropske države nisu samo na mapi promenile mesto, i mada nisu uvek uspele da se u potpunosti državnički ostvare, one su zahvaljujući različitim, drugaćajim i snažnim intelektualnim i modernim strujanjima u nauci i kulturi, novim shvatanjima i aktuelnim idejama, uspele da se duhovno preporode. Sigurno je da se *Zenit* i njemu srodni časopisi i pokreti u širem regionu, kao što su mađarski *MA*, češki *Pasco*, *Devětsil*, *Disk*, *RED*, poljski *Blok* i *Zwrotnica*, rumunski *Contemporanul*, *Integral* ili *Punct* ili ruski časopis *Вещь-Объект-Гegenstand*, koji su u Berlinu izdavali Ilja Erenburg (Илья Григорьевич Эренбург) i Lazar El Lisicki (Эль Лисицкий) – ne mogu procenjivati samo po njihovoј estetici. U njima se ogledaju istorija njihove zemlje i snaga novog posleratnog stanja. Monarhije – Nemačka, Austrougarska i Ruska – raspale su se, a njihove krhotine su počele da žive samostalne živote, shodno ulozi koju im je odredila volja vladajućih moćnika posle sklapanja mira.

Završen je rat, stare uloge su se promenile, raniji neprijatelji su se, ponekad, pronašli kao saradnici - ukoliko se nisu gledali preko nišana. Postepeno su se rađale i suprotnosti – od Rusije je nastao Sovjetski Savez, za neke uzor koji treba slediti, a komunizam su jedni smatrali jedinim putem kojim treba krenuti, a drugi u njemu videli novog neprijatelja. Sve to nije bilo moguće račistiti na samom početku dvadesetih godina, već nešto kasnije, i to postepeno i po cenu brojnih suprotnosti, pa i tenzija.

Jugoslavija je ujedinila narode raznih jezika, vera, istorija i shvatanja i koliko god se to u početku činilo srećnim rešenjem, kasnije je pokrenulo mnoga pitanja i izazvalo brojne sukobe kako u svakodnevnom životu, tako i u kulturi.

- *Bilo bi zanimljivo da uporedite predstavnike najveće mađarske i jugoslovenske avangarde, Lajoša Kašaka (Lajos Kassák) i Ljubomira Micića, koji su intenzivno saradivali, ali nije poznato da su se sreli.*

Časopis *Zenit*, na čelu sa Ljubomirom Micićem, piscem, pesnikom, filozofom po obrazovanju, urednikom i kolezionarom, pojavio se u pravo vreme za uspešno uspostavljanje međunarodnih kontakata – u opštoj, izrazito antiratnoj atmosferi, posebno među mladim intelektualcima koji su proživeli užase Prvog svetskog rata. Osnovan 1921. godine u Zagrebu (a od 1923. do 1926. izlazio je u Beogradu), *Zenit* je bio prethodnik ili savremenik velikog broja srednjeevropskih časopisa i istovremeno je saradivao sa istomišljenicima širom sveta. Suočavao se s mnogim teškoćama, čemu su doprinosile ne samo lokalna, konzervativna atmosfera, već i nezavidna finansijska situacija, ali su ga ugrožavali i suprotstavljeni stavovi i rasprave među predstavnicima odnosno samim saradnicima *Zenita*.

Oba časopisa, i mađarski aktivistički *MA*, koji je najpre izlazio u Budimpešti, a potom, posle zabrane, u Beču, i jugoslovenski *Zenit* jasno su ispoljavali antiratne stavove i levu orijentaciju, i u tom smislu su se njihovi principi poklapali, ali su se u drugim pogledima razmimoilazili. Ipak zajedničke karakteristike i *Zenita* i *MA* odnosele su se na otvoreni, internacionalni duh, na želju za stvaranjem nove kulture i uspostavljanjem širokih međunarodnih veza. To se pre svega odnosilo na intenzivnu saradnju *Zenita* sa Parizom, ali i sa Berlinom, tačnije sa međunarodnim krugom stvaralaca oko Hervarta Valdena (Herwarth Walden)⁵, galeriste i izdavača uglednog i uticajnog međunarodnog časopisa *Der Sturm*, što je bilo blisko i mađarskim avangardistima. Saradnja je najpre vođena prepiskom i razmenom tekstova, poezije, reprodukcija i reklama, a onda i časopisa. Dok glavni mađarski aktivista Lajoš Kašak nije mogao zbog političkih i ekonomskih prilika lako da uspostavi lični kontakt, Ljubomir Micić i njegova supruga Anuška Nina-Naj, a nešto kasnije i mlađi Micićev brat Branko Ve Poljanski, posetili su u kraju leta 1922. godine Berlin. Za tu priliku su objavili poseban nemački broj *Zenita* i pisali o svojim tamošnjim brojnim susretima. Sa svoje strane, Kašak je u časopisu *MA* veoma uspešno predstavljao mnoge nezavisne umetničke pravce, i to ne samo lokalne, već i one iz Holandije, Nemačke, Rusije...

Rekla bih da je časopis *MA* bio sistematicniji i čvrše se držao svoje logike i principa, tako da je doprineo da najtalentovaniji stvaraoci krenu novim putem kojim su se udaljili od tradicionalnog, figurativnog izražavanja i približili konstruktivnom, tačnije konstruktivističkom shvatanju stvaralaštva u čemu je arhitektura igrala važnu ulogu. S druge strane, široki krug saradnika *Zenita* je bio eklektičan, tako da nije ostvaren jedinstven zajednički stil. Oba časopisa su izuzetno cenila i smatrala merodavnom tada već razvijenu rusko-sovjetsku novu umetnosti – Vladimira Tatlina (Владимир Евграфович Татлин), Lazara El Lisickog, Kazimira Maljeviča (Казимир Северинович Малевич), Aleksandra Rodčenka (Александр Михайлович Родченко) i drugih. Osim ruskih stvaralaca, razume se, u oba glasila su bili prisutni i igrali veliku ulogu i drugi nosioci značajnih avangardnih pravaca i to na različite načine. Tako je, na

⁵ Pravo ime mu je Georg Lewin (prim. ur.).

primer, za Kašaka bio posebno privlačan međunarodni dadaizam i Tristan Cara (Tzara), s kojim su se i Kašak i Micić dopisivali, dok su za Micića bili značajniji italijanski futurizam, Filipo Tomazo Marineti (Filippo Tommaso Marinetti) i brojni drugi futuristi zbog njihove vizije modernog i dinamičnog, tehnički i tehnološki naprednog sveta.

Ali, iako su se po svojim nazorima i životnim putevima Micić i Kašak vremenom udaljili, zajednička im je bila dvostruka obdarenost: obojica su bili veoma vezani i za likovno i za literarno stvaranje. Kašakov dvojaki talenat se u najvećoj meri ispoljio između 1921. i 1926. u njegovim slikama-pesmama i manifestima, a Micić je – pored svojih brojnih tekstova, rasprava i poema – bio i strasan kolekcionar dela likovne avangarde koju je predstavljao na stranama časopisa *Zenit*, kao i u mnogim drugim zenitističkim publikacijama. Za javnost je otvorio i Galeriju *Zenit* u redakcijama svog časopisa najpre u Zagrebu, a potom i u Beogradu. Njegova je zasluga i što je posebnu pažnju obratio na specifičan i promišljeni značaj tipografskih i grafičkih rešenja, zahvaljujući kojima su slova, reči, sloganii pa i celi rečenični sklopovi pretvarani u slike i tako postajali vizuelno upečatljiviji nego u običnoj štampi. To je bilo jedno od najefektnijih i najsugestivnijih sredstava komunikacije toga doba, i oba stvaraoca, i Micić i Kašak, dobro su ga iskoristili u svojim izdanjima.

Osim toga, oba časopisa i njihove glavne aktere – Micića i Kašaka – moguće je uporediti analizirajući svaku od njihovih delatnosti: tekstove, korespondenciju, ilustracije, organizaciju izložbi, sistem njihovih ličnih kontakata... I daljim poređenjem ta dva inovativna, po važnosti veoma istaknuta časopisa – *MA* i *Zenit* – došlo bi se do brojnih sličnosti ali i različitosti.

- *Kako vidite te dihotomije u zenitizmu – saradnike različitih opredeljenja i stavova, ali sve upereno u istom pravcu, u želji da se kulturom i umetnošću utiče na svakodnevni život, na realnost, na menjanje realnosti kojom niko nije bio zadovoljan?*

Osnivači i najbliži saradnici časopisa *Zenit* bili su odista veoma različiti: dok je Ljubomir Micić bio izraziti predstavnik srpske samosvesti, kao Srbin rođen u Hrvatskoj koji nije bio obrećen prihvaćen u zagrebačkoj sredini (a kasnije se desilo isto i u Srbiji!), njegovog brata Banko Ve Poljanskog je privlačio duh Zapada, iako su obojica bili izrazito levičarskog raspoloženja. Boško Tokin je najpre formulisao manifest ekspresionizma, a zatim bio jedan od autora manifesta zenitizma (juna 1921), ali je – kao i Dragan Aleksić, koji je bio vrlo aktivan u ranom zenitizmu, mada se više posvetio dadaizmu – ubrzo napustio saradnju s Micićem. Mnoge niti vezivale su Micića za Ivana Gola (Yvan Goll), čiji je almanah *Les Cinq Continents* prevodio Krležu i Crnjanskog, ali i Mađare Endrea Adija (Ady) i Lajoša Kašaka. Tako je preko francuskog avangardnog izdanja i Tokina uspostavljena veza sa Ivanom Golom. Tokin je u tom

društvu, verovatno, bio duhom najmoderniji: prevashodno se bavio filmom, filmskom kritikom i estetikom, a autor je i zanimljivog romana o modernom gradu.⁶

Micić je nešto kasnije formulisao koncept „barbarogenija“ kojim će se „balkanizovati Evropa“. U tekstovima je slavio snagu balkanskog varvarstva, novog čoveka sa Balkana i nikada nije odustao od svojih osnovnih nazora: čak je u Parizu, gde je deset godina živeo u izbeglištvu, napisao roman na francuskom pod nazivom *Barbarogénie le Décivilisateur*. Smatrao je da su staroj, umornoj i ratom još uvek iscrpljenoj Evropi, potrebne nove ideje, nove snage, novi ljudi, novi stvaraoci koje je on video u Balkanu, nazivajući ga „šestim kontinentom.“

Poljanski je u Parizu 1925. godine vodio burnu diskusiju s Marinetijem: izjašnjavao se protiv fašizma i prebacivao Marinetu što se ne protivi fašističkim agresivnim manifestacijama, kao što je bilo paljenje Slovensačkog narodnog doma u Trstu.

Imajući u vidu da u domaćoj sredini nije bio dobro primljen i da nije našao dovoljno širok dijapazon stvaralaca koji bi potkrepljivali ideje koje je zastupao u *Zenitu*, Miciću su bili preko potrebni oslonci u inostranstvu. Želeo je da poznati umetnici – poput Aleksandra Arhipenka (Александр Порфириевич Архипенко), Lasla Moholi-Nađa, El Lisickog, Ilje Erenburga, Vasilija Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский), Osipa Zadkina (Осип Цадкин) i drugih – priznaju zenitistički pokret, objavljuju u časopisu i učestvuju na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti, čiju je organizaciju Micić započeo u Zagrebu, a uspeo da priredi u Beogradu aprila 1924. godine. Izložba – prva posvećena avangardnoj umetnosti u ovom delu Evrope – predstavila je preko sto dela iz trinaest zemalja u to vreme najprogresivnijih umetnika, ali njen značaj nije bio prepoznat blagovremeno, već tek mnogo decenija kasnije: došla je prerano u Beograd. Najveći broj tih eksponata danas čini zaostavštinu Ljubomira Micića, nakon njegove smrti, i pod krovom je beogradskog Narodnog muzeja.

- *Kako vidite sudbinu braće Micić? Vaša knjiga 'Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale, 1907-1927' (iz 1987) je odigrala posebnu, neočekivanu – gotovo detektivsku – ulogu.*

Izgnan iz Zagreba, jer se zamerio moćnim ljudima, Ljubomir Micić je u Beogradu nastavio sa radom 1923. godine, ali i sa žustrim polemikama, da bi nakon zbirke svojih pesama objedinjenih u knjizi *Antievropa*, a zatim i tekstom *Zenitizam kroz prizmu marksizma* (sa potpisom dr M. Rasimov, što je verovatno njegov pseudonim) bio policijski i sudski progonačen. Pri begu ka Parizu od pomoći mu je bio upravo Marineti. Čini se, bar izdaleka, da je uzrok prividnog neprijateljstva prema Evropi i ideal „barbarogenija“ koji „spasava“ posustalu Evropu, bio rezultat loše atmosfere koja

⁶ U pitanju je roman *Terazije* objavljen 1932. godine (prim. I.S.).

je Micića okruživala u domovini. Po mom mišljenju, možda nikada ne bi pisao tako agresivno da su u Zagrebu i Beogradu više cenili njegovu važnu delatnost i prepoznali njegov poseban način originalnog mišljenja.

Tako je decembra 1926. završena prava i dinamična, autentična avangardna delatnost časopisa *Zenit*. U Francuskoj, gde je Micić živeo čitavu deceniju, nastavio je da se druži sa svojim bivšim saborcima, čak je nameravao i da obnovi izdavanje časopisa *Zenit*, ali došla su druga vremena i više nije bilo takvog poleta kao posle Prvog svetskog rata. Micićeve knjige, tačnije memoarski romani pisani na francuskom, sa ilustracijama njegovog brata Branka Ve Poljanskog, gotovo da nisu imali odjeka. Poljanski je u vidu manifesta – performansa na Terazijama – besplatno podelio svoje knjige i javno napustio literarnu karijeru, posvetivši se slikarstvu. Čak je nekoliko puta i izlagao u uglednim pariskim galerijama gde su učestvovali i umetnici poput Pabla Pikasa (Pablo Picasso), Amedea Modiljanija (Amedeo Modigliani), Marka Šagala (Marc Chagall) i drugih.

Ali gasili su se avangardistički plamenovi koji su hranili generacije mladih stvaralaca posle Prvog svetskog rata. Poljanski je mukotrpno živeo u blizini Pariza, rano umro (1947) tako da njegova deca nisu ni znala ko im je bio otac i čime se bavio. Po svoj prilici njihova majka nije ni sama prepoznavala značaj umetničkog angažovanja svoga muža. Tek s knjigom koju ste pomenuli – *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale* – krajem osamdesetih godina me je u Parizu pronašao Stefan Poljanski (Stéphane Poliansky), jedan od četvoro Brankove dece, kada je shvatio da se u mojoj knjizi dosta govori o njegovom ocu. Tu je doznao mnoge podatke, a onda je i sam istraživao, nabavljao očeve knjige, kataloge, crteže i slike, i tako sastavljaо kockice u mozaičnu sliku života i rada njihovog oca Branka.

Što se tice Ljubomira Micića – poznato je da je on bio izopšten iz javnog života u socijalističkoj Jugoslaviji – sve do smrti 1971. godine, optužen za nacionalizam i šovinizam i smatran potpuno bezvrednim autorom. Vi ste, Irina, bili među retkim posetiocima u njegovom beogradskom stanu i na grobu njegove supruge Anuške.

Kao kustos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, povremeno sam sretala Ljubomira Micića između 1967. i 1970. godine. U tim dugim viđenjima četvrtkom posle podne, Micić nije rado evocirao svoju avangardnu prošlost, već je u razgovorima insistirao na problemima koji su njega tada mučili – o istorijskim zabludama, o potrebi da se zaštiti cirilica, o sudskim sporovima koje je i dalje vodio, o lošim komšijama... Bio je ranjen životnim nedaćama, uplašen progonima, unesrećen odlaskom voljene supruge, tiki čovek prodornog pogleda i sigurnog stava, čovek monologa i nepresahlih ideja... ali usmerenih u nekom drugom, meni neprepoznatljivom pravcu.

Zahvaljujući Vašoj knjizi i preporuci, Kristina, srela sam i ja Stefana Poljanskog, najpre u Parizu, a zatim i u Beogradu. On je žarko želeo da dozna što

više o svom ocu i da dobije bar neko Brankovo delo, ali – kao što je poznato – nakon Micićeve smrti juna 1971. godine, ostavinska rasprava se čekala deset godina, jer su se uzalud tražili naslednici: deca Branka Poljanskog u to vreme nisu ni znala ko im je bio otac. Sud je konstatovao da Micić nema naslednika, pa je tako njegova cela bogata zaostavština podeljena između Narodnog muzeja i Narodne biblioteke Srbije. Stefan Poljanski, njegov brat i sestra nisu bili spremni da pokrenu novu parnicu, a zakonski nije bilo osnova da se bilo šta izdvoji iz Narodnog muzeja i dodeli onima kojima bi, u nekoj drugoj konstelaciji, ta zaostavština pripadala. I to je još jedan znak zlog usuda koji je pratio braću Micić... Ceo jedan vek, koji sada obeležavamo.

(Prevela s mađarskog Vera Konjović)

Iva Glišić

The Australian National University
School of History
Research School of Social Sciences
ANU College of Arts & Social Sciences
Canberra
Australia

UDC 821.163.41.02ZENITIZAM
doi 10.5937/ZbAkU2109029G
Original scientific paper

Tijana Vujošević

University of British Columbia
School of Architecture and Landscape Architecture
Vancouver
Canada

Zenitism and Orientalism

Abstract: Reflecting on the centenary of the birth of Zenitism, this essay examines how the movement engaged with stereotypes about the Slavic Orient, and in particular the discourse on Balkanism. The European orientalist reading of the Balkans became especially profound in years surrounding the World War I. Seeking to invert derogatory characterisations of the Balkan Peninsula, Zenitists would embark on a mission to „Balkanise Europe“ by presenting the artist from the East as a rejuvenating, revolutionary force emerging from a cultural *tabula rasa*. Zenitism sought to destabilise the dominant Orient-Occident discourse by establishing parallels between existing negative stereotypes of the Balkans and the aesthetic tropes of the European avant-garde. Specifically, Zenitists established the Balkan „Barbarogenius“ as the archetypal modernist primitive – precisely the figure conjured by the European intelligentsia as the saviour for its listless modern condition. In addition, the Zenitist movement established an analogy between the hallmark fragmentation of the Balkans and the cultural cacophony of the avant-garde. The political and aesthetic strategies of the movement, the authors assert, bear a striking similarity with those of the Black Atlantic, and its ‘in-betweenness’ – its ambition to straddle two opposing worlds. Organised around its eponymous journal *Zenit*, which was conceptualised as „the first Balkan journal in Europe and the first European journal in the Balkans,“ Zenitism employed European avant-garde aesthetic strategies while simultaneously rejecting European claims to cultural supremacy. For Yugoslav, Soviet, and Western European audiences, the journal had two parallel goals: the creative “Balkanisation” of Europe, and a commitment to dismantling Yugoslav „nesting orientalisms“ by fighting against the reproduction

of negative stereotypes among the region's own inhabitants. Against a backdrop of European crisis and a global demand for a renewed emancipatory struggle, the ambition of Zenitism holds strong appeal today.

Key words: avant-garde, Zenitism, Yugoslavia, Orientalism, Balkanism.

Zenitism and Orientalism

In 2021 we observe the centenary of the birth of Zenitism – Yugoslavia's first avant-garde movement – which began with the February 1921 publication of the first issue of its eponymous journal, *Zenit*. In addition to having provided an important foundation for the young country's entry into international artistic circles, Zenitism is recognised by scholars as having assumed for itself an enormous challenge: that of dismantling centuries-long prejudices in order to position Eastern Europe – and the Balkans more precisely – as a constituent part of the European family. This anniversary provides an opportune moment to consider Zenitism through a genealogy of orientalism and Balkanism, and examine the movement's efforts to counter and subvert negative stereotypes of a geographic region and its inhabitants – many of which continue to define contemporary existence.

In critical theory, the notion of orientalism is inextricably linked to the work of Edward W. Said, whose ideas about the politics of colonialism were first presented in his seminal book *Orientalism* more than four decades ago (Said, 1979).¹ In this groundbreaking work, Said famously proposed that the Orient is not merely a geographical fact but an ideological construct used to define the notion of the West by positioning the East as its Other, as its defining counterpart. The construction of the symbolic East, Said asserted, is imbricated with relationships of power and a discourse by which the East is culturally inferior and in need of enlightenment and rational governance. Orientalism includes the institutional practices of government, as well as science, scholarship, and the arts all of which serve to justify and reinforce hegemonic power. While Said primarily discusses the Western colonialist constructions of the Islamic world in *Orientalism*, he does also acknowledge other 'regional' studies and domains of expertise, such as those on Soviet Union or China, as belonging to the same category (Said, 1979: 17). He gives the example of the field of Russian studies as a fundamentally politicised subject matter, which at the same time involves the pretence of „suprapolitical objectivity“ as a strategy for positioning the West's reading of this space as „impartial“ or normative (Said, 1979:

1 See also Edward W. Said. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus. On debates developed in connection with Said's work, see Robert J. C. Young. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

18). In this way, Said provides the foundation for expanding the Orientalist notion to a diverse range of narratives and practices based on the conceptual dialectic between the European and the non-European.

An intriguing elaboration of Said's theory can be seen in scholarship that establishes a connection between the notion of orientalism and the various discourses on Eastern Europe, and most prominently those perpetuating stereotypes about the Balkans as constitutive of both European and quasi-European identity. In her pioneering 1997 book *Imagining the Balkans*, Maria Todorova would demonstrate the centuries-long process through which the notion of the Balkans as an uncivilised, disorderly, violent, and irrational geographical and cultural domain was formed in the collective imagination. Many scholars have subsequently followed in Todorova's footsteps, examining the intellectual practices that gave rise to such perceptions of the Balkans, producing a Balkanist discourse especially through journalistic and „quasi-journalistic literary forms“ such as travel writing, political essays, and academic journalism (Todorova, 2009: 19; Dix, 2015; Fleming, 2000; Hammond, 2004). In parallel, a range of scholars have attempted to position the constructs of the Balkans within the framework established by Said, while showing how „Balkanism“ presented a discrete body of knowledge and political practice (Bijelić and Savić, 2003; Hammond, 2007).

With the dissolution of socialist Yugoslavia in the early 1990s and the country's descent into civil war, the Balkanist discourse re-emerged with full force. Among other things, this provided impetus for a concerted study of the history and evolution of Balkanism, with scholars such as Milica Bakić-Hayden examining political narratives grounded in the Balkanist discourse that saturated the public domain as Yugoslavia was falling apart (Bakić-Hayden and Hayden, 1992; Bakić-Hayden, 1995; Bakić-Hayden, 2006). This line of investigation continues to hold significant political urgency today, in an era where belonging to Europe-proper is charted by the borders of the European Union (EU) and in which, as Rastko Močnik writes in reference to Slovenia, the distinction between membership in the enlightened and prosperous world means rejecting (or otherwise overcoming) Balkan identity and those stereotypical cultural markers that come with it (Močnik, 2003).² In particular, the introduction of the 'Western Balkans' appellation over the past two decades has served to perpetuate the use of the Balkan label as a tool of stigmatisation and exclusion (Kølsto, 2016). While those countries in the south eastern quadrant of the continent that have achieved membership status within the EU no longer carry the burden of the Balkan descriptor, those lingering in the waiting room remain collectively labelled as the (Western) Balkans – an act that cements 'Europe' and 'the Balkans' as incompatible, and indeed mutually exclusive notions.

2 See also Stef Jansen, "Svakodnevni orijentalizam: Doživljaj 'Balkana'/'Europe' u Beogradu i Zagrebu," *Filozofija i društvo (Journal of the Belgrade Institute for Social Research and Philosophy)* XVIII (2002): 33-71.

As the one hundred year anniversary highlights, however, efforts to overcome this apparent incompatibility are not new. The first systematic critique of (and creative response to) the notion of Balkanism emerged in the aftermath of World War I, and was driven by those active in the creative circles of nascent Yugoslavia. Led by poet Ljubomir Micić, Zenitism was characterised by self-identification with the Balkans and an ambition to re-negotiate its Oriental and Balkan identity.³ The movement's primary platform was the *Zenit* journal, the first issue of which was published in Zagreb in February in 1921, before moving to Belgrade where it operated until the end of 1926. Having emerged within the post-War atmosphere, *Zenit* came into being as negative perceptions about the Balkans were beginning to harden. Many of these stereotypes fed upon the notion of 'balkanisation' as a process of violent geopolitical fragmentation, and 'Balkanism' as a discourse developed in political, diplomatic, journalistic, and creative practice that had evolved over two centuries through Western perceptions of the Ottoman Empire. It was, however, the violence of the Balkan Wars in 1912 and 1913 and the subsequent onset of World War I that gave specific form to ideas about the Balkans that persist today. Emerging from these conflicts, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes united in 1918 as a region that had previously been under either Austro-Hungarian or Ottoman rule. Re-named the Kingdom of Yugoslavia in 1929, this was a federalist state that brought together a host of ethnicities and religions, with the aim of establishing a common political framework for Europe's Southern Slav population. In the West this socio-political maelstrom was perceived in negative terms. The noun „balkanisation“ and the verb „to balkanise“ were used, as Todorova points out, to refer not only to a „parcelization of large and viable political units“ but also as „a synonym for a reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian“ (Todorova, 2009: 3).⁴ The region, which was now beyond Imperial borders had become the epitome of Europe's Other. As the first artistic and political movement that attempted to engage with and subvert this discourse, Zenitism faced a formidable challenge.

The goal of the movement, as set out in *Zenit*, was to invert the meaning of Balkan stereotypes by turning perceived shortcomings into strategic advantages, and establishing the Balkans as a youthful, pure, and innovative creative force. This ambition did not, however, stop there: the ultimate aim of Zenitism was nothing less than to

3 The movement was introduced in art history scholarship by Irina Subotić, Vida Golubović, and Ann Vasić, who re-discovered *Zenit* and left behind a seminal body of work on the movement. See Irina Subotić and Vida Golubović. 2008. *Zenit 1921-1926*. Belgrade: Narodna biblioteka Srbije; Irina Subotić, „Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia,“ *Art Journal* 49, no. 1 (1990): 21-27; Irina Subotić and Ann Vasić, „‘Zenit’ and Zenitism,“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17, XIX-2 (2010): 565-579; Irina Subotić, „Zenitism/Futurism: Similarities and Differences,“ *International Yearbook of Futurism Studies* 1 (2011): 201-230.

4 See also Patrick Finney, „Raising Frankenstein: Great Britain, ‘Balkanism’ and the Search for a Balkan Locarno in the 1920s,“ *European History Quarterly* 33, No. 3 (2003): 317-342.

„Balkanise Europe.“ Within the pages of the movement’s journal, Micić discussed the subjugation of Yugoslavia in peace time by European authors, such as Lloyd George, Aristide Briand, Marshal Ferdinand Foch and Gabriele D’Annunzio, inviting his compatriots to reject the subservient position of sitting in „the last row of European civilisation,“ and urging them to refuse to serve as „blind and faithful watchdogs of foreign Western culture.“ (*Zenit* 24, May 1923: 1; Micić, *Zenit* 8, October 1921: 2-3). This „stinking“ and „pathological“ culture, Micić argued, no longer had anything to offer, as it was held down by decadence and decay of tradition, and its inability to free itself from this baggage to create something new (Micić, *Zenit* 38, February 1926: 3). Indeed, its moral bankruptcy had been demonstrated by the brutality of the First World War (Micić, *Zenit* 21, February 1923: 1) – from which Micić, who had served as an Austro-Hungarian soldier, had sustained lasting trauma that fuelled his political and artistic project.⁵

The culture of the Balkans, by contrast, was unburdened by the weight of colonial and imperial history, and intellectual traditions that had produced the barbarity of the first global conflict. Thus instead of longing for a cultural traditions they did not have, and ultimately did not need, Balkanites were urged to embrace the absence of any real proprietary culture, and celebrate the polyphonic and fragmentary profile of the region. Belonging to the Balkans meant the ability to truly start from a *tabula rasa* – an opportunity that Western European avant-gardes could only ever dream of. Here in then lay a new vital, innovative and rebellious spirit that had the potential to rejuvenate the continent: to „Balkanise“ Europe would be to inverse the process of Europeanisation of the Balkans, through which this barbaric and unenlightened domain was to be brought into the fold of civilisation (Micić, *Zenit* 11, February 1922: 1). In the eyes of Zenitists, it was in fact Europe that needed transformation and cultural conquest.

Zenitist Balkanism was not only a protest against the prejudice and denigration to which the Balkan region had been subjected by the colonialist West; it was also a protest against the negative stereotype of the Slavic Orient in general. The inversion of the Europe-Balkan dynamic and direction of cultural influence also involved the inversion of the East-West dynamic, as illustrated by the graphics located in the upper margins of many issues of *Zenit*: „ИСТОК→ЗАПАД“ or „ORIENT→OCCIDENT.“⁶

⁵ Micić reflects upon his own wartime experience in Ljubomir Micić, „Na rubu – Dragan Bublić,“ *Zenit* 1 (February 1921), 14-15. See also Igor Marjanović, „Zenit: Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski,“ *On the Very Edge, Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*, ed. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson, and Igor Marjanović. 2014. Leuven: Leuven University Press, 65-67; Zoran Markuš. 2003. *Zenitizam*. Beograd: Signature, 22.

⁶ The graphics appear in issues 8 (October 1921) to 15 (June 1922) inclusive.



Figure 1. *Zenit*, cover page of issue 11, (February 1922)



Figure 2. *Zenit*, page 9 of issue 8, (October 1921)

Situating the Balkans in the Orient involved associating Zenitism with Soviet Russia and communism as the vital force originating in the East. Zenitist association with revolutionary Russia began in the very first issue of *Zenit*, which included Micić's call for proletarians of the world to unite against the killing (of World War I), and the translation of a text by the Soviet Commissar of Enlightenment, Anatoly Lunacharsky (Micić, *Zenit* 1, February 1921: 1-2; Lunacharsky, *Zenit* 1, February 1921: 11-12 and *Zenit* 2, March 1921: 13-14). This engagement with political and cultural energy emanating from the East would take firm hold with the third issue, where Micić reproduced Aleksandar Blok's 1918 poem „Scythians“ on the front cover in its original Russian – a piece that rebelliously ascribes Oriental identity to Russia and the Slavic East.⁷ Blok's poem comes from a „barbarian lyre“:

⁷ The English translation of Blok's poem "Skify" is quoted from *From the Ends to the Beginning, A Bilingual Anthology of Russian Verse* hosted by Northwestern University, accessed on 14 March 2021. http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Demo/texts/scythians_blok.html.

Yes, we are Scythians! Yes, we are Asians –
With slanted and greedy eyes!

[...]

We, like obedient slaves,
Held up a shield between two enemy races –
The Tatars and Europe!

[...]

But we are no longer your shield.

The mission to assert the supremacy of Balkan culture drew inspiration from the October Revolution and communism as a powerful alternative to the European political, economic, and cultural model. This connection would be reiterated throughout subsequent issues, with, for example, the image of Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International* featured on the front page of issue 11 in February 1922. Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Lev Trotsky and Lunacharsky would all make appearances within the pages of *Zenit*, as the Orient was, both artistically and politically, to become the 'spectre haunting Europe' from the opening sentence of the *Communist Manifesto*. The political attraction of this subversion laid in its emancipatory potential, which held the prospect of overturning centuries-old hierarchies and asymmetries of power. This political shift simultaneously allowed for artistic liberation and a radical departure from tradition, a link that is captured in Micić's writing on Kandinsky, in which the Zenitist leader made a direct association between Kandinsky's pioneering break into pure abstraction and the artist's Russian heritage (Micić, *Zenit* 5, June 1921: 10-11). By the time the journal reached its final issue in December 1926, the link with revolutionary Russia had been fully articulated. Responding to the question „What is Zenitism?“ and under the pseudonym „Dr Rasinov“ Micić would proclaim: „Zenitism is a child of Marxism [...] Teachings and aspirations spread by Marxism as a science, sociology, are the teachings that Zenitism spreads and revitalises in its own sphere of art“ (Rasinov, *Zenit* 43, December 1926: 12).

Zenit was not, however, merely a mouthpiece of the communist East, and its intention was not simply to replace idolatry of the West with blind admiration for the East. Instead, its contributors drew upon the complexities of the Balkan condition, the fact that it was situated on the border between Europe and non-Europe, and often cast as the 'familiar Other.' Zenitism, that is, aimed to articulate and exploit the liminality of the Balkans. Thus rather than merely formulating an opposition to European culture, Zenitism approached Europe, like Blok's Scythians, as the enemy's land to be conquered— but this enemy was at the same time the main and coveted interlocutor. The inversion of the Europe-Balkan dynamics involved a sophisticated strategy that paired political and creative energy emanating from Russia with those tropes of the European avant-gardes that held potential for subverting the established order of relationships.

This reordering is anticipated in Micić's description of *Zenit* as „The first Balkan journal in Europe and the first European journal in the Balkans“ (Micić, *Zenit* 11, February 1922: 1). What did this mean in political and poetic terms? If the Russian Revolution provided inspiration that a different, more equal political reality was possible, the avant-garde provided the language for articulating a different conception of Europe, and the place of the Balkans within it. The main strategy of Zenitism was to take the two central European stereotypes about the Balkans – that it was barbaric, and that it was divided in a chaotic manner – and demonstrate that these were in fact manifestations of a true avant-garde ethos. Zenitism asserts that it is the Balkan individual who can truly realise the aspirations of the European avant-garde, precisely because of her or his Balkan origins. Here the disordered, anarchic, polyphonic energy becomes an advantage rather than impediment, as it is through this authentic Balkan genius that the European avant-garde aspiration for a new and modern cultural landscape could be achieved.

Zenitism thus set out to align the negative stereotypes associated with the Balkans with the aesthetic principles of the European avant-garde. The movement's first step was to draw upon the nexus between notions of Balkan backwardness and primitivism and the Western-modernist 'primitive' as an ideal and a source of inspiration. The Balkan artist, properly belonging to a world that is barbaric, uncivilised, raw, uncultivated (as the discourse on Balkanism would have it) is closest to this ideal. Here Micić introduces the figure of the Barbarogenius, a resurrection of „Yugobalkan archetype of HUMANHERO (ČOVEKHEROJ),“ who stands as an embodiment of raw Balkan creative energy, and is positioned through a series of texts in the journal as the authentic primitive (Micić, *Zenit* 10, December 1921: 11). The second step involved establishing a parallel between the notion of balkanisation as a form of geographic parcellation, which would always and only ever produce a frenzy of competing national and cultural units, and the emblematic internationality of the 1910s and 1920s avant-gardes, which existed as a series of intrinsically connected yet fiercely competitive groups.

The history of the notion of the primitive in Western art is laden with controversy and contradiction. It is the affirmation of the non-European cultural realm and involves, as many scholars have shown, ideas and practices intimately linked with colonialism.⁸ The obsession with the primitive was, in particular, the essential element of French modernism and avant-garde, with France epitomising Europe in the Zenitist discourse.⁹ The recourse to the so-called primitive, pre-civilisational condition had

⁸ For further information on the cultural and ideological underpinnings of this idea see Elazar Barkan and Ronald Bush, eds. 1995. *Prehistories of the Future: Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford: Stanford University Press; Carol Sweeney, 2004. *From Fetish to Subject: Race, Modernism and Primitivism, 1919-1935*. New York: Praeger Publishers; Marianna Torgovnick. 1991. *Gone Primitive: Savage Intellect, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press.

⁹ See the manifesto „Delo Zenitizma“ (*Zenit* 8, October 1921, 2-3), in which Micić exclaims: „Panic/

originated in the sixteenth century, as the result of the ‘discovery’ of the New World. Beginning with the work of philosophers such as Michel de Montaigne, the archetype of a ‘noble savage’ would be idealised as expression of pure and honest existence, untouched by the corrupting influence of civilisation and its emphasis upon the idea of progress. Equally, this ideal was founded on the notion that non-European cultures can in general be characterised as barbarian or savage, and are located outside history (Boas, [1933] 1966).¹⁰ In the twentieth century, primitivism and modernism would converge in a new and powerful way, with primitivism recognised as a rejuvenating force that could push the then-fatigued European civilisation out of the doldrums, and infuse it with energy necessary to embrace modern industrial reality.

The two paradigmatic instances of primitivism in French modernist culture, routinely explored in arthistorical literature, are the paintings of Paul Gauguin in the Pacific ‘New World,’ and the performances of Josephine Baker. After leaving Europe in 1891 for what he would describe as „bare and primordial Oceania,” Gauguin called himself a barbarian and contrasted ‘his’ adoptive world to that of Western civilisation. As Nancy Perloff and numerous other art historians have demonstrated, however, Gauguin essentially projected European fantasies of decadence and sensuality in the primitive world onto a world of „naturally naked” Exoticised Eves, painted in poses from East Asian sources, and representing the Orient as a general concept of non-Western (Perloff, 1995). In his art, Gauguin does not empathise with the savage, but instead puts her on display in his paintings (which were produced for exhibition in Paris) in the manner that she would have been displayed in the Colonial Exhibit at the Great Exposition in Paris of 1889. Gauguin’s ‘barbarian’ life, as Perloff uncovers, involved enjoying worldly comforts at a low cost, and having access to local women whom he used as models for his art, indulging both as artist and man.

The Zenitists understood that the type of engagement that European modern painters had made with the ‘savage’ was simply another form of perpetuating existing power asymmetries, and were conscious of avoiding a similar destiny for their own movement (Micić, *Zenit*, 10, December 1921: 11). Here perhaps the story of Josephine Baker provides a better model of how Zenitists imagined the ‘savage’ interaction. An African American performer from Harlem, Baker came to fame as a dancer in *La revue nègre*, an American show with an all-black cast which opened in 1925 at the Théâtre des Champs Elysées in Paris (Babović, 2018: 142). In these and later performances at Folies

PARIS IS BURNING/Fear/EUROPE IS DYING.“ The sense of opposition between East and West is articulated in the following manner: “A contemporary European is a dancer on a burning tight rope that is stretched between the Kremlin and the Eiffel Tower” (in Micić, „Delo“).

10 See also Brendan Frederick R. Edwards. 2008. “*He Scarcely Resembles the Real Man*”: *images of the Indian in popular culture*, accessed on 14 March 2021. http://digital.scaa.sk.ca/ourlegacy/exhibit_popularculture

Bergère, she appeared on stage naked, save perhaps for a feather, or the (in)famous skirt of artificial bananas used in her *danse sauvage* routine.¹¹ She created a craze for the black body among white male bourgeois audiences, subjecting her nakedness to their gaze while at the same time entrancing and manipulating her audience and their expectations of ‘savage’ sexuality. As Anne Anlin Cheng points out, it is impossible to untangle where the appropriation of racial stereotypes stops and the artist’s subversion of these begins, since Baker’s dance, involving the focus on the surface (skin), the fascination with the primitive and the penchant for provocation actually exemplified modern notions of race, style, and artistic agency (Chang, 2013). Indeed, analysis of contemporary reactions to her performances reveals this split: while some saw Baker’s art as a threat to black emancipation (as her dances conformed to and reinforced racial hierarchies), others recognised that her popularity had the potential to integrate black culture into the mainstream (Babović, 2018: 145-146). Importantly, her dancing and later film appearances were intimately tied to the French interwar colonial imagination, rather than the American discourse on race (Guterl, 2010: 26).¹² As Matthew Pratt Guterl has shown, in a kind of pastiche she mimicked almost all genres of colonial representation of ‘savage’ colonial peoples, including the naked-breasted Orientalist stereotype of the harem girl, the Polynesian indigene, the seductress from the West Antilles, and the African tam-tam dancer, and offered herself up as „an exemplar of everything outside of France, outside of the West, and outside of the modern metropole“ (Guterl, 2010: 26). Further complicating this dynamic, Baker was herself an *apatriote*, belonging properly neither to Harlem nor to Paris but to the interwar international world of the Black Atlantic, in which in-betweenness created a vibrant counterculture, where fantasies of black art informed Europeans and European art shaped the expression of the blacks in a complex feedback loop.¹³

11 There are three memoirs, 20 biographies and countless numbers of scholarly articles on Baker. For an examination of the nature of her performances in the colonialist primitivist context see Elizabeth Ann Coffman, „Uncanny Performances in Colonial Narratives: Josephine Baker in Princess Tam Tam“, *Paradoxa* Vol. 3, No. 3-4, 1997. and Mae Henderson, “Josephine Baker and La Revue Nègre: From Ethnography to Performance”, *Text and Performance Quarterly* Vol. 23 No 2 April 2003: 107-133. For an examination of the complex construction of self-representation in Baker’s dance see Benetta Jules-Rosette. 2007. *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*. Urbana: University of Illinois Press.

12 Matthew Pratt Guterl, “Josephine Baker’s Colonial Pastiche”, *Black Camera* Vol. 1, No. 2 (Summer 2010): 25-37.

13 See Brent Hayes Edwards. 2003. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press; Paul Gilroy. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press; Sieglinde Lemke. 1998. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford: Oxford University Press.

As the „The first Balkan journal in Europe and the first European journal in the Balkans,” *Zenit* straddled the two territories in a manner similar to how Josephine Baker’s art straddled the trans-Atlantic territory between Blackness and Whiteness, simultaneously accepting and subverting Western Orientalist tropes originating in colonialist discourse. Micić, who had fought against Paris as a symbol of European decadence and colonialism and yet moved to live there after his Yugoslav Zenitist enterprise came to an end, both embraced the Western modernist notion of the ‘primitive’ and provided his own Balkan countercultural interpretation. In this way, Zenitism played with both positive and negative European notions of the primitive – as a source of new, external energy, but also a savage – a play whose ultimate aim was to provoke a repositioning and a redefinition of both Europe and the Balkans. „Zenitism wants to use Balkan creative primitivism to synthesize new art,” writes Micić (Micić, *Zenit* 11, February 1922: 2). „We are naked and innocent,” he proclaims, presenting themselves in the image of primitive naiveté (Micić, *Zenit* 8, October 1921: 4). In his essay „Barbarism as Culture,” Risto Ratković describes Balkan barbarism by stating that:

We are not thinking of barbarism as culture’s antipode, but of barbarism as culture, as the healing of culture. Such barbarism is the inexhaustible and eternally rejuvenating injection of purity, the perennial disinfection of rotten spaces and the electrolysis of stale spirit (Ratković, *Zenit* 37, November-December 1925, 9).

In parallel, Zenitists invoke the Western fear of the Orient as dangerous, born in the colonialist discourse but, in the age of *Zenit*, most potently invoked by the rise of communism in the Slavic East. The Barbarogenius furthermore is an embodiment of the aesthetic trope of the primitive who, as a Balkanite, is also dangerous. „We will drown the eyes of your weeping ideas,” Micić threatens. „We will fry the brains of genius on the fires of our gaze. [...] The Barbarogenius is coming“ (Micić, *Zenit* 36, October 1925: 14). The Barbarogenius has a predilection for „infinite vindictive hatred,” and is ready to commit an „act of unprecedented savagery – to Balkanise Europe!“ (Micić, *Zenit* 13, April 1922: 18).

The originality of Zenitism lay in how it played with the polyvalence of the East as both a source of aesthetic inspiration, but also fear – two notions bound around the Western fascination with the exotic Orient. Indeed, Zenitism was not only about the Balkans, but the Orient in general. Similar to Baker’s pastiche, in which she as a Black American impersonated, in different guises, almost every French colonial stereotype, Zenitism (especially towards the end of the movement) presents the Barbarogenius as the incarnation of an entire series of controversial entities – as the racial and political Other of bourgeois Europe. While Zenitists identified with the paradigmatic Balkanist

trope of the Vampire (Micić, *Zenit* 36, October 1925: 14), the Barbarogenius was, throughout the course of *Zenit's* publication, identified with a plethora of problematic entities: the Serbs, the Blacks, Lucifer, the Indians, the fictional Anarch Hunger, and the proletarians.¹⁴The Barbarogenius was not only Balkan, and not only Oriental, but a quintessential, basic Other.

The second alignment between Balkan stereotypes and avant-garde aesthetics exploited by Zenitists was the parallel between the notion of balkanisation, and the avant-garde aesthetics of internationalism and transnationalism. Todorova establishes balkanisation as a phenomenon ostensibly exemplifying a lack of cultural coherence, as small political units left in the wake of the disintegration of European empires made order and togetherness impossible, creating a space of historic disjunction and aggression. Just as this notion of balkanisation solidified, the European and transatlantic avant-gardes created a cultural terrain that was also marked by simultaneous attempts at unity and competition between national movements.¹⁵

Zenit's form reflects both the cacophonic condition of the avant-garde by presenting it as a 'balkanised' realm, for the first time drawing together and juxtaposing alphabets, languages, and aesthetic principles, manifesting the coexistence of heterogeneous and sometimes incompatible idioms as both an artform and a type of cultural politics. *Zenit* was organised as the common territory of different 'tribes' – the Expressionists, the Dadaists, the Futurists, the Constructivists, the Suprematists, Proletkult, the Poetists, the Purists, the Bauhaus. The pages of the journal carried the work of Filippo Tommaso Marinetti, Lajos Kassák, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Theo van Doesburg, Aleksandr Blok, Sergei Esenin, Vladimir Mayakovsky, Jaroslav Seifert, Peter Behrens, Walter Gropius, Geo Milev, Anatoly Lunacharsky and Lev Trotsky, alongside pieces by local contributors such as Branko Ve Poljanski, Dragan Aleksić and Boško Tokin. Though primarily published in Serbo-Croatian, the journal also included contributions in English, Russian, Italian, Czech, German, Swedish, Hungarian, Bulgarian, Flemish, Esperanto and French. Zenitism demonstrated the 'balkanicity' of avant-garde Europe, the simultaneous coexistence, in one realm, of similar yet embattled factions speaking different languages and advocating different political and cultural trajectories. By engaging with and interpreting the tropes of primitivism and modernist fragmentation from the Balkan perspective, Zenitism positioned itself (and its region) as a quintessentially modern and European vision.

14 The character of Anarch Hunger was introduced in *Zenit* 40 (April 1926).

15 See Hubert van den Berg and Lidia Gluchowska, ed. 2013. *Transnationality, internationalism and nationhood: European avant-garde in the first half of the twentieth century*. Leuven and Walpole: Peeters.

In April 1929, Josephine Baker visited Belgrade while in the midst of an international tour (Babović, 2018: 140-173). According to Jovana Babović, Baker's „seven-day sojourn in the Yugoslav capital yielded almost nothing but glowing media coverage“ (Babović, 2018: 141). While her visits to other European cities regularly provoked protests, riots, and at times physical violence, Belgraders were apparently smitten by the „black star“ (Babović, 2018: 140). On the one hand she was seen as an embodiment of the latest fashion coming from Paris, which was perceived as the epicentre of civilisation. Yet Baker was herself quite different to the popular stereotypes of refined French culture, and exhibited palpable enthusiasm for the culture of her hosts – including an appetite for the local cuisine (Babović, 2018: 155). Whatever the reason for her unwavering popularity in the Yugoslav capital, among Belgraders Baker successfully straddled an otherwise significant cultural divide: she was recognised and embraced as both French and not-French. Could Zenitsts have hoped for similar success in being acknowledged as both Balkan and European?

The international recognition of Zenitism as an authentic avant-garde has been well documented.¹⁶ The movement succeeded in its effort to both exploit and invert Balkanist stereotypes and enter the European cultural domain on its own terms. Yet the ambition of Zenitism went further still, and its true originality lies in having recognised that the challenge extended beyond shifting away from performing the Orient or representing the Orient for the West, and in fact creating appeal for Balkan identity among the Balkan populations themselves, and renegotiating the presence of Orientalist stereotypes among the Balkanites.

The *Zenit* journal sought to address its local audience by offering key manifestos in both the Cyrillic and Latin versions of Serbo-Croatian, and challenge not only the broader colonialist rhetoric, but also what Alexander Kiossev would describe as the „self-colonisation“ of the Yugoslav peoples (Kiossev, 1999). The essence of this self-colonisation was cultural mimicry, being an attempt to imitate (and thereby be acknowledged by) the West. Slovenes, Croats, Vojvodinians and Bosnians were most heavily influenced by the culture of the former Austro-Hungarian empire (Vienna, Budapest, Munich and Berlin), while Serbs more readily turned towards Britain and France. Thus, as Yugoslavia absorbed European values through education, political

16 Irina Subotić and Vida Golubović brought *Zenit* to public attention in the 1980s by writing the first and most substantive texts on the journal, and stressing its importance in the West by arguing in favour of *Zenit*'s inclusion into the Yugoslav artistic cannon. In their most important works, *Zenit i avangarde 20-ih godina* (1983) and the more recent monograph *Zenit 1921-1926* (2008), they embrace Micić's own rhetoric about his European fame that accompanied his local failure. In *Modern Architecture in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, c. 1890-1939* (1999), S. A. Mansbach notes that „Zenit was a full partner in the international avant-garde“ and emphasises Micić's collaboration with German, Italian, and Russian avant-garde movements.

discourse, and cultural consumption, internal divisions were amplified by the adoption and perpetuation of Western ideology.

Zenitists thus took specific aim at what Bakić-Hayden has described as „nesting orientalisms“ which were most prominent in those areas of Yugoslavia that had previously been part of the Austro-Hungarian Empire (Bakić-Hayden, 1995). In fact, each Yugoslav nation would transpose the East-West dichotomy of the European model onto itself, venerating places that were positioned further West for their ostensible cultural superiority, and looking upon its neighbours as „Oriental“ in order to establish distance from the non-European Yugoslavs, and in particular those who had once been under Ottoman rule.¹⁷ Yet of course – then as today, as Močnik points out in respect of Slovenia – the “definitive indication” that a country belongs to the Balkans is that it is obsessed with the opposition between Europe and non-Europe; with the association of the „Balkans“ and non-Europe; and with using the Balkans as a perpetual and ideological Other (Močnik, 2003: 100).

It is therefore unsurprising that, while they were recognised by their international peers, Zenitists ultimately failed to capture and inspire an audience in Yugoslavia. In the movement’s first phase, Zenitists failed to provoke any self-evaluation among the Croatian elites; having failed in Zagreb, Micić moved the journal to Belgrade in the belief that Zenitism might prosper in the capital. Yet the situation in Belgrade was no different. In his 1925 essay „Thank You Beautiful Serbia,“ Micić would lament „bitter Serbia,“ which had ultimately crushed all of his dreams with her “oily fist,” as he found the local population unreceptive to the Zenitist project, and the local authorities openly hostile (Micić, *Zenit* 36, October 1925: 2-4).¹⁸ Belgraders were feigning sophistication in the same way the citizens of Zagreb had; they would, as Micić bemoaned, admire any „European parvenu“ who came to what was „the last European colony.“

Reflecting on the Zenitist project a century on from the publication of the first issue of its journal, there is no doubt that the movement contributed to an acknowledgement that, as one historian has put it, „East European stories are at the core of European history“ (Babović, 2018: 11). Zenitism not only challenged cultural hierarchies and positioned itself as a constituent part of the history of the European avant-garde, but also invited audiences to escape the practice of „nesting orientalisms.“

17 See also Todorova on Bakić-Hayden’s use of the term „nesting orientalisms,“ in Todorova, *Imagining the Balkans*, 58. For a discussion of the problem of „nesting balkanisms“ in post-1990s Serbian and Croatian society see Stefaan Jansen, „Svakodnevni orijentalizam: Doživljaj ‘Balkana’/‘Evrope’ u Beogradu i Zagrebu,“ *Filozofija i društvo (Journal of the Belgrade Institute for Social Research and Philosophy)* XVIII (2002): 33-71.

18 On the persecution and closing of *Zenit* see Iva Glisic and Tijana Vujosevic, „I Am Barbarogenius: Yugoslav Zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity,“ *Slavic and East European Journal* 60:4 (2016): 718-743.

In this way, Zenitism opened up a conversation that has lost none of its relevance. By embracing Balkan identity as a method of emancipating the Balkan subject in a process described by Andrej Grubačić as „Balkanization from below,“ Zenitists demonstrated that they did not belong to the Balkans, as they did not subscribe to the Balkan/Europe dichotomy, and did not see the world as divided between the Orient and the Occident, or Europe and non-Europe (Grubačić, 2012). Alongside its attempt to incite countercultural self-re-Orientalisation, the Zenitist enterprise is today recognised for its peculiar melange of Oriental and Occidental identity, and its aspiration to belong at once to both the Slavic Orient and Western Europe. It is this quest for dual identity that lends the movement its sophistication and provocative complexity. The Europeaness of the Barbarogenius is not, ultimately, a betrayal of the Balkans, but in fact represents a way to progress beyond an otherwise debilitating predicament – albeit only through the destruction of the hegemonic opposition between Europe and its various Others.

REFERENCES:

1. Babović, Jovana. 2018. *Metropolitan Belgrade, Culture and Class in Interwar Yugoslavia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
2. Bakić-Hayden, Milica and Robert Hayden. 1992. „Orientalist Variations on the Theme ‘Balkan’: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics.“ *Slavic Review* 51, No. 1 (1992): 1-15.
3. Bakić-Hayden, Milica. „Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia.“ *Slavic Review* 54, No. 4 (1995): 917-931.
4. Bakić-Hayden, Milica. 2006. *Varijacije na temu ‘Balkan’*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju I. P. Filip Višnjić.
5. Bjelić, Dušan I. and Obrad Savić, eds. 2003. *Balkan kao metafora: Između globalizacije i fragmentacije*. Beograd: Beogradski krug.
6. Boas, George ([1933] 1966). *The Happy Beast in French Thought in the Seventeenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins Press. Reprinted by Octagon Press in 1966.
7. Chang, Anne Anlin. 2013. *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford University Press.
8. Dix, Hywel. 2015.,„On Balkanism and Orientalism: Undifferentiated Patterns of Perception in Literary and Critical Representation of Eastern Europe.“ *Textual Practice* 29, No. 5 (2015): 973-991
9. Fleming, Katheryne. 2000. „Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography.“ *The American Historical Review* 105, No. 4 (2000): 1218-1233.
10. Grubačić, Andrej. 2012.,„Balkanization of Politics, Politics of Balkanization.“ *Globalizations* 9, No. 3 (2012): 439-449.
11. Guterl, Matthew Pratt. „Josephine Baker’s Colonial Pastiche.“ *Black Camera* 1, No. 2 (2010): 25-37
12. Hammond, Andrew. 2004.,„The Uses of Balkanism: Representation and Power in British

- Travel Writing, 1850-1914.“ *The Slavonic and East European Review* 82, No. 3 (2004): 601-624.
13. Hammond, Andrew. 2007. „Typologies of the East: On Distinguishing Balkanism and Orientalism.“ *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal* 29, No. 2-3 (2007): 201-218.
 14. Kiossev, Alexander. „Notes on Self-Colonizing Cultures.“ In: Bojana Pejić and David Elliott eds. 1999. *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet. 114-118.
 15. Kølsto, Pal. 2016. „Western Balkans as New Balkans: Regional Names as Tools for Stigmatization and Exclusion.“ *Europe-Asia Studies* 68, No. 7 (2016): 1245-1263
 16. Lunacharsky, Anatoly. 1921. „Proletkult.“ *Zenit* 1 (February 1921), 11-12 and *Zenit* 2 (March 1921), 13-14
 17. Micić, Ljubomir. 1921. „Čovek i Umetnost.“ *Zenit* 1 (February 1921), 1-2
 18. Micić, Ljubomir. 1921. „Makroskop.“ *Zenit* 5 (June 1921), 10-11
 19. Micić, Ljubomir. 1921. „Delo zenitizma.“ *Zenit* 8 (October 1921), 2-3
 20. Micić, Ljubomir. 1921. „Savremeno novo i slučeno slikearstvo.“ *Zenit* 10 (December 1921), 11
 21. Micić, Ljubomir. 1922. „Zenit-Manifest.“ *Zenit* 11 (February 1922), 1
 22. Micić, Ljubomir. 1922. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole,“ *Zenit* 13 (April 1922), 17-19
 23. Micić, Ljubomir. 1923. „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti.“ *Zenit* 21 (February 1923), 1-2
 24. Micić, Ljubomir. 1925. „Varvarsku kajganu.“ [Barbarian Omelette] *Zenit* 36 (October 1925), 14
 25. Micić, Ljubomir. 1925. „Hvala ti Srbijo lepa,“ *Zenit* 36 (October 1925), 2-4
 26. Micić, Ljubomir. 1926. „Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima.“ *Zenit* 38 (February 1926), 2-4
 27. Močnik, Rastko. 2003. „Balkan kao element u ideoloskim mehanizmima.“ In: Bjelić, Dušan I. and Obrad Savić, (eds.). 2003. *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*. Beograd: Beogradski krug. 98-137
 28. Perloff, Nancy. 1995. „Gauguin's French Baggage: Decadence and Colonialism in Tahiti.“ In: Elazar Barkan and Ronald Bush (eds.). 1995. *Prehistories of the Future: Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford: Stanford University Press.
 29. Rasinov, Dr M. „Zenitizam kroz prizmu marksizma.“ [Zenitism through the Prism of Marxism] *Zenit* 43 (December 1926), 12
 30. Ratković, Risto. 1925. „Barbarstvo.“ *Zenit* 37 (November-December 1925), 9-10
 31. Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
 32. Todorova, Maria. 1997 [here 2009]. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
 33. *Zenit* 24 (May 1923), 1

Zenitizam i orijentalizam

Apstrakt: Osvrćući se na stogodišnjicu začetka zenitizma, ovaj esej ispituje kako se pokret bavio stereotipima o slovenskom Orijentu, a posebno diskursom o balkanizmu. Evropsko orijentalističko čitanje Balkana postalo je naročito temeljno u godinama oko Prvog svetskog rata. U nastojanju da izokrenu karakteristike koje degradiraju Balkansko poluostrvo, zenitisti će krenuti u misiju „Balkanizovati Evropu“, predstavljujući umetnika s Istoka kao podmlađivačku, revolucionarnu silu koja izranja iz kulturne *tabule rase*. Zenitizam je nastojao da destabilizuje dominantni orijentalno-zapadni diskurs uspostavljanjem paralela između postojećih negativnih stereotipa na Balkanu i estetskih tropova evropske avangarde. Konkretno, zenitisti su uspostavili balkanskog „barbarogenija“ kao arhetipskog modernističkog varvarina – upravo lik koji je evropska inteligencija dočarala kao spasitelja svog bezvoljnog modernog stanja. Pored toga, zenitistički pokret je uspostavio analogiju između fragmentacije obeležja Balkana i kulturne kakofonije avangarde. Autorke tvrde da političke i estetske strategije pokreta imaju zapanjujuću sličnost s crnim Atlantikom i njegovom „međupojasnošću“ – ambicijom da odoli dvama suprotstavljenim svetovima. Nastao oko istoimenog časopisa *Zenit*, koji je zamišljen kao „prvi balkanski časopis u Evropi i prvi evropski časopis na Balkanu“, zenitizam je primenjivao evropske avanguardne estetske strategije, istovremeno odbijajući evropske pretenzije na kulturnu nadmoć. Za jugoslovensku, sovjetsku i zapadnoevropsku publiku, časopis je imao dva paralelna cilja: kreativno „balkanizovanje“ Evrope i predanost demontiranju jugoslovenskih „odomaćenih orijentalizama“ borbor protiv reprodukcije negativnih stereotipa među stanovnicima regije. U pozadini evropske krize i globalne potražnje za obnovljenom emancipatorskom borborom, ambicija zenitizma danas je veoma dopadljiva.

Ključne reči: avangarda, zenitizam, Jugoslavija, orijentalizam, balkanizam.

Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman likovnih umetnosti
Srbija

UDC 821.163.41.02ZENITIZAM
821.163.41.09 Micić LJ.
doi 10.5937/ZbAkU2109046M
Originalni naučni rad

Antinomije Balkan-Evropa i primitivno-civilizacijsko u časopisu *Zenit* Ljubomira Micića

Apstrakt: Ljubomir Micić bio je tvorac zenitizma i urednik međunarodnog avangardnog časopisa *Zenit* objavljujanog u Zagrebu i Beogradu od 1921. do 1926. godine. Oštro kritikujući klonulu evropsku kulturu nakon Velikog rata i prihvatajući progresivne avangardne ideje, Micić se zalagao za novu umetnost zasnovanu na načelima neoprimitivizma i ruskog konstruktivizma, utemeljenu u tehnološkom i naučnom progresu 20. veka. Kroz analizu zenističkog projekta „Balkanizacija Evrope“ na čelu s Barbarogenijem, ukazaču na Micićevo odnos prema starom kontinentu, njegovo nastojanje da se suprotstavi slici Balkana kao evropske „unutrašnje drugosti“, te njegovu težnju da evropsku kulturu preporodi iskonskom, balkanskom snagom. Proglašavajući Balkan šestim kontinentom, geografskim prostorom pesnika, Micić postulira model kulturnog varvarstva kojim negira uspostavljeni primat zapadnoevropskih nacija nad onim koje su okarakterisane kao „manje civilizovane“. Težnja ovog eseja je da ukaže na Micićevo shvatanje odnosa između Bakana i Evrope, kao i tzv. opozicije primitivno-civilizacijsko, kako bi se istakle ideje internacionalizma, pacifizma i kosmopolitizma kao ključne za njegovu zenitofiju.

Ključne reči: Ljubomir Micić, zenitizam, Balkan, Evropa, Barbarogenije, kolonijalizam, primitivno, civilizacijsko, kulturno varvarstvo.

Prvi broj časopisa *Zenit*, internacionalne revije za umetnost i kulturu, objavljen je februara 1921. godine u Zagrebu. Njen urednik bio je Ljubomir Micić (Sošice, Jastrebarsko, 1895 – Beograd, 1971), idejni tvorac avangardnog pokreta zenitizam koji je trajao do 1926. godine kada je časopis zabranjen sudskom odlukom u Beogradu. Zamišljen kao revija (kasnije časopis i konačno kalendar) u kojoj će se štampati prilozi o kulturnim i umetničkim prilikama u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Zapadnoj Evropi, Rusiji i celom svetu, na originalnim jezicima njenih autora, pa čak i na esperantu, on je bio usaglašen sa reprezentativnim modelima progresivnih avangardnih glasila koji su istovremeno objavljivani u evropskim umetničkim centrima. Časopis je

kontinuirano izlazio u Zagrebu od februara 1921. do maja 1923. godine kada je prekid izazvan „napregnutom polemikom od šireg kulturnog značaja“ (Golubović, 2008: 17), a Micić je, po sopstvenom svedočanstvu, pod pretnjom smrti prebegao u Beograd. Posle osmomesečne pauze revija je obnovljena februara 1924. godine¹ i do konačne zabrane imala je ukupno četrdeset i tri broja. Uprkos čestim osporavanjima² *Zenit* je bio jedno od najvažnijih avangardnih glasila u Jugoslaviji, između ostalog i zato što je omogućio veću vidljivost aktivnosti mlađe generacije jugoslovenskih umetnika u Evropi i bio jedinstven pokušaj prevazilaženja ograničenja koja je nametala konzervativna lokalna sredina. Micić je pred policijom emigrirao iz Beograda u decembru 1926, prvo u Italiju, da bi, uz Marinetiјeve (Filippo Tommaso Marinetti) posredovanje i pomoć januara 1927, nastavio put ka Francuskoj gde je ostao do 1936. godine.

Pišući o zenitizmu Vidosava Golubović istakla je da su u njegovoj genezi od značaja bile nacionalne i nadnacionalne odrednice (Golubović, 1983: 35). Nacionalne su bile prevashodno u vezi sa formiranjem nove države Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1918), i promjenjenim kulturnim okolnostima koje su nastale kao posledica ujedinjenja. U novoformiranoj zajednici, razapetoj između Otomanskog i Austrougarskog carstva, nije postojao jedinstven kurs kulturnog napretka. Modernizam je još uvek počivao na romantičarskim koncepcijama otežavajući diseminaciju avangardnih ideja utemeljenih u subverziji, šoku, kritici sistema i umetničkom eksperimentu. Nadnacionalne determinante bile su rukovodene opštim društvenim prilikama u Evropi nakon Prvog svetskog rata, kao i idejama Oktobarske revolucije prisutnim u ideoološkim okvirima zenitizma od osnivanja časopisa, jačajući nakon uspostavljanja neposrednog kontakta s ruskim umetnicima Iljom Erenburgom (Илья Григорьевич Эренбург) i El Lisickim (Эль Лисицкий) u Berlinu 1922. godine.³ Prema rečima Hervarta Valdena (Herwarth

1 O časopisu *Zenit*, vezama sa evropskim avangardnim glasilima, odjecima u svetu, a zatim i tipografskoj i vizuelnoj strukturi revije videti više u: Golubović, Subotić, 2008: 80–243.

2 Deo studije Vidosave Golubović i Irine Subotić posvećen je reakcijama na zenitizam i aktivnost pokreta u zemlji i u svetu koji nedvosmisleno ukazuju na pozitivniju recepciju časopisa van granica Kraljevine SHS nego u njoj. Više o ovome u: Golubović, Subotić, 2008: 80–286. Istu temu obrađuje i Markuš, 2003: 62–108.

3 Micićeva veza sa Rusijom bila je duboka i snažna. Ona nije počivala samo na idejama panslavističkog, već je bazirana na vezama uspostavljenim s ruskim umetnicima, pre svih Vasilijem Kandinskim (Василий Васильевич Кандинский), a zatim i Erenburgom i Lisickim u Nemačkoj 1922. godine. Ona započinje u prvom broju *Zenita* s tekstrom Lunačarskog (Анатолий Васильевич Луначарский), da bi se nastavila u narednjima izdanjima publikovanjem poeme Igora Severjanina (Игорь Северянин), teksta o Hudožestvenom teatru, poezijom Aleksandra Bloka (Александр Александрович Блок). U *Zenitu* br. 11 Micić reprodukuje Tatlinov (Владимир Евграфович Татлин) *Nacrt za Spomenik Trećoj internacionali*. Saradnja kulminira dvobrojem 17/18 pod nazivom „Ruska nova umetnost“ koji uređuju Lisicki i Erenburg. Branko Ve Poljanski u *Zenitu* 22 piše kritiku „Kroz rusku izložbu u Berlinu“ u kojoj ne krije svoje uzbuđenje ruskom revolucionjom i ruskom umetnošću. O odnosima zenitizma i ruske avangarde u reviji *Zenit* detaljno je pisala Irina Subotić. Videti dalje: Subotić, 2008: 45–75.

Walden), Berlin je tada bio prestonica Sjedinjenih država Evrope u kojoj su Rusi živeli u zapadnom, Nemci u južnom, a Italijani u severnom delu grada (Mülhaupt, 1991: 85). Poput svojih kolega i saradnika koji su tvorili transnacionalnu mrežu avangardista iz brojnih zemalja, ignorajući nacionalne – lingvističke, etničke ili političke – granice i deobne linije (Van der Berg, Głuchowska, 2015: ix), i Micić je težio prevazilaženju ograničenja lokalne zajednice, uspostavljajući kontakte sa brojnim evropskim kulturnim centrima, upoznajući umetnike i druge stvarače istomišljenike, razmenjujući sa njima ideje, težeći internacionalnom karakteru zenitizma, „koji se potvrđivao ne samo širokim krugom stvaralaca i objavljanjem tekstova na jezicima na kojima su oni pisani (...), već naglašenom nadnacionalnom sveštu, kosmizmom i kosmopolitizmom“ (Subotić, 1983: 51). Primarna borba za čovečnost kroz umetnost postulirana je već u zagrebačkom periodu, u prvom programskom tekstu „Čovek i umetnost“, a kasnije neznatno modifikovana u beogradskoj fazi. Micić se oštro suprotstavljao svakom ugnjetavanju i kolonijalnoj politici, odbacivao je *drugost* ističući značaj Čoveka i njegove vitalnosti, a ideju „kulta odlaska“ iz Evrope u potrazi za primordijalnim preoblikovao je u tzv. „kult provale Varvara u Evropu“. Istovremeno, artefaktima nedovoljno istraženih kultura (bez obzira da li su bile geografski udaljene ili su se nalazile u njegovoj neposrednoj blizini), davao je istu vrednost kao i tehničkim inovacijama koje su obeležile razvoj modernog evropskog društva i uticale na umetničke prakse prvih decenija dvadesetog veka.

Micić se zalaže za novu umetnost kao reprezenta svog vremena, i istovremeno za umetnost kao kreatora tog vremena (...) naglašavajući značaj principa nemimetičnosti, slobode stvaranja, sekundarnosti forme a prednosti ‘duhovnog – apstraktног – apsolutnog.’ (...) On umetnost vidi kao produkt društva i kao svrhu za društvo...[poručujući] ‘Umetnost svim ljudima! Svima!’ (Subotić, 2008: 50–55).

Da ideološke propozicije Micićevog zenitizma nisu bile po volji ni Zagrebu ni Beogradu, dvema sredinama u kojima je istrajno, i neretko agresivno pokušavao da implementira avangardnu misao, svedoće i dva sporna teksta štampana u *Zenitu*: „Papiga i monopol hrvatska kultura“ u broju 24 iz 1923, i „Hvala ti Srbijo lepa“ u broju 36 iz 1925. godine. Predstavljajući Micićevu provokaciju upućenu Zagrebu i Beogradu, reakcije na pomenute eseje potvratile su da je pitanje odnosa Balkana i Evrope bilo osetljivo u obe sredine, te da je aktualizovalo brojne nerazjašnjene probleme. Istovremeno, „eksplicitne veze estetskog avangardizma sa nacionalnim konceptima“ (Van der Berg, Głuchowska, 2015: xi) koji su često iščitavani kao nacionalistički (najistaknutiji primer je futurizam), uzrokovale su optužbe na račun Micićevog zenitističkog programa. Premda nacionalno i internacionalno/transnacionalno mogu na prvi pogled isključivati jedno drugo, prema rečima Van der Berga i Gluhovske, neretko su vodili do iznenadujuće harmoničnih i

originalnih rezultata. Micić se dosledno borio za prisustvo zenitizma u Evropi, a njegova revija nailazila je na podršku brojnih kolega i umetnika u Mađarskoj, Italiji, Nemačkoj, Češkoj, Francuskoj, Rusiji, Holandiji, Poljskoj, Belgiji, Bugarskoj, Rumuniji, Rusiji i Sovjetskom Savezu odakle ga pozivaju da predstavi i izlaže *Zenit* 1926. godine.⁴

Pojam *primitivizma* je na prelazu vekova imao kako pežorativno, tako i afirmativno značenje. Brojne predrasude i pretpostavke o načinu života ljudi u geografski udaljenim, ali kolonijalizovanim područjima doprinele su da buržoaska evropska publika na njih gleda kao na manje civilizovane i kulturno nerazvijene sredine. Pozitivno značenje imao je za umetnike moderniste koji su inspiraciju za vlastite opuse nalazili u stvaralaštvu Afrike, Polinezije, Azije, a kao najčešći navode se uticaji japanskih estampi, subsaharskih afričkih maski i skulptura, severoafričkih raznobojnih tkanina, kultura Pacifika i udaljenih francuskih kolonija (Tahiti, Martinik). Istovremeno, ne treba zaboraviti na skupinu ostvarenja određenu kao *primitivnu* unutar samog zapadnog sveta. Tu neretko spada vizuelni izraz dece, seljaka, neurotičnih, šizofrenih, pa čak u izvesnim slučajevima i žena, čije se stanje svesti vezivalo za izvorno, prvobitno, primordijalno. Zapravo, najčešće predstavljena naga, žena je shvatana kao simbol bestijalnog, nesputanog prirodnog života, što je vodilo ka internalizaciji veštački stvorenih rodnih razlika između žene i muškarca, kao suprotnosti prirode i kulture. U svakom od pomenutih slučajeva uspostavlja se polarizacija između centra⁵ i periferije kojom se kontinuirano diskriminišu i marginalizuju pojedine grupe ili celokupne kulture unutar ili van evropskog konteksta, koje su bile nedovoljno istražene ili nepoznate Zapadu kao „predvodniku“ sveukupnog civilizacijskog napretka. Specifičan slučaj Balkana koji se od geografskog pojma preobrazio u sinonim za sve necivilizovano, primitivno, grubo (krajem 19. i u prve dve decenije 20. veka), objašnjava Marija Todorova, ističući da je:

Početkom dvadesetog veka Evropa svom repertoaru *Schimpfwörtera*, pogrdnih reči, dodala jedan novi pojam koji se, iako nedavno skovan, pokazao trajnjim od nekih sa stogodišnjom tradicijom. „Balkanizacija“ je označavala ne samo usitnjavanje velikih i snažnih političkih jedinica već je postala sinonim za povratak plemenskom, zaostalom, primitivnom i varvarskom. U svojoj najnovijoj hipostazi, posebno u američkoj akademskoj zajednici, taj pojam je potpuno istrgnut iz konteksta i počeo je da se odnosi na najrazličitije probleme. Činjenicu da je Balkan opisivan kao ‘drugo’ u odnosu na Evropu nije potrebno posebno dokazivati. U vezi sa Balkanom naglašavano je da njegovi stanovnici ne mare za standarde ponašanja koje je

⁴ O vezama Micićevog časopisa sa centralnoevropskim avangardama videti: Subotić 2019.

⁵ Ovdje nije reč samo o centru kao prostornoj kategoriji, već u smislu koji mu daje Edward Šilz (Edward Shils) kada govori o centralnoj zoni simbola, vrednosti i uverenja koji vladaju društvom (1975:7).

kao normative smislio i propisao civilizovani svet. Kao i svaka generalizacija, i ova počiva na redukcionizmu, ali taj redukcionizam i stvaranje stereotipa o Balkanu dostigli su takav stepen i intenzitet da čitav diskurs zaslužuje i zahteva posebnu analizu (Todorova, 2006: 47).⁶

Najvažniji pojam izведен iz reči Balkan jeste „balkanizacija“ koji je krajem 19. veka dobio političku konotaciju i odnosio se na parcelizaciju Otomanskog carstva i države nastale nakon njegovog raspada: Grčku, Srbiju, Crnu Goru, Rumuniju, Bugarsku. Pojam „balkanizacije“, međutim, prema rečima Todorove dobija novi, omalovažavajući ton nakon Prvog svetskog rata, od kada definiše „proces rasparčavanja prethodnih geografskih i političkih celina na nove, i što se tiče mogućnosti opstanka, problematične državice“ (2006: 97). Sam termin „Balkanizacija Evrope“ koji je predstavljao središte zenističkog programa Ljubomira Micića, već je 1918. godine upotrebljio industrijalac Valter Ratenau (Walther Rathenau), u razgovoru za *New York Times* (20. decembra 1918), da upozori na opasnost koji Zapadnoj Evropi preti od istočnih sila, a kao posledica nepovoljnih uslova mirovnog ugovora po Nemačku 1918. godine. Ukoliko je „balkanizacija“ isprva možda i označavala „samo“ geografsko rasparčavanje, ona je s vremenom prerasla u sinonim za „dehumanizaciju, deestetizaciju, uništenje civilizacije“ (Todorova, 2006: 103), čemu je Micić bio svedok, ne samo kao učesnik Velikog rata, već i kao filozof i intelektualac koji je zenitizam, između ostalog, i pokrenuo kako bi se suprotstavio slici Balkana koju su formirali i plasirali uticajni svetski društveni krugovi. „Balkanizacija Evrope“ bila je Micićev način da se bori protiv postavljanja balkanskog identiteta u prostor evropske „unutrašnje drugosti“, čemu se, rezigniran situacijom nakon 1918. godine otvoreno protivio. Iz njegovih tekstova očigledno je da „borba“ protiv Evrope predstavlja sukob sa sistemom vrednosti utemeljenim u neravnopravnom odnosu između tzv. malih i velikih nacija, koji, prema njegovim rečima, mora biti zamenjen principom kolektivnog progresa i nove svečovečanske kulture.

Balkan je vulkan nepoznate snage. (...) Evropa, može samo da se ponovo rodi, oplođena sirovom snagom i novim semenjem a nipošto da se preporodi sama iz sebe. (...) Zenitizam hoće da posluži ljudima, koji osećaju veličinu patnje, da budu međusobna braća i drugovi. Zenitizam (...) balkanski totalizator (...) jaka baza uvetovana svim dosad nepoznatim pozitivnim elementima naše slavenske rase i čovečnosti (Micić, 1923: 1).

⁶ Studija Marije Todorove pod nazivom *Imaginarni Balkan* (Beograd, 2006) detaljno razmatra pitanja Balkana i orijentalizma, otkrivanja Balkana, obrasce percepcije, klasifikacije, i politike odnosa Balkana i Evrope.

Ideja varvarskog preobražaja Evrope predvođenog Barbarogenijem okosnica je zenitizma na teorijskom planu. Ona predstavlja prefiguraciju srodnih koncepcija u evropskoj filozofiji i književnosti, pre svega Ničeovog (Friedrich Nietzsche) Natčoveka/*Übermenscha* i Mitrinovićevog Svečoveka/Bogočoveka. Dimitrije Mitrinović je pred kraj Prvog svetskog rata živeo u Minhenu i među ondašnjim kubistima i futuristima ostavio je značaj trag. I pre toga, već tokom rata nastanio se u Londonu gde je razvijao ideje pанhumanizma, novog čovečanstva, i zalagao se za sintezu istočnog i zapadnog okultizma. Micićeva težnja za budućim dobom svečovečanske kulture u kome vlada jednakost svih ljudi usaglašena je sa Mitrinovićevim političkim ujedinjenjem sveta u čijem središtu je novi čovečanski poredak. Istovremeno, ne treba zaboraviti ni „identifikaciju po srodnosti porekla“: Miciću je Mitrinović bio blizak i kao Balkanac, Hercegovac koji je pod tzv. *New Age*-om podrazumevao treće doba u kome je omogućeno celovito ostvarenje pozitivnih ljudskih težnji (Palavestra 2003). Poseban uticaj, s obzirom na Micićovo intenzivno okretanje Istoku i Rusiji od samog početka, a posebno od 1922. godine potiče od Aleksandra Bloka, ali se može tražiti i u spisu Aleksandra Ševčenka (Олександр Васильович Шевченко) *Neoprimitivizam: Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća* (Moskva, 1913), u kome je umetnik definisan kao kreator novih oblika, izražava se oduševljenje gradovima, brzinom, mašinizmom, a od starih formi izdvojena je primitivnost – volšebna bajka drevnog Istoka (2003: 86). Ševčenko za polaznu tačku nove umetnosti uzima lubok, primitivce, ikone, s tim što prefiks *neo-* upućuje na pripadnost slikarskim tradicijama savremene epohe. On, zapravo, neoprimitivizam određuje kao slikarski pravac čije je izvorište – *primitivism*, a razvoj savremenost. „Civilizacija Zapada raspršivala bi se u prah pred Kulturom Istoka. (...) Nazivaju nas varvarima, Azijatima. Neoprimitivizmu nisu tude ni Zapadne forme (...) Azija nam je dala svu dubinu svoje kulture, svu njenu izvornost, a Evropa je (...) dopunila nekim odlikama svoje civilizacije“ (2003: 72). Micić prihvata neoprimitivizam nudeći evropskoj avangardi vlastiti koncept kroz spoj balkanskog varvarizma i zenističke umetnosti. On se manifestuje u poeziji čija su pravila programski određena u „Kategoričkom imperativu zenističke pesničke škole“ (simultanost, dinamizam, konstrukcija, asocijacija, paradoks) i u likovnim umetnostima gde su smernice određene ruskim konstruktivizmom. „To najbolje dokazuje ARBOS slikarstvo, kako evo po prvi put krstim zenističko slikarstvo, predstavljeno (...) sa slikama Josipa Kleka. Arbos-slikarstvo je najuspešnija ekonomija materijala, rada i dejstva“ (Micić, 1924: 1–2).

Stilski primitivizam evropske moderne definisan kroz formalne pozajmice iz vanevropskih umetnosti (Rhodes, 1997: 7) nije ostao sasvim izvan likovne prakse zenitizma, iako ga Micić smatra retrogradnim jer je, po njegovom mišljenju, suštinski mimetičke prirode:

Zapad svesno forsira primitivnost (novo podražavanje). Oni redom zapadaju u grešku da postaju moderni naturalisti. Diferencijacija: iza stare nesvesne primitivnosti stajala je priroda i čovekova naivnost. Iza nove svesne primitivnosti stoji kultura i čovekova rafinovanost. Kultura je dakle upotrebljena u profmjene primitivnosti – regres (1921: 11–12).

Primeri modernog likovnog *primitivizma* potvrđeni su kroz vizuelne priloge *Zenitovih* saradnika (Vilka Gecana, Vinka Foretića Visa, Frana Kralja, Vjere Biler, Anuške Micić), kroz dela afričke umetnosti (Drvena maska, *Zenit* br. 22), kao i kroz primere koji ukazuju na podsticaj koji su moderni umetnici našli u udaljenim kulturama, poput Pikasa (Pablo Picasso), Modiljanija (Amedeo Modigliani), Hauzera (John Hauser), Arhipenka (Александр Порфириевич Архипенко), Osipa Zadkina (Ossip Zadkine), Egona Šilea (Schiele). Ukoliko se prihvati proširena definicija stilskog primitivizma kao „dadaističkog i nadrealističkog interesovanja za primitivnu svest“ tj. za ono što se odredivalo kao „izvorniji oblik mišljenja i gledanja“ (Rhodes, 1997: 8) za koji se i Micić zalagao, onda postaje jasno da je zenitizam bio usaglašen s idejnim previranjima unutar glavnih avangardnih tokova prvih decenija dvadesetog veka.

Poetika zenitizma razvijala se istovremeno pod uticajem tehnoloških otkrića poput aeroplana, novih medija (radio, telegraf, kinematograf) koji su omogućavali razmenu umetničkih materijala, dokumenata i brz protok informacija, Ajnštajbove (Albert Einstein) teorije relativiteta, Bergsonove (Henri-Louis Bergson) i Ničeove filozofije, kao i umetnosti Kandinskog, koga je i Dimitrije Mitrinović lično poznavao. Ona je začeta u okrilju ekspresionizma – čije ideje Micić prevazilazi u tekstu „Putujući ekspresionizam i antikulturalni most“ (br. 3) – određujući zenitizam kao totalnost, ali i kubizma i futurizma koje u *Manifestu* proglašava mrtvim pokretima (2001: 119), prelazeći na „konstruktivističko shvatanje umetničkog znaka kao temeljnog za izgradnju pozitivnog zenističkog programa“ (Golubović, 1983: 43). Kandinski je određen kao „početak nove umetnosti u celoj Evropi [jer] stvara nove umetničke fenomene van prirode“ (Micić, 1921: 10). Uz njega se nalaze Pikaso, kao i Franc Mark (Franz Marc) koji je 1912. godine u almanahu *Plavi jahač* štampao provokativni esej „Die ‘Wilden’ Deutschlands“ u kojem je pozvao na borbu protiv starih, utvrđenih snaga, određujući nove ideje kao ubojito oružje „primitivaca“ (Marc, 1992: 98).

Antinomija između civilizovanog s jedne, i primitivnog, s druge strane zapravo karakteristična za avangarde, u okrilju zenitizma drastičnije je izražena (Flaker 1998: 230-31). Ona postaje sinteza Micićeve vere u snagu i čistotu balkanskog čoveka (Barbarogenija) i prihvatanja progresivnih stavova evropskih avangardi s kojima dolazi u kontakt, pre svega, posredstvom nemačko-francuskog pesnika Ivana Gola (Yvan Goll), srpskog filmologa Boška Tokina, i kasnije, predstavnika ruskog umetničkog

eksperimenta. Nije u pitanju nikakav sukob nepomirljivih koncepcija, već težnja da se klonula Evropa oplodi novom energijom, a Balkan ponudi kao jedno od njenih izvorišta. Micić ne želi da se pomiri sa idejom unutarevropske izopštenosti Balkana i njegove skrajnutosti, verujući u princip (svetskog) internacionalizma:

Mi danas ulazimo u novi decenij i moramo preko granica Jugoslavije. Prošlog decenija bili smo van granica vojnici rata i ubistva za slobodu naroda, a od danas hoćemo da budemo vojnici svečoveće Kulture, Ljubavi i Bratstva. Mi ulazimo ispašeni i preobraženi. Ulazimo sakati i povređeni kao ljudi, ali u nama je snaga onih koji su patili, bili poniženi, bili kamenovani na prangeru Evrope. Naš ulaz u treći decenij XX stoljeća neka bude borba za čovečnost kroz umetnost (1921: 1–2).

Njegova tvrdnja da nova umetnost ne može nastaviti tamo gde je stara prekinuta 1914. godine (1921: 12), kulminira pitanjem „Zar smo samo straža na odbranu Zapada?“ (1921: 2–3) i doživljava se kao eho Mitrinovićevih reči, iskazanih u predvečerje Velikog rata, „nećemo da živimo sebe nedostojno mi što smo sutrašnji u današnjici“ (Palavestra, 2003: 159).

Balkan u Evropi

Koncept „Balkanizacije Evrope“ specifičnost je Micićevog zenitističkog programa, „izvorni predlog u obliku konstruktivno-civilizacijskog projekta (...) sa naglaskom na radikalnom osporavanju kulturnog kontinuiteta i zahtevom za globalnom revolucijom umetnosti, koja bi se ostvarila izgradnjom novog evropskog modela na osnovama balkanskog varvarizma i primitivizma“ (Golubović, 1983: 46). Ključne radove za dešifrovanje zenitističkog odnosa Balkan–Evropa i primitivno–civilizacijsko čine: programski tekst *Manifest zenitizma* (jun 1921) Micića, Ivana Gola (saradnika do 15. broja) i Boška Tokina (saradnika do novembra 1921); Micićevi polemički ogledi, ali i pojedinačni eseji *Zenitovih* inostranih i domaćih kolega Rudolfa Panvica (Pannwitz), Karla Ajnštajna (Carl Einstein) ili Rista Ratkovića koji su promišljali relacije nacionalnog i nadnacionalnog, kao i mogućnost revitalizacije evropske kulture. Treba primetiti da su okosnice zenitizma – program „Balkanizacije Evrope“ i pojava Barbarogenija – nagovušene u *Manifestu Zenitizma*, a zatim razvijene u Micićevim polemikama: „Deleni zenitizma“ (br. 8), „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“ (br. 10), radikalizovane u „Zenit manifestu“ (br. 11), praktikovane u „Šimiju na groblju latinske četvrti“ (br. 12) i „Paralizi Evrope“ (vanredno izdanje 23. septembar 1922), potvrđene u „Zenitizmu kao balkanskom totalizatoru novog života i nove umetnosti“ (br. 21) i

delimično modifikovane u uvodnom tekstu „Voimja zenitizma“ prvog srpskog broja (br. 25, februara 1924). Pomenute ideje rekapitulirane su u najizrazitijim polemičkim esejima beogradske faze: „Zenitozofiji“ (br. 26-33), eseju „Nova umetnost“ (br. 34 i 35), „Manifestu varvarima duha i misli na svim kontinentima“ (br. 38), „Filmu jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije“ (br. 38), pa i u zaključnom polemičkom ogledu pod nazivom „Zenitizam kroz prizmu marksizma“, nakon čega je *Zenit* zabranjen. Pomenuti tekst bio je potpisani imenom dr M. Rasinov, što je najverovatnije pseudonim Ljubomira Micića.

„Nije slučajno da je zanimanje za alternativne tradicije i kulture pratila umetnikova mesijanska želja da omogući nov početak staroj i istrošenoj Evropi“ (Rhodes, 1997: 21). On se neosporno dovodi u vezu sa nastojanjem evropskih stvaralaca druge polovine 19. i prvih decenija 20. veka da potraže novu snagu u neistraženim i/ili udaljenim geografskim prostorima s ciljem preobražaja i „podmlađivanja“ klonule evropske kulture. U tom smislu, najizrazitiji primer tzv. „kulta odlaska“ bio je Gogenov (Paul Gauguin) put na Tahiti krajem 19. veka. Slikar je isticao superiornost *primitivnih* ljudi, a sebe nazivao *civilizovanim divljakom*. Minhenska ekspresionistička grupa „Plavi jahač“ smatrala se nosiocem nove umetnosti, baš kao i drezdenska grupa „Most“ koja je tražila ujedinjenje svih kreatora zarad istog projekta. Pa ipak, oduševljenje izvornim, prirodnim životom kao reakcija na izveštacenost društva s vremenom se povukla pred osećanjem superiornosti. „Urođenici su stavljani na niže mesto u veličanstvenom procesu postojanja i ubrzo žigosani kao varvari kojima se mora gospodariti i koje treba vaspitavati. Kada je Balkan dospeo u žiju interesovanja, mit o plemenitom divljaku već je odavno bio deo prošlosti“ (Todorova 2006: 247).

Srodne tendencije za traženjem primordijalnog izraza u sopstvenim kulturama zabeležene su u Nemačkoj i Rusiji (grupa „Vorpsvede“ kraj Bremena, „Neu-Dachau“ blizu Minhena, „Abramcevo“ nedaleko od Moskve). Natalija Gončarova i Mihail Larionov (tzv. „neoprimitivisti“) vraćaju se do ruskog luboka (drvoreza) i veza; inspirišu ih ikone srednjeg veka čije forme spajaju sa formalnim jezikom moderne umetnosti, iznad svega matricom kubo-futurizma. Srođno njihovim težnjama, potraga za narodskim i izvornim bila je prisutna u jugoslovenskoj umetnosti (kako u međuratnom periodu, tako i nakon 1950. godine), u programskim odrednicama grupe *Zemlja* (umetnost kojoj bi okosnica bila u čistoti rasnog izraza) ili u ponovnom otkrivanju srednjovekovnog slikarstva u opusima umetnika grupe *Zograf* ili u drugoj polovini veka, u stvaralaštvu *Decembarske grupe*. Jovan Bijelić, Ivan Radović, Ivan Meštrović, braća Kralj i brojni drugi autori ostvaruju imaginarni povratak u iskonsko i primordijalno upravo u vreme jakih polemika o odnosima evropskog i nacionalnog, o neophodnosti odbacivanja larpulartzma i očuvanju naših vrednosti koje bi bile izražene tako da, prema rečima

Rastka Petrovića, budu od vrednosti i za ostali svet (1921: 3). U središtu pomenutih rasprava nalazili su se vodeći intelektualci koji su svojom delatnošću obeležili godine pre izbijanja Prvog svetskog rata (Jovan Skerlić, Nadežda Petrović, itd.), kao i oni koji su o srodnim temama pisali i između dva rata: Bogdan Popović, Miloš Crnjanski, Jovan Bijelić, članovi grupe *Zemlja*, itd. Često prisutan povratak „korenima“ i „iskonskom“ u jugoslovenskoj sredini nije činio umetnost glavnog toka, već je periodično i u valovima zahvatao opuse likovnih stvaralača koji su osećali „pritisak“ Evrope i potrebu da odbrane i očuvaju nacionalni identitet.

Ni sam Micić u *Manifestu zenitizma* ne traži primordijalno u vanevropskim kulturama, poput brojnih kolega modernista, jer zna da je taj izvor u njemu, na Balkanu: „Zatvori vrata Zapadna – Severna – Centralna Evropo / Dolaze Barbari / Zatvori, zatvori ali mi ćemo ipak ući“ (2001: 117). On ne čezne za „putovanjem u Evropu“ kako su svaku posetu zemljama zapadno od svoje označavali stanovnici Balkana, „priznajući tako da sebe vide kao sasvim odvojene od evropskog sistema“ (Todorova 2006: 113). Micić je Europejac i pruža Evropi sopstvene snage za njenu rehabilitaciju, smatrajući zapadnjevropski model primitivizma neprihvatljivim jer je osvešten, što potvrđuje rečima:

Vrlo je naivna ova svesna jednostavnost početka zasićenih i impotentnih zapadnjaka, jer ovo vraćanje temeljnoj i primitivnoj formi (koja je nekada bila neposredna) nije događaj većeg zamašaja jer je vraćanje (Progres je samo napred!). [i dalje] S ovim stojim ujedno i na granici sa koje bi se moglo preći na jedno novo polje neotkriveno i slučeno: zenističko slikarstvo. (...) Jugoistočna melanholijska i mistika, apstraktnost i duhovno predanje („Savremeno novo i slučeno slikarstvo“, 1921: 12).

Micić, Gol i Tokin u *Manifestu zenitizma* proklamuju poništenje civilizacije pomoću nove umetnosti, i povratak ka praizvoru doživljaja, jednostavnosti i barbarstvu (Gol 2001: 120). Gol, čiji je tekst nezavisno štampan i u *Zenitu* br. 5 na nemačkom jeziku, odbija da definiše nacionalno poreklo zenitista, krećući se ka ideji nadnacionalnog, internacionalnog ili supranacionalnog (Übernationalität), kako je dadaistički umetnik Kurt Šviters (Schwitters) označio prevazilaženje pojedinačnih nacionalnosti i nacionalizama: „Mi nismo ni Francuzi, ni Srbi, ni Crnci, ni Nemci, ni Luksemburžani. Mi smo Europejci Amerikanci Afrikanci Azijaci Australci. Evo u vreme neizbežnog trusta – snažni svetski dokument ZENIT“ (Gol, 2001: 120).

„Inter- i transnacionalni karakter avangardi uspostavili su brojni njeni umetnici kao svesno odvajanje od nacionalnog ili nacionalističkog poimanja kulture (Van der Berg, Głuchowska, 2015: ix). To ne potvrđuje samo Gol, već i Tokin kada u *Manifestu*

određuje zenitizam kao jedinstvo svih poznatih i još neotkrivenih kontinenata, dok Micić u 24. broju Balkan izjednačava sa šestim kontinentom, geografskim prostorom pesnika. U zenitističkom radio-filму „Šimi na groblju latinske četvrti“ (*Zenit* 12, 1922)⁷ on ujedinjuje sve saradnike u *Rodčenkovom kiosku* kao metafori „Vavilonske kule koju je moguće izgraditi uprkos pomešanosti jezika“ (Golubović, Subotić 2008: 115), ali u kome nema mesta za Marinetiјa zbog njegovog nacionalistički intoniranog programa futurizma. U razvijanju svojih ideja Micića podržava i Gol (kourednik *Zenita* od 8. do 13. broja) koji se u tekstu „Reč kao počelo“ (br. 9) i definitivno odriče ekspresionizma definišući zenitizam kao gomilanje svih *izama* zahtevajući da se iz njih uzima samo najbolje. Na njegovom spisku su uz prepoznatljive zapadnoevropske pravce futurizam, kubizam, kreacionizam, ultraizam, dadaizam, ravnopravno mesto zauzeli negrizam, mongolizam, dervišizam, internacionalizam, čime je utvrđena pozicija kosmopolitizma i jednakosti, a odbačena bilo kakva ideja kolonijalizma i primata zapadne Evrope u razvoju umetnosti i kulture (1921: 2-3).

Micićev zenitizam, od ustanovljenja pokreta, perpetuira ideju varvarstva i Barbarogenija. Ona se detaljnije određuje i postepeno razvija u esejima koje objavljuje u reviji. Već u osmom broju on uvodi opoziciju između Istoka i Zapada⁸, a Balkan uspostavlja kao most između Pariza i Moskve. Dok današnji čovek pleše na užetu nategnutom između Kremlja i Ajfelovog tornja, „svečovečja slavenska koncepcija Istoka preporodiće Evropu i uzvisiti ideju Čoveka“ (1921: 2-3). Gotovo sve nacije Balkana posmatraju ga i danas kao raskrsnicu / most između kultura. Taj „duh između Istoka i Zapada“ određuje Đerd Konrad (György Konrád) kada Srednju Evropu vidi kao privremenu i prolaznu kategoriju, definišući je i kao Istok i kao Zapad (1995:159). Micić u *Manifestu* određuje zenitizam kao nultu tačku razvoja („Mi smo goli i čisti“ (2001: 118)), zalažući se za stvaranje dela iz haosa intervencijom mističnog poluboga Anarha koji utemeljuje Barbarogenija sa Šar planine i Urala, iskonskog oca naroda Jugoistoka. Pridružujući se programskim odrednicama osnivača pokreta, Tokin označava barbare kao početak, mogućnost i stvaranje (2001: 120), posebno izdvajajući – Ničea, Vitmena (Walt Whitman) i Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский). „Nadalje, zenitizam želi da svede sve bujice svih pokreta u jedan jedinstveni slap, pa tako ujedinjen da daje najjaču svetlost i najveću snagu“ (Micić, 1924: 1). Opredeljujući zenitizam kao novu

⁷ O Micićevom „Šimiju“ vidi dalje: Flaker 1988: 236–254; Metlić 2019: 236–262.

⁸ U *Imaginarnom Balkanu* Todorova govori o dihotomiji Istok-Zapad koja je imala jasno omeđene geografske koordinate i odnosila se na društva različita po političkoj, verskoj ili kulturnoj osnovi. Ona dalje navodi mišljenje Lerija Vulfa da je podela Evrope na Istok i Zapad kasni pronalazak filozofije 18. veka i da je uz prostorni podrazumevala i novi faktor vremena kao evolucije od zaostalog ka razvijenom, od jednostavnog ka složenom, od primitivnog ka kultivisanom (2006: 62). Kod Micića je opozicija Istok-Zapad drugačije intonirana, s obzirom na njegovu povezanost sa Rusijom i veru u društveni i kulturni progres Istoka iniciran Oktobarskom revolucijom: Istok je, za razliku od Zapada, po Miciću, prostor beskrajne inspiracije i novih mogućnosti.

balkansku umetnost, Balkance kao Istočnike, a Balkan kao zemlju Barbarogenija, Micić radikalizuje stavove u „Zenit Manifestu“ (br. 11, 1922) tražeći konačni PRELOM:

- superiorni stav prema dosadašnjoj štićenici Madame Evropi
- posvemašnje negiranje i odbacivanje vanjske matematičko fizičke civilizacije
- novovremenska afirmacija istočnometakozmičke ideje mističnog tipa Novočoveka
- vaskrs jugobalkanskog pratipa Čovekheroja u unutrašnjoj duhovnoj inkarnaciji BARBAROGENIJA (1922: 1)

Određujući poreklo i suštinu Barbarogenija („nosilac nesentimentalne sirove vitalnosti – čiste vere – nepatvorene duše – otvorenog dobrog srca“), Micić zauzima poziciju na liniji svojih značajnih filozofskih prethodnika, pre svih Ničea koji u delu *Tako je govorio Zaratustra* (1883) uspostavlja kontinuiranu nit razvoja između majmuna, čoveka i natčoveka. Čoveka definiše kao most, prelazak i prolazak (na čemu se zasniva i program likovne ekspresionističke grupe „Most“), natčoveka kao zemljin smisao, zaključujući da „čovek za natčoveka [biće] stvor za podsmeh ili bolan stid“ (1990: 14). Odvajajući se od Ničevog preslobodnog dionizijskog Natčoveka, ličnu koncepciju junaka sutrašnjice razvija i Dimitrije Mitrinović u tekstu „Estetičke kontemplacije“ (prvi put štampan 1913. u listu *Bosanska vila*), „uzdignutom iznad snagatorstva i uličnog razmetanja, čoveku bistrog uma i visoko razvijenog etičkog idealu, podređenog jedino sveobuhvatnoj snazi *logosa*“ (Palavestra, 2003:176). Konačno, ne manje važna ličnost za zenitističke koncepte bio je i Rudolf Panvic, povodom čije se knjige *Die deutsche Lehre* iz 1919. godine Micić oglasio u eseju „Tri ličnosti vremena“ (Makroskop, Zenit br. 7). On govori o Panvicu kao pesniku buntovniku i filozofu, produženju Ničevog duha, piscu s verom u bolju budućnost čovečanstva, citirajući rečenicu koja odgovara Ničevoj viziji natčoveka: „On (čovek) može tek onda postati čovek, ako je udario put do Nadčoveka“ (1921: 11). Nešto kasnije u originalnom tekstu „Evropska ideja“ (Zenit br. 10) Panvic se razilazi sa Micićem u shvatanju nove kulture s obzirom na staru i postojeću. Evropejstvo, prema Panvicu mora biti nadnacionalno, a ne internacionalno, staro mora biti zadržano i preobraženo, a moderno mora da sazri.

Pre konačnog raskida sa hrvatskom sredinom u kojoj je doživeo zabranu dela *Stotinu vam bogova* zbog „povrede javnog morala“, koje naknadno objavljuje pod nazivom *Kola za spasavanje*, u *Zenitu* br. 24, Micić proglašava Balkan šestim kontinentom koji pripada zenitističkim pesnicima. Njegova definicija inicirana je Golovom antologijom savremenog pesništva na francuskom jeziku (*Les Cinq Continents*), u kojoj je jugoslovenska poezija pripala slovenskoj grupi. Istovremeno, Branko Ve Poljanski u Parizu (stalni zastupnik *Zenita* u Francuskoj od 16. septembra

1925. godine), slavi Balkan kao novi kontinent, šireći zenitističku akciju u Zapadnoj Evropi. Uspostavljajući veze sa umetnicima, između ostalih, Šagalom (Marc Chagall), Slavenskim i Erenburgom, on je sa Marinetijem vodio otvoreni dijalog o odnosu futurizma i zenitizma koji je odbijao da definiše kao frakciju futurizma, već je naglašavao njegovu nezavisnost, antipolitičnost, kao i borbeni duh uperen protiv Evrope i stare kulture. Suprotstavljujući se fašizmu, Marinetu je zamerio paljenje Slovenskog doma u Trstu, kao i fašistički teror nad Hrvatima u Istri. („Dialog Marineti – Poljanski“ Zenit br. 37). U toku 1926. godine na Erenburgovom predavanju u sali *Société Savante* u Parizu čitao je zenitistički manifest (Golubović, Subotić, 2008: 362).

U toku beogradskog perioda Micić se postepeno krećao ka ideji barbarstva kao kulture, a svoje umetničke ciljeve usaglašavao sa dometima ruske avangarde. Ovo je naročito vidljivo nakon prve *Zenitove* međunarodne izložbe održane u Beogradu tokom aprila 1924, za koju je Micić napisao kataloški tekst pod nazivom „Vo imja zenitizma“. „Tekst je pisan novembra 1923, dakle u trenutku kada je Micić već napustio Zagreb, gde je doživeo velika životna razočaranja i teškoće u radu; pun je gorčine ali nije lišen nade u ostvarenje postavljenih idea“ (Golubović, Subotić, 2008: 169). U „Zenitofiji“, ogledu s podnaslovom *No made in Serbia*, kojim potvrđuje nezadovoljstvo novom sredinom zbog neadekvatne reakcije na njegov projekat, Micić se zalaže za novo varvarstvo kao ljudobratstvo, potvrđujući „kulturni nihilizam“ kao osnovu „Balkanizacije Evrope“. Zenitizam definiše u deset tačaka, između ostalog izjednačavajući ga sa eliksirom mladosti, principom koji u čoveku podstiče buđenje nadličnih ideja, sa energetičkim imperativom „nove umetnosti čija borba istinski vodi ka zajedničkom cilju čovečanstva“ (1924: 3). Micićev Barbarogenije zamišljen je kao stvoritelj novih dela koji treba da probudi u ljudima kolektivni osećaj „iskonski elementaran, ali ubijen protivčovečnim kulturama i nečovečnim religijama“ (1924: 4). Golubović konstatuje da se u potrazi za kulturnim ekvivalentima Barbarogenija došlo do nacionalnog i evropskog modela u ličnostima Nikole Tesle i Dostojevskog, i ističe da je cilj Micićevog neologizma da dva pojma „izvučena iz pretkulturnog i kulturnog pojmovnog arsenala spoji u nov semantički niz, nedovoljno jasnog značenja. Micić je (...) dodelio ravnopravnu ulogu obema tradicijama, ne dopuštajući nijednoj da se osamostali i zauzme privilegovanu poziciju u vrednosnom smislu“ (1993: 165). Kao što Barbarogenije u sebi sjedinjuje nespojive mogućnosti, tako je idejno polazište zenitizma „Balkanizacija Evrope“ – pokušaj osvešćenja vlastitih vrednosti i njihovog značaja u evropskom kulturnom kontekstu, dok je ishodište u konstruktivističkom (ruskom) umetničkom modelu što se jasno okreće od buržoaske i ili građanske umetnosti Evrope.

U tom smislu, saradnik *Zenita* Risto Ratković u broju 37 postulira provokativni model barbarstva kao kulture, kojim se suprotstavlja dotadašnjim evropskim pokušajima

traženja izvornog/primitivnog: Rusovom (Jean-Jacques Rousseau) povratku čoveka u prirodu, zapadnoevropskim potragama za tzv. necivilizovanim svetom, pa čak i Ničeu (nije ovo ni „Umwertung aller Werte“), sa ciljem ozdravljenja kulture kroz projekat tzv. kulturnog barbarstva. Barbarstvo dakle nije antipod kulture, ono oslobada ličnost, ne podrazumeva nikakav skup pravila, a kulturna etika barbarstva nije određena društvenim uređenjem. Ratkovićeve pozicije utemeljene su u veri u moralnu čistotu čoveka, reformatorsku ulogu poezije i *pravu* kulturu, isticanjem da samo lažna kultura dovodi do varvarstva (pritom, ovo varvarstvo shvaćeno kao rušilačka sila nikako ne treba dovoditi u vezu sa zenitističkom „Balkanizacijom Evrope“). Nadovezujući se na Ratkovićeve opšte odrednice kulturnog varvarstva, Micić u broju 38 „Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima“ izjednačava zenitizam sa revolucijom misli i osećanja, i preciznije određuje ulogu Balkana i Barbarogenija:

U ime Barbarogenija, živilo novo-kulturno varvarstvo, čija je sadržina nezavisno čovečanstvo. Jer, Barbarogenije nov je čovek, naoružan bombama varvarskog duha i vatometom čistih varvarskeh osećanja. Barbarogenije, odredio je da Balkan bude most za prelaz varvarskeh legija novog duha. Barbarogenije, zapovedio je šestom kontinentu Balkanu, da bude avangarda novih varvarskeh oplodenja. U ime tog Barbarogenija i njegovog duha zenitizma – mi smo danas varvari kulture – mi smo danas varvari civilizacije. To je Balkanizacija Evrope (1926: 2).

Razmišljajući u antievropskoj poemi „Aeroplan bez motora“ o gotovo istom pitanju koje postavlja na početku svog zenitističkog angažmana „Ima li još mesta za balkanskog čoveka?“ (Zenit 40), Micić je, uprkos postojećim upozorenjima, ignorisanju i zabranama u Beogradu, do 43. broja nastavio borbu za oslobođeno čovečanstvo. U poslednjem eseju u reviji koji potpisuje imenom dr M. Rasinov (1926) deklarativno ustaje protiv nezajažljivog kapitalizma i imperializma za koje su sinonimi Evropa i Amerika, izjednačavajući varvare sa svetskim proleterijatom. Preuzimajući definiciju brata Branka Ve Poljanskog (iz romana *Tumbe*) o Varvarogeniju kao „sumi večitim sirovih snaga iz kojih se čovečanstvo podmlađuje“, on ga izjednačava sa borcem proleterom, a tiraniju i eksploraciju čoveka protiv kojih ustaje marksizam, štampa uz parolu Dole Evropa! („Zenitizam kroz prizmu marksizma“ Zenit 43, 1926). „U tome je ta Balkanizacija Evrope ...[to] je borba snažnog borca-proletera protiv izlapele buržoaske civilizacije – koji će pomoći sirovih i zdravih elemenata svoje džinovske snage, putem revolucije, doneti **novu kulturu**.“ (Micić, 1926: 13). Zbog ovog izjednačavanja zenitizma i marksizma, zapravo, za Micića je u Srbiji bila završena aktivnost. Pred policijskim progonom, izbegao je preko Rijeke u Italiju, a kasnije i u Francusku. Desilo se to, nakon što su iste 1926. godine u 38. broju petogodišnjicu

Zenita Miciću čestitali svi viđeniji predstavnici evropske progresivne misli i umetnosti: Marineti, Valden, Ilja Erenburg, Fortunato Depero, Konrad Fajt (Conrad Veidt), Andra Jutronić, Risto Ratković, Tadeuš Pajper (Tadeusz Peiper), Teo van Doesburg (Theo van Doesburg), Alber Glez (Albert Gleizes), Rudolf Panvic, Giljermo de Tore (Guillermo de Torre), dok mu Hendrik Nikolas Verkman (Hendrik Nicolaas Werkman) posvećuje ceo broj časopisa *The Next Call* koji je objavljivao u Groningenu.

O vrednosti umetničkog dela

Dvadeset drugi broj *Zenita* (Zagreb, 1923) bio je u znaku afričke umetnosti, njene recepcije u lokalnoj sredini i odbrane za koju se Ljubomir Micić borio. Pa i znatno ranije, u *Zenitu* 4 (1921) štampan je originalni tekst *Ng' uomı* Maksa Žakoba (Max Jacob) u kome je problematizovan položaj afričkih imigranata u Francuskoj. U suštini, ovo je priča o nametnutoj *drugosti*, o pokušajima Ng' uomı-ja da se uključe u francusko društvo, kao i njihovim mogućnostima da zadrže svoje običaje i način života unutar evropske civilizacije. Nepoznatu reč su u Evropu preneli francuski vojnici nakon osvajanja Alžira i njom su označavali boeme, saltimbanke, putujuće umetnike i prosjake (Žakob, 1921: 6–7).

Pomenuti, dvadeset drugi broj revije obeležen je esejima i kritikama koji ukazuju na neophodnost pobjede nove umetnosti. Udarni tekst broja bio je Micićev esej „Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića predsednika ku-kluks-kana“. Polemika sa tadašnjim uglednim kritičarem Popovićem bila je inicirana serijom njegovih tekstova pod nazivom „Koja je vrednost crnačke plastike?“⁹ objavljenih u *Srpskom književnom glasniku* januara i februara 1923. Micića su isprovocirali Popovićevi stavovi o modernoj umetnosti i tzv. krizi koju su otvorili Sezan i Gogen omogućivši dobar prijem crnačke plastike u Evropi, za koju kritičar kaže da ostavlja „utisak nečeg nesumnjivo divljeg, ružnog i vrlo primitivnog“ (1923: 1). Iako je u ogledu „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“ Micić definisao odnos prema evropskom *primitivismu*, u kojem on vidi način da se stvaralaštvo udaljenih kultura *iskoristi* (kurziv D. M.) za zapadno podmlađivanje, Popovićevi stavovi podstakli su ga da, opet istakne umetnost kao apsolutno stvaranje a ne reprodukovanje prirode. Cilj Micićeve kritike bilo je razračunavanje sa svim zastupnicima stavova o različitom vrednovanju tzv. primitivne i civilizovane umetnosti (Micić kaže da je ova distinkcija „idiotizam“), oličeni u Popovićevoj figuri, koji zapravo ne razumeju principe na kojima počiva savremeno slikarstvo Braka (Georges Braque), Pikasa, Arhipenka, Šagala, Ležea (Fernand Léger). Micić ustaje u odbranu Karla Ajnštajna, *Zenitovog* bliskog saradnika, o čijem je značaju pisao u tekstu „Tri

⁹ Već i sam naziv crnačka plastika ima pežorativnu konotaciju i ukazuje na očigledno napodaštavanje umetnosti Afrike i Polinezije o čemu Popović polemiše u svom tekstu.

ličnosti vremena“ (Makroskop, *Zenit* 7), a kome je Gol posvetio poemu *Paris brennt*. Ajnštajnova poezija *Neger-Gebet* štampana je u osmom broju *Zenita* kao prepev pesme jednog afričkog plemena na nemački jezik. Takođe, već 1915. godine Ajnštajn je objavio studiju *Negerplastik* koja je uticala na tzv. „crnačke pesme“ Tristana Care (Tzara) i Riharda Hilzenbeka (Richard Huelsenbeck). Treba naznačiti da se u središtu Micićeve polemike sa Bogdanom Popovićem ne nalazi odbrana afričke umetnosti (on nikada nije posebno ispoljavao negofiliju) već, pre svega, odbrana umetnosti kao slobode stvaranja. S druge strane, pomenuta negofilija koja bi se u jugoslovenskoj sredini pre mogla okarakterisati kao frankofilija – s obzirom da je interesovanje za afričku umetnost, ritmove i ples (pojava Džozefine Bejker [Josephine Baker] u Parizu 1925. godine) bilo „francuskog porekla“ – vidljivija je u stvaralaštvu grupe Beogradskih nadrealista¹⁰, pre svega Marka Ristića koji u sastav vlastitog *Nadrealističkog zida* u radnom kabinetu (danас u stalnoj postavci Muzeja savremene umetnosti u Beogradu) inkorporira afričku masku, a na jednom listu svog pariskog dnevnika *La vie mobile* iz 1926, pod nazivom „Crnački lovci“ ujedinjuje fotografije Afrikanaca u evropskoj odeći, reprodukciju skulpture afričkog idola plemena Baule, i fotografiju Pola Gijoma (Paul Guillaume) i Afro-Amerikanca iz Nju Džersija na konjima. Ako je, prema rečima Dejana Sretenovića, Ristićeva pozicija takva da sa ironijom komentariše „zapadni stereotip Afrikanalovaca što se očituje u nešto sitnijem natpisu ‘ma koliko....lovaca’“ (Sretenović 2004: 15), a da afrička maska na *Nadrealističkom zidu* nije posledica osobitog Ristićevog interesovanja za afričku umetnost već se pojavljuje pre kao „koketerija s figurom Afrike kao objektom ‘konvulzivne lepote’ i subverzivnih estetskih potencijala“ (*ibid.*), onda nema sumnje da se Rastko Petrović krajem 1928. uputio prema Africi kako bi bliže upoznao njene stanovnike i kulturu koja ga je privlačila, a o kojoj je do tada imao samo posredna saznanja zahvaljujući knjigama koje je čitao, etnologiji i antropologiji svog vremena, slikarstvu francuskih stvaralaca, pričama koje je slušao od evropskih prijatelja i kolega. Putopis *Afrika* sa fotografijama književnika koje nastaju na ovom egzotičnom putovanju i sa mapom Aleksandra Deroka, upravo i govori o preispitivanju uspostavljenih antinomija crno-belo, priroda-kultura, civilizovano-divlje, uz naglašenu težnju da se upozna identitet „drugog“ gledanjem u „drugog“ i oblikovanjem prema „drugom“ posredstvom fantazije, projekcije i identifikacije (Hall 2001: 216–219). Ovaj proces podrazumeva postojanje reverzibilne *drugosti*: ona se uspostavlja kako sa pozicije Evropljanina, Rastka Petrovića, koji se (bez očiglednih predrasuda) upoznaje sa Afrikom, a njene stanovnike spram sebe na početku razmatra kao „druge“ u rasnom i kulturnom pogledu, baš kao što i lokalni živalj na njega, kao evropskog putnika i turistu, gleda kao na belog „drugog“ pokušavajući da sebe pozicionira spram „gosta“.

10 O beogradskom nadrealizmu, umetničkim teorijama i praksama, političkom kontekstu nadrealizma, stavu prema francuskoj kolonijalnoj politici i vezama s evropskim avangardama, videti: Todić 2002; Sretenović 2016.

Promišljajući preplitanje dve geografski udaljene umetnosti Petrović, između redova, nagoveštava da ga smatra neprirodnim, jer vodi ka kvarenju i oslablјivanju autentičnosti kako afričke tako i evropske kulture¹¹, čime se praktično slaže sa Micićevim stavom o retrogradnosti „evropskog“ *primitivizma*, jer je kulturno profilisan.

Konačno, uputno je navesti neka od Micićevih pravila iz teksta „Anatema i klepetanje“ o vrednovanju umetničkog dela, koja utemeljuju njegovu parolu „Slobodno misliti prvi je uslov kulture“, ispisano na sudskoj odluci o poništenju zabrane štampanja *Zenita* a povodom teksta „Hvala ti Srbijo lepa“ (br. 36). Micić kaže:

- vrednost umetničkog dela ne ovisi o „ružnom“ ni „lepon“
- umetničko delo treba posmatrati (...) bez ikakvih predrasuda
- za vrednost umetničkog dela važno je da li ga je umetnik rešio (...) po najboljoj i najsavršenijoj meri sopstvenih principa (1923: 1)

„Kao podršku svojoj tezi o značaju primitivnih civilizacija za novu umetničku praksu i novi pristup modernoj umetnosti uopšte, Micić uz tekst objavljuje reprodukcije jedne drvene crnačke maske i sliku *Arlekin Pablo Pikasa*“ (Subotić, 2008: 61). Autor ovog teksta na kraju broja nudi filmsku kritiku poznatog ekspresionističkog ostvarenja Frica Langa *Dr. Mabuze, kockar*, ukazujući na poznavanje prilika u sedmoj umetnosti, i ističući: „Prijatno je na filmu videti scenarij, koji se sastoji i od kubističkih i od ekspresionističkih rekvizita [i sadrži] pa čak i crnačku plastiku“ (1923: 6).

Antikolonijalna politika

Kao posledica kolonijalnih osvajanja, Zapadnoj Evropi postao je poznat čitav niz udaljenih kultura, koje su postale integralni deo sistema vrednosti u kome su te kulture prepoznate kao *druge*. *Primitivno* ili *divlje* postale su oznake za potčinjenu stranu. Geografski, Zapadna Evropa je verovala da se primitivno izjednačava sa prostorima Centralne i Južne Afrike, Amerike i Okeanije, referirajući na običaje, život i kulturu kolonija koje su dugo bile nepoznate Evropljanima. S tim u vezi već od 19. veka pojmom *primitivism* se označavala razlika uspostavljena između evropskog društva i kultura, i drugih društava i kultura koje su smatrane manje razvijenim i civilizovanim. Na prelazu iz 19. u 20. vek pojам primitivne umetnosti je proširen i na egipatsku, persijsku, indijsku, javansku i japansku kulturu koje su zahvaljujući novim

¹¹ O odnosu Rastka Petrovića prema Africi videti u tekstovima Dejana Sretenovića i Tanje Rosić objavljenim u zborniku: Mihajlo Pantić, Olivera Stošić (ur.). 2003. *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*, Beograd: Kulturni centar Beograd. Takođe konsultovati: Ajdačić, Dejan. 2003. „Rastko Petrović o Africi crnih ljudi“. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/dajdac-afrika.html>, 22. april 2021.

trgovačkim vezama postale dostupne i Evropljanima (Perry, 1993: 5). U 20. veku termin je nesumnjivo ukazivao i na svoje evrocentrično poreklo: upotreboom pojma *primitivno* (umesto preciznih geografskih odrednica poput egipatska, polinežanska, afrička umetnost) implicitno se uvodio vrednosni sistem kojim se uspostavlja jasna distinkcija između zapadne civilizovane i nezapadnih „manje civilizovanih“ tj. *primitivnih* kultura. Pri tome, evrocentričnost je, prema rečima Samira Amina, moderan fenomen čiji koren sežu do renesanse, a koji doživljava procvat tek u 19. veku: on je jedna od dimenzija kulture i ideologije modernog kapitalističkog sveta (Amin prema Todorova, 2006: 71).

Francuski filozof Mišel Fuko (Michel Foucault) upotrebljava pojam diskurs referirajući na skup vrednosti i stavova upisanih u čitav niz tekstova najšire shvaćenih kao kulturnih proizvoda. Kao diskurs *primitivism*, prema Fukou, uvodi relacije moći između zapadnih umetnika, predavača, pisaca, kritičara koji svojim autoritetom i aktivnošću određuju i restrukturiraju ono što oni definišu kao *primitivno*. Proizlazeći iz postmodernističkih teorija u recentnjoj literaturi, neretko je u upotrebi termin *drugi*, koji upućuje na tendenciju autora da diskriminatorno interpretiraju određeno društvo, kulturu ili umetnička dela u odnosu na sopstvenu kulturu ili iskustvo. Zato *drugi* kao kategorija podrazumeva samoreprezentaciju i privilegovanu poziciju sa koje se relacije različitosti pogrešno tumače i predstavljaju. Zapravo *drugi* se najčešće koristi kako bi se referiralo na zapadne mitove i fantazije pomoću kojih se nezападно predstavlja u umetnosti ili književnosti (Perry, 1993: 5).

Godina 1925. obeležena je Marokanskom krizom i ratom za nezavisnost i oslobođenje od Francuske pod vođstvom Abd-el-Krima (الخطابي الكريبي عبد بن محمد). Ovaj događaj podelio je francusku javnost i intelektualne krugove, jer su se s jedne strane našli akademici i zvanični literati koji su potpisali manifest *Les Intellectuels aux côtés de la Patrie* kako bi zaštitili *ugroženu otadžbinu*, dok su s druge strane, nadrealisti bili gurnuti na stranu pobunjene grupe organizovane oko časopisa *Clarté* precizirajući svoje stavove u tekstu „La Révolution d’abord et toujours“. (Nado, 1980: 114–118). Rat u Maroku imao je dalekosežnije posledice za francusku kolonijalnu politiku i odlučujući značaj za budućnost nadrealističkog pokreta, nego za Kraljevinu SHS, ali je iskorišćen kao povod Micićevom oglašavanju u *Zenitu* br. 37. U tekstu „Maroko i opet za spas civilizacije: Imperijalizam je biblija Evrope i Evropejaca“, on marokansku krizu poistovećuje sa sudbinom Balkana pozivajući se na Veliki rat i Lenjinovu teoriju imperijalizma.

Ta mi Balkanci, prvi smo morali čuti krikove rifanskih boraca, koji se isto tako junački brane od civilizatorske misije kao što smo se i mi herojski branili. (...) Maroko je za nas ostale Varvare (drugačije nas Evropejci ne

zovu i ne priznaju) jedno merilo, kako balkanski čovek ne sme slobodno da misli. Balkanski čovek još uvek ne sme da bude nov čovek iako ima uslova za to – pošto se to protivi – ugovorima o miru i osmesima evropske diplomatiјe (1925: 5).

Srodne stavove imao je i Andre Breton (André Breton) čiju revoluciju duha polako smenuje ideja o neophodnosti revolucije u društvenim odnosima. Ova idejna preklapanja između zenitizma i nadrealizma započinju i nešto ranije u glasilu *Nadrealistička revolucija* u kojem Aragon kaže: „Zapadni svete, osuđen si na smrt. Mi smo defetisti Evrope. Neka Istok, kog se vi užasavate, najzad odgovori na vaš zov. (...) Mrdni se hiljadoruka Indijo...I ti Egipte!“ (Nado 1980: 111). Međutim, dok su se nadrealisti okretali azijatskim varvarima, poput Ševčenka, Micić im je, jasno ponudio kulturno varvarstvo Balkana kao novog šestog kontinenta.

Zaključna razmatranja

Desetogodišnji period, od bekstva iz Beograda pred policijskim progonom 1926. do 1936. godine Anuška i Ljubomir Micić proveli su u Francuskoj.¹² Tamo se osnivač zenitizma našao u jednoj vrsti unutrašnje jezičke emigracije. Pisao je kraće eseje i autobiografske romane, ne odričući se prvobitnih ideja koje u romanesknoj formi sada zastupa lik Barbarogenije/Zeniton. Istaknuta dela su: *Hardi! A la Barbarie* iz 1928 sa ilustracijama Branka Ve Poljanskog, *Zéniton, L'Amant de Fata Morgana* iz 1930. i *Barbarogénie le Décivilisateur* iz 1938. godine, preveden tek 1993. godine pod naslovom *Barbarogenije decivilizator*. Micićeve ideje su u Evropu sada stizale iz njenog središta, iz Pariza, gde je projekat „Balkanizacije Evrope“ trebalo da se nastavi. Činjenica je da je u oskudnim materijalnim uslovima, nakon gašenja *Zenita* 1926. godine bilo teško uspostaviti kontinuitet, naročito „posle svih negativnih iskustava u sopstvenoj kulturi, koja je za njega predstavljala projekciju primitivne jezičke agresije“ (Golubović, 1993: 167). Micić, međutim, nikada nije odustao od ideja varvarstva u poeziji i umetnosti, Balkana kao šestog kontinenta, revolucionarnosti, internacionalizma, pacifizma, borbe za Čoveka. Pojam varvarstva unekoliko je modifikovan u Francuskoj, gde se odustaje od opozicije Istok–Zapad, ali se ne odbacuje princip *produhovljenog* varvarstva: „Treba probuditi naše varvarstvo duboko uspavano. Probuditi kreativno i spiritualno varvarstvo. Svi narodi imaju svoje varvare, koji su jedini stvaraoci. Varvare koji su spasioci“ (Micić prema Markuš, 2003: 54).

Iako je zenitizam u jugoslovenskoj sredini tokom 20. veka posmatran kao eksces ili se o njemu uopšte nije pisalo, on je svoj program istrajno usaglašavao sa idejama i radikalnom praksom evropskih avangardi. Suprotstavljajući se kapitalizmu, imperijalizmu i kolonijalnoj politici, časopis *Zenit* značajno je doprineo afirmaciji balkanske umetnosti boreći se za njenu ravnopravnost unutar evropske kulture koja

¹² O postzenitičkom periodu vidi dalje u: Golubović, Subotić, 2008: 243–286. O razlozima za slom zenitizma više: Markuš, 2003: 174–192.

se činila nedostupnom „iz perspektive tzv. ‘malih naroda’“ (Golubović, 1993: 162). Micićev projekat „Balkanizacija Evrope“ značio je nemirenje sa skrajnutošću onog (pripadajućeg) evropskog prostora koji se marginalizuje i u skladu sa programima svetske politike kroji i prekraja. Zbog toga je provala varvara u Evropu predvođena Barbarogenijem bilo jedino moguće rešenje, pa i po cenu Micićevog izopštenja i njegovog tragičnog kraja. U Beogradu, u Ulici Prote Mateje 18, gde je živeo u oskudici i kao usamljenik poslednjih dvadesetak godina (do 1971), tek 2017. godine postavljena je spomen ploča u znak sećanja na jednog od najznačajnijih avangardnih književnika i umetnika Jugoslavije.

REFERENCE:

1. Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljestvica: intermedijalne studije*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
2. Gol, Ivan. 1921. „Reč kao počelo“, *Zenit* 9, Zagreb, 2–4.
3. Goldwater, Robert. 1967 *Primitivism in Modern Art*, New York: Vintage.
4. Golubović, Vidosava, Subotić, Irina. 2008. *Zenit 1921–1926*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije. Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta.
5. Golubović, Vidosava. 1983. „Eksperiment Zenita“, *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd: Narodni muzej, 35–48.
6. Golubović, Vidosava. 1993. „Pogovor“, Micić, Ljubomir. *Barbarogenije decivilizator*, Beograd: Filip Višnjić, 160–171.
7. Golubović, Vidosava. 2008. „Časopis Zenit (1921–1926)“, Golubović, Vidosava i Subotić, Irina. *Zenit 1921–1926*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije. Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta, 15–45.
8. Hall, Stuart. 2001. „Kome treba ‘identitet?’?“. *Reč* br. 64, Beograd, 215–233.
9. Konrád, György. 1995. *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe 1989–1994*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
10. Markuš, Zoran. 2003. *Zenitizam*, Beograd: IP Signature.
11. Metlić, Dijana. 2019. “Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovskiy”, *International Yearbook of Futurism Studies* 9, Berlin: De Gruyter, 232–269.
12. Micić, Ljubomir, Gol, Ivan i Tokin, Boško. 1921. „Manifest zenitizma“, Tešić, Gojko (ur.) *Vasionski samovar: antologija jugoavangarde 1902–1934*, Beograd: Čigoja štampa, 117–121.
13. Micić, Ljubomir. 1921. „Čovek i umetnost“, *Zenit* 1, Zagreb, 1–2.
14. Micić, Ljubomir. 1921. „Putujući Ekspresionizam i Antikulturni most“, *Zenit* 3, Zagreb, 9–11.
15. Micić, Ljubomir. 1921. „Kandinsky“, *Zenit* 5, Zagreb, 10.
16. Micić, Ljubomir. 1921. „Tri ličnosti vremena“, *Zenit* 7, Zagreb, 11–13.
17. Micić, Ljubomir. 1921. „Delo zenitizma“, *Zenit* 8, Zagreb, 2–3.
18. Micić, Ljubomir. 1921. „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“, *Zenit* 10, Zagreb, 11–12.
19. Micić, Ljubomir. 1922. „Zenit Manifest“. *Zenit* 11, Zagreb, 1.
20. Micić, Ljubomir. 1922. „Šimi na groblju latinske četvrti“, *Zenit* 12, Zagreb, 13–15.
21. Micić, Ljubomir. 1922. „Kategorički imperativ zenističke pesničke škole“, *Zenit* 13, Zagreb,

26. 17–19.
27. Micić, Ljubomir. 1922. „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti“, *Zenit* 21, Zagreb, 1.
28. Micić, Ljubomir. 1922. „Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića predsednika ku-kluksklana“, *Zenit* 22, Zagreb, 2–4.
29. Micić, Ljubomir. 1924. Vo imja Zenitizma“ *Zenit* 25, 1924, Beograd, 1–4.
30. Micić, Ljubomir. 1924. „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“, *Zenit* 26–33, Beograd,
31. 2–6.
32. Micić, Ljubomir. 1924. „Nova umetnost“, *Zenit* 34, Beograd, 3–5.
33. Micić, Ljubomir. 1924. „Nova umetnost“, *Zenit* 35, Beograd, 1–2.
34. Micić, Ljubomir. 1925. „Maroko i opet za spas civilizacije. Imperijalizam je biblija Evrope i Evropejaca“, *Zenit* 37, Beograd, 2–5.
36. Micić, Ljubomir. 1926. „Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima“, *Zenit* 38,
37. Beograd, 2–4.
38. Micić, Ljubomir. 1926. „Aeroplan bez motora“, *Zenit* 40, Beograd.
39. Mühlaupt, Freya. 1991. *Herwarth Walden (1878–1941): Wegbereiter der Moderne*, Berlin: Berlinische Galerie.
40. Nado, Moris. 1980. *Istorija nadrealizma*, Beograd: BIGZ.
41. Niče, Fridrih. 1990. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: Grafos.
42. Palavestra, Predrag. 2003. *Dogma i utopija Dimitrija Mitrinovića*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
44. Panvić, Rudolf. 1921. „Evropska ideja“, *Zenit* 10, Zagreb, 8–9.
45. Perry, Gill 1993. “Primitivism and the Modern“, Harrison, Charles, Frascina, Francis and Perry, Gill. *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 3–83.
46. Rasinov, M. dr 1926. „Zenitizam kroz prizmu marksizma“, *Zenit* 43, Beograd.
47. Ratković, Risto 1925. „Barbarstvo kao kultura“, *Zenit* 37, Beograd, 8–9.
48. Rhodes, Colin. 1997. *Primitivism and Modern Art*, 2nd edition, London: Thames and Hudson.
49. Ševčenko, Aleksandar. 1913. „Neoprimitivizam: Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća“, Mijušković, Slobodan (ur.), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, 2003, 67–77.
51. Shils, Edward. 1975. *Center and Periphery: Essays in Microsociology*, Chicago: University of Chicago Press.
52. Sretenović, Dejan. 2004. *Crno telo, bele maske*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.
53. Sretenović, Dejan. 2016. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: Službeni glasnik.
54. Subotić, Irina. 1983. „Zenit i avangarda dvadesetih godina“, *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd: Narodni muzej, 51–76.
55. Subotić, Irina. 2008. „Vizuelna kultura časopisa *Zenit* i *Zenitovih* izdanja“, Golubović, Vidosava, Subotić, Irina. *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije. Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta, 45–77.

56. Subotić Irina. 2019. „Research on the avant-garde(s): Case study: Zenitism and the Central European contacts“, *Zbornik radova Akademije umetnosti* 7: 18-31.
57. Todić, Milanka. 2002. *Nemoguće, umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
58. Todorova, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*, Beograd: Krug.
59. Van der Berg, Hubert F, Głuchowska, Lidia. 2015. “Introduction“ *The Inter-, Trans- and Postnationality of the Historical Avant-garde*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/8515/1/2%202005%20TRANSNATIONALITY.pdf>, 15. decembar 2020.
60. Ve Poljanski, Branko. 1925. „Dijalog Marineti – Poljanski“, *Zenit* 37, Beograd, 5–6.

The Europe-Balkan and Primitive-Civilised Antinomies in Micić's *Zenit* Magazine

Abstract: Ljubomir Micić was the founder of Zenitism and the editor of *Zenit*, the international avant-garde magazine published in Zagreb and Belgrade from 1921 to 1926. Sharply criticising a decadent European culture after the Great War and accepting progressive avant-garde ideas, Micić praised the New art founded on the principles of Neo-primitivism and Russian constructivism, following the technological and scientific progress of the 20th century. Analysing the Zenitist Balkanisation of Europe project led by Barbarogenius, I will point out to Micić's attitude towards the old continent, his efforts to oppose the image of the Balkans as “the inner other of Europe”, and his aspiration to revive European culture with the primordial Balkan energy. Declaring the Balkans the sixth continent, the geographical space of the poets, Micić postulated a model of cultural barbarism by which he stood against the established primacy of Western European nations over those that were characterised “less civilised”. This paper aims to point out to Micić's understanding of the relationship between the Balkans and Europe, as well as the so-called primitive-civilised opposition, in order to highlight internationalism, pacifism and cosmopolitanism as the key elements of his Zenitosophy.

Keywords: Ljubomir Micić, Zenitism, Balkan, Europe, Barbarogenius, colonialism, primitive, civilised, cultural barbarism.

Jelena Lalatović

Institut za književnost i umetnost
Beograd
Srbija

UDC 050.488ZENIT:329.15 Lenin V. I.

050.488ZENIT:329.15 Trocki L. D.

050.488ZENIT:329.15 Lunačarski A. V

doi 10.5937/ZbAkU2109068L

Originalni naučni rad

Siluete revolucije: ideje V. I. Lenjina, L. D. Trockog i A. V. Lunačarskog u *Zenitu* (1921–1926)

Apstrakt: Problematika Oktobarske revolucije prisutna je časopisu *Zenit* od prvog broja do gašenja časopisa, i to na nekoliko ravnih. Oktobarska revolucija u *Zenitu* javlja se kao tema, što se odnosi na rasprave kako o sovjetskoj avangardnoj umetnosti, tako i o društveno-političkim posledicama Revolucije, ali i kao simbol destrukcije *stare civilizacije*, kao jednog od fundamentalnih programske načela zenitizma. U ovom radu analiziraju se strategije oblikovanja predstave i diskursa o Oktobarskoj revoluciji u časopisu *Zenit*. Najpre se rekonstruišu intertekstualne veze između tekstova koji govore o sovjetskoj umetničkoj avangardi i tekstova o političkoj avangardi Oktobarske revolucije, odnosno njihovo idejno i estetsko sadejstvo kao proizvod uredničke politike Ljubomira Micića. Zatim, drugi nivo analize odvija se kroz komparativno čitanje programske načela zenitizma i ideja predstavnika sovjetske političke avangarde – Vladimira Iljiča Lenjina, Lava Davidoviča Trockog i Anatolija Vasiljeviča Lunačarskog. Cilj ovog rada jeste da ispita kako su figure revolucionarnih lidera i umetnika, te recepcija njihovih dela i tekstova u časopisu *Zenit* oblikovale zenističko shvatanje istorijske uloge avangardne umetnosti kao *nove umetnosti*. Posebna pažnja u radu posvećuje se interpretaciji umetničke ideologije *Zenita* u kontekstu revolucionarnog marksizma, odnosno, raščlanjivanju implicitnih ambivalencija između umetničke individualnosti, s jedne strane, i avangarde i revolucije, kao kolektivnih događaja, s druge strane.

Ključne reči: zenitizam, avangarda, Lenjin, Trocki, Lunačarski

Uvod

Centralni značaj ruske avangarde, futurista i konstruktivista, u programskoj artikulaciji i umetničkoj praksi zenitizma neosporan je i lako uočljiv. Na primer, veza zenitizma i ruske avangarde jasno se uočava na plakatu rađenom za Veliku zenističku večernju iz 1923. godine, na kome se Tatlinov (Владимир Евграфович Татлин) *Nacrt za spomenik Trećoj internacionali* nalazi između četiri maljevičeva crna kvadrata (Golubović i Subotić, 2008: 67). Kada je reč o uredničkoj politici časopisa *Zenit*, uticaj ruskih avangardista vidi se najpre kako po čestom prisustvu reprodukcija dela Lisickog

(Эль Лисицкий), Tatlina, Maljeviča (Казимир Северинович Малевич), tako i po broju i značaju programske tekstove – na primer, „Apstraktna umetnost“ Vasilija Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский) i „Zakoni nove umetnosti Kazimira Maljeviča – koji su u *Zenitu* objavljeni. Predstavnici ruske avangarde javljaju se ne samo u svojstvu predstavnika novih i po kriterijumima Ljubomira Micića, osnivača zenitizma i urednika časopisa *Zenit*, autentičnih tendencija u umetnosti, nego i u svojstvu posrednika iskustva avangardne umetnosti kao iskustva umetnika u revolucionarnom društvu. Zato su posebno važni tekstovi Ilje Erenburga (Илья Григорьевич Эренбург) u *Zenitu*, čija je najčešća tema poređenje umetničkog i društvenog razvoja razvijenih kapitalističkih zemalja Zapadne Evrope i postrevolucionarnog ruskog/sovjetskog društva („Posle revolucije“ u 39. broju; „Ruska nova umetnost“ u dvobroju 17/18). Njihova uloga u programskoj konцепцијi časopisa je jasna – oni osnažuju zenitističko opredeljenje za Istok protiv Zapada, a budući da predstavljaju iskustvo iz prve ruke oni na ubedljiv način prikazuju kulturne domete revolucije, čime se uklapaju i u zahtev za „balkanizacijom Evrope“, geslom zenitizma. U osnovi, to je zahtev za razumevanjem novih tendencija u umetnosti nasuprot akademizmu i opšteprihvaćenim estetskim vrednostima. Ta posrednička funkcija, tj. naglašenost perspektive samih umetnika ruske avangarde jeste najvidljivije lice Oktobarske revolucije na stranicama *Zenita*, no ona nipošto nije i njeno jedino lice. Oktobarska revolucija je dosledno prisutna kao tema u časopisu *Zenit*, u svim njegovim godištima. Između prva dva broja iz 1921. godine, u kojima je prvi put objavljen srpski prevod pamfleta *Proletkult: kulturni zadaci radničke klase* A. V. Lunačarskog (Анатолий Васильевич Луначарский), do poslednjeg, četrdeset trećeg broja iz 1926. godine, u kome će, u tekstu „Zenitizam kroz prizmu marksizma“ ostati zabeleženo da „Mnoge strane časopisa ‘Zenit’ slave rusku revoluciju“ (Rasinov, 1926: 14), na stranicama *Zenita*, kao autori ili kao predmet diskusije, naći će se mnoge važne ličnosti revolucije i ranog postrevolucionarnog sovjetskog društva. Složenost interpretativnog zadatka – da se revolucija kao apstraktan zahtev za dramatičnom promenom društva i Oktobarska revolucija kao konkretno istorijsko iskustvo raščlane na ideološke, etičke i estetske karike koje su na organski način prisutne u zenitizmu – leži u tome što je svaka od „silueta revolucije“¹ – Lenjin (Владимир Ильич Ульянов Ленин), Trocki (Лев Давидович Троцкий), Lunačarski – istovremeno i konkretna istorijska ličnosti i simbol u revolucionarno-avangardnoj imažeriji.

Štaviše, poetička karakteristika istorijskih avangardi kao umetničkih pokreta koji principijelno odbijaju odvajanje umetnosti od politike pod izgovorom larpurlatizma, odnosno njihovo nastojanje da destabilizuju umetnost kao instituciju građanskog

¹ Ova sintagma preuzeta je iz istomene zbirke memoarskih beleški A. V. Lunačarskog, koja je prvi put objavljena 1923. godine. U njoj je Lunačarski zabeležio svoja sećanja iz najintenzivnijih događaja tokom Revolucije, sa posebnim fokusom na ulogu i doprinos svojih najbližih drugova i saboraca, uključujući i Lenjina i Trockog.

društva (Šuvaković, 1996: 111), ovde se ispostavlja kao otežavajuća okolnost prilikom tumačenja. Oktobarska revolucija bila je u političkom, društvenom i kulturnom smislu jedinstveno iskustvo 20. veka, između ostalog, i zbog toga što je u realnosti testirala mogućnost umetničkih praksi i umetnosti kao institucije koje više nisu svojstvo i privilegija građanske klase. Upravo zbog toga, ispostavilo se da su imaginacija avangarde o sjedinjenju umetnosti s ulicom i masovnom kulturom, te njena obuzetost utopijskim projektom o umetnosti kao opipljivom, a ne formulaičnom vlasništvu čitavog čovečanstva (Šuvaković, 1996: 113), velikim delom ostale neostvarene. U časopisu *Zenit* u tekstovima Ilje Erenburga može se čitati o tim poteškoćama. Tako u 39. broju *Zenita* iz 1926. godine, u tekstu koji nosi naziv „Ruska književnost posle Revolucije“, Erenburg slika duboke kontradiktornosti stanja u kome se ruska kultura našla nakon revolucije. S jedne strane, kako Ilja Erenburg ističe, u Rusiji nema nijednog *čisto književnog* časopisa, ali s druge strane, postoje radničke škole poezije, gde „stari simbolisti tek pismenim šegrtima tumače veštinu rime“. Kulturna zaostalost bila je samo jedan od faktora koji su ograničavali uticaj avanguardista, odnosno njihov probor u središte kulturnog života. Drugi, možda i važniji faktor bio je sukob između „komunista – futurista“, kako se zvala grupa koju su Osip Brik (Осип Максимович Брик) i Vladimir Majakovski (Владимир Владимирович Маяковский) osnovali u januaru 1919. godine, i različitim predstavnika političkog vođstva. Dok su futuristi u tom trenutku pokušavali da se izbore za vlastito prvenstvo u okvirima sovjetske kulture, Lunačarski, Lenjin, Trocki – i to svaki za sebe – imali su sopstvene teorijski stavove i razloge zbog kojih su se protivili napadima na predrevolucionarnu umetnost od strane futurista i njihovo destruktivnoj orijentaciji spram umetnosti prošlosti. Lenjin ih je pozvao da obustave takve napade, a Lunačarski se ogradio od podrške koju im je, ispred Narodnog komesarijata za obrazovanje (Narkompros) pružao neposredno posle revolucije (Stephan, 1982: 5–15). Kompleksnost, isprepletenost i napetost između umetničke i političke avangarde u sovjetskoj Rusiji predstavljena je, i to mahom kroz tekstove Ilje Erenburga, tek u naznakama. Međutim, u ovom radu nastojaću da pokažem da su i ideje političke leve značajno uticale na programsku koncepciju zenitizma. Takođe, pokušaću da ispitam kako tumačenje mreže odnosa između časopisa *Zenit*, ruskih avanguardista i lidera Oktobarske revolucije obogaćuje naše razumevanje zenitizma kao oblika levičarske avangarde, što je ideološka orijentacija i inače karakteristična za balkanske avangarde kao „neparadigmatske“ (Šuvaković, 2015: 37).

(Inter)nacionalizam barbarogenija

Najpre, da bi se mozaik ruske avangarde u *Zenitu* sklopio u organsku celinu, iz savremene perspektive neophodno je razumeti razvoj i interes aktera koji su na njeno oblikovanje i predstavljanje uticali. Futuristi („komfuturisti“), predvođeni pesničkom

teorijom Osipa Brika i militantnom retorikom Vladimira Majakovskog, okupljeni oko časopisa *Umetnost komune* (Искусство коммуны) pokušali su da svoj program nametnu kao prvorazredni državni projekat. Pre toga okupljali su se pod nazivom „Levi front umetnosti“ (LEF). Tvrđili su da je futurizam „kulturna baza komunizma, koja uvodi jedan novi element u njega – dinamično osećanje vremena“ (Stephan, 1982: 8). S obzirom na to da je vreme za književnost osnovni medijum, kao što je to za plastične umetnosti prostor, može se reći da citirana tvrdnja unekoliko parafrazira opsесiju osećanjem i predstavljanjem pokreta u prostoru (kinesteziju), što je bila jedna od temeljnih koncepcija Kandinskog. Oba programska načela konkretizuju zahtev „da se umetnost proučava apstraktno kao apstrakcija“, što je jedan od teorijskih temelja avangardne umetnosti (Smith and Sirokina, 2017: 15). Potreba da se umetnost liši predstavljačke dimenzije fundamentalna je i za poetiku zenitizma. U mnogim programskim tekstovima Ljubomir Micić insistira na „reči u prostoru“ kao esenciji zenitizma. Pored futurista i avanguardista u oblasti plastičnih umetnosti (konstruktivisti, suprematisti) polje umetnosti i kulture u postrevolucionarnoj Rusiji određivali su i Narkompros, pod vođstvom Lunačarskog, i Proletkult – Institut za proletersku kulturu – čiji je osnivač takođe bio Lunačarski. Sukob između futurista i Narkomprosa nije nastao usled toga što je država pokušala da ograniči kulturni uticaj futurista². Narkompros je finansirao časopis *Umetnost komune* sve dok futuristi nisu pokušali da se nametnu kao vodeća, s pretenzijom da postanu jedina, umetnička struja u novoj državi. Zbog govora uperenih protiv „stare umetnosti“, odnosno njihovog potencijala da naruši sliku nove države u međunarodnim odnosima, Lenjin i Lunačarski želeli su da preduprede izjednačavanje zvanične politike sa futurizmom (Stephan, 1982: 11). Poput Lunačarskog, koji je u pamfletu *Proletkult: kulturni zadaci radničke klase* argumentovao da je društvu koje prolazi kroz revolucionarni preobražaj neophodna nova, proleterska kultura, i futuristi su želeli da stvore kulturu koja odražava iskustvo modernog života u novom svetu. Zahvaljujući književnoj i likovnoj avangardi društveni karakter umetničke forme ostaje tema koja nas intrigira i danas. Tačka preseka između futurista i proletkulta jeste upravo u uverenju da je, najprostije rečeno, novom društvu potrebna nova umetnost. Ipak, „proletkult“, Trockijevo i Lenjinovo shvatanje književnosti od futurističke poetike (i avanguardnih programa generalno) deli činjenica da problemu odnosa umetnosti i društva pristupaju na potpuno različite načine. Umesto zakonitosti forme, njih zanimaju materijalni uslovi koji prethode procesu umetničke kreacije³. Suština marksističkog⁴

² Štaviše, država je u izvesnom smislu bila garant njihovog opstanka, jer bi bez simpatija Lunačarskog i finansijske potpore Narkomprosa delatnost futurista verovatno izgledala drugačije.

³ U tom smislu, Maljevičev programski tekst „Zakoni nove umetnosti“, objavljen u 17/18. broju *Zenita* 1922. godine, kao da pravi sintezu ova dva stanovišta, ističući da ekonomija postaje „peta dimenzija“ umetnosti.

⁴ I Trocki, i Lenjin i Lunačarski odnos pojmova *marksističkog i proleterskog* razumeju na sledeći način: marksizam je teorija i nauka o oslobođenju proletarijata, koju stvara revolucionarna *avangarda*, odnosno

promišljanja književnosti prema Lunačarskom jeste uočavanje kako vodeće ideje određene epohe (ideje vladajuće klase) utiču na konkretno delo, a zatim i kako te ideje korespondiraju sa savremenom epohom (Lunačarski, 1924: 21). Sam Lunačarski, nekoliko godina nakon izvorne artikulacije „proletkulta“ iz 1918. godine, tvrdio je da Institut za proletersku kulturu treba ukinuti, jer nije uspeo da u nekoliko godina svog delovanja stvori novu umetnost. Dalje, u tekstu „Partijska organizacija i partijska književnost“, objavljenom u časopisu *Novi život*, u dvanaestom broju iz 1905. godine, Lenjin praktično izvrće sve argumente „larpurlartista“ usmerene protiv „propagandne umetnosti“, uzvikujući: „Jeste li slobodni vi od svog buržoaskog izdavača, gospodine književniče, od svoje buržoaske publike?“ (Lenjin, 1974: 30). Zalažući se za „štampu slobodnu od policije, karijerizma i buržoaskog-anarhističkog individualizma“, Lenjin zapravo ukazuje na to da i „slobodna književnost“ nije u potpunosti, ni u etičkom ni u finansijskom smislu, nezavisna od društva i njegove vladajuće ideologije. Trocki 1924. godine objavljuje knjigu *Književnost i revolucija*, u kojoj se, pored odnosa formalizma i marksizma, futuristima, poezijom Aleksandra Bloka i ruskih simbolista, bavi i pitanjem *proleterske književnosti*. On tu osoprava ideju da je proleterska kultura antiteza građanskoj kulturi, ističući da je to lažna analogija, uzevši u obzir da su istorijski uslovi razvoja građanske i radničke klase naprosto neuporedivi. Na ovaj način, i Trocki se pridružuje kritici „proletkulta“, tačnije insistiranju na stvaranju nove radničke kulture, smatrajući da će vreme proleterske književnosti i kulture doći tek nakon dugotrajnog revolucionarnog uspeha i učvršćenja vlasti radničke klase (Trotsky, 1957).

Kao što se iz priloženog vidi, vođe revolucije nisu imale unison stav o pitanju umetnosti. Međutim, i kod Lenjina, i kod Trockog, i kod Lunačarskog javlja se distinkcija između umetnosti revolucionarnog prevrata i buduće, komunističke umetnosti, nakon prelazne faze diktature proletarijata, za koju su sva trojica uverena da će odražavati sklad besklasnog društva. Refleks te ideje, koju je najjasnije formulisao Lunačarski, poredeći *proletersku književnost* sa *ecclessiae militans*, a *socijalističku književnost* sa *ecclessiae triumphans* (preuzevši ove pojmove od Tome Akvinskog), nalazimo u već pomenutom tekstu „Zenitizam kroz prizmu marksizma“, koji u poslednjem broju *Zenita* potpisuje dr M. Rasinov. Autor, po svoj prilici sam Ljubomir Micić⁵, naime, umetnost nekog budućeg besklasnog društva imenuje kao „umetnost harmonije“ (14).

Ipak, kada se, makar u čisto kvantitativnom smislu, uporede tekstovi avangardista, bez obzira na to da li je reč o reprodukcijama, programskim ili književnim tekstovima, i prisustvo Lenjina, Trockog i Lunačarskog u *Zenitu*, vidi se očigledna najiskusniji i najosvešćeniji delovi radničke klase organizovani u radničku partiju.

⁵ Poznato je da je ovaj tekst izazvao oštar odgovor cenzure, kao i da autor dr M. Rasinov nije identifikovan. Budući da tekst detaljno i afirmativno obrazlaže sve ključne ideje zenitizma, upućujući na njihov hronološki razvoj u raznim tekstovima, može se zaključiti da je dr M. Rasinov zapravo Micićev pseudonim.

nesrazmerna. Ova trojica revolucionara pominju se u jednoj pesmi Ljubomira Micića u 11. broju *Zenita* iz 1922. godine, što je godina u kojoj dolazi do zaokreta ka ruskoj avangardi (Golubović i Subotić 2008: 29). Lirska subjekat identificuje se sa glavnim junakom *Zločina i kazne*, te kao „brat Raskolnjikova“; obraća se Trockom, Lenjinu i Lunačarskom kao „moskovskim bogovima Kremlja“, pitajući ih da li je Raskolnjikov zaista kriv za ubistvo koje je počinio. Pre toga, u prva dva broja *Zenita* objavljeni su delovi pamfleta *Proletkult: kulturni zadaci radničke klase*. Priređivač (S. Radenković) integralnog izdanja (i do danas jedinog takvog izdanja na našem jeziku) iz 1924. godine napominje da je prvi prevod delova ovog teksta video u *Zenitu*, što ga je inspirisalo da pamphlet u celini objavi u izdanju biblioteke „Dva jelena“ (Lunačarski, 1924). Za razliku od Lenjina, koji se javlja i kao pesnički, odnosno kao simbol u užem smislu (u tekstu Lj. Micića pod naslovom „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“), Trocki se, osim u svojstvu jednog od „moskovskih bogova Kremlja“, javlja samo na jednom mestu. I to kao autor. U broju 26/33, iz 1924. godine, koji ce može shvatiti kao da je posvećen Lenjinovoj smrti, objavljen je prevod teksta Lava Trockog o Lenjinu. U *Zenitu* tekst nosi naslov „Lenjin“, dok je izvorni tekst objavljen povodom Lenjinovog pedesetog rođendana 1920. godine, u partijskom glasilu *Pravda*, a originalni naslov glasi „Nacionalizam u Lenjinu“ (Trotsky, 1920).

Ipak, imajući u vidu da se Lenjin, Trocki i Lunačarski pojavljuju jednografen broj puta tokom pet godina izlaženja časopisa, opravdano je postaviti pitanje na koji je način prisustvo njihovih ideja istraživački relevantno. Odgovor je dvostruk. Najpre, Trocki, Lenjin i Lunačarski u *Zenitu* predstavljaju relevantnu temu zato što se nalaze na strateški važnoj poziciji, kada se urednička politika časopisa *Zenit* analizira u celini. Zatim, zato što se značenje nekih od ključnih koncepata zenitizma – internacionalizam, barbarogenije, antievropske usmereno protiv zapadnog imperijalizma u politici i akademizma u kulturi – semantički usložnjavaju u dijalogu sa idejama ove trojice revolucionara. U prvom manifestu zenitizma „Čovek i Umetnost“, objavljenom u prvom broju *Zenita*, paralelno sa diskursom religijske mistifikacije umetnosti („Umetnik je krik ponižene duše za spasenjem“), nalazi se i citat iz Manifesta komunističke partije – „Proleteri sviju zemalja, ujedinite se“ (Micić, 1926: 1). Pri tome, Micić u svetu razaranja i trauma koje je za sobom ostavio Prvi svetski rat ovom čuvenom sloganu dodajte – „protiv ubijanja“. Upravo tako izmenjen slogan odražava internacionalističke principe, koje su Lenjin i Trocki zagovarali u okviru Druge internacionale kao manjinsko mišljenje među liderima radničkog pokreta, smatrajući da radnici oružje, umesto jedni na druge, treba da upere protiv svojih (imperijalističkih) vlada. Lunačarski internacionalistički *credo* usvaja neposredno nakon izbijanja Prvog svetskog rata, kada počinje da se bavi pitanjem proleterske kulture na sveobuhvatan i sistematičan način. U članku „Pravo naroda na samoopredelenje“, izvorno objavljenom u listu *Prosvešćenje*,

1914. godine pred početak rata, Lenjin zaključuje: „Najamni radnik će ostati objekt eksploracije, a uspešna borba protiv nje zahteva nezavisnost proletarijata od nacionalizma, potpunu, tako da kažem, neutralnost proletera u borbi buržoazije raznih nacija za prvenstvo“ (cf. Lenjin, 1974: 70). Ovde Lenjin zagovara program prema kome je međunarodna radnička solidarnost sredstvo revolucionarne mobilizacije radnika i radnica. U Lenjinovoj koncepciji internacionalizam nije puko negiranje nacionalnih okvira. Suština je nacionalnom pitanju pristupiti „pod uglom klasne borbe“, odnosno tako da odgovor internacionalnog radničkog pokreta na ugnjetavanje jedne nacije bude takav da učvršćuje jedinstvo radničke klase preko granica nacionalnih država.

Prenošenje ove ideje na plan kulture nalazimo u pamfletu *Proletkult: kulturni zadaci radničke klase* A. V. Lunačarskog, u odlomcima prevedenim u prvom broju *Zenita*. Lunačarski tvrdi da *internacionalizacija* kulture ne znači brisanje nacionalnih specifičnosti, već harmonizaciju tih specifičnosti u okviru međusobne saradnje. „Radikalni internacionalizam *Zenita*“, „najvidljiviji na jezičkom i redakcijskom nivou“, kako je to primetila Vidosava Golubović (Golubović i Subotić, 2008: 18) utemeljen je na principu harmonije heterogenih elemenata. To može biti razlog zbog kojeg je prevod odlomaka iz pamfleta Lunačarskog, uprkos tome što Micić u fusnoti naglaša da se ne slaže sa autorovom tezom da se i stvaralačka individualnost podvrgava naučnom razumevanju stvarnosti, dobio tako značajnu poziciju – kao, pored urednikovog, jedini programski tekst u prvom broju. Jedan naizgled sitan detalj, ali koncepcijski značajan, jeste i to što se uz imena autora u *Zenitu* objavljuju i gradovi u kojima ti autori stvaraju, što je gest simboličkog praktikovanja internacionalizma. Na ovaj način podnaslov časopisa – „internacionalna revija za umetnost i kulturu“, „međunarodni časopis“ – dobija svoje konkretno značenje i oblik izvan deklarativnog opredeljenja za međunarodnu saradnju. Dalje, Micić u *Zenitu* neretko piše protiv „civilizatorske misije“, tj. imperialističke intervencije Evrope u Africi, o radničkim štrajkovima u Engleskoj, o gladi u postrevolucionarnoj Rusiji, o ubistvu levičarskog pesnika Gea Mileva od strane bugarske policije. Međutim, religijski zanos, kao i svojevrsna primitivistička fascinacija, čiji su supstrat figura čoveka Istočnika, te figura barbarogenija, sve vreme egzistiraju paralelno sa obrisima humanizma i revolucionarnog marksizma. Uzvešto u obzir, gorepomenuti tekst Lava Trockog, štampan u *Zenitu* u povodu Lenjinove smrti, predstavlja mesto sinteze ove tri niti vodilje (primitivizma, humanizma i marksizma) *Zenita* i zenitizma. U njemu Trocki insistira na tome da „Lenjinov internacionalizam ne treba posebnu preporuku“, ali ukazuje i na specifičnosti ruskog društva koje je Lenjin otelotvorio. Zahvaljujući sintezi nacionalnih specifičnosti, koje se ovde tiču, pre svega, nedostatku revolucionarnog iskustva u istoriji (budući da su Rusiju mimošle i 1789. i 1848. godina), i internacionalizma kao principa zajedničkog interesa radničke klase u celom svetu, došlo je do jedinstvenog događaja u istoriji – do

Oktobarske revolucije. Lenjinov psihološki profil Trocki opisuje sledećim rečima: „to je jedna visoko potencirana *seljačka*⁶ lukavost, koja dopire do genijalnosti, oboružana poslednjom reči naučne misli.“ U istom osmom broju 1924. *Zenita* takođe je, na prvoj strani, objavljena Micićeva pesma „Barbarogenije“, čiji lirski subjekat imenuje sebe kao „novog zemaljskog čoveka staroga nevremena“. Ako pođemo od pretpostavke da se „Micić zalaže za postizanje načina umetničkog izražavanja koji bi u sebi spojio karakteristike umetničke individue, monumentalnog, nadličnog stila, te rasne akcente“ (Jović, 1996: 104), jasno je da Micićeva urednička politika u ovom broju sugerira da je Lenjin „barbarogenije“. Stoga je ovo mesto vrhunac fuzije zenitizma i revolucionarne imaginacije, odnosno identifikacije zenitizma za marksističkom teorijom i praksom.

Antievropske u „Zenitu“: pseudolenjinistička kritika imperijalizma

Istoričarka Branka Prpa ukazala je na to da je antievropski sentiment bio zajednička ideologema i srpskih avangardista i srpskih tradicionalista u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Ona dalje tvrdi: „Micićev nihilizam u odnosu na evropski civilizacijski obrazac nije epigonska recepcija ideja evropske književne avangarde. On ima mnogo dublje korijene, jer u gotovo esencijalnoj formi izražava onaj spontani, egzistencijalni otpor koji su mali narodi i periferne kulture pružale Evropi“ (Prpa-Jovanović, 1996: 85). Međutim, antievropski diskurs u *Zenitu* sadrži i elemente antiimperijalističke kritike koja po formi liči na poznat Lenjinov stav da je imperijalizam poslednji stadijum razvoja kapitalizma, te stoga inherentno svojstvo razvijenog kapitalističkog sistema (Lenjin, 1981). U već pomenutom tekstu „Zenitizam kroz prizmu marksizma“ iz poslednjeg broja *Zenita*, dr M. Rasinov iznosi dve važne interpretacije zenističkog programa. Prvo, on tvrdi da je Evropa u zenističkoj konцепцији „sinonim zapadnjačkog nezajažljivog kapitalizma i imperijalizma“ (Rasinov, 1926: 14), dok Micićevi „varvari“ simbolizuju rušilački potencijal i stvaralačku snagu svetskog proletarijata. U tom svetu, zahtev za balkanizacijom Evrope autor tumači kao revolucionarni put nove kulture i umetnosti u nastajanju. Drugo, autor smatra da je zenitizam most između Istoka i Zapada, odnosno transverzala prenošenja avangardne misli i prakse iz Rusije u Zapadnu Evropu. Neosporno je da su i Micić i njegov brat Branko Ve Poljanski, jedan od ključnih autora *Zenita* i zenitizma, bili u izvesnom smislu fascinirani Lenjinom (Golubović i Subotić, 2008: 53). Takođe, Micić na mnogo mesta, tokom pet godina izlaženja časopisa, varira misli da je „zenitizam oslobođenje od sviju akademskih okova i priznatih laži evropskog klasicizma“, te je „zenitizam umetnost probuđenog Balkana i oslobođenog barbarogenija“. No, kritika koju Micić iznosi na račun zapadnog imperijalizma u svojoj suštini je kvazilenjinistička.

6 Kurziv je moj. Implikacija ovog prideva je važna, budući da se odnosi na seljaštvo – klasu koja čini većinu stanovništva nisko industrijalizovane zemlje kao što je Rusija bila u to vreme, zbog čega figurira kao metafora organskog jedinstva revolucije i većine stanovništva, sjedinjenih u Lenjinovom liku.

U jednom od manifesta pod nazivom „Delo zenitizma“, objavljenom u osmom broju *Zenita* iz 1921. godine, Micić će pobunjeni subjekat imenovati kao Istočnika, „čoveka sa Urala, Kavkaza i Balkana, čija je kolevka Rusija“. U tekstu „Maroko i opet za spas civilizacije“, objavljenom u 37. broju 1925. godine, Micić ističe da je imperijalizam „biblija Evrope i Evropejaca“. On poziva narode Balkana, kao jedne od interesnih sfera supersila, da se solidarišu sa narodom Maroka, koji trpi posledice iste zavojevačke politike. Međutim, označivši u tom tekstu Lenjina „kao jednog od najvećih Slovena“, i to u kontekstu Lenjinove kritike imperijalizma koji je izazvao Prvi svetski rat, te uzevši u obzir nekritičku opservaciju da su „Hrvati bili zavojevači pod zastavom germanskog imperijalizma“, jasno je da Micić imperijalizam ne vidi primarno kao posledicu kapitalističke ekonomске politike, već kao neku vrstu aistoričnog sukoba civilizacija i kultura, od koji su neke po prirodi zavojevačke, a neke slobodarske. To gledište strano je i Lenjinu i marksizmu.

Međutim, druga tvrdnja dr M. Rasinova – da su zenitizam i časopis *Zenit* most između avangardi Istoka i Zapada – nedvosmisleno je tačna. U 36. broju *Zenita* objavljen je tekst Vasilija Kandinskog „Apstraktna umetnost“. U Micićevoj belešci ispod teksta stoji da je „ceo takozvani ‘ekspresionizam’ samo daleko razradivanje Vasilija Kandinskog“. Njegovi radovi prvi put su izloženi u Beogradu na *Zenitovoj* međunarodnoj izložbi nove umetnosti 1924. godine. Upravo se kroz teoriju ruske avangarde otkriva osoben aspekt zenitističke fascinacije Oktobarskom revolucijom. U broju 17/18 iz 1922. godine objavljeni su tekstovi gotovo svih predstavnika ruske književne i likovne avangarde – Hlebnjikova (Велимир Хлебников), Majakovskog, Maljevića, Pasternaka (Борис Леонидович Пастернак). Tada je objavljena „Ruska nova umetnost“, koautorski članak El Lisickog i Ilje Erenburga. Svoje izlaganje oni započinju tvrdnjom da su sve etape ruske umetnosti obeležene „sintezom dvaju polarnih upliva – Istoka i Zapada“, a završavaju ga sledećim uvidom: „radovi mnogih ruskih i zapadno-evropskih umetnika umnogome su slični. Ali ono što je ostalo na Zapadu u ciliji i laboratoriju provedeno je u Rusiji voljom istorije u ogromnim dimenzijama u delo“ (Erenburg i Lisicki, 1922: 50–52). Dakle, fascinacija Oktobarskom revolucijom i umetnošću koja izrasta na njenoj pozadini jeste oduševljenje jedinstvom teorije i prakse u kreaciji nečeg istinski novog u istoriji čovečanstva.

Zaključak

Naposletku, otvara se pitanje fundamentalne kontradikcije u okviru umetničke ideologije *Zenita* i zenitizma. Bespoštredna kritika institucija građanskog društva – pri čemu se akademizam i klasicizam u kulturi svrstavaju u istu ravan sa zavojevačkom politikom – nastaje na fonu nerazumevanja onoga što tu kritiku čini tako prevratničkom

– a to je marksistička kritika političke ekonomije. Trocki je sličnu protivrečnost, na primeru ruskih futurista, objasnio na sledeći način: poziv na razaranje buržoaske tradicije u slučaju avangardista dolazi iz same te sredine, a rušenje buržoaskih institucija, ili pak njihovog dekoruma, ne rezultira nužno poistovećivanjem sa interesima proletarijata. Za Trockog je razlika između „levih umetnika“ građanske provenijencije i proleterske inteligencije upravo u razumevanju pojma tradicije. Dok su avanguardisti pozivali na rušenje svih tradicija, što je takođe bilo i geslo zenitizma, revolucionari neguju sopstvenu tradiciju, čiji kanon čine Francuska buržoaska revolucija, Pariska komuna, revolucije 1848. godine i, naravno, Oktobarska revolucija kao vrhunac te tradicije (Trotsky, 1957). U sličnom smeru razmišljaо je i August Cesarec kada je 1924. godine zenitiste proglašio domaćim oblikom „levog fronta umetnosti“ (Golubović i Subotić 2008: 41). Uporiše za takvo tumačenje može se takođe naći kod Trockog, koji je avanguardnu zadržljivost postrevolucionarnim društvom kao „novim svetom“ interpretirao upravo kao razliku u perspektivi – za avanguardiste bila je to absolutna novina, a za revolucionare ovapločenje već postojeće tradicije, gde je snaga prevrata značajnija od njegove novine. Ipak, Trocki ne osporava već validira rušilački napor futurista kao referentnu tačku za umetnost budućeg društva. Samerivši različite poglede na revoluciju i istorijsku ulogu avangarde u demontiranju određenih postulata umetnosti građanskog društva, može se reći da je uloga zenitizma i časopisa *Zenit* kao neophodne karike u razumevanju odnosa avanguardne umetnosti i političke levice važnija od same kategorizacije zenitizma kao tendencije u okviru „levičarske avangarde“.

REFERENCE:

1. Golubović, Vidosava i Subotić, Irina. 2008. *Zenit: 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije: Institut za književnost i umetnost; Zagreb: SKD Prosvjeta.
2. Jović, Bojan. 1996. „Problem primitivizma u srpskoj književnoj periodici“; u V. Golubović i S. Tutnjević (ur.): *Srpska avangarda u periodici*. Beograd: Matica srpska: Institut za književnost i umetnost.
3. Jovanović-Prpa, Branka. 1996. „Srpska književna avangarda i antievropski diskursi (1919–1929)“; u V. Golubović i S. Tutnjević (ur.): *Srpska avangarda u periodici*. Beograd: Matica srpska: Institut za književnost i umetnost.
4. Kandinski, Vasilij. 1925. „Apstraktna umetnost“, u *Zenit. Međunarodni časopis*, 36.
5. Lenjin, Vladimir Iljič. 1974. *Šta da se radi*. Beograd: Marksizam i socijalizam.
6. Lenjin, Vladimir Iljič. 1981. *Imperializam kao najviši stadijum kapitalizma: popularna studija*. Beograd: BIGZ.
7. Lisicki, El i Erenburg, Ilja. 1922. „Ruska nova umetnost“, *Zenit*, 17/18, 50–52.
8. Lunačarski, Anatolij Vasiljevič. 1924. *Proletkult: kulturni zadaci radničke klase*. Beograd: Atos.
9. Micić, Ljubomir. 1921. „Čovek i Umetnost“, u *Zenit. Internacionalna revija za umetnost i kulturu*, 1, 1–2.

10. Micić, Ljubomir. 1921. „Delo zenitizma“, u *Zenit. Internacionalna revija za umetnost i kulturu*, 8, 2–3.
11. Micić, Ljubomir. 1925. „Maroko i opet za spas civilizacije“, u *Zenit. Međunarodni časopis*, 37.
12. Rasinov, dr M. 1926. „Zenitizam kroz prizmu marskizma“, u *Zenit. Međunarodni časopis*, 43, 12–15.
13. Smith, Roger & Sirokina, Irina. 2017. *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*. London: Bloomsbury.
14. Stephan, Halina. 1982. „LEF“ and the Left Front of the Arts. München: Verlag Otto Sagner.
15. Šuvaković, Miško. 1996. „Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa“; u V. Golubović i S. Tutnjević (ur.): *Srpska avangarda u periodici*. Beograd: Matica srpska: Institut za književnost i umetnost.
16. Šuvaković, Miško. 2015. „Avangarde u Jugoslaviji“; u B. Jović, J. Novaković i P. Todorović (ur.): *Avangarda: od dade do nadrealizma*. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Muzej savremene umetnosti.
17. Trotsky, Leo. 1920. „Nationalism in Lenin“, *Pravda*, 36, Retrieved March 17, 2021, from the World Wide Web <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1925/lenin/10.htm#a1>
18. Trocki, Lav. 1924. „Lenjin“, u *Zenit. Medunarodni časopis*, 26/33.
19. Trotsky, Leon. 1957. *Literature and Revolution*. New York: Russel&Russel.

Silhouettes of the Revolution: Ideas of V. I. Lenin, L. D. Trotsky and A. V. Lunacharsky in Zenith (1921–1926)

Abstract: The matters of the October Revolution are present on several levels in *Zenit* from the first issue until the closing of the magazine. The October Revolution appears as a topic in *Zenit* in discussions about Soviet Avant-garde art, as well as the socio-political consequences of the Revolution, but also as a symbol of the destruction of *old civilisation*, one of the fundamental programme principles of Zenitism. This paper analyses the strategies for shaping the concept and discourse on the October Revolution in *Zenit*. First, the intertextual connections between the texts that speak about the Soviet artistic Avant-garde and the texts about the political Avant-garde of the October Revolution are reconstructed, i.e. their ideological and aesthetic unity as a product of Ljubomir Micić's editorial policy. Then, the second level of analysis occurs through a comparative reading of the programmatic principles of Zenitism and the ideas of the representatives of the Soviet political Avant-garde – Vladimir Ilyich Lenin, Leon Davidovich Trotsky and Anatoly Vasilyevich Lunacharsky. The aim of this paper is to examine how the figures of revolutionary leaders and artists, and the reception of their works and texts in the *Zenit* magazine, shaped the Zenitist understanding of the historical role of Avant-garde art as *new art*. Furthermore, special attention is paid to the interpretation of *Zenit*'s artistic ideology in the context of revolutionary Marxism, i.e. to the analysis of implicit ambivalences between artistic individuality, on the one hand, and the Avant-garde and Revolution, as collective events, on the other.

Keywords: Zenitism, avant-garde, Lenin, Trotsky, Lunacharsky

Amra Latifić

Univerzitet Singidunum u Beogradu
Fakultet za medije i komunikacije
Beograd
Srbija

UDC 73.03.071.1 Arhipenko A.

7:929 Micić Lj.

doi 10.5937/ZbAkU2109079L
Originalni naučni rad

Kontekstualizacija optikoplastike: efekti saradnje Aleksandra Arhipenka i Ljubomira Micića

Apstrakt: Jedan od najvažnijih predstavnika naše kulture u dvadesetim godinama 20. veka je Ljubomir Micić, koji povezuje širok spektar delatnosti. Njegova aktivnost urednika i pokretača *Zenita*, pesnika, pisca, kritičara, teoretičara, kolezionara i organizatora izložbi, privukla je pažnju svetskih avangardista. Micićev projekat *Arhipenko – Nova plastika*, album-monografija, pojavila se u Beogradu 1923. godine. Monografija je štampana u 100 primeraka, obuhvata umetnički rad Arhipenka do 1923. godine i predstavlja jednu od najstarijih monografija u svetu o Aleksandru Arhipenku, a po rečima Zorana Markuša, reč je o „možda i najstarijoj“ monografiji o ovom vajaru. Dodatna posebnost ove monografije je saradnja pisca i svetskog umetnika, jer je u pripremi ove publikacije učestvovao i sam Arhipenko, koji je izabrao reprodukcije – 13 skulptura i 2 crteža. Ovom prilikom Micić je napisao uvodni tekst, a po rečima Irine Subotić radi se o „manifestu zenitističke skulpture, sagledanom kroz optiku dela ovog skulptora“. Uvodni tekst nosi naziv „Prema optikolastici“, a Micić ga piše u Beogradu, 20. septembra. Tom prilikom on uvodi novi teorijski pojam „optikoplastika“, te na specifičan literarni način argumentuje da je Arhipenkova umetnost etapa na putu ka „optikoplastici“, kako on značajno definiše novi stil apsolutne plastike. Micić u novom pojmu objedinjuje okulocentričnu estetiku i optički iluzionizam, anticipiraju treću dimenziju, u koju se može putovati samo okom. Jasno je da je Micić posedovao sposobnost anticipacije, ne samo novih pojmove u domenu teorijskog i literarnog diskursa, već i novih umetnika, koji će postati svetski priznati, a tada su bili u svojim najranijim umetničkim fazama. Ono što je od dodatnog značaja za ovaj pojam je da ga Markuš dovodi u vezu sa terminom optičke umetnosti, ističući da sam termin „optikoplastika“ za četiri decenije anticipira pojam „op-art“ (*optical art*). Svoje rade Arhipenko je izlagao u Beogradu aprila 1924. godine, u okviru Prve *Zenitove* međunarodne izložbe nove umetnosti u Muzičkoj školi „Stanković“. O međunarodnoj važnosti časopisa *Zenit*, kao i efektima saradnje Arhipenko – Micić, svedoči i činjenica da ubrzo nakon izlaska monografije, Arhipenko šalje poziv *Zenitu* da se priključi Međunarodnom društvu novih umetnika u Njujorku, kojim su rukovodili Ketrin Drajer

i Vasilij Kandinski i u kojem je jedan od predsednika bio Marsel Dišan. Raskošni talenat ova dva umetnika, Aleksandra Arhipenka i Ljubomira Micića, zaslužuje kontinuirana i dodatna istraživanja, kao i nova čitanja njihovog udruženog stvaralaštva.

Ključne reči: optikoplastika, avangarda, Arhipenko, Zenit, Micić

Skulptoralni iluzionizam

Savremene teorije percepcije, koje su utemeljene u poststrukturalizmu i raspravama koje se odnose na vezu između telesnog i vizuelnog, donose nov odnos prema skulpturi. Kako simbolički, tako i logički značaj unutarnjeg prostora doprinoje je tome da se skulptura shvata kao proces stvaranja žive forme. Rozalind Kraus (Rosalind E. Krauss) ističe: „Simbolički značaj središnjog, unutarnjeg prostora iz kojeg proističe energija žive materije, iz kojeg se njegova organizacija razvija poput koncentričnih krugova, (...) odigrala je ključnu ulogu za modernu skulpturu“ (Kraus, 2020: 8). U slučaju umetnika kao što su Henri Mur (Henry Spencer Moore) i Žan Arp (Jean Arp), Kraus piše da su stvarali iluziju izvora energije u središtu materijala skulpture, a da je proces stvaranja forme za njih bila vizuelna meditacija na temu logike organskog rasta (Kraus, 2020: 9). Optički odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, realnog i imaginarnog, stvara skulpturalni iluzionizam. Iluzionizam transponuje skulpturalni objekat iz realnog u metaforički prostor. Skulptor zamišlja dinamične prostore fantazije i metafore, koje ne razaraju realni prostor, već realni prostor preoblikuju u delo u kojem se taj prostor ispituje, promišlja i percipira. Telo skulpture se pretvara u skulpturalnu metaforu koja u gledaočevom pogledu istovremeno postaje i unutrašnji i spoljašnji objekat. Optika iluzionizma integriše gledaočev pogled u telo skulpture u kome se ono lomi i deformiše. Lomljenje i deformacija oblika rastače i sjedinjuje unutrašnji i spoljašnji prostor.

Arhipenkova nova plastika

Početkom 20. veka nova naučna saznanja i otkrića utiču i na stav umetnika prema spoljašnjoj stvarnosti. Teorija relativiteta Alberta Ajnštajna (Albert Einstein) u fizici formira novo shvatanje prostora. „Umetnička slika više nije renesansni ‘prozor u svet’; ona ne prenosi ono što vidi, već istražuje sam fenomen gledanja što umetnika dovodi u dinamičnu poziciju. On slikom otkriva i pronalazi istinu-istinitiju-od-istine“ (Trifunović, 1994: 54.). Istražujući polje uticaja nauke na umetnost, ukrajinski skulptor Aleksandar Arhipenko (Александар Порфиријевич Архипенко)¹ patentirao je u

¹ Zbog političke situacije Arhipenko je napravio svetsku karijeru kao ruski umetnik. Arhipenuku će se pripisivati različiti uticaji. Na primer, Branko Ve Poljanski govori o tome da je Arhipenko imao običaj da naglašava da nije Rus nego Ukrajinac. Kasnije, u skladu sa novom američkom klimom, Arhipenko izjavljuje: „Moji preci, kao i preci Rusa, koristili su se nekada vizantijskim i orijentalnim uticajima. Ja volim vizantijsku i orijentalnu umetnost, uostalom, ja volim sve što je genijalno u svim zemljama i

Sjedinjenim Američkim Državama *Pokretne slike*, nazvane *Archipentura* 1927. godine (Subotić, 1982). Ove umetničke eksperimente patentirao je pod brojem 1.626.496, posvetivši ih Ajnštajnu i Tomasu Edisonu (Thomas Alva Edison). K. Bulije (Clarence Joseph Bulliet) u predgovoru kataloga putujuće izložbe, navodi reči Arhipenka:

Predosećam da je teorija relativiteta oduvek bila skrivena u umetnosti, ali je Ajnštajn svojim genijem nju konkretizovao rečima i jednačinama. (...)

Nikada još nisam govorio o tom jasnom buđenju razuma i razumevanja koje je u meni probudila Ajnštajnova teorija. Svoj izum *Pokretne skulpture* (ili *Izmenljive slike*) dugujem teoriji relativiteta. (citirano u Subotić, 1982: 214)

Ove skulptoralne kompozicije u sebi su sadržale i figurativnu i apstraktну formu. Irina Subotić navodi: „Osnovni princip ovih dela zasniva se na mehanizmu kojim posetilac može da menja prikaz tako da u određenim položajima elementi koji čine celinu skulpture, odnosno slike, daju figurativnu predstavu, a u drugim – apstraktnu“ (Subotić, 1982: 214). Apstrahovanje forme Arhipenka sprovodi unoseći pokret, ali iznutra, stvarajući iluziju izvora energije u središtu materijala skulpture. Njegova unutrašnja forma postaje prenosilac izraza. Autorka ističe da Arhipenko već u svojoj ranoj istraživačkoj fazi skulpturi daje nove osnove. „Od kada je 1909. godine započeo seriju dela u kojima se nazirala proročanska dimenzija nove plastike (*Crni sedeci torzo*, *Suzana*, *Žena* ili *Glava na kolenima*), dosledno rešavanje odnosa unutar mase, obuhvatanje prostora i unošenje pokreta iznutra, iz srži forme, postali su putokaz ka najznačajnijim rezultatima i novinama kojima Arhipenko spada u začetnike nove skulptorske misli“ (Subotić, 1982: 211). Arhipenkova inovacija u pravljenju skulptorske iluzije koristeći ne pokret, već kretanje mase oko osovine skulpture, predstavljala je revolucionarni skok u skulpturalnoj formi u kontekstu svetske istorije umetnosti. Na primeru skulpture *Žena koja hoda* Arhipenko primenjuje konkavne oblike, odnosno on prostor otvara kroz masu i u samoj masi, gradeći sasvim novi tip negativnog volumena. Na ovom specifičnom negativnom volumenu on gradi iluziju stvarnog i fikcionalnog prostora, transponujući svoj skulpturalni objekat iz realnog u metaforički prostor.

Naša sredina se sa ovim revolucionarnim umetnikom susreće dvadesetih godina prošlog veka u časopisu *Zenit*. U kontekstu evropske i svetske umetnosti, do sredine dvadesetih godina prošlog veka, Arhipenko već realizuje niz inovacija. Donald Karšan (Donald H. Karshan) u svojoj monografiji *Archipenko. The Sculpture and Graphic Art*

svim vremenima, i moju pravu tradiciju je moguće naći svugde... u stvaralačkom geniju čoveka. Moja ostvarenja nemaju nacionalnost. Zato ja nisam više Ukrajinac no što sam Kinez. Ja sam samo čovek“. (citirano u Subotić, 1982: 217)

(„Arhipenko. Skulptura i grafička umetnost“) dokazuje da je Arhipenko najinventivniji i najuticajniji skulptor u prvoj četvrtini 20. veka. U ovoj opsežnoj monografiji, Karšan svoju argumentaciju gradi na osnovu poređenja Arhipenka i vodećih evropskih umetnika tog vremena. Tumačeći najraniju fazu umetnikovog rada, (onu po kojoj je Arhipenko i bio prepoznat i priznat od strane Ljubomira Micića), Karšan vrlo sistematično ističe dvadeset Arhipenkovi inovacija, sa primerima umetnikovog rada. Navode se samo neke od inovacija sa odgovarajućim umetničkim delima:

1. Redukovanje i aerodinamičnost forme do gotovo krajnje apstraktne simplifikacije (*Crni torzo koji sedi*, 1909, *Heroj*, 1910, *Žena koja sedi*, 1911); 5. Stavlja akcenat na ekstremite figure i njihov pokret, ovo postiže selektivnom eliminacijom određenih detalja (*Torzo*, 1909, *Crna plesačica*, 1911, *Dva tela*, 1912); (...) 13. Upotrebom žice simbolički prikazuje elemente figure i na taj način prati pokret ovih elemenata u prostoru (*Medrano I*, 1912); 14. Pokretni objekti ili kinetički elementi (*Medrano I*, 1912); (...) 20. Uvod u kontrolisanu polihromatsku modernu skulpturu XX veka (*Medrano I*, 1912, *Carrousel Pierrot*, 1913, *Kupač*, 1915). (Karshan, 1974: 38-40)

Jasno je da je Karšan u ovoj selekciji ponudio umetničke radove iz najranije faze Arhipenkova rada, pre prelomne 1917. godine, a po kojima će biti zapažen i u našoj sredini zahvaljujući Ljubomiru Miciću. Vreme od 1909. do 1916. godine, predstavlja najkreativniji stvaralački period Arhipenka, a provodi ga u Parizu i u Nici. Poslednje četiri decenije svog života Arhipenko boravi u Americi, gde se bavi izradom radova od najrazličitijih materijala, uključujući i materijale poput mermera, kamena i čelika. Poseban vid slikarsko-skulptorske konstrukcije iz 1912. godine – skulptoslika, Arhipenu je služila kao eksperimentalno ispitivanje međuzavisnosti boje i oblika. U ovakvim istraživanjima dolazi do zaključka da granica između njih ne treba da postoji. Ovome doprinose različiti materijali poput drveta, metala i stakla.

Prvi prikaz u našoj sredini o ovom revolucionarnom umetniku napisao je Rastko Petrović 1921. godine u svom tekstu objavljenom u *Zenitu* pod nazivom „Izložbe u Parizu“, gde navodi da Arhipenko „drsko hoće da izazove izraz plastike dubeći šupljine“ (Petrović, 1921: 8). Naredne godine i dadaista Dragan Aleksić u časopisu *Dada Jazz* piše o Arhipenku.² O njemu govori i tekst „Kroz rusku izložbu u Berlinu“, objavljen u *Zenitu* 1923. godine: Branko Ve Poljanski naglašava da je u okviru ove izložbe na kojoj se predstavljaju dela stvorena u Rusiji, Arhipenko predstavio samo četiri rada, s obzirom da je umetnik u to vreme živeo u Berlinu (Poljanski, 1923: bez str.).

² Dragan Aleksić, „Archipenko“, *Dada Jazz*, Zagreb, 1922, 12-15.

Arhipenko je izlagao u Beogradu aprila 1924. godine u okviru Prve *Zenitove* međunarodne izložbe nove umetnosti u Muzičkoj školi „Stanković“. Ono što je važno istaći je podatak da se Arhipenkova skulptoslika *Dve žene*, posle ove izložbe našla u zaostavštini Ljubomira Micića. Skulptoslika je postala deo stalne postavke Narodnog muzeja nakon primanja Micićeve zaostavštine početkom osamdesetih godina prošlog veka. Irina Subotić ističe: „Prepostavljamo – dok dokumenti ne pokažu pravo lice istine – da su *Dve žene* bile izlagane na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi i da ih je autor poklonio Ljubomiru Miciću u znak zahvalnosti za objavljenu monografiju“ (Subotić, 1979: 31.). Godine 1923. Arhipenko je pisao Ljubomiru Miciću: „Baš u ovo vreme organizujemo veliko Međunarodno društvo moderne umetnosti. Društvo ima zadatku da ujedini moderne umetnike Evrope i Amerike... Mnogo trudbenika umetnosti i razni umetnički časopisi s mnogih strana pristupili su ovom društvu... Biću radostan ako i Vi pristupite nama s Vašim časopisom *Zenit*...“ (citirano u Markuš, 1970: 9). Zoran Markuš objašnjava da se u ovom pismu očituje klima duhovne povezanosti umetnika avangarde i želja za afirmacijom: „Navedene podatke, međutim, treba primiti kao znak duhovne povezanosti avangardnih pokreta i umetnika, u smislu međunarodne solidarnosti mnogih, tada još uvek malo poznatih, koji su se potvrđivali i sticali reputaciju i preko jugoslovenskog časopisa *Zenit*“ (Markuš, 1970: 9).

Zenitistička saradnja sa ruskim, i kasnije sovjetskim, umetnicima izražava panslovenstvo, rusofilstvo i političko podržavanje sovjetske boljševičke revolucije. Solidarnost Micića i Arhipenka vidi se u Micićevom tekstu „Prema optikoplastici“: „Zenitisti priznaju samo one umetnike, koji pronalaze i koji stvaraju originalna dela. Među njima je i Aleksandar Arhipenko koji se nalazi u prvim redovima svih onih, za čiju se konačnu pobedu nepokolebivo i muški bore zenitisti na Balkanu. Maestro Archipenko, zenitisti te salutant!“ (Micić, 1923). Katarina Janski Majklsen (Katherine Jánszky Michaelsen) u monografiji *Alexander Archipenko. A Centennial Tribute* („Aleksandar Arhipenko. Stogodišnja počast“) ističe kao važan momenat u karijeri Arhipenka njegovu saradnju sa Micićem: „Arhipenko je u Jugoslaviji smatrana najznačajnijim među umetnicima avangarde dvadesetih godina prošlog veka. U svom predgovoru monografiji Micić je proglašio Arhipenka za predstavnika nove zenitističke skulpture inspirisanom epohom tehnologije, elektriciteta i aviona, kao i ‘Balkanskom surovošću i ustalasanom štampom’.“ (Guralnik, Michaelsen, 1987: 53) Jesa Denegri Micića ocenjuje kao „kritičara na delu“:

Pod tim pojmom, naime, podrazumeva se ona vrsta kritičara i ona vrsta kritike što svoju praksu ne završavaju u mediju teksta (i to teksta pisanog *post festum*, dakle nakon što se odigrala neka od njih odvojena umetnička manifestacija), nego uz tekst vrlo tesno vezuju organizaciju izlaganja i po

mogućnosti prikupljanje i čuvanje samog umetničkog dela, smatrajući da će tek tim integralnim zahvatom postići najviše što mogu u interesu stavova i ideja koje zastupaju i brane. (Denegri, 1984: 10)

Monografija *Arhipenko – Nova plastika* Ljubomira Micića iz 1923. godine³, štampana u Beogradu u 100 primeraka, predstavlja jednu od najstarijih monografija u svetu, a po rečima Zorana Markuša, reč je o „možda i najstarijoj“ (Markuš, 1970: 9) monografiji o ovom vajaru. Irina Subotić ističe da se ovo delo ubraja u svetski značajne bibliografske jedinice (Subotić, 1979: 29). Monografija obuhvata umetnički rad Arhipenka do 1923. godine. Dodatna posebnost ove monografije je saradnja pisca i svetskog umetnika, jer je u pripremi ove publikacije učestvovao i sam Arhipenko, koji je izabrao reprodukcije – 13 skulptura i 2 crteža. Prema mišljenju Zorana Markuša važnost ove monografije je u tome što sadrži najznačajniji period ovog vajara, jer će sa odlaskom u SAD „duh avangarde i stvaralaštvo prepostaviti kvantitativnoj i konvencionalnoj proizvodnji, neuporedivo manje značajnoj u odnosu na prethodnu etapu“ (Markuš, 1970: 9). Prikaz o ovoj monografiji u našoj sredini nije zabeležen, sem „kratke beleške“ Radeta Drainca (Golubović, Subotić, 2008: 148). Međutim, Berlinski list *Der Deutsche* pozitivno vrednuje ovu publikaciju: „U predgovoru izvodi Micić na ubedljiv način da je Arhipenkova umetnost etapa na putu ka ‘optikoplastici’, kako on značajno definiše novi stil apsolutne plastike“ (citirano u Markuš, 1970: 9). Irina Subotić ističe i značaj vizuelnog identiteta ove monografije: „Kao bibliofilsko, luksuzno izdanje u samo sto primeraka, Arhipenkova monografija bila je štampana na raznobojnom papiru, sa rukom lepljenim reprodukcijama. U svom programskom tekstu, osim nagoveštaja mobilne skulpture, Micić obrazlaže konkretan odnos prema obradi materijala, posebno vladanje prostorom i *zenitističko*, objektivno viđenje umetničkog predmeta“ (Golubović, Subotić, 2008: 59). U ovoj knjizi Micić predočava definisanje novog tipa umetničkog dela, koje nije samo estetski proizvod, već primer novog umetničkog i stvaralačkog preoblikovanja prirode same umetnosti.

Već na samom početku u tekstu „Prema optikoplastici“ Micić najavljuje buđenje treće dimenzije u umetnosti, ali i njenu dalju ekspanziju: „Valjda jedne ponoći, i treća dimenzija, kategorički je zatražila svoje vitalno pravo u umetnosti. Ta hipotenuza, bez koje se ne da zamisliti ni jedan trokut, povraćena je u život umetnosti od novih umetnika, u novim delima. Posle rođenja treće dimenzije (koja će roditi četvrtu, petu...), i u plastici je svršeno sa umetničkim amaterstvom“ (Micić, 1923). Ono što je ovde značajno istaći je Micićev, prepostavlja se, intuitivni stav da sama forma iz sebe može organski da

³ Ovo izdanje je sam Micić nazivao monografijom, jer je ceo album sa njegovim predgovorom posvećen jednom umetniku. Izdanje je bilo vrlo ambiciozno: rukom lepljene fotografije, flis papir između svakog lista, veliki format. Ovo nije bila naučna monografija, jer nije posedovala prateći aparati.

generiše novu formu, što dokazuje njen vitalitet, nereferencijalnost i autonomiju. U nizu postavljenih pitanja Micić traži prirodu strukture novog umetničkog dela koja bi mogla biti iskazana upravo u radu Arhipenka: „Hoćemo li bar uskoro zagledati optikoplastiku sviju telesa, sviju forma i sviju života iz svemira, u ljudskim umetničkim delima? (...) Plastika zvezde Saturna (i zemlja je zvezda!), bila bi divna u vajaro-slikarskoj razglobljenoj konstrukciji Aleksandra Arhipenka“ (Micić, 1923). Na ova pitanja Micić daje i odgovor koji leži u konačnom i krajnjem otklonu od mimezisa: „Dakle, ne više kopija prirode, nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata. Ne više prenešeni ‘motiv’ nekog već postojećeg predmeta (...) nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao sam umetnik. Ne plastika viđenog nego plastika stvorenog. (...) Na putu prema čistoj optikoplastici! Nova plastika treba da je realan čin“ (Micić, 1923). Elemente poput sinteze, totalne obuhvatnosti, savladavanja i lomljenja prostora, koji će biti konstanta tema tokom čitavog XX veka, Micić spoznaje u ovom svom teorijskom spisu već 1923. godine:

Kao u zenističkoj poeziji, tako i u budućoj optikoplastici, simultana koncentracija raznorodnih elemenata u jednoj jedinoj umetničkoj kreaciji pruža realan doživljaj totalne obuhvatnosti, i savlađivanje prostora (Sva nova umetnost je u savlađivanju i lomljenju prostora!) Treba se dovinuti zenitizmu u novoj plastici, pošto u konačnoj sintezi, zenitizam u plastici znači: optikoplastika kojoj dostoјno prethodi veliki pronalazač Aleksandar Arhipenko. (Micić, 1923)

Pojam „optikoplastika“ nastao je dvadesetih godina prošlog veka u kontekstu tradicionalnog, zapadnog projekta modernosti. Projekat modernosti postavlja formalističku hipotezu po kojoj materija postoji samo kada je pretočena u formu. Okulocentrična estetika i optički iluzionizam anticipiraju treću dimenziju, u koju se može putovati samo okom. Na ovoj liniji susreću se priroda senzornog, opažajnog iskustva i materijalni kvalitet medija. Oslonjen na ideologiju modernističkog vizuelnog modela, Micić želi da najavi da vizuelno opažanje u budućnosti neće biti samo puko, pasivno beleženje materijala draži, već pre svega aktivna delatnost uma. Već na početku svog teksta Micić najavljuje da će treća vitalizovana dimenzija roditi sve ostale dimenzije. Temeljno promišljanje umetničkih procesa, strategija i metoda svog vremena, navodi Micića da objasni umetničke postupke kao konkretne intervencije u realnosti. Iz ovih pobuda on između ostalog i piše pomenuti uvodni tekst. Ješa Denegri ističe:

Kada se pročitaju ovi pasusi, moći će se u jednu celinu povezati Micićevi nazori o umetnosti i Micićevi zahvati koje je u području umetnosti praktično činio: evidentno je, naime, da oba ova momenta povezuje identični

aktivistički pristup, dakle pristup u kojem se iznad svega ceni *delanje*, i otuda je za razumevanje Micića kao kritičara važno ne samo to što je o umetnosti pisao (a to što je pisao koncentrisano je u tekstu *Prema optikoplastici*), nego je ujedno bitno i ono što je u domenu umetnosti (u)radio. (Denegri, 1984: 11)

O međunarodnoj važnosti časopisa, kao i efektima saradnje Arhipenko – Micić, svedoči i činjenica koju ističe Irina Subotić, da ubrzo nakon izlaska monografije „Arhipenko šalje poziv *Zenitu* da se priključi Međunarodnom društvu novih umetnika u Njujorku, kojim su rukovodili Ketrin Drajer (Catherine Dreyer) i Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский) i u kojem je jedan od predsednika bio Marsel Dišan (Henri-Robert-Marcel Duchamp). (Radi se o Société Anonyme – jezgru budućeg Muzeja moderne umetnosti u Njujorku“ (Golubović, Subotić: 148).

Bez obzira na nedorečenost tog teksta u metodološkom smislu, Zoran Markuš piše da Micić u uvodnom tekstu iznosi nepogrešive ocene o Arhipenkovom radu: „Tekst je pisao književnik i ta činjenica objašnjava izvesne nedostatke koji se ređe pojavljuju kod istoričara umetnosti. Nedostaju najosnovniji biografski podaci o umetniku, njegovoj formaciji, a zapostavljen je svaki napor da se ličnost Arhipenka konkretno situira u okvirima tadašnje evropske i svetske umetnosti. Ali, što se tiče samih ocena, one su nepogrešive, a samim tim ostaju aktuelne“ (Markuš, 1970: 9). Može se reći da Micićev predgovor ne predstavlja klasičnu manifestnu retoriku, već težnju ka novom retoričkom odnosu slike i reči, u kome reč postaje slika, a slika postaje reč. Markuš smatra da se na nivou teorije umetnosti Micićevi predlozi mogu uzeti za programsku osnovu savremenih kretanja u umetnosti. Ono što je dodatno značajno je da Markuš dovodi u vezu Micićev pojам optikoplastike i pojам op-arta: „sam termin ‘optikoplastika’ kao da za četiri decenije anticipira pojam ‘op-art’“ (Markuš, 1970: 9). Verovatno da je Markuš dodatni značenjski potencijal pojma „optikoplastika“ video u predviđanju novog iluzionizma i u njegovom ukazivanju na autonomnost formalnog porekla u strukturi umetničkog dela.

Optička umetnost: forma kao iluzija

Osnovni problem geometrijske apstrakcije je uspostavljanje maksimalnog ili krajnjeg stepena autonomije umetničkog dela, kao i same umetnosti. Op-art apstrakcija izlazi iz domena referencijskog apstrahovanja okružujućeg sveta i ulazi u polje geometrijskih nereferencijskih oblika i struktura u konkretnom polju slike. Op-art pokazuje neutralnu igru strukturalnih odnosa elemenata pred okom, gde grupe geometrijskih kontura koje su najčešće mrežno povezane prekrivaju slikovnu celinu. Formalni poredak zasniva se na ponavljanju (često monotonom) i plošnom strukturiranju elemenata, koji preko nadražaja mrežnjače stimuliše iluzionistički efekat.

Arnason ističe (Hjorvardur Harvard Arnason): „Ono što nazivamo op-artom, s jedne strane, po svetlosti prevazilazi skulpturu ili konstrukciju (kada je u pitanju odnos prema iluziji, percepciji, fizičkom i psihološkom dejstvu boje), a, po efektu na posmatrača, eksperimente sa svetlošću“ (Arnason, 2008: 536). Ideja kretanja svetlosti i formi, kao i način na koji se kretanje realizuje kroz prostor i u prostoru, dominantno je ostvarena u domenu optičke umetnosti. U neprekidnom menjanju izgleda i vizura umetničkog dela u prostoru aktivno saučestvuje i sam posmatrač. Emancipacija vizuelne fantazije optičke umetnosti seže do tehnoloških eksperimenata i kibernetičkih gradova. I sam Micić u tekstu „Prema optikoplastici“ najavljuje epohu mehanike, tehnike i mašine: „Mehanika, van svake sumnje, postigla je mnogo veće i zavidnije rezultate. Tehnika je pobedila celu dodanašnju umetnost. Mašina! Mašina!“ (Micić, 1923). Na ovoj liniji je Nikola Šefer (Nicolas Schöffer) spajanjem umetničkog, naučnog i tehnološkog, pokušava da pokaže funkcionalnu primenljivost optičke umetnosti, čak do razmera kibernetičkih utopijskih gradova.

Optikoplastika – kontekst i recepcija

Uvodeći novi teorijski pojam, Micić se zalaže da Arhipenkova umetnost dobije adekvatnu teorijsku artikulaciju i legitimnost autonomije. Novim pojmom Micić želi da pokaže i autonomnost izgrađenog teorijskog govora o umetnosti, te samim tim ističe važnost relacije teorijskog i umetničkog. Una Popović navodi:

Ukoliko je tradicionalno filozofsko razmatranje umetnosti bilo određeno stavom da filozofija treba da sudi o suštini i smislu umetnosti, savremena filozofska razmatranja teže ravnopravnom dijalogu filozofije i umetnosti, kao dijalogu dvoje nesamerljivih, ali ipak međusobno srodnih sagovornika. Umesto da u ovom dijalogu figurira kao podredena strana, upućena na domen iracionalnog, doživljajnog ili emotivnog, (...) umetnost se sada pojavljuje kao autonomna delatnost. (Popović, 2016: 39)

Važnost relacije koja se gradi na autonomnosti verbalnog i vizuelnog, Micić je pokazao ne samo uvodeći novi teorijski pojam, već i celokupnim teorijsko-praktičnim radom oko časopisa *Zenit*. On je posedovao sposobnost anticipacije, ne samo novih pojmoveva u domenu teorijskog i literarnog diskursa, već i novih umetnika, koji će postati svetski priznati, a tada su bili u svojim najranijim umetničkim fazama. O ovome svedoči i njegova saradnja sa Arhipenkom. Tekst „Prema optiklastici“ Micić piše u Beogradu, 20. septembra 1923. godine. Ubrzo nakon izlaska monografije-albuma *Arhipenko – Nova plastika* Arhipenko odlazi u Ameriku. U nastavku ovog teksta navodi se izvod iz članka iz časopisa *The World*, povodom Arhipenkovog dolaska u Ameriku, u kome se jasno ističe njegov umetnički status 1923. godine u svetu: „Aleksandar Arhipenko je

juče stigao u Njujork brodom *Mongolija*... Mnogi ljudi ga smatraju za najvećeg živog skulptora, a nedavno je zatvorio školu u Berlinu, koju su pohađali studenti iz svih krajeva sveta. On će organizovati izložbe u glavnim gradovima Sjedinjenih Američkih Država ove zime“ (citirano u Guralnik, Michaelsen: 58).

Micićeva samosvest u promovisanju internacionalnih avangardnih ideja nije bila usmerena samo ka umetničkom, već i ka domenu kulturnog i konkretno produkcijskog. Ovakav album-monografija u našoj sredini tih godina predstavlja je iskorak ka *intermedijskom delu*. Micić je prezentaciju Arhipenkova rada shvatao kao poligon za prožimanje različitih umetničkih disciplina, kao što su krijiževnost, zbivanje u savremenoj skulpturi i slikarstvu, grafičko oblikovanje knjige i na kraju tehnika štampe. Sve ovo ukazuje na edukacijsku samosvest Ljubomira Micića koji je učinio da se na našim prostorima predstavi duh nove umetnosti. Njegova misija edukacije u sebi je sadržala kontemplativno - intuitivnu i operativno - aktivističku dimenziju u promociji koliko vodećih evropskih avangardnih umetnika, toliko i u promociji sopstvenog rada.



Prilog 1. Naslovna stranica monografije *Arhipenko - Nova plastika* sa predgovorom Ljubomira Micića, Beograd, izdanje Zenit, 1923, vl. Narodni muzej, Beograd.

REFERENCE:

1. Arnason, H. H. 2008. *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija*. Beograd: Orion Art.
2. Denegri, Ješa. 1984. „Ljubomir Micić i Branko Ve Poljanski i likovne umetnosti“, u: *Polja*, broj 299. Novi Sad, 10-12.
3. Golubović, Vidosava i Subotić, Irina. 2008. *Zenit 1921 – 1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije; Institut za književnost i umetnost i Zagreb: SKD Prosvjeta.
4. Guralnik, Nehama and Michaelsen, Katherine Jánszky. 1987. *Alexander Archipenko. A Centennial Tribute*. Washington: National Gallery of Art and Tel Aviv: The Tel Aviv Museum.
5. Karshan, Donald H. 1974. *Archipenko. The Sculpture and Graphic Art*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.
6. Kraus, Rozalind. 2020. *Nova sintaksa skulpture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
7. Markuš, Zoran. 5.12.1970. „Prikaz – posle pola veka. Studija Ljubomira Micića o vajaru Arhipenkiju“, u: *Književne novine*, br. 379, Beograd, 9.
8. Micić, Ljubomir. 1923. „Prema optikoplastici“, u: *Arhipenko. Nova plastika*. Beograd: Zenit.
9. Petrović, Rastko. 1921. „Izložbe u Parizu“, u: *Zenit*, br. 3. Zagreb, 7-8.
10. Poljanski Ve, Branko. 1923. „Kroz rusku izložbu u Berlinu“, u: *Zenit*, br. 22. Zagreb, bez.str.
11. Popović, Una. 2016. „Umetnost i problem teorijskog: mogućnost verbalizacije umetnosti“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 39-51.
12. Subotić, Irina. 2015. „Pregled zaostavštine Ljubomira Micića“, u: *Ljetopis Srpskog kulturnog društva*, sv. HH, Zagreb: Prosvjeta, 240-283.
13. Subotić, Irina. 1979. „‘Dve žene’ Aleksandra Arhipenka“, u: *Sveske*, br. 7-8. Beograd, 29-31.
14. Subotić, Irina. 1982. „Nova akvizicija Narodnog muzeja: ‘Dve žene’ Aleksandra Arhipenka“, u: *Zbornik Narodnog muzeja*, XI-2 istorija umetnosti. Beograd: Narodni muzej, 209- 234.
15. Trifunović, Lazar. 1994. *Slikarski pravci XX veka*. Beograd: Prosveta.

Contextualisation of Optico-plastic: the Effects of Alexander Archipenko and Ljubomir Micić's Cooperation

Abstract: One of the most important representatives of our culture in the 1920's is Ljubomir Micić, who connects a wide range of activities. His activity as the editor and founder of *Zenit*, poet, writer, critic, theorist, collector and organiser of exhibitions, attracted the attention of the world's avant-garde. Micić's project entitled *Archipenko – the New Plastic*, an album-monograph, appeared in Belgrade in 1923. The monograph had a print-run of 100 copies; it includes Archipenko's artistic opus until 1923 and represents one of the world's earliest, according to Zoran Markuš perhaps even the oldest monograph about sculptor Alexander Archipenko. An additional feature of this monograph is the cooperation between the writer and the world artist, because Archipenko himself participated in the preparation of this publication; he was the one to choose reproductions – 13 sculptures and 2 drawings. On this occasion, Micić wrote

the introductory text, and according to Irina Subotić, it is a “manifesto of zenithist sculpture, seen through the optics of this sculptor’s oeuvre”. The introductory text is entitled *Towards Optico-plastic*, and Micić writes it in Belgrade on the 20th September. Here he introduces a new theoretical concept of *optico-plastic*, and in a specific literary way argues that Archipenko’s art is one step towards *optico-plastic*, as he significantly defines a new style of absolute plasticity. Micić combines oculocentric aesthetics and optical illusionism dimension in the new concept, anticipating the third dimension which only eye can perceive. It is clear that Micić possessed the ability to anticipate, not only new concepts in the domain of theoretical and literary discourse, but also future world-renowned artists, even if they were just in their earliest artistic phases at the time. that Markuš What is of additional importance for this term is connects it with the term *optical art*, emphasising that *optico-plastic*, four decades earlier, anticipates the term *op art*. Archipenko exhibited his works in Belgrade in April 1924, as part of the First Zenit International Exhibition of New Art at the Stanković Music School. The international importance of the *Zenit* magazine, as well as the effects of the Archipenko-Micić cooperation, is evidenced by the fact that soon after the publication of the monograph, Archipenko sent an invitation to *Zenit* to join the International Society of New Artists in New York, led by Catherine Dreyer and Wassily Wassilyevich Kandinsky and whose one of the presidents was Marcel Duchamp (Henri-Robert-Marcel Duchamp). The lavish talent of these two artists, Alexander Archipenko and Ljubomir Micić, deserves continuous and additional research, as well as new interpretations of their joint work.

Keywords: optico-plastic, avant-garde, Archipenko, *Zenit*, Micić

Marijan Dović

ZRC SAZU Institute of Slovenian Literature
and Literary Studies
Slovenia

UDC 050.488SVETOKRET

050.488TANK

821.163.6.02ZENITIZAM

doi 10.5937/ZbAkU2109091D

Original scientific paper

From *Svetokret* to *Tank*: Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927)

Abstract: In January 1921, *Svetokret*, the first radical avant-garde magazine in the newly founded Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, was launched in Ljubljana by Virgil Poljanski (1898–1947). This unique edition was a herald of *Zenit* (1921–1926), a mouthpiece of the ambitious zenitist movement, embodied by Poljanski's elder brother Ljubomir Micić (1895–1971). This article examines the dynamics of relations between the protagonists of the Slovenian interwar avant-garde and the leading zenitists, as documented in correspondence, newspaper reports, and, above all, in the magazine and publishing production of the avant-garde movements themselves. In the first phase, these relations revolved around Anton Podbevšek and his group, which had gathered around the *Trije labodje* magazine (The Three Swans, 1922), but cooperation remained limited. In the second, more productive phase, zenitist ideas were partially embraced by the group of Slovenian constructivists led by Avgust Černigoj and Ferdo Delak. Zenitism and its magazine were certainly an important source of information and inspiration for Slovenian avant-garde artists (e.g., the poet Srečko Kosovel) but, despite several attempts, the cooperation did not produce lasting results before *Zenit* was banned in 1926. In 1927, the Ljubljana-based *Tank* magazine, edited by the ambitious Delak and supported by Micić, tried to continue the zenitist legacy. Unfortunately, its existence was short-lived.

Keywords: *Svetokret*, *Zenit*, *Tank*, Slovenian interwar avant-garde, Zenitism

In January 1921, exactly one hundred years ago, *Svetokret* (World-Turning), „a magazine for the expedition to the North Pole of the human spirit,“ the first radically avant-garde periodical in the new Yugoslav state, appeared in Ljubljana.¹ Its publisher and sole author was Virgil Poljanski (1898–1947), a rebellious cultural proletarian, an avant-garde *enfant terrible*, that is said to have been dubbed a „mad dog“ in Ljubljana precisely because of this publication. This episode from Slovenian (or Yugoslav) literary history is almost forgotten today because *Svetokret* remained a one-off gesture:

¹ This article was written as part of the „Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave,“ research programme (P6-0024), supported by the Slovenian Research Agency.

a magazine printed in (Latin-alphabet) Serbian found it difficult to take root in Slovenia, and its fieriness was probably shocking even to the young Slovenian avant-garde artists that surfaced in Novo Mesto and Ljubljana in the autumn of 1920. At the same time, however, this unexpected, bizarre phenomenon rightly arouses interest: first, because *Svetokret* can be seen as a harbinger of zenitism, an internationally recognized avant-garde movement embodied by Ljubomir Micić (1895–1971), the brother of Virgil Poljanski and editor of *Zenit* (Zenith), and, second, because from *Svetokret* and *Trije labodje* (The Three Swans) to *Tank* one can trace how the protagonists of the Slovenian avant-garde of the 1920s—from Marij Kogoj, the Kralj brothers, and Anton Podbevšek’s Novo Mesto group to Srečko Kosovel, Ferdo Delak, and Avgust Černigoj’s constructivists—responded to the initiatives of the more ambitious Yugoslav movement.



Figure 1. Title page of *Svetokret* (January 1921)

January 1921: Poljanski and the „Expedition to the North Pole of the Human Spirit“

Svetokret opens with the aggressive prologue „Here I am!“ in which Poljanski’s unconventional appearance on the cultural scene is articulated almost like a declaration of war: „I carry a whip to lash even the thickest skin to blood . . . And I will sting, I will stab wildly into their barrel-shaped bellies and—pierce through. . . . I will strike with

steel cyclopean force and—strike down“ (Poljanski, 1921: 4).² This is followed by the „Manifesto,“ in which the spiritual revolutionary proclaims that it will be necessary to leave the „twenty stinking centuries“ far behind, and exclaims: „Long live the free human spirit! Glory to the new man! Let it be a glorious revolution of the spirit in October, when all the old forms will fall, like dry and pale leaves!“ (ibid.).

Where did the angry author of *Svetokret*, a rebellious poet inspired by the postwar avant-garde utopia of total (spiritual) revolution, come from? Born in 1898 to a poor Serbian family in the Croatian village of Sošice, he was educated in Karlovac and then in Zagreb, where he did not finish school because he was expelled in 1915 for parodying the Croatian anthem. In 1917, he began working in theatre. After the war, he was for some time at the Slovenian theatre in Trieste and later, in 1920, he appeared in Ljubljana. Poljanski did many things in his life: he was an actor and theatre critic, poet and writer, lecturer and performer, founder of avant-garde magazines, painter, illustrator, and designer. Above all, however, he was the second pillar of *Zenit* and a tireless international promoter of the zenitist movement—until his symbolic public divorce from literature and Yugoslavia in 1927.³ All of this was still waiting for Poljanski when, as a young man of twenty-two in Ljubljana, he first publicly distinguished himself as a radical avant-garde writer.⁴ Yet, even his debut is visibly marked by a megalomaniacal, messianic utopianism: the belief that the moment of a total break with the old and a radical spiritual renewal has arrived, accelerated by the agony of the First World War and the Bolshevik coup in Russia. Already in *Svetokret*, Poljanski fashions himself as an archetypal furious man to an extent that is unparalleled in the Yugoslav arts (cf. Rogić Musa, 2010: 71).

Little is known about Poljanski’s early theatrical engagements in Trieste and later in Ljubljana. It can be inferred that the young man with no formal training was employed on a part-time basis. In the estate of Ljubomir Micić there is a document from January 1920 confirming his payment of a six-month membership fee for the Ljubljana branch of the actors’ association.⁵ Poljanski (listed as „Mr. Mičić“) certainly appeared at least in Ivan Cankar’s play *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (Scandal in the St. Florian Valley), staged by Osip Šest for the National Theatre in Ljubljana in the 1920/21 season, playing the bit role of the Traveler (*Popotnik*). It seems entirely possible, as Dragan Živadinov believes, that Poljanski displayed „elegant eccentricity and experimentation in his lifestyle,“ but it is less likely that the (precarious) actor would already be giving

2 All translations from Slovenian and Serbian to English are by the author.

3 On Poljanski’s turbulent life, cf. Golubović and Subotić (2008: 361–363), and for the new findings on his final years in Paris cf. Todorović (2015).

4 On his polemical debut in *Maska* in 1920, which precedes the *Svetokret* episode, cf. Pranjić in this issue.

5 I am thankful to Irina Subotić for this information.

public lectures at this time. As shall be seen, this happened a few years later, when Poljanski returned to Ljubljana, this time as a fully formed avant-garde cosmopolitan.



Figure 2. Virgil Poljanski's critique of the Ljubljana debut of the „November Movement“ (Svetokret 1921/1, p. 9)

In January 1921, however, Poljanski managed to get *Svetokret* printed. This issue is all the more interesting because it contains a critique of the first appearance of the Slovenian historical avant-garde, called the „November Movement“ by Poljanski (better known today as the „Novo Mesto Spring“), which raised a lot of dust in Ljubljana at the time. As an avant-garde artist, Poljanski approaches the movement sympathetically, but he remains critical, sometimes even caustic. First, he comments on the exhibition in the Rihard Jakopič pavilion. He finds Božidar Jakac, the major new painter of the Novo Mesto group, utterly amateurish in his early works but rapidly improving in his later paintings, whereas the brothers France and Tone Kralj, who do not belong to the movement, are praised as the true *kings* among Slovenian visual artists. On the 12th November, Poljanski apparently attended the infamous poetic debut of Anton Podbevšek at the Ljubljana National Theatre. Surprisingly, the fellow Slovenian avant-garde poet did not impress him:

The November Poetry Movement was incarnated in the imposing person of Anton Podbevšek. / He is only interesting as a negative phenomenon. He was resurrected from God knows what kind of writings, what kind of Italians, -ties, or what kind of Germans, etc. / But I have no time to research artistic-poetic-criminal facts. I just state that Mr. Podbevšek is without talent and culture, and therefore I do not trust him at all—and I declare him, as a poet, illiterate! (Poljanski, 1921: 9)

Poljanski formed a completely opposite opinion about Marij Kogoj, another future member of „the swans“:

Kogoj's music creates a modern „Musical Slovenia.“ His music is modern, and it has so much dynamism in it that, if Anton Podbevšek had a hundredth part of that dynamic in his poems, he would be a poet. / His music enters through the ear into the brain and shakes it—it quakes! Of course, if someone has neither ear nor brain . . . then it is not music for him, but empty banging: bim, bam, bum!!! . . . Long live Marij Kogoj! (ibid.: 9–10)

Poljanski also published some of his poems in *Svetokret*, which, unlike his later poetry, are much less radical than his manifestos.⁶ On the back cover he also announced the contents of the second issue, from which one can infer that he seriously intended to continue the magazine. However, Poljanski never managed to publish the second issue of *Svetokret*; to be honest, it even remains a mystery how he was able to finance the printing of the first issue. The modest reach that such a one-off issue could have at best gives *Svetokret* the stamp of an advertising pamphlet, rather than a genuine magazine. On the back cover, however, one also finds the announcement of the forthcoming *Zenit*, an international magazine of art and culture, to be published in Zagreb on the 1st February. Edited by Poljanski's brother Ljubomir Micić, this magazine was conceived much more seriously both editorially and economically, as evidenced by the invitation to preorder, the publication of prices, and the address of the editorial office (Hatzova ulica 9/I). As it turned out overtime, *Zenit* actually cut more decisively into domestic matters, as well as into the international cultural field.

⁶ On Poljanski's poetics, cf. Konstantinović (1983) and Đurić (2012).

February 1921: Micić and the Balkan „Barbarian-genius“

Zenit, announced by Poljanski in *Svetokret*, is rightly considered the most successful Yugoslav avant-garde magazine. In almost six years of its existence (1921–1926), its editor Ljubomir Micić published a plethora of program texts and manifestos, poetic contributions in original languages, innovative art supplements, and atrocious critiques and polemics. In the process, he established an astonishing network of international contacts. Early on, he established contact with the Berlin circle of Herwarth Walden as well as Ehrenburg and El Lissitzky, and he even made the Paris-based poet Yvan Goll a zenitist and coeditor of Zenit. In its heyday, Zenit's international connections extended from Paris, Antwerp, Brussels, and Berlin to Vienna, Krakow, Prague, Budapest, Sofia, Rome, the United States, Russia, Spain, etc.



Figure 3. First page of Micić's „Zenitist Manifesto“ (1921)

As an avant-garde movement, zenithism was relatively eclectic. It initially fed primarily on (late) expressionist utopianism and partly futurist dynamism, to which it added individual elements of other movements in a syncretic manner. Already in his manifesto of 1921—the first book published by the ambitious Zenit Library and containing separate texts by Micić, Yvan Goll, and Boško Tokin—Micić closely linked zenithism with the Balkans. He wanted to distinguish the new movement with the idea of Balkan barbarism: „In the Šar Mountains—in the Ural Mountains—there is a NAKED MAN BARBARIAN-GENIUS standing“ (Micić, 1921: 3). The idea of the barbarian, which had already been a classic avant-garde *topos* since Marinetti, takes an original turn in Micić’s work: for many centuries the (Serbian) Balkans were considered the defender of Europe against the barbarians (*heretics*), and now they stood as the defender against decadent Europe, an „old whore.“ Moreover, barbarism embodies a new, creative force from the periphery that will invade the rotten core of Europe in order to purify it: „Close the gate . . . Europe, but we are going to enter anyway“ (ibid.). Thus, a zenitist positions himself as a European savage by analogy with the Russian avant-garde, especially Alexander Blok (cf. Kralj, 1986). Only the Balkan savage, Poljanski claims in a later manifesto from the *Tumbe* (Upside down) collection (1926), can be truly „authentic,“ whereas Western artists, even if they reach for the spirit of the „savage,“ can only produce tasteless „European lemonade“ that causes vomiting (Poljanski, 1988: 9).

With the concept of the barbarian-genius, zenithism certainly wanted to overcome inferiority complexes vis-à-vis the Western avant-gardes. At the same time, it wanted to establish itself as a relevant European movement in the broad spectrum of postwar -isms precisely through „Balkanisation.“ For this reason, it directed its ambitious gaze in all directions—even to nearby Ljubljana. The first mention of Slovenian events appears in Makroskop (Macroscopic), a permanent column of *Zenit*, which reports on *Svetokret* in its March issue. Of particular interest is the April issue of *Zenit*, which contains the unsigned article „Film slovenačke culture“ (The Film of Slovenian Culture). Its author can be none other than the agile Virgil Poljanski, who, as his signatures in the first three issues of *Zenit* show, was at that time moving between Ljubljana, Zagreb, and Vienna.

„The Film of Slovenian Culture“ is an unsparing, scathing critique of the Ljubljana art scene, its representatives, and its institutions. Cankar, „the only strong personality“ in expressionless Ljubljana, had sadly passed away, but Poljanski remains rudely sarcastic about those still alive. Alojzij Kraigher opens „shells in which there are no pearls“ before the viewer’s eyes, Angelo Cerkvenik „writes, but what he writes cannot yet be determined,“ and Izidor Cankar lectures on expressionism, of which „he knows absolutely nothing.“ Fran Govekar is only a „very bad journalist,“ and for Ivan Tavčar and Ivan Vaupotić, who publicly exposed themselves as opponents of the November Movement, Poljanski hardly finds a word (*Zenit* 1921/3: 12).

Tretaski: Snažna slikarska lčenost koja nosi u sebi klicu ekspresionizma.
 Vavgotiča: Slikar...
 Kralj-Senior: Vajar i slikar. Gubi se u manirama.
 Kralj-Junior: Slikar i vajar. Muči se da bude ekspresionista.
 Dr. Ivan Tavčar: Famosni. Veliki ſapan. Inače i on piše, piše nemogućnosti — kočeta ad infinitum.
 Fran Govekar: vrlo slabo novinar!
 Jakopič: Jedini slovenački umetnik-slikar sa božanski elementom sedom brandom, koji putuje stazama novih umetničkih težnja.
 Marij Kogoj: Osniva bazu nove slovenačke muzike. Energija koja dolazi.
 Anton Podbevšek: Na prelomu slovenskih starinskih grupa namogućnosti, rođio se On sa „Bombama“. Energija nova, koja dolazi.
 Jakac: Mlađi slikar novih umetničkih težnja, inficiran evropskim ekstremnim pokusajima. Energija koja dolazi. Dali će svij doći?

Reviye:
 „Ljubljanski Zvon“. Več zvoni neznam koliko godina u nedjelje nihakog zvuka. Trebalo bi ga skinuti sa tornja.
Dom in Svet. Vrlo lep papir. Veliki format. Unutra: Ništa — ništa — ništa — ništa — do Podbevšeka.

Figure 4. „The Film of Slovenian Culture“ (excerpt), *Zenit* 3 (April 1921), p. 12

Most interesting is there assessment of the representatives of the new Slovenian art. Poljanski still appreciates the Impressionist Rihard Jakopič, the patron of young painters („The only Slovenian artist-painter with a divinely elegant gray beard, treading the paths of new artistic trends“), and Fran Tratnik („A strong painter who carries the germ of Expressionism“). His reservations about Božidar Jakac have also been overcome („A young painter of new artistic aspirations, infected by European extremes. The energy that comes.“). Surprisingly, however, this time he is far less enthusiastic about the Kralj brothers („King-Senior: Sculptor and painter. Loses in manners. King-Junior: Painter and sculptor. Struggles to be an expressionist“). Although Marij Kogoj retains a prominent position („He creates the basis of the new Slovenian music. The energy that is coming.“), his attitude toward Anton Podbevšek is turned upside down („At the turn of the old Slovenian stupid impossibilities, he was born with the ‘bombs’. New energy is coming.“). The positive opinion about Podbevšek is also supported by witty comments on the most important Slovenian literary magazines: while *Ljubljanski zvon* (The Ljubljana Bell) has been ringing for years „without making any sound“, its rival *Dom in svet* (Home and World) is only rated better thanks to a young contributor from Novo Mesto: „Very nice paper. Large format. Inside: Nothing—nothing—nothing—to Podbevšek“ (ibid.: 12). Poljanski thus proves to be a highly capricious critic.

The friendly atmosphere between the avant-garde circles in Zagreb and Ljubljana in the spring of 1921 is also documented by Podbevšek's correspondence with Poljanski. It seems that Kogoj and Podbevšek were in contact with *Zenit* and that Poljanski wanted to win Rihard Jakopič to the zenitist cause. From the first postcard sent on the 2nd April, one can learn that the group from Ljubljana was interested in

Zenit. Podbevšek and Kogoj also announce their imminent arrival in Zagreb and ask Poljanski to find them accommodation for two nights. Another letter follows a week later, this time from Novo Mesto, in which Podbevšek praises the third issue of *Zenit*, which has arrived in the meantime, and expresses his willingness to cooperate with the magazine (Golubović, 1998: 197–200). It is not known whether Podbevšek and Kogoj actually visited Zagreb in the spring of 1921 and met the zenitist brothers, but the fifth issue of *Zenit* certainly contained „Portret jednog Slovence“ (Portrait of a Slovenian, *Zenit* 1921/5:11), drawn by Vinko Foretić (a.k.a. Vis). Podbevšek's facial features can be deduced from it, but there is no evidence other than the resemblance to confirm the identity. The portrait, drawn in the spirit of a futurist or cubist caricature, was later exhibited at the great Zenit exhibition in Belgrade (9th – 19th April, 1924), with a new title: „Čovek sa cigaretom“ (Man with a Cigarette; Subotić, 1995: 71).⁷

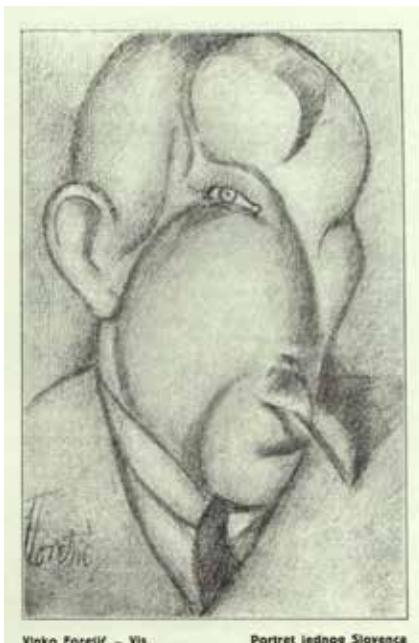


Figure 5. Vinko Foretić, „Portrait of a Slovenian,“ *Zenit* 5 (June 1921, p. 11)

That the conditions for cooperation between Ljubljana and Zagreb were favourable is attested to by the July issue of *Zenit*, which reports on the founding of Ljubljana Youth Club and its protagonists, especially the Kralj brothers, who „wage a determined struggle against everything obsolete and inartistic in Slovenia“ (*Zenit*

⁷ As part of the Micić collection, the original artwork is now kept by the Belgrade National Museum.

1921/6: 13). In the September issue, Micić published a photo of the sculpture France Kralj „Težak spomin“ (Grave Memory; *Zenit* 1921/7: 6), which, as one learns in Makroskop, „gives a spiritual line and contours of the new sculptural art in our country“ (ibid.: 13). *Zenit* also intended to publish a composition by Kogoj, but this did not materialise „due to technical obstacles“ (ibid.). The November issue praises the recent illustrated book by Fran Kralj, *Kralj Matjaž* (King Matthias), and the review of the exhibition at the Zagreb Art Pavilion mentions another important future collaborator of *Trije labodje* and *Tank*, the painter Veno Pilon:

New unnoticed names that no one has mentioned before should be mentioned. The Slovenian Pilon is an artist whose pen stroke captures deeply and very suggestively in his drawings. The line and the blurred gray concept of his drawings are individual and have the driving force of the modern German artist Meidner. (*Zenit* 1921/9: 13)

Mutual affection is thus attested, yet the record of Slovenian cooperation is rather modest on the whole: in the first year of *Zenit* one finds not one poem, not one painting, not one composition by a Slovenian author. This seems difficult to understand—but, as shall be seen, it only became worse later on. While the Slovenian „youth“ were drafting their own magazine in the autumn of 1921, Poljanski was making contacts with European avant-garde artists and staging scandals with Dragan Aleksić in Prague, and in Zagreb Micić instigated the first high-profile dispute within the zenitist movement, which was followed by the departure of notable collaborators such as Boško Tokin, Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, and Dušan Matić (Golubović and Subotić, 2008: 91–94). The painful mutual accusations revealed that Micić, a stubborn and authoritarian megalomaniac, had serious problems with cooperation.

1922: “The swans” and the unsuccessful launch of the Slovenian avant-garde magazine

At the beginning of 1922, the first issue of *Trije labodje* was finally published in Ljubljana under the leadership of the trio of Anton Podbevšek, Marij Kogoj, and Josip Vidmar. *Trije labodje* represents an important stage in the establishment of the new Slovenian art because it brought together a promising group of poets, painters, and composers (cf. Dović, 2020). However, the magazine does not even remotely resemble the daring *Zenit*. On the contrary, visually it remains traditional, there are no manifestos and controversies in it, and above all its self-sufficiency is remarkable: its focus remains strictly Slovenian. Some parallels with the Zagreb movement can be found in the idea of founding an art publishing house, which also bore the name *Trije labodje*, reminiscent

of the bold plans of the Zenit Library. Perhaps they also wanted to imitate *Zenit's* Makroskop with their feature Listek (Leaflet)—but the contrast could not have been greater. Whereas *Zenit* agilely and continuously followed the most current impulses from all over the world, the only reference to the foreign avant-garde one can find in *Trije labodje* is a note about *Zenit*, written in the patronizing tone typical of Podbevšek:

The only magazine with a progressive ideology under the editorship of Ljubomir Micić and Ivan Goll is being published on the Balkan Peninsula: *Zenit*. We would welcome it with much greater pleasure if it contained less propaganda and more genuinely artistic contributions because there is a serious danger of discrediting an otherwise interesting artistic movement. Stanislav Vinaver and some of his comrades distanced themselves from *Zenit*. The reason for this step was the zenitist manifesto of L. Micić. (*Trije labodje* 1922/1: 30)

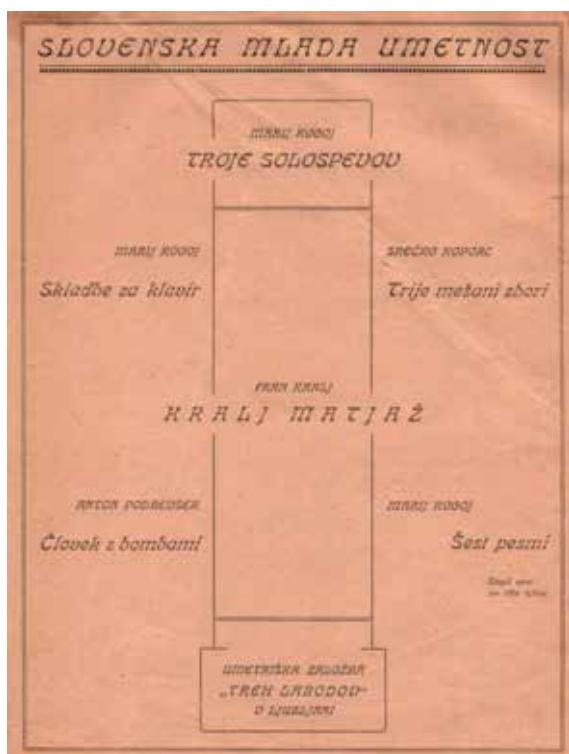


Figure 6. The ambitious plans of „Three Swans Artistic Publishing,“ which were only partially realised (*Trije labodje* 1922/1)

Could the slight trace of malevolence visible in this note be the result of personal disputes between Micić and Podbevšek, who, as avant-garde leaders, shared several less pleasant character traits? One can only speculate about this. In any case, the February issue of *Zenit* mentions the arrival of the first issue of *Trije labodje* from Ljubljana and names the three editors. This brief note marks the end of the collaboration with the protagonists of the „November Movement“: the zenitists' interest in „expressionless“ Ljubljana has dried up. Already in the spring of 1922, the Micić brothers are found deeply involved in another conflict with one of their former colleagues, this time with the dadaist Dragan Aleksić. The Makroškop column in the May issue reads:

„Angry dog“ (so they called him in Ljubljana after the appearance of *Svetokret*) Mr.V. Poljanski, who so excellently „throws the lasso around the neck of the Mother of God,“ threw countless lassos around countless twisted necks in *Dada-Jok*. . . For his anti-Dadaist action with the help of Dadaism itself, Mr. Poljanski deserves to become a member of any Yugoslav Academy and to receive the *Zenit* medal. (*Zenit* 1922/14: 32)

Poljanski, who had previously stirred up Ljubljana, obviously caused trouble elsewhere as well: the daring blasphemous poem „Laso materi božjoj oko vrata“ (A Lasso around the Neck of the Mother of God) attracted the attention of the court, and with the *Dada-Jok* magazine he created a witty „dadaist“ parody of dadaism. The show down with Aleksić, one of *Zenit*'s most promising collaborators, once again underscored Micić's authoritarianism. Be that as it may, *Zenit* remained silent about the second and last issue of *Trije labodje*, which appeared without Podbevšek, and also about Podbevšek's anarcho-proletarian *Rdeči pilot* (The Red Pilot), which also comprised only two issues. In 1922, Slovenian “young art” fell completely out of *Zenit*'s field of vision—which remained the case until the magazine was banned. This assessment is hardly challenged by the fact that the June 1922 issue published the short Slovenian dramatic dialogue „V parku“ (In the Park), signed by „A. Čebular-Črnometl,“ which „bears many similarities to the genre of dramatic synthesis cultivated by the Italian Futurists“ (Golubović and Subotić, 2008: 388). Albin Čebular (1900–1952) is nowadays hardly known as a poet in Slovenia, and his youthful avant-garde episode has so far gone completely unnoticed.

V PARKU

A. Čebular — Črnomelj

Rido Pajek: advokat
Fira Repek: guvernanta

Rido Pajek: predstava: trebuhoborba — trde noge vleči v glavi prevračati 30 ulic mačeka lomiti garderoba med klobuki.

Fira Repek: z velikim programom?

Rido Pajek: Da, krava bezljati preko mene — pahni cestni jarek pasti Novo: plakat kako fižol sejati da črešnje izraslu hvala bogu še dva čika v žepu (naredi cigaret).

Fira Repek: Bomboni bomboni bomboni . . .
najnovješa moda:

rdeče—zeleno
glaseee—sandali
lakasti—lasje

presičke voditi na vrvi šetaši z njimi po parkih v PARMI izdelovali prašek glavobolni kosti obirati boli boli . . .

Rido Pajek: polahko polahko polahko uze popravljalji kolešcek ostati možgane logičneje

Fira Repek: logika pokopati zapečatili hiperlogika uničiti NE razumete me — TEPEC cvetlice v cvetličnjaku brati izlegati noge kosmate na divanu zajahati solnce. novootvorjena pošta drndati črnomelj LOGATEC svečni

Rido Pajek: Looo . . . — huuuu glava odpirati: razumeti u strah polaščati polaščati strah sove sove me strah lase ježiti kavarna kavopiti pití kavo čitati časopise preje nič batí leteti leteti leteti pasti vstatí dihati klicati sedeti kaditi cigareto.

Fira Repek: Ojoja oj vi stopite mi na kurje oko!

Rido Pajek: divni razgled: gnojišče mlaka gnili panju smrdleči zrak . . .

Fira Repek: ah oko oko

Rido Pajek: pardon gospodična! (ji gledati pod noge potem v oči) kaj krastača kamen poleno žemlja motne očali zdravnik vam dati recept za druge.

Fira Repek: predstava 38

Rido Pajek: iti bliskati grmeti muditi frak polikati pravočasno uro pognati godbo odpovedati pijanec opolekati cilinder zakrpali sama ili

Fira Repek: Kost glista štriga trska vagabund ti . . .

Rido Pajek: (sam sebi:) Lahkonoč leščerba —

Fira Repek: Jaz na cedilu ostati

Zastor

Figure 7. Albin Čebular, „In the Park,“ the only Slovenian literary text in *Zenit* (1922/15, p. 39)

However, the bottom line is that Čebular's marginal dramatic experiment remains the only Slovenian literary text published in *Zenit*, and the only Slovenian contribution besides the photograph of France Kralj's sculpture from the previous year. *Zenit's* periscope, meanwhile, turned decidedly toward the wider world: the Micić brothers forged lively links with the centers of the avant-garde, and Ljubljana was no longer considered a significant focal point of the new art.

April 1925: The “apostle of zenitism” returns to Ljubljana

The growing problems that the conflicted (and pro-Serb) Micić had with the publication of *Zenit* in Zagreb led to the transfer of the editorial office to Belgrade in 1923. There the problems continued as the magazine came out less regularly, but the zenitist brothers continued to successfully promote the movement abroad. Contacts with Slovenian avant-garde artists were resumed in 1925, but this time not with representatives of the disbanded „swans,“ but with representatives of the second, „constructivist“ wave. In 1925, Poljanski visited Slovenia again and teamed up with the painter August Černigoj. In April, they held a zenitist evening in Trbovlje, for which Černigoj created a scenography that has not been preserved (Štoka, 1999: 73). The climax followed on the 23rd April; 1925, when Poljanski staged a bombastically announced and well-attended zenitist evening at Ljubljana City Hall. An unsigned report was published the next day:

At last the excitement in the hall has died down, and the „man with the strongest imagination in Europe“ took the stage and apologised in the introduction for the American-style advertising... Branko Ve Poljanski now began to explain what zenitism means, who its founder is, what its history is, and what its goal is, which he summed up in the sentence that each of us must strive to become a „barbarian-genius.“ (Podbevšek, 1925: 4)

In the writer one can undoubtedly recognise the former charismatic leader of the young Slovenian poets, who was then working as a reporter for the *Jutro* newspaper. Podbevšek is quite taken with the „apostle“ of zenitism, who „shook up otherwise peaceful Ljubljana“: „Several statements were met with loud applause because Poljanski did not spare paradoxes“ (*ibid.*). However, his enthusiasm is not unqualified: If the „fakir from the Balkans“ was interesting to level-headed youth, he appealed far less to the „connoisseurs“ because „they heard the same thing so often that they already had a headache“ (*ibid.*). Podbevšek, who published his only volume of poetry, *Človek z bombami* (The Man with the Bombs), in 1925, was apparently withdrawing from the avant-garde trenches.



Figure 8. A flyer for Poljanski's „Zenitist evening of sensation“ in Ljubljana on the 23rd (April, 1925)⁸

Srečko Kosovel also attended the zenitist soirée. His attitude toward zenitism was ambivalent: in his diary entries of 1924 he faithfully followed zenitist ideas and accepted the notion of barbarism that would revive decaying European art with fresh Balkan energy, but at the time of Poljanski's lecture—despite his fascination with the speaker—he already felt a certain skepticism (Vrečko, 2012: 265–267). Here, however, it seems more important to emphasise something else; namely, that access to *Zenit* was by far the most important window for the young poet into the world of avant-

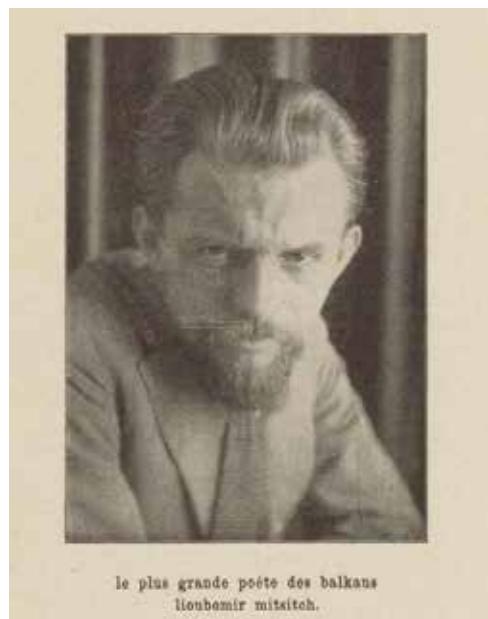
⁸ Golubović and Subotić, 2008: 207.

garde art, its manifestos, and creative practices. Although *Zenit* was (also) a mouthpiece of a particular avant-garde formation, it did not lose its comprehensive cosmopolitan character, especially in the early years: it offered a unique source of information on virtually all relevant events of the avant-garde not only of the West, but also of the East and the South (cf. the zenitist slogan *orient-occident*). In this sense, one should not forget that *Zenit*'s fundamental role for the Slovenian avant-garde was to broaden horizons and provide inspiration.

1926–1927: The decline of Zenit and the rise of Tank

The interest in zenitism among the representatives of the second wave of the Slovenian interwar avant-garde (especially Černigoj, Kosovel, and the theatre director Ferdo Delak) opened new possibilities. During this period, the Slovenian „constructivists“ welcomed the zenitist ideas and slogans with open arms, as evidenced by the joint manifesto of Delak and Černigoj published in *Mladina* in the autumn of 1926, in which one reads, among other things: „We want to be barbarian-geniuses. This is the slogan of Balkan nature, we want to live in harmony with the whole world in a dynamic form of activism“ (Delak, 1926: 21). The collaboration intensified when *Zenit* suffered a fatal blow at the hands of (anti-communist) censorship in Belgrade and its editor was dramatically evacuated to Paris via Rijeka, with even Marinetti intervening.

In the first half of 1927, Micić tried to revive the movement and its magazine—in either Paris, Belgrade (via Marijan Mikac), or Ljubljana—but his success was meagre at best. He also pinned his hopes on the Slovenian constructivists, as is evident from Černigoj's preserved letter to Micić. The Slovenian avant-garde artists saw themselves as the spiritual successors of zenitism: „We barbarians,“ wrote Černigoj on the 3rd March, 1927, „are more skillful and artistically gifted than all French–Italian and German commercial prostitution“ (Golubović, 1987: 102). Their self-confidence gradually grew: the zenitist activities had earlier represented a difficult-to-attain role model for them, but Micić was now gradually losing the leading role. On the 2nd September, he received a note in Paris that Delak and Černigoj would publish an “activist magazine” in Ljubljana, with sub-offices in „Germany (Hannes Meyer in Dessau), Italy (Sofronio Pocarini in Gorizia), Switzerland (Jean Bard in Geneva, etc.),“ and Micić, the „originator of zenitism,“ was asked to be the editor for France and Serbia (*ibid.*: 100).



**Figure 9. Ljubomir Micić, „le plus grande [sic!] poète des balkans“
(*Tank* 1927/1^{1/2}, p. 11)**

Micić, who „hoped and believed that the Slovenian avant-garde artists, especially Ferdo Delak and Avgust Černigoj, would continue with Zenitism“ (Subotić, 1995: 81), really had no choice but to participate in the project. He may have accepted the new, subordinate role so much more easily because the „tankists“ dubbed him „the greatest poet of the Balkans.“ They had good reasons to flatter the narcissistic megalomaniac: even a cursory glance at *Tank*'s published issues shows that the new magazine drew not only on the ideological legacy of zenitism and its banned magazine, but also on a valuable network of foreign collaborators that the Micić brothers had forged by then. This is why from the outset *Tank* was able to be remarkably different from *Trije labodje*, for example: it was decidedly modern and, by Slovenian standards, downright fascinatingly international.⁹

With *Tank*, the protagonists of the second wave of the Slovenian historical avant-garde finally became actively associated with zenitism. Moreover, a group of Slovenian artists, under the tutelage of the ambitious Delak, who called himself the „directeur“ of the new „movement artistique d'avant-garde international,“ placed themselves at the forefront of Yugoslav progressive art.

9 For the connections between *Tank* and *Zenit*, cf. Poniž (1987), Golubović (1987), Ilich Klančnik and Zabel (1999), and Dović (2016).

The zenitist Marijan Mikac commented on the publication of *Tank*'s first edition in a letter to Micić:

Tank deserves congratulations for its courage and good will, but it seems to me that the young people around *Tank* are not capable of producing new works. They can be a sensation for Slovenia, maybe not even that anymore. I want to be wrong, but this is the impression I got from the first issue of *Tank*, although it is technically excellent. (Golubović and Subotić, 2008: 250)

The above assessment is incompetent and unfair in at least one point: *Tank*'s visual faction, especially Černigoj's constructivists, certainly proved capable of creating important new works. Nevertheless, it turned out that the „revue internationale de l'art vivant,“ which was trying to penetrate the world through the zenitist niche, did not have enough momentum. Even before the tankists could build up the necessary base of Slovenian collaborators and consolidate the material conditions for a more serious publication, after two promising issues *Tank* fell victim to bureaucratic obstacles, behind which one can sense the ideological and censorial resistance that had already buried *Zenit*.

Meanwhile, other avant-garde protagonists were slowly cooling off. The hated and ostracized Podbevšek finally withdrew from public life in 1927. That same year, Poljanski gave up poetry and disappeared into the Parisian painting scene, and Micić, nostalgic for the heroic past of zenitism and increasingly open to nationalist ideas, also lost momentum. Delak's success as a representative of „young Slovenian art“ in Herwarth Walden's *Der Sturm* (The Storm) in January 1929—a consecration of the movement by the decadent West—came too late to mean anything more than a retrospective of a turbulent postwar utopia.

REFERENCES:

1. Delak, Ferdo. 1926. „Avgust Černigoj.“ *Mladina* 3(1), 19–23.
2. Dović, Marijan. 2009. *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana, ZRC SAZU; Novo Mesto: Založba Goga.
3. Dović, Marijan. 2016. „From autarky to ‘barbarian’ cosmopolitanism: the early avant-garde movements in Slovenia and Croatia,“ in: Adam J. Goldwyn and Renée M. Silverman: *Mediterranean Modernism*. New York: Palgrave Macmillan. 233–250.
4. Dović, Marijan. 2020. „Podbevškova pesniška šola, *Trije labodje* in zaton ‘bombaša’.“ *Slavistična revija* 68(3), 427–440.
5. Đurić, Dubravka M. 2012. „Poetika hibridnih multižanrovskeih pesničkih tekstova Ljubomira

- Micića i Branka Ve Poljanskog. "Poznańskie Studia Slawistyczne 2, 119–133.
6. Golubović, Vida. 1987. „Dopisovanje v zvezi z revijo *Tank*. Černigoj – Delak – Micić.“ In: *Tank*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 96–113.
 7. Golubović, Vidosava. 1998. „Iz prepiske oko Zenita i zenitizma.“ *Ljetopis Srpskog kulturnog društva Prosvjeta* 3, 197–209.
 8. Golubović, Vidosava, and Irina Subotić. 2008. *Zenit: 1921–1926*. Belgrade/Zagreb: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost; Srpsko kulturno društvo *Prosvjeta*.
 9. Ilich Klančnik, Breda and Igor Zabel (eds.). 1999. *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija.
 10. Konstantinović, Radomir. 1983. „Branko Ve Poljanski.“ *Biće i jezik*, Vol. 6. Belgrade: Nolit, Rad; Novi Sad: Matica srpska. 469–506.
 11. Kralj, Lado. 1988. „Jaz sem barbar“. Barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi.“ *Primerjalna književnost* 11(1), 29–41.
 12. Micić, Ljubomir. 1921. „Manifest zenitizma.“ In: Ljubomir Micić, Ivan Goll, and Boško Tokin, *Manifest zenitizma*. Zagreb: Biblioteka Zenit.
 13. Podbevšek, Anton [Anon.]. 1925. „Zenitistični večer Poljanskega.“ *Jutro* 6 (96), 24 April, 4.
 14. Poljanski, Branko Ve. 1988. *Panika pod suncem. Tumbe. Crveni petao*. Facsimile edition. Ed. Aleksandar Petrov. Belgrade: Narodna biblioteka Srbije.
 15. Poljanski, Virgil. 1921. *Svetokret. List za ekspediciju na severni pol čovekovog duha*. Ljubljana: [Zvezna tiskarna].
 16. Poniž, Denis. 1987. „Revija *Tank* in slovenska likovna avantgarda.“ In: *Tank*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 57–74.
 17. Rogić Musa, Tea. 2010. „Utopijski diskurs u književnoj avangardi: Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskog.“ *Studia lexicographica* 4(2), 59–75.
 18. Štoka, Tea. 1999. „Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.“ In: Breda Ilich Klančnik and Igor Zabel (eds.): *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija. 66–76.
 19. Subotić, Irina. 1995. *Likovni krog revije "Zenit" (1921–1926)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
 20. *Svetokret*. [1921].
 21. *Tank*. [1927].
 22. Todorović, Predrag. 2015. „Život i smrt Branka Ve Poljanskog.“ *Književna istorija* 46 (154), 1007–1015.
 23. *Trije labodje*. [1922].
 24. Vrečko, Janez. 2012. „Barbarogenij, barbarsko in fašizem.“ *Primerjalna književnost* 35 (3), 261–270.
 25. *Zenit*. [1921–1926].

Od *Svetokreta* do *Tanka*: zenitizam i slovenačka međuratna avangarda (1921–1927)

Apstrakt: U januaru 1921. godine u Ljubljani, Virgil Poljanski (1898–1947) je pokrenuo *Svetokret*, prvi radikalni avangardni časopis u novoosnovanoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Ovo jedinstveno izdanje je bilo najava *Zenita* (1921 – 1926), glasnika ambicioznog zenističkog pokreta, koji je oliočio stariji brat Poljanskog Ljubomir Micić (1895 – 1971). Ovaj članak ispituje dinamiku odnosa između protagonistova slovenačke međuratne avangarde i vodećih zenitista, kako je dokumentovano u prepiscu, novinskim izveštajima, i, pre svega, u časopisu i izdavačkoj produkciji samih avangardnih pokreta. U prvoj fazi, ti odnosi su se vrteli oko Antona Podbevšeka i njegove grupe koja se okupljala oko časopisa *Trije labodge* (Tri labuda, 1922.), ali saradnja je i dalje bila ograničena. U drugoj, produktivnijoj fazi, zenističke ideje je delimično prihvatile grupa slovenačkih konstruktivista koju su predvodili Avgust Černigoj i Ferdo Delak. Zenitizam i njegov časopis zasigurno su bili važan izvor informacija i inspiracija slovenačkim umetnicima avangarde (npr. pesniku Srećku Kosovelu), ali, uprkos nekolicini pokušaja, saradnja nije dala trajne rezultate pre nego što je *Zenit* zabranjen 1926. godine. Ljubljanski časopis *Tank*, čiji je urednik bio ambiciozni Delak, a koji je podržao Micić, 1927. godine, pokušao je da nastavi zenističko nasleđe. Nažalost, njegovo postojanje je bilo kratkog veka.

Ključne reči: *Svetokret*, *Zenit*, *Tank*, slovenačka međuratna avangarda, zenitizam.

Kristina Pranjić
Univerzitet u Novoj Gorici
Akademija umetnosti
Slovenija

UDC 050.488MASKA
doi 10.5937/ZbAkU2109111P
Originalni naučni rad

Značaj ljubljanskog časopisa *Maska* (1920/21) u kontekstu jugoslovenskih avangardi¹

Apstrakt: Članak je posvećen objavama Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog u ljubljanskom pozorišnom časopisu *Maska* iz 1920. godine. Dok je Micić svojim nastupom u *Maski* pre svega želeo da se kao pisac predstavi i izvan Zagreba (u *Maski* je najpre objavio recenziju pozorišne predstave *Anfisa*, a zatim su drugi recenzirali njegovu dramu *Istočni greh*), Poljanski je prostor u *Maski* iskoristio za polemiku s ljubljanskim kritikom, da bi kasnije svoj kritički odziv na ljubljansko umetničko okruženje nastavio u svom časopisu *Svetokret*, kao i u *Zenitu*. Štaviše, jedan od glavnih motiva Poljanskog za izdavanje samostalnog časopisa u Ljubljani bio je nastavak polemike koju je započeo u *Maski*. Stoga se u ovom prilogu izlaže teza da je za celovitu genealogiju početaka saradnje između slovenačkih avangardista i predstavnika jugoslovenskog zenitizma potrebno uzeti u obzir i *Masku*, koja inače nije važila za revolucionarni, odnosno avangardistički časopis, ali je svojom težnjom ka internacionalizaciji časopisa, otvorenosću za različite jezike i polemikom doprinela razmeni mišljenja o tadašnjoj umetnosti i kritici, što je predstavljalo plodno okruženje za razvoj odnosa različitih aktera jugoslovenske avangarde i njihovih samostalnih nastupa.

Ključni pojmovi: časopis *Maska*, jugoslovenska avangarda, Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić.

Prethodne godine prošlo je sto godina od izdanja prvog broja časopisa *Maska*, koji je počeo da izlazi na jesen 1920. godine. Ljubljanski pododbor Udruženja pozorišnih glumaca SHS izdavao je časopis dva puta mesečno, a urednici su bili pozorišni umetnik Rade Pregarc i glumac Silvester Škerl. Tokom 1920/21. godine izašlo je devet brojeva. U pitanju je prvi slovenački i jugoslovenski pozorišni časopis koji je bio značajan i u kontekstu početaka jugoslovenske avangarde tokom dvadesetih godina 20. veka. Na ovu činjenicu prvi je skrenuo pažnju Peter Krečič izloživši tezu da se časopis *Maska* verovatno nehotice našao na polaznoj tački slovenačke, i šire –

¹ Članak je nastao u okviru istraživačkog projekta Z6-1882 pod naslovom *Jugoslovenske avangarde i metropolitanska dada (1916–1927): Višesmerna i transnacionalna genealogija 2020*. Sredstva za izvođenje obezbedila je Javna agencija za istraživačku delatnost Republike Slovenije.

jugoslovenske avangarde.² Iako *Maska* nije bila revolucionarni, odnosno u pravom smislu „avanguardistički“ časopis, bila je adekvatno polemična i dovoljno otvorena u jezičkom smislu da u njoj nađemo objave oba brata Micić, odnosno i Ljubomira i mlađeg Branka/Branislava³ (poznatijeg pod pseudonimom Branko Ve Poljanski), koji su gotovo istovremeno, početkom 1921. godine – jedan u Zagrebu, a drugi u Ljubljani – počeli s pravim avanguardističkim aktivnostima, odnosno izdavanjem prvih avanguardističkih časopisa i objavljinjem prvih manifesta na području Jugoslavije.



**Fotografija 1. Saradnici časopisa *Maska*, 1920/21,
pronađeno u arhivi Ane Traven, priv. vl.**

Objave i pominjanja Micića i Poljanskog nalazimo u prva tri broja *Miske*, koji su izašli u oktobru i novembru 1920. godine. Nedugo nakon objavljinja članaka u *Maski*, Poljanski će već u januaru 1921. u Ljubljani izdati prvi i jedini broj časopisa *Svetokret* (s podnaslovom „List za ekspediciju na severni pol čovekovog duha“), koji na poslednjoj strani već najavljuje i prvi broj časopisa *Zenit*, koji izlazi u februaru 1921. godine u Zagrebu pod uredništvom njegovog starijeg brata.

2 Krečić je pomenutu tezu izneo u razgovoru s Irinom Subotić na Radiju Študent, koji je emitovan 29. marta 2021. u sklopu pratećeg programa međunarodne naučne konferencije „Kosmički anarhizam“, posvećene slovenačkoj, i šire – jugoslovenskoj avangardi: <https://radiostudent.si/kultura/okrogla-miza-rkhv/stoletnica-jugoslovanske-avantgarde>.

3 Kršten je kao Branko, ponekad se sreće i kao Branislav (prim.ured.).

Dok je Micić svojim nastupom u *Maski* pre svega želeo da se kao pisac predstavi i izvan Zagreba (u *Maski* je najpre objavio recenziju pozorišne predstave *Anfisa*, a potom su drugi recenzirali njegovu dramu *Istočni greh*), Poljanski je prostor u *Maski* iskoristio za polemiku s ljubljanskom kritikom, da bi kasnije svoj kritički odziv na ljubljansko umetničko okruženje nastavio u svom časopisu *Svetokret*, kao i u *Zenitu*. Štaviše, kako što ćemo videti u nastavku, jedan od glavnih motiva Poljanskog za izdavanje samostalnog časopisa u Ljubljani bio je nastavak polemike koju je započeo u *Maski*. Ta početna faza ulaska Poljanskog na književno-umetničku scenu Kraljevine SHS bila je zato mnogo radikalnija u odnosu na pojavljivanje njegovog brata Micića, koji je pak zbog svojih daljih aktivnosti kasnije počeo da važi za najpolemičniju figuru zenitizma.

Interesovanje za objavljinjanje u *Maski* bilo je već od samog početka izdavanja izuzetno veliko, o čemu nam govori podatak iz prvog broja, gde u rubrici „Maska i mi“ uredništvo navodi da je dobilo veliki broj tekstova i da u datom broju nije uspelo da objavi sve što je primilo, te između ostalog pominje i članak „Ljubomira Micića iz Zagreba“ (*Maska* br. 1, 1920/21: 15). Pomenuti tekst je bila Micićeva recenzija predstave *Anfisa* ruske dramske trupe, koja je u Zagrebu gostovala u avgustu 1920. godine.⁴ Micićev tekst pod naslovom „Leonid Andrejev: Anfisa“, u originalu štampan na srpskom jeziku na latinici, objavljen je već na prvoj strani narednog broja časopisa. Ovaj tekst napisan je u izuzetno poetičnom i ekspresionističkom stilu, tako da se zapravo ne može govoriti o recenziji drame (i sama rubrika u koju je tekst uključen imala je naslov „Članak“). Slično je naznačeno i u napomeni uredništva uz tekst, u kojoj piše da je u pitanju „spis pesnika koji ne kritikuje, nego samo oseća“ (*Maska* br. 2, 1920/21: 17). Već na ovom mestu je primetno da je uredništvo bilo naklonjeno Micićevoj ekspresionističko-simboličkoj poetici, što će se iznova potvrditi u recenzijama njegove drame *Istočni greh*.

Urednici *Maske* su od samog početka bili veoma otvoreni za objave na drugim jezicima (pored slovenačkog) i podsticali su tekstove Srba i Hrvata želeći da u časopisu prate pozorišna događanja u celoj Kraljevini SHS. Naime, ovaj časopis je pokrenut u atmosferi novoosnovane države s ciljem povezivanja pozorišnih događanja svih jugoslovenskih pozorišta. Programski tekst „Naša beseda“, odnosno „Naša reč“ uredništvo je potpisalo kolektivnim „Mi“ i, osim na slovenačkom jeziku, objavilo ga i u srpskohrvatskom prevodu, i štampalo ga na hrvatskoj latinici i srpskoj cirilici. Ovaj tekst je u svom pozivu isto tako bio izuzetno internacionalno orijentisan i značio je poziv

⁴ O *Anfisi* i ostalim predstavama ruske trupe, koja je gostovala i u Ljubljani, opširnu kritiku je napisao Josip Vidmar u prvom broju *Maske* pod naslovom „Gostovanje igralske družbe Muratova“ (*Maska* br. 1, 1920/21: 11, 12); u istom broju je navedeno i to da je pomenuta predstava u Ljubljani doživila dobar uspeh (*Maska* br. 1, 1920/21: 14).

na angažovanje svih mlađih i onih koji još uvek imaju volju za izgradnju nove kulture i novog čovečanstva na kulturnom zgarištu koje je ostalo posle Prvog svetskog rata:

Svet je razrušen. Čovečanstvo leži kao ispruženi mrtvac na zemlji. [...] Iz sredine garišta ustajemo mi. Mi, koji smo ostali još mlađi, ne samo telesno mlađi, nego i oni koji smo ostali mlađi i na duši. Naša parola je: kultura srca. Naša „Maska“ je izraz čežnje za lepotom. [...] Graditi moramo novo čovečanstvo. Svi narodi grade. Moramo i mi pomoći. Bez fraza i zastarelih zastarelosti. Radimo. Gradimo. (*Maska* 1. br., 1920/21: 1)

U sličnoj želji za internacionalizacijom časopisa uredništvo u drugom broju skreće pažnju na to da je *Maska* još uvek „sviše lokalna“, kao i to da oni žele da objavljaju više članaka i izveštaja Hrvata i Srba, te da uskoro očekuju i cirilična slova, koja će im omogućiti da na cirilici štampaju i duže tekstove (*Maska* br. 2, 1920/21: 31). Slično pominju i u trećem broju (*Maska* br. 3, 1920/21: 47), a u četvrtom broju u rubrici „Maska i Mi“ već navode da su dobili i cirilična slova i pozivaju autore da pišu na cirilici (*Maska* br. 4, 1920/21:63). Sve ovo ukazuje na činjenicu da je u tom časopisu veoma važno mesto zauzimala želja za udruživanjem autora i izveštavanjem o događajima iz cele države.

Pored pomenutog Micićevog teksta o drami *Anfisa*, njegovo ime se spominje i u trećem broju *Miske* u rubrici „Dramska književnost“. Ovde uredništvo obaveštava čitaoce da je u oktobru 1920. u Zagrebu izdata Micićeva drama *Istočni greh* s podnaslovom „Misterij za bezbožne ljude čiste savesti“. U pitanju je kraći informativni zapis, iz kog saznajemo da će uslediti opširna recenzija Micićeve drame od strane „saradnika *Miske*“, te da je u pitanju „jedna od prvih ekspresionističkih publikacija kod nas, po sadržaju i po opremi“ (*Maska* br. 3, 1920/21: 45).⁵

U sledećem broju, koji je izašao 15. novembra 1920, čitamo proširenu recenziju Micićeve drame, koju je napisao Angelo Cerkvenik. U prvom delu on ukratko opisuje radnju u drami, u kojoj nastupaju Adam, Eva, Lilit i pali bog Savaot, a u drugom delu izlaže svoju izuzetno pozitivnu ocenu Micićevog dela:

Ljubomir Micić se svojim pesničkim delom uzdignuo do spoznaje (koju je i faktički pokazao!) da je ekspresionizam više, čak nešto sasvim drugo od običnog gomilanja mrtvih reči, besmislenih, pijanih rečenica, bez svake

⁵ Drama je štampana u 250 primeraka, koje je Micić svojeručno signirao, a prvih 100 i potpisao. Jedan od retkih primeraka drame čuva se u Narodnoj i univerzitetskoj biblioteci u Ljubljani, koja je dramu takođe u celosti digitalizovala (dostupna je preko Digitalne biblioteke Slovenije).

sadržine i ideje. [...] Jednostavnost u obliku i misli, to je ono što nam je autor pružio u ovom delu. [...] U ovom delu autor je istakao da traži duha i da je to krajnji cilj trpljenja i htenja; – celu originalno zamišljenu i dobro sazidanu građevinu upotrebio je samo da dokaže: čovečanstvu treba duha... duh je iznad svega. (*Maska* br. 4, 1920/21: 60).

Po Cerkvenikovom mišljenju, Micić je, dakle, uspeo da ekspresionizam izrazi na drugačiji način od onog na koji su u Ljubljani do tad bili naviknuti. Cerkvenik piše da su oblik i kompozicija muzičkog dela uspeli i da je Micić jako dobro izrazio pravi ekspresionizam, za koji nisu potrebni „neskladnost i absurdna disharmonija“, kako se do tada mislilo (*ibid.*).

Iako je Micićev nastup u *Maski* od početka imao pozitivan predznak, s njegovim mlađim bratom bilo je sasvim suprotno. Dok Micić iz Zagreba šalje *Maski* za objavu svoj poetski tekst o drami *Anfisa*, Poljanski u istom broju istovremeno objavljuje izuzetno polemičan tekst uperen protiv ljubljanske kritike i naročito protiv pozorišnog kritičara Frana Albrehta, kome je Poljanski i posvetio svoj prilog. Nije poznato koji je bio povod da se Poljanski, dok je radio kao glumac u ljubljanskem Narodnom pozorištu,⁶ uplete u polemiku sa Albrehtom, ali to je nesumnjivo uticalo na njegovu sudbinu glumca u Ljubljani i njegov dalji rad, ali i na kasniji odnos između zenitista i slovenačkih nosilaca avantgarističkog pokreta.

Pomenuti tekst Poljanskog bio je štampan u *Maski* u rubrici „Glumac i kritika“, a u pitanju je neposredna reakcija na Albrehtov tekst „Kritika i glumac“, potpisani inicijalima F. A. i objavljen u četvrtom broju *Pozorišnog lista* 1920/21, u kom autor negativno piše o radu pozorišnih glumaca, ali i kritike (Albreht, 1920/21: 14–16): prvog on vidi kao preosetljivog pojedinca koji nije sposoban da čuje kritiku jer njegov odnos *a priori* odbija svaku negativnu recenziju njegovog rada, a drugog karakteriše kao

⁶ Poljanski je nakon Prvog svetskog rata kratko vreme radio u Slovenskom pozorištu u Trstu, a u sezoni 1920/21 je nastupio kao pozorišni glumac u Ljubljani. To dokazuje sačuvana priznanica od 27. januara 1920. o uplaćenoj šestomesecnoj članarini s ljubljanskim pečatom Udrženja pozorišnih glumaca SHS, a Poljanski je takođe u *Pozorišnom listu* (slov. *Gledališki list*) Narodnog pozorišta u Ljubljani za sezonu 1920/21, naveden kao sporedna uloga Putnika u Cankarevoj predstavi *Sablazan u dolini Šentflorjanskoj* u režiji Osipa Šesta (v. Dović, 2021: 19). Kao glumac Poljanski je nastupio i na praškoj Revolučnoj sceni, zajedno sa dadaistom Dragom Aleksićem, s kojim je u julu 1921. u Pragu osnovao umetnički klub „Zenit“, o kome pišu junske broj *Zenita*, kao i praški *Červen i Čas* (v. Subotić, 2019: 3–4). Iz praškog policijskog arhiva saznajemo da je nakon dolaska u Prag (prema Aleksićevom izveštavanju, to je bilo najverovatnije u maju 1921) Poljanski registrovao privremeno prebivalište u Hotelu Adria, gde je radilo pozorište Revolučna scena, a između 4. jula i 2. avgusta 1921. boravio je u distriktu Vinohradi, Pod Karlovom. Micić na sledeći način opisuje ovaj period Poljanskog: „Sa svojim oktobarskim manifestom [manifest u *Svetokretu*], Branko Ve Poljanski, taj ‘besni pas’ kako ga je krstila štampa klerikalne Ljubljane, putuje u Prag, gde nezaboravno prolazi scenskim daskama tadašnje čuvene ‘Revolučne scene’. Tu je on ujedno bio i prvi zenitista glumac“ (Micić, 1988: 4).

arogantnog. I glumca i kritičara Albreht shvata kao početnike i diletante koji svojim delom i odnosom onemogućavaju razvoj za budućnost pozorišne umetnosti u Sloveniji.

Poljanski se u *Maski* neposredno referiše na Albrehtov tekst i rezimira njegove teze i argumente kako bi razvio svoju kritičku reakciju. Albrehtu zamera lošu kritiku, koja je napisana u „lošem novinarskom stilu“, zbog čega takve tekstove nikao (pa ni pozorišni glumci) ne shvata ozbiljno, jer su oni napisani uniformno, dakle uvek isto, bez pravog sadržaja, i to tako što autor samo klasificuje neko delo oznakama dobro/loše, što za glumca nema nikakvu vrednost. Štaviše, ovaj opis Poljanskog nije napisan samo kao negativna ocena Albrehtovog mišljenja o glumcima i kritičarima, već je ujedno i povod za njegovu opštu ocenu ljubljanskog kritičkog pisanja:

[O]ni se pišući o glumcima uče pisati, te u svojim frapantno nedovoljnim člancima upotrebljavaju strašno zvučne strane fraze kao: inkarnacija, favorizacija, tradicija, kulminacija, kvitacija, diletantizam, kontrola, konfuzija, fulminanten, groteskan, perspektivan, furiozan, te još par i iscrpio bi[h] celu zalihu zvučnoga kritičarskoga oružja svih ljubljanskih kritika.
(*Maska* br. 2, 1921: 27)

Ovi navodi Poljanskog ne ostaju bez odziva. Naime, Albreht će već u sledećem broju *Maske* u istoj rubrici odgovoriti na reakciju na svoj članak. U svom članku on nagoveštava da su Poljanski i on već stari neprijatelji i ujedno pooštrava spor tako što potpuno diskredituje mladog glumca i njegov rad: „Oglasio se neko od mnogih. Oglasio se najnepozvaniji od svih. Oglasio se onaj kog negiram, povukao me za rukav, pljunuo mi na njega i u iznemogloj srdžbi izdrao mi se u lice: Ti nisi – a ja jesam, jesam, jesam!“ (*Maska* br. 3, 1921: 42). Članak Poljanskog mu deluje kao „smešno i detinjasto“ ponašanje koje nije vredno njegove pažnje, i zato u svom tekstu odbija da izloži svoje protivargumente na mišljenje Poljanskog, već kao cilj sebi postavlja samo obezvređivanje njegovog glumačkog rada u Ljubljani:

Ali ipak zapamtite, gospodine Branislave Miciću Mlađi: Vi za mene ne postojite! Jer i svaki praktikant na galeriji zna da vi niste glumac. Zašto se razmecete kad se vas cela stvar baš nimalo ne tiče? [...] Meni su potrebni dostojniji, vredniji takmaci. A vi ste do sad dokazali samo to da na sceni ne umete da govorite. Dokazali ste da ne umete da se krećete po sceni, da ne umete da izustite ni jednu pravilnu slovenačku rečenicu (a da slovenački uopšte ne razumete dokazali ste citiranjem mojih rečenica), i najzad, da ste psihički opterećeni svim nedostacima diletantorskog neglumca – sa abnormalnostima na kakve ni izbliza nisam pomislio u svom članku.

[...] Naduvana fraza ne čini umetnika. Kovrdžavi genije sa štapom u ruci, knjižicom u džepu (Ničev Zarustra, naravno!) i pozerski gestovi – to nije dovoljno za pozorišnog umetnika. (*Maska* br. 3, 1921: 42)

Pri kraju članka Albreht iznosi tvrdnju da na osnovu prošlogodišnjih nastupa Poljanskog svima može da dokaže da on uopšte nije glumac, već „za pozorišnu upravu sasvim nepotreban balast“ (*Maska* br. 3, 1921: 43). Nije poznato da li je Poljanski uzvratio nizak udarac Albrehtu, nakon ove epizode Poljanski je ubrzo i napustio Ljubljano, „verovatno i zbog bespoštene kritike njegovog glumačkog ‘šarlatanstva’ i ‘pozerskog gesta’, kako je napisao pesnik i pozorišni kritičar Fran Albreht“ (Zadravec, 1996: 347). Ali njegov eventualni odgovor zasigurno nije mogao biti objavljen u *Maski*. Naime, uredništvo časopisa je još u istom broju u kom je objavljen Albrehtov tekst napomenulo da je polemična rubrika „Kritika i glumac“ postala suviše lična i da će se ubuduće objavljivati samo „stvarne debate“ bez ličnih elemenata (*Maska* br. 3, 1920: 47).

Nije naodmet naglasiti da je *Maska* – osim toga što je formalno bila otvorena za različite glasove i izvan lokalnog prostora, kao što smo naveli gore – bila i po sadržaju izuzetno otvorena za razmenu različitih interpretacija i mišljenja. Očigledno je da je dozvoljavala i polemike, naročito na području stanja pozorišne kritike, o čemu svedoči veliki broj članaka posvećenih razumevanju rada kritičara i odnosa između umetnika, kritike i publike (u satiričnom duhu Poljanskog objavljen je npr. tekst pod naslovom „Satira“, potpisani pseudonomom „Jonzli“ u osmom broju *Maske*, 1920: 118, 119). O njenoj aktivističkoj ulozi govori i detaljno izveštavanje o tadašnjem štrajku slabo plaćenih pozorišnih radnika za viši nivo slovenačkog pozorišta, čiji je glavni akter bio urednik *Maske* – Pregarc.

Ali u svom izražavanju nezadovoljstva stanjem tadašnje ljubljanske, ne samo pozorišno-kritičke, već i umetničko-književne scene, Poljanski se nije tu zaustavio. On je svoj pečat u Ljubljani ostavio izdavši časopis *Svetokret*, koji je u potpunosti sâm opremio i uredio. Za naš kontekst naročito su važna dva teksta u tom časopisu: u prvom tekstu pod naslovom „Evo me!“ on sebe predstavlja kao pobunjenog mučenika-avangardistu, a pred kraj časopisa u tekstu pod naslovom „Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920“ izražava prilično negativnu reakciju na prvi avangardistički događaj u Sloveniji, tzv. *Novomeško proleće* (slov. Novomeška pomlad), a posebno na njenog centralnog aktera – pesnika Antona Podbevšeka.

Na početku teksta „Evo me!“, posvećenog „svim psihiatrima svih kontinenata planeta zemlja“, čitamo pesmu okrenutu naglavačke koja se obraća „kulturnoj“, „humanitarnoj“, „čovečanskoj“ Evropi. Poljanski u duhu megalomana, ludaka izražava

svoju rušilačku i kreativnu silu, koja je proistekla upravo iz napada kojima je bio izložen: „Da! Evo me! Pojavio sam se, (ipak!) premda me htetoše utući, a nemogoše! Moji su dani bili muke inkvizicije. Linčovali su me (što još i danas čine), ja sam vriskao, o oni – su se smeјali (neznajući da smeјati se, dok drugi u mukama vrišti znači osuditi sebe na muke). Da! Evo me! Napokon sam sve to podneo i postao jači, upravo snažan i silan“ (*Svetokret*, 1921: 3).⁷

U kritičkom tekstu „Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920“ Poljanski pak govori o svom okruženju i aktuelnim događajima – na prvom mestu je to bilo *Novomeško proleće*,⁸ ali očigledno je Poljanski reagovao i na prvi Podbevšekov pesnički nastup u ljubljanskom Narodnom pozorištu, koji je održan 12. novembra 1920. Poljanski je pohvalio Božidara Jakca i naročito Marija Kogoja, kao i braću Kralj, koji inače nisu bili deo *Novomeškog proleća*, ali je Podbevšeku namenio izuzetno negativnu kritiku:

Novembarski pesnički pokret beše inkarniran u impozantnoj osobi Antona Podbevšeka. On je utoliko interesantan u koliko je negativna pojava. Vaskrsnuo je iz bog te pita kakovih spisa, kakovih Talijana – ettia ili kakovih Nemaca i. t. d. Ali ja nemam vremena za istraživanje umetničko – pesničko – kriminalnih fakata. Ja samo konstatujem, da je gospodin Anton Podbevšek bez talenta i kulture, pa mu ne verujem ništa – i proglašavam ga kao pesnika – analfabetom. (*Svetokret*, 1921: 9)⁹

U *Svetokretnu* Poljanski štampa i svoj „Manifest“, u kome možemo prepoznati programske postulate za koje se zauzimao. Na prvom mestu to je ekstatično pozivanje novog čoveka i nove forme u umetnosti, čiju realizaciju povezuje s potpunom revolucijom duha. Ovde srećemo i važne formulacije avangardističkih zahteva za umetnost paradoksa, slučajnosti, kao i preseka i prekida postojećeg: „Umetnost ne mora biti logična! Umetnost može biti i paradoksalna! To znači atentat na sve patentirane oblike muzike, skulpture, slike, pesme i. t. d. Ali paradoks nije nesmisao! (To vredi za psihiatre!) Paradoks, je gibljivost duha i njegova plastika“ (*Svetokret*, 1921: 6). Veoma

⁷ Iz posvete koju je Poljanski napisao bratu Ljubomiru na početku teksta „Evo me!“ dobijamo šиру idejnu sliku koju je Poljanski zastupao u tom tekstu u vezi sa konceptom čoveka-Boga kod Dostoevskog: „Ljubiš! Po težnjama smo Bogovi – Po snazi samo ljudi! Virgil: ubliženje s idejom Dostoevskog u romanu Braća Karamazovi da novi čovek može slobodno postati čovek-Bog“ (v. Golubović, Subotić, 2008: 77).

⁸ Uprkos nazivu, koji je događaj tek kasnije dobio (Mušić, 1974), ova manifestacija pod izvornim nazivom Prva pokrajinska umetnička izložba održana je na jesen, u septembru 1920. godine u Novom Mestu. Poljanski skoro sigurno nije bio u Novom Mestu, tek je najverovatnije video samo deo događaja, koji je bio ponovljen u Ljubljani u novembru.

⁹ Zanimljivo je da će dosta kasnije, 1927. godine, Ferdo Delak i Avgust Černigoj ovaj citat Poljanskog o Podbevšeku navesti u „Makroskopu“ drugog broja časopisa *Tank* (*Tank* br. 1 ½–3, 1927: 109).

slične formulacije o umetnosti kasnije čemo sresti kod slovenačkog pesnika Srećka Kosovela. On se inače u svojoj korespondenciji više puta pozivao na književno veče koje je organizovao Poljanski 1925. godine u Ljubljani,¹⁰ a naročito je ilustrativno pominjanje Poljanskog u Kosovelovoju pesmi „Brada gospoda Zarnika“: „ZENITIZAM / JEDAN PESNIK: VE POL / JANSKI“, gde se dva puta javlja i označitelj „kritika“: „Kritičar sanja o beloj balerini. [...] Vaše kritike su duže od vaše brade. / Vaša brada je duža od vaše pameti.“¹¹

Prema Krečiću, *Svetokret* se može shvatiti kao nastavak borbe s Albrehtom, ali na drugom nivou. Ovaj nije više orijentisan na lično, već se proširuje na ljubljansku umetničku scenu, i to, kao što smo videli, naročito na prvu slovenačku avangardističku manifestaciju. O tome da ovo nije jedini napad Poljanskog na slovenačko književno-umetničko okruženje svedoči i tekst u *Zenitu*, u kom Poljanski nakon *Maske* i *Svetokreta* nastavlja sa kritičkim ocenjivanjem svojih ljubljanskih savremenika.

U aprilskom, trećem broju *Zenita* Poljanski je u svom zajedljivom stilu ponovo udario po slovenačkoj umetnosti, njenim predstavnicima, časopisima i institucijama, i to u tekstu pod naslovom „Film slovenačke kulture“ (*Zenit* br. 3, 1921: 12, 13).¹² Najviše iznenađuje činjenica da je nekoliko meseci nakon izdanja *Svetokreta* potpuno promenio svoje mišljenje o Podbevšeku: „Na prelomu slovenskih staračkih glupih nemogućnosti, rodio se On sa ‘Bombama’. Energija nova, koja dolazi.“ Ova promena je posledica zbližavanja Poljanskog i Podbevšeka koje se dogodilo u međuvremenu, o čemu svedoče dve Podbevšekove dopisnice poslate Poljanskom, koje su sačuvane u Micićevoj ostavštini i iz kojih saznajemo za planiranu saradnju mlađih slovenačkih avangardista sa zenitistima, pa čak i za njihovu namjeru da posete predstavnike zenitizma u Zagrebu (v. Golubović, 1998: 197–200). Ovo nam ukazuje na prvo povezivanje avangardista iz Ljubljane i Zagreba, za šta je nesumnjivo zaslужan upravo Poljanski. Slično tome, prvo pominjanje i interesovanje za zenitizam u Sloveniji Franc Zadravec povezuje upravo s nastupom Poljanskog u Ljubljani, iako je u svom pisanju „napao kritičare koji su ga ignorisali kao glumca diletanta“ (Zadravec, 1996: 347).¹³

¹⁰ Poljanski se ponovo vraća u Ljubljani 1925. godine: s Černigojem je organizovao zenitističko veče u Trbovlju, a 23. aprila u ljubljanskom Mestnom domu. Drugi događaj Podbevšek je komentarisao u *Jutru* (v. Dović 2021: 30), zapis o njemu nalazimo i u *Slovenskom narodu* (v. Zadravec, 1996: 347, 348), a sačuvan je i letak „Zenističko veče senzacije“ (v. Golubović, Subotić, 2008: 207).

¹¹ Kosovelov odnos prema zenitistima i zenitizmu nikako nije bio jednoznačan, v. Zadravec, 1996: 348, 349; Dović, 2021: 30.

¹² Iako je članak nepotpisan, može se tvrditi da je autor Poljanski, v. i Dović, 2021: 23.

¹³ O recepciji modernista i zenitista u slovenačkoj publicistici v. i Zadravec 1996. Zadravec navodi prvo pominjanje zenitista u slovenačkoj publicistici u časopisu *Jutro* (6. 1. 1922) i u tršćanskom *Delu* (9. 3. 1922).

Rubrika „Makroskop“ u šestom broju *Zenita* i dalje pozitivno izveštava o događajima u Ljubljani: objavljena je vest o osnivanju Kluba mladih, čiji članovi Podbevšek, Kogoj, te likovni umetnici braća France i Tone Kralj i ostali „vode odličnu borbu protiv svega zastarelog i neumetničkog u Sloveniji“ (*Zenit*, br. 6: 13).¹⁴

Plodnija saradnja između slovenačkih avangardista i jugoslovenskog zenitizma razvila se tek 1927. godine s konstruktivistima i početkom izdavanja časopisa *Tank*. Začetak tog odnosa nesumnjivo možemo postaviti u Ljubljani, u vreme glumačke epizode Poljanskog 1920. i 1921. godine i objavljuvanja oba brata u *Maski*. Prvi zaključak rasprave ukazuje na činjenicu da je *Maska* na prostoru Slovenije predstavljala važnu tačku u genealogiji jugoslovenske avangarde, jer je svojom otvorenošću za različite jezike i polemikom doprinela razmeni mišljenja o umetnosti i kritici, što je stvorilo plodno tlo za razvoj odnosa različitih aktera jugoslovenske avangarde i njihovih samostalnih nastupa. Zato *Masku* nesumnjivo treba uzeti u obzir u kontekstu književno-istorijskog proučavanja istorijskih avangardi na području Jugoslavije.

Sledeći zaključak, koji treba pomenuti na samom kraju, povezan je sa specifikumom slovenačkog doprinosa jugoslovenskoj avangardi, koji se vidi upravo na području pozorišne umetnosti. Ako je do sada važilo da je slovenačka avangarda regionalnoj avangardi najviše doprinela svojom „autonomnom vizijom“ preko izložbi i umetničkih postavki, odnosno instalacija, koje su povezane pre svega sa Černigojevim konstruktivističkim delovanjem u Ljubljani (1924. i 1925. godine) i Trstu (1927) (Passuth, 2002: 229, 230), tome moramo dodati i pozorišnu umetnost, čiji kontinuitet između ostalog zastupaju časopis *Maska*, Delakov pokušaj izdavanja novog pozorišnog časopisa *Novi oder* (1925; izašao je jedan broj) i Černigojeve karakterne studije i kostimska i scenska rešenja.

REFERENCE:

1. Albreht, Fran. 1920/21. „Kritika in igralec“, u: *Gledališki list*, 1(4), 14-16.
2. Dović, Marijan 2021. „Od Svetokreta do *Tanka*: Zenitizem na Slovenskem (1921–1927)“, u: *Slavistična revija*, 69(1), 17-35.
3. Golubović, Vidosava. 1998. „Iz prepiske oko Zenita i zenitizma“, u: *Ljetopis Srpskog kulturnog društva Prosvjeta* 3, 197-209.
4. Golubović, Vidosava, Irina Subotić. 2008. *Zenit 1921–1926*. Beograd/Zagreb: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, SKD *Prosvjeta*.
5. *Maska*. [1920/21].
6. Micić, Ljubomir. 1988. „Ajde de!“, u: Aleksandar Petrov (prir.): *Panika pod suncem. Tumbe. Crveni petao*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije. 3-4.

¹⁴ Za ostale, inače retke objave slovenačkih umetnika u *Zenitu* v. Dović, 2021: 26–29.

7. Mušič, Marjan. 1974. *Novomeška pomlad*. Maribor: Obzorja.
8. Passuth, Krisztina. 2002. „The Exhibition as Work of Art: Avant-Garde Exhibitions in East Central Europe“, u: Timothy O. Benson (prir.): *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Cambridge, Los Angeles: The MIT Press, Los Angeles County Museum of Art. 226-246.
9. Subotić, Irina. 2019. „Istraživanje avangarde – studija slučaja – zenitizam i centralnoevropski kontakti“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 7, 18-31.
10. *Svetokret*. [1921].
11. *Tank*. [1927].
12. Zadravec, Franc. 1996. „Odjeci srpske avangarde u slovenačkoj publicistici (1920–1938)“, u: Vidosava Golubović, Staniša Tutnjević (prir.): *Srpska avangarda u periodici. Zbornik radova*. Beograd/Novi Sad: Matica srpska, Institut za književnost i umetnost. 345-355.
13. *Zenit*. [1921–1926].

The Significance of the Ljubljana *Maska* Journal (1920/21) in the Context of the Yugoslav Avant-garde¹⁵

Abstract: The article is dedicated to the publications of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski in *Maska*, the Ljubljana performing arts journal from 1920. While with his engagement in *Maska* Micić primarily wanted to present himself as a writer outside Zagreb (first, he published in *Maska* a review of the play *Anfisa*, and then his own play *Istočni Greh* was reviewed), Poljanski used his engagement in *Maska* for a polemic with Ljubljana critics, to later continue his critical response to Ljubljana's artistic milieu in his journal *Svetokret*, as well as in *Zenit*. Moreover, one of Poljanski's main motives for publishing an independent journal in Ljubljana was the continuation of the polemic he had started in *Maska*. Therefore, this article presents the assumption that for a complete genealogy of the beginnings of cooperation between Slovenian avant-garde and representatives of Yugoslav zenithism, it is necessary to take into account *Maska*, although it was not considered a revolutionary or avant-garde journal. Yet, its aspiration to become international and its openness to different languages and polemics contributed to the exchange of opinions about art and criticism of the time, which was a fruitful ground for the development of relations between various representatives of the Yugoslav avant-garde and their independent actions.

Keywords: *Maska*, Yugoslav avant-garde, Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić.

¹⁵ The article is written as part of the Z6-1882 research project entitled *Yugoslav Avant-garde and Metropolitan Dada (1916–1927): A Multidirectional and Transnational Genealogy 2020*. Funds for the implementation were provided by the Public Agency for Research of the Republic of Slovenia.

Japanski glasovi u časopisu *Zenit*: Daigaku Horiguči¹

Apstrakt: U ovom radu se razmatra programski tekst „Reč kao počelo“ Ivana Gola, objavljen u *Zenitu* (br. 9, novembar 1921), koji pokazuje vanevropsku tendenciju avangardne poetike. U svom tekstu Gol ističe potrebu da se stvori nova pesnička forma, citirajući stihove japanskog pesnika Daigakua Horigućija, jednog od najznačajnijih japanskih pesnika i prevodilaca prošlog veka. Kao sin uglednog diplomata, redak dvojezični pesnik među Japancima u to doba, objavljivao je pesme na francuskom i japanskom.

Posle pregleda dosadašnjih istraživanja *Zenita* u Japanu, prvi deo ovog rada utvrđuje originalni tekst pomenute pesme. Horiguči je objavio prvu svoju zbirku *Tanka pesme* (Tankas) na francuskom u decembru 1921. godine u Parizu. Za nju je predgovor napisao poznati francuski pesnik Pol For. Gol je, međutim, nije uzeo iz nje, već ju je preneo iz rukopisa svoje antologije *Les Cinq Continents (Pet kontinenata)*, koja je izašla u Parizu 1922. godine. Izabrana Horigućijeva pesma nije tradicionalna, već pokazuje novi pesnički duh. Iako je napisao u pet redova, što podseća na *tanka* formu (5; 7; 5; 7; 7), uveo je novu temu: osećanje Japanca u tuđini.

Da bi se razjasnila priroda Golove veze sa Horigućijem, daje se detaljan opis njegovog života, usredsređujući se na boravak u inostranstvu od 1911. do 1925. godine. Iz njegove biografije se vidi da susret sa francuskom slikarkom Mari Loransen u Madridu 1915. godine označava Horigućijev pesnički zaokret: njegovo interesovanje se pomera od poetike simbolizma ka avangardi, pošto ga je slikarka upoznala sa poezijom Gijoma Apolinera. Posle boravka u stranim zemljama (Meksiko, Belgija, Švajcarska, Španija, Brazil i Rumunija), kada se vratio u Japan 1925. godine, objavio je antologiju *Jato pod mesecom*, koja sadrži prepeve francuskih pesama od parnasovaca do avangardnih pesnika, među kojima je Ivan Gol. Iako ne mogu da se utvrde tragovi njihove veze, jasno se vidi da su se obojica osećali poetički srodnim i bliskim, uz obostrano poštovanje.

Na kraju se razmatra Golovo shvatanje japanske poezije u kontekstu avangardne poetike u poređenju sa programskim tekstom Miloša Crnjanskog „Za slobodni stih“ (1922), u kome se pominje takođe japanska poezija. Dok Gol naglašava jednostavnost i koncepciju japanske poezije, Crnjanski ističe improvizaciju kao njenu značajnu

¹ Tekst je nastao u okviru projekta *Književnost i vizuelne umetnosti: rusko-srpski dijalog*, Ministarstva nauke Republike Srbije br. 178003.

odliku. Dok Gol traga za novom poezijom koja je u skladu sa snažnom brzinom u visokotehnološkom društvu, Crnjanski vidi neraskidivu vezu čoveka sa prirodom koja je opevana u japanskem pesništvu.

Ključne reči: Ivan Gol, Daigaku Horiguči, japanska poezija, avangardna poezija, Miloš Crnjanski, *Zenit*

Prošlo je 100 godina otkako je izašao prvi broj časopisa *Zenit*. To je prvi avangardni časopis na bivšem jugoslovenskom kulturnom prostoru, u kome je spomenut japanski avangardni časopis *Mavo* (1923–25), čija je uređivačka konцепција srodnja *Zenitu*: internacionalnost, multikulturalnost i multidisciplinarnost. I u časopisu *Mavo* je pomenut *Zenit*, zajedno sa drugim avangardnim časopisima sveta.

Kratak pregled dosadašnjih istraživanja časopisa Zenit u Japanu

Zenitizam, kao avangardni pokret, poznat je i među japanskim istraživačima. U Japanu zenitizam prvi put spominje komparativista Seniči Čiba (1930) u svojoj knjizi *Komparativno proučavanje moderne književnosti* (Chiba [千葉], 1978: 99). O njemu se govori u pregledu avangardnih pokreta koji se javljaju u prvoj i drugoj deceniji prošlog veka. U njegovom drugom radu „Umetnički modernisti“ (1991), objavljenom u zborniku *Nova japanska književna istorija: savremena književnost* (Chiba [千葉], 1991: 30), nalazi se zenitizam (Zénithisme) u odeljku „Aspekti avangardnih pokreta“, zajedno sa drugim pokretima među kojima su integralizam, simultanizam, vorticizam i unanimizam kao avangardni ekstremni pravci, „koji su se završili neuspelom revolucijom“ (*Ibid.*). Čiba je tekst kasnije, 1998. godine, uvrstio u svoju monografiju *Komparativno proučavanje modernizma* (Chiba [千葉], 1998: 13). U ovim radovima, u kojima je zenitizam spomenut bez detalja, najverovatnije je autor posedovao francuski izvor.

Sledeći rad, koji je napisala autorka ovih redova, pod naslovom „Japanska avangardna poezija i mali časopisi: u poređenju sa srpskim“ (Yamasaki [山崎], 2006: 65–74), objavljen je u zborniku *Proučavanje japanske književnosti sa perspektive inostranstva* 2006. godine. U njemu se porede *Zenit* i *Mavo*, na osnovu njene monografije na srpskom *Japanska avangardna poezija: u poređenju sa srpskom* (2004). Njen drugi rad „Srpska avangardni pokret i japanska poezija“ (Yamasaki [山崎], 2005: 56–63), koji se bavi analizom zbirke prevodne poezije *Pesme starog Japana* Miloša Crnjanskog, prikazuje Golov (Yvan Goll) programski tekst „Reč i počelo“ u *Zenitu* u kontekstu književnog japanizma u Srbiji.

Iste godine, izašla je monografija *Avangardni manifesti: modernizam u Istočnoj Evropi* koji su priredili Tošino Iguči i Cukasa Kodera (Iguchi & Kodera [荒島], 2005). Knjiga sadrži avangardne manifeste i programske tekstove koji su nastali između dva

svetska rata u Srednjoj i Istočnoj Evropi. Sastoje se od dva dela: „Manifesti avangardnih grupa po zemljama“; „Mesto za međunarodnu saradnju preko granice (*De Stijl; MA*)“.

Micićevi manifesti se nalaze u sedmom poglavlju pod naslovom „Zagreb; Beograd; Ljubljana“ (Iguchi & Kodera [荒島], 2005: 156–202) u prevodu Hiromase Arašime, germaniste koji proučava jugoslovenske avangardne pokrete. Arašima, uz kratak pregled avangardnih pokreta koji su se javili na srpskom, hrvatskom i slovenačkom, objavljuje tri Micićeva manifesta: „Zenitizam“ (*Jugoslavenska njiva*, Zagreb, br. 31, 1921), „Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti“ (*Zenit*, br. 21, Zagreb, 1923), „Legenda o ‘mrtvom pokretu’ ili između zenitizma i antizenitizma – ko nije za zenitizam taj je protiv zenitizma“ (*Zenit*, br. 43, Beograd, 1926). Pored toga, objavljeni su i drugi manifesti u Arašiminom prevodu: Miroslav Krleža, „Hrvatska književna laž“ (*Plamen*, br. 1, Zagreb, 1919), Stanko Tomašić, „Zenitizam (Da nastavimo razgovor...)“ (*Jugoslavenska njiva*, Zagreb, br. 34, 1921), Branko Ve Poljanski, „Zakonik države Dada-Jok“ (*Dada-Jok*, Zagreb–Beograd, 1922), Ferdo Delak, „Tank“ (*Tank*, br. 1½, Ljubljana, 1927). Za svaki tekst je dato kratko objašnjenje. Uz Delakov tekst objavljen je portret Ve Poljanskog, crtež japanskog slikara Cuguharua Fuđite (Tsuguharu Fujita, 1886–1968), koji se nalazi i u zbirci pesama Ve Poljanskog *Tumbe*.

Arašimin rad je prvi celovit prikaz *Zenita* sa Micićevim manifestima u Japanu. Pošto je reprint izdanja *Zenit* izašao kasnije, Arišima nije imao jasan uvid u *Zenit* u celini: nema zenitističkih manifesta iz prve faze, koji su snažni i značajni. Stil njegovog prevoda ističe ironičnost i parodičnost pomenutih tekstova koristeći govor uličnog artiste, što je zanimljivo rešenje. Ima, međutim, pogrešno rešenje u prevodu termina totalizator, jer je preveden kao organizator čime je izmenjeno značenje.

Treba spomenuti i monografiju *Japanska avangardna umetnost – Mavo i njegovo vreme* (Omuka [五十殿], 2001). Autor, istoričar likovne umetnosti Tošiharu Omuka (Toshiharu Omuka, 1951) proučava japanski avangardni pokret *Mavo*, pretežno sa aspekta likovne umetnosti. Iako nema neposrednih pomena o *Zenitu*, njegovo komparativno istraživanje precizno prikazuje kretanje mlađih japanskih umetnika koji su boravili u evropskim gradovima među kojima su London, Pariz i Berlin. Njegovo istraživanje je korisno za otkrivanje veza japanskih i evropskih umetnika koji su vezani za zenitizam.

„Reč kao počelo“ i Daigaku Horigući

Za japansku komparatistiku, jedan od najzanimljivijih tekstova u *Zenitu* jeste „Reč kao počelo“ (*Zenit*, br. 9, novembar 1921), koji je napisao Ivan Gol, Micićev bliski saradnik u redakciji i koizdavač od 8. do 13. broja *Zenita*. Njegova nemačka

verzija je istovremeno izašla u avangardnom časopisu *Neue Rundschau (Novi osvrt)*. U svom tekstu Gol ističe važnost istočne tradicionalne poezije, citirajući pesmu japanskog pesnika Daigakua Horigućija (Daigaku Horiguchi, 1892–1981). Iako je tekst kratak, pruža nam niz interesantnih činjenica, što do sada nije dovoljno istraženo.

U svom tekstu Gol piše da je ekspresionizam „prorešetana barikada“, ističući da mu nedostaje forma, koja je meso. Gol definiše zenitizam sledećim rečima (Ibid, 2): „Naše je vreme strmovito. Mi se krećemo prema gore. Mi smo aeroplani. U neboderima žive liftovi uvek okomito. Telegrafski stupovi i antene i dimnjaci. Približavamo se ZENITU! Naš jezik treba da je strm: strm, uzak, kamenit kao obelisk. Strm kao traci podnevnog sunca. Tvrđ. Go. (...)“

Gol spaja urbanu poetiku sa težnjom ka primitivnom, što spade u okvir avangardne poetike. U daljem tekstu Gol prikazuje zenitizam kao eklektični pokret koji sadrži najbolje elemente drugih pokreta (Ibid, 3): „ZENITIZAM mogli bi nazvati kročenjem i gomilanjem sviju 'izama', i treba uzeti najbolje iz sviju što se nazivahu: futurizam, kubizam, kreacionizam, ultraizam, dadaizam; a predložio bih još i dalje: negrizam, mongolizam, dervišizam, internacionalizam.“ Golovu eklektičnu težnju primećuje Srdan Bogosavljević u tekstu „Golov put ka 'nadrealizmu'" iz razdoblja od 1917. do 1924 (Bogosavljević, 2007: 315), što pokriva period Golovog angažovanja u *Zenitu*. Njegov koncept nas svakako podseća na japanski avangardni pokret *Nova čula* (Šinkankakuha), čiji je vođa, pisac Riiči Jokomicu (Riichi Yokomitsu, 1898–1947), takođe isticao eklektički stav.

Gol u daljem tekstu (Ibid, 3) ističe da će lirika biti „elektroradijska“ uz stav da „treba najdublji doživljaj stegnuti na telegram i to stenografovano“ da bi ukazao na važnost japanske lirike, što nas podseća na Miloša Crnjanskog koji je imao slično mišljenje. Gol o japanskoj lirici, uz Horigućijevu pesmu, piše ovako (Ibid.):

„Drugi pravac: lakonika japanske *tanke*. Opet Azija i prapoezija. Ne može se zaobići. Takav špartanski kablogram duše, čita se u liftu među rastankom sa ženom i grozničavim brzovnim izveštajem:

Bol, biti živ.
 Bol, biti čovek.
 Bol, biti Japanac.
 Sve je to krivo mojoj mršavosti.
 (Horigući)

Lirika, koja tako zadovoljava moderna nastojanja, izražava se napokon u vanrednoj formuli.“

Gol naglašava jednostavnost sledećim rečima (Ibid.): „Stvari reći jednostavno. Novi čovek, koji telegrafiše, čita samo naslove, naznačene imenice: razvoj je banalan“, i ističe da japanske pesme „trebaju samo tri stiha, da izraze svet.“

Može se reći da Gol citira Horigućijeve pesme kao primer jednostavnosti, koja je neophodna u novoj poeziji za novog čoveka. Gol, međutim, ne koristi termin ni *haiku* (metrički obrazac:5;7;5) ni *tanka* (5;7;5;7;7), mada pominje tri stiha što označava najverovatnije *haiku*.

Ovde treba obrazložiti originalnu pesmu, objavljenu u *Zenitu*. Horigući je jedan od najznačajnijih pesnika i plodnih prevodilaca u savremenoj književnosti Japana, koji je snažno uticao na japansku nadrealističku poeziju. U mladosti je objavio sledeće dve knjige na francuskom jeziku u Parizu, prema podacima u kritičkom izdanju *Sabranii dela Daigakua Horigućija* (Horiguchi [堀口], 1987: 250–251):

Nico-D, Horiguchi, Tankas: *Petits Poèmes Japonais*, Traducion française de l'auteur, avec une Préface de Paul Fort, et des Illustrations de Florian Parmentier, Paris, Éditions du Fauconnier, 74, rue Vasco-de-Gama, XVe, achevé d'imprimer le 20 décembre 1921, 118x185mm, 124pp;

Poèmes de Konosuké Hinatz, traduits en français par Nico-D. Horiguchi, Paris, Éditions du Fauconnier, 74, rue Vasco-de-Gama, XVe, achevé d'imprimer le 20 avril 1923, 118x185mm, 68pp.

Kao što se vidi, njegova zborka *tanka* pesama sadrži predgovor koji je napisao ugledni francuski simbolista Pol For (Paul Fort, 1872–1960). Druga knjiga je pesnička zborka japanskog simboliste Konosuke Hinacu (1890–1971) u Horigućijevom prevodu. U Horigućijevoj zbirci *Tanka pesme* (1921) nalazi se najava da će uskoro izaći još tri knjige: *Zbirka poezije Daigaku Horigućija (Temples aériens, poèmes japonais)*; *Zbirka Konosuke Hinacua (Métamorphoses, poèmes de Konosuké Hinatz)*; *Antologija savremene japanske poezije*. Jedino je Hinacuova zborka izašla za dve godine u Horigućijevom prevodu, dok ostala dva naslova nisu realizovana. Razlog bi mogao da bude Horigućijev povratak u Japan 1923. godine.

Zborka *Tanka pesme* (*Tankas*), prema kritičkom izdanju (Horiguchi [堀口], 1987: 252), sastoji se od 9 poglavlja, sadrži ukupno 212 *tanka* pesama. Iako nas naslov upućuje na tradicionalnu *tanka* poeziju (5; 7; 5; 7; 7), pesnik nije striktno poštovao klasični oblik: neke pesme nisu u skladu sa japanskom tradicionalnom formom *tanka*. Pojedine pesme su od dva retka, neke od tri, neke od pet. Zborka *Tanka pesme* sadrži prevode pesama, koje se nalaze u njegovoj prvoj japanskoj zbirci *Panova frula* (『パンの笛』), kao i prevode pesama iz druge zbirke *tanka* pesama *Muška duša* (『男ごころ』)

koja tada još nije izašla u Japanu. Horigući svoje pesme nije verno preveo sa japanskog, već je sastavio francusku verziju na osnovu svoje japanske verzije (Ibid.). Pomenuta pesma u *Zenitu*, međutim, ne nalazi se u zbirci *Tanka pesme*. Bila je, dakle, pogrešna pretpostavka u knjizi *Japanska avangardna poezija* (Jamasaki, 2004: 197).

Horigućijeva pesma u *Zenitu* nalazi se među neobjavljenim rukopisima u kritičkom izdanju, uz napomenu da je objavljena u antologiji *Les Cinq Continents (Pet kontinenata)*, Paris, 1922) koju je Ivan Gol priredio. Sudeći po godini izlaska, Gol je koristio pesmu iz rukopisa svoje antologije. Francuska verzija je sledeća (Horiguchi [堀口], 1987: 112):

Fardeaux

Souffrance d'être vivant,
 Souffrance d'être homme,
 Souffrance d'être Japonais,
 Voilà ce qui cause ma maigreur.

Kao što se vidi, u Golovom tekstu u *Zenitu* nedostaje naslov „Fardeaux“ („Breme“). Naime, osim ove pesme, Gol je uvrstio i Horigućijeve sledeće pesme: „Fleur Naturelle“ („Prirodan cvet“, 4 stiha); „Moi“ („Ja“, 3 stiha); „Collier“ („Ogrlica“, 3 stiha); „Jet d'eau“ („Mlaz vode“, 11 stihova); „La Bouche“ („Usta“, 28 stihova) u svoju antologiju. Izabrane pesme nisu sve kratke, a po sadržini i stilu ne bi se mogle nazvati *tanka* pesmama u klasičnom smislu. Štaviše, Horigućijeva pesma u *Zenitu* ne nosi pesnički duh japanske *vaka* poezije: nema ni simboličkog iskaza, ni opisa prirode kojim metaforično predstavlja pesnikov duhovni pejzaž. Ostavlja utisak da Horigući traga za novom kratkom formom, uvodeći savremene teme, među kojima je motiv Japanca koji živi izvan domovine kao stranac, što je svakako novi fenomen u japanskoj književnosti.

Teško bismo mogli utvrditi kako je Gol došao do Horigućijeve pesme. Ali, Francuska se već odavno upoznala sa dalekoistočnim poezijama, posebno sa kineskom i japanskim (Yoshikawa [吉川], 2012: 219–253). Prva zbirka *vaka* (*tanka*) poezije u francuskom prevodu pojavila se još 1885. godine. Antologiju *Poèmes de la libellule (Pesme vilenog konjica)* sastavila je francuska spisateljica Židit Gotje (Judith Gautier, 1845–1917) zajedno sa japanskim diplomatom Kinmoči Saiondijem (Kinmochi Saionji, 1849–1940). Pol-Luj Kušu (Paul-Louis Couchoud, 1879–1959) objavio je prvu antologiju japanske *haikai* (*haiku*) poezije *Sages et poètes d'Asie (Mudraci i pesnici iz Azije)* na francuskom jeziku oktobra 1916. godine (Kaneko [金子], 2015: 87-147). U maju iste godine, Žulijan Vokans (Julien Vocance, 1878–1954), Kušuov poštovalec, objavio je sto *haiku* pesama koje su nastale na ratištu tokom Prvog svetskog rata pod

naslovom „Cent visions de guerre“ („Sto prizora rata“) u časopisu *La Grande Revue*, što potvrđuje da su francuski pesnici počeli da pišu *haiku* pesme (Ibid, 229–237). Kušuova knjiga je uticala na francuske nadrealiste koji su se okupili u časopisu *NRF*, među kojima je Pol Elijar (Paul Éluard, 1895–1952). Nazivi japanskih kratkih formi, *tanka* i *haiku*, bili su poznati u književnim krugovima.

Pariz, grad kosmopolitskog duha, mogao je da pruži Golu dosta informacija o japanskoj književnosti. Pored toga, veliki broj japanskih umetnika je u to doba živeo u Parizu, posebno slikara, među kojima je Cuguharu Fuđita, koji je portretisao zenitistu Poljanskog. Ako se prisetimo da se Gol preselio u Pariz sa budućom suprugom Kler Študer oktobra 1919. godine, kao zastupnik ciriške izdavačke kuće Rajna (Bogosavljević, 2007: 309), vrlo je moguće da je znao za već pomenutu Horigućijevu zbirku *Tanka pesme*, i da je imao jasnu predstavu o *haiku* i *tanka* pesmi. Da bismo bolje rasvetlili prirodu njihovog poznanstva, prikazaćemo Horigućijev život (Horiguchi [堀口], 1987: 524–539).

Život Daigakua Horigućija

Daigaku Horigući se rodio 1893. godine u Tokiju. Otac Kumaići, diplomata, poreklom iz porodice samuraja, bio je odličan eseista i prevodilac za francuski jezik. Pošto mu je majka umrla kada je imao tri godine, Horigućija je odgajala baka sa očeve strane do 18. godine u gradu Nigata. Godine 1899. otac se ponovo oženio Belgijankom, a Horigući je počeo da uči engleski jezik kod sveštenika, što je potrajalo šest godina. Godine 1909. sa bakom i sestrom preselio se u Tokio. Horigući, koji se oduševio modernom *tanka* poezijom, postao je učenik škole *Nova poezija* (*Šinšiša*), koju je pokrenuo poznati bračni par Tekan (Tekkan Yosano, 1873–1935) i Akiko Josano (Akiko Yosano, 1878–1942). U Horigućijevoj *tanka* poeziji jasno se oseća moderan duh Nove poezije koja oslobađa ego, dotada potisnut stegama starog društva. Te godine mu umire baka.

Godine 1911. počinje dinamičan period života. Horigući će provesti 14 godina u inostranstvu zajedno sa ocem i njegovom novom porodicom, u kojoj se govorilo francuski. U junu iste godine, Horigući je počeo da objavljuje pesme (u *tanka* formi i slobodnom stilu) u časopisima *Subaru* i *Mita književnost* (*Mita bungaku*). U julu je pošao iz Jokohame brodom u Meksiko u kome je njegov otac počeo da radi u ambasadi Japana. Tokom putovanja razboleo se od tuberkuloze, a u Honolulu se lečio dva meseca. U oktobru je stigao u Meksiko, u kome će boraviti godinu i po dana. Horigući je intenzivno počeo da uči francuski, a otac ga je podučavao prevodilaštvu, koristeći pesme parnasovaca.

Godine 1913. otac je dobio službu u Madridu, a Horigući je počeo da radi u Belgijskoj nacionalnoj banci u Briselu kao specijalizant Japanske nacionalne banke. U to doba intenzivno je čitao pesme francuskih simbolista, posebno Remija Gurmona (Remy de Gourmont, 1858–1915). Naredne, 1914. godine u januaru, pošto mu se ponovo vratila tuberkuloza, boravio je u sanatorijumu u Davosu, u Švajcarskoj. U julu po pozivu oca, koji je naslutio početak Prvog svetskog rata, preko Francuske je prešao u Madrid. U avgustu je počeo Prvi svetski rat.

Godine 1915. upoznao se sa slikarkom Mari Loransen (Marie Laurencin, 1883–1956), koja je bila u izgnanstvu u Španiji. Zahvaljujući njoj, Horigući je saznao za poeziju Gijoma Apolinera (Guillaume Apollinaire, 1880–1918), koji ga je usmerio ka avangardnoj poetici. Nastavlja učenje engleskog i francuskog jezika kako bi polagao državni ispit za diplomate u Japanu. U septembru je kratko boravio u ratnom Parizu, odakle se vraća u Madrid.

Godine 1916. bio je opet u Japanu da bi se spremio za državni ispit. Međutim, iskašljaо je krv u toku usmenog ispita. Zauvek se odrice rada u diplomatiji. Te godine se družio sa pesnikom simbolistom Konoske Hinacuom, čije će pesme kasnije prevesti na francuski.

Godine 1918. u aprilu izašla mu je prva zbirkа prevedene poezije *Jučerašnje cveće* (『昨日の花』). U avgustu, pošto je otac imenovan za ambasadora u Brazilu, sa njim odlazi u Rio de Žaneiro, u kome će provesti pet godina. Radeći kao službenik u trgovinskoj kući Fudisaki, posvetio se književnom i prevodilačkom radu. Saraduje sa značajnim japanskim časopisima kao što su *Danica* (*Mjodoi*), *Mita književnost* i dr.

Godine 1919. objavio je prvu zbirkу pesama u slobodnom stihu 『月光とピエロ』 (*Mesečine i klovn*) na japanskom kao i prvu zbirkу tanka pesama *Panova frula* u Tokiju. Počeo je da prevodi Apolinerove pesme. Naredne, 1920. godine, Horigući se bavio prevodenjem svojih tanka pesama kao i pesama japanskih savremenih pesnika na francuski. Preveo je pesme Fransa Žama (Francis Jammes, 1868–1938).

Naredne, 1921. godine, u avgustu se upoznao sa francuskim pesnikom Polom Forom, koji je došao da održi niz predavanja po Brazilu. Porodica Horigući je pozvala Forovu porodicu na izlet na ostrvo Paketa. Horigući je od njega saznao za pesnika Žila Supervijela (Jules Supervielle, 1884–1960), čije će pesme kasnije prevesti na japanski. U decembru, Horigući je u Parizu objavio svoju prvu knjigu na francuskom. To je zbirkа *Tanka pesme*, sa predgovorom Pola Fora. Godine 1922, oduševljen poezijom Žana Koktoa (Jean Cocteau, 1889–1960), počeo je da prevodi njegove pesme.

Godine 1923. u maju odlazi iz Brazila zajedno sa ocem i vraća se u julu u Japan. U oktobru je predao rukopis zbirke『月下の一群』(*Jato pod mesecom*), koja sadrži 340 pesama 66 pesnika, od parnasovaca do nadrealista. U decembru je objavljena u Parizu zbirka poezije Šunoske Hinacua u prevodu na francuski. U istom mesecu brodom polazi na put sa ocem koji je dobio službu u ambasadi u Rumuniji. Na putu je Daigaku preveo dadaistički roman Pola Morana (Paul Morand 1888–1976).

U januaru 1924. godine stiže u Pariz. Prijatelji slikari Kijoši Hasegava (Kiyoshi Hasegawa) i Rjuići Suzuki (Ryuichi Suzuki) odveli su ga u atelje Cuguharua Fuđite. Ponovo se video sa pesnikom Forom i slikarkom Loransen. Upoznao se i sa Polom Moranom. U februaru je stigao u Bukurešt. Naredne, 1925. godine u martu, vratio se u Japan sa ocem, koji se penzionisao. Time se završio dugi boravak u stranim zemljama koji je trajao 14 godina. U septembru mu je konačno izašla antologija prepeva francuskih pesama *Jato pod mesecom*, koja će podstaknuti japanski nadrealizam.

Horigući je bio jedan od osnivača *Japanskog Pen kluba* koji je formiran 1935. godine. Naredne, 1936. godine, kada je došao Kokto, sa njim je putovao po Japanu. Povukao se, tokom Drugog svetskog rata, iz književne javnosti u kojoj nije bilo slobode reči, da bi se vratio u književni život 1947. godine kada mu je izašla nova zbirka poezije 『人間の歌 (Pesma čoveka)». Postaje član Japanske akademije umetnosti. Godine 1981. umire od zapaljenja pluća čime je okončan plodan književni život ovog pesnika.

Daigaku Horigući, kao što se vidi na osnovu podataka o njegovom životu, za razliku od drugih pesnika njegove generacije u Japanu, proveo je mladost u inostranstvu u gde je doživeo izvorni duh evropske avangarde. Njegovo odlično poznavanje francuskog jezika, kao i poznanstvo sa evropskim avangardnim pesnicima izgradili su most između francuske i japanske poezije za vreme avangarde, iako je kratko boravio u Parizu.

Horigućijeva antologija *Jato pod mesecom*, koja je nastajala tokom njegovog boravka na Zapadu, sadrži Golove pesme pod sledećim naslovima: 太陽 („Sunce“), 時計塔 („Sahat kula“), 日ごと („Svakog dana“), 出発 („Polazak“), kao i haiku pesme (アイカイ詩) od već pomenutog Ž. Vokansa, što potvrđuje da je Horigući odlično pratilo tokove francuske poezije, od parnasovaca do avangarde, sa kojom je osetio bliskost.

Mada se ne vidi jasno iz biografije kako su se njih dvoje upoznali, istraživač Han'ja Cubota (Tsubota [猪田], 1973: 386) smatra da je Horigućijev susret sa slikarkom Loransen u Madridu bio značajan, jer ga je približio savremenim francuskim pesnicima kao što su Apoliner, Gol, Supervijel, Elijar i dr. Pored Horigućija, još dva japanska pesnika su imala izvesnu vezu sa Golom u vreme avangarde. Mavoista Tomojoši Murajama (Tomoyoshi Murayama, 1901–1977), koji je u Berlinu boravio od 1921. do 1924. godine, preveo je pesmu Golove supruge Kler pod naslovom „Ja dolazim k tebi“ (nepoznat

originalni naslov: 「私はお前のそばに行く」) u prvom broju avangardnog časopisa *Pesnik sveta* (Sekai shijin) u avgustu 1925. godine (Murayama [村山], 1925: 24): objavljena je uz podnaslov „Ekspresionistička pesma“, s napomenom da je preuzeta iz nemačkog časopisa *Der Sturm* (*Oluja*). Pesnik Đunzaburo Nišivaki (Junzaburo Nishiwaki, 1894–1982), koji je bio na studijskom boravku na Univerzitetu u Oksfordu od 1922. godine do 1926, preveo je stihove iz *Poèmes d'amour* (*Pesme ljubavi*, 1925), koje su napisali Kler i Ivan Gol za časopis *Mita literatura* septembra 1926. godine. Murajama je doživeo nemački ekspresionizam koji će biti temelj mavoizma, dok je Nišivaki udisao evropski nadrealizam, koji će preneti japanskim mladim pesnicima. Ali hronološki gledano, njihova veza sa Golom, čini se, nastala je posle objavljinjanja teksta „Reč kao počelo“.

Pogled na japansku poeziju: Crnjanski i Gol

„Reč kao počelo“, kao što smo već naslutili, pokazuje niz srodnosti sa programskim tekstovima Miloša Crnjanskog („Za slobodni stih“) pošto su oba teksta iznikla iz ekspresionističke poetike. Obojica imaju slične stavove o japanskoj poeziji u kontekstu stvaranja nove pesničke forme, što je u skladu sa vanevropskom tendencijom i načelom evropske avangardne poetike.

Podsetimo se da je Crnjanski stigao u Pariz oktobra 1920. godine kako bi prikupio građu za dve antologije prepeva: *Kineske lirike; Pesme starog Japana*. Gol i Crnjanski, može se reći, disali su istu parisku literarnu atmosferu, koja je bila otvorena prema japanskoj i kineskoj tradicionalnoj poeziji.

U „Objašnjenju *Sumatre*“ (1920) Crnjanski ističe sledeće (Crnjanski, 1999:19): „Prekinuli smo sa tradicijom, jer se bacamo, strmoglavo, u budućnost.“ I Gol oseća, kao što smo pomenuli, strmoglavu brzinu tadašnjeg sveta. Ali kada se pažljivo porede dva pesnika, postaje nam jasna izvesna razlika u shvatanju ili razumevanju japanske poezije ili, možda, čak same poezije.

Gol ističe jednostavnost kao važnu odliku japanske poezije, što je i Pol For pomenuo u svom pogовору за Horigučijevu zbirku *Tanka pesme* (Horiguchi [堀口], 1987:7). Jednostavnost Gol povezuje sa konciznošću, koja odgovara urbanom društvu u kome je život ubrzan. Crnjanski, međutim, shvata japansku poeziju na drugi način.

U „Objašnjenju *Sumatre*“, pre pariskog boravka u kome je proučavao japansku i kinesku poeziju, Crnjanski piše o formi sledeće (Crnjanski, 1999: 20): „Bez banalnih četvorokuta i dobošarske muzike dosadašnje metrike, dajemo čist oblik ekstaze.“ U daljem tekstu ističe elemente iz prirode u kosmičkom kontekstu (Ibid.): „Opet jednom puštamo da na našu formu utiču forme kosmičkih oblika: oblaka, cvetova, reka, potoka.“ I definiše ovako (Ibid.): „Stih je naš zanesena igračica, pa svoje pokrete čini u

ekstazi. Svoju ekstazu pretvara u gole pokrete. U lirici to nešto vredi!“ Crnjanski, dakle, naglašava kao važan elemenat poezije ekstazu ili zanesenost, tj. stanje koje se nalazi izvan jezika, iza našeg pojmovnog sveta, što se rečima ne može reći.

U tekstu „Za slobodni stih“ iz 1922, nastalom posle boravka u Parizu, precizno pokazuje svoje shvatanje japanske poezije. Po Crnjanskom, pitanje forme jeste pitanje „Slobodnog stiha“ (Crnjanski, 1999: 25), koje ima specifičnost „kod nas“ jer „naš jezik nema tradicije slika“ (Ibid.). U kontekstu svetske književnosti Crnjanski ističe sledeće, shvatajući dalekoistočnu poeziju kao uzor za novi oblik (Ibid, 28): „Prošlost lirike je: improvizacija. Najviši stepen njen je kitajska i japanska lirika, gde se u jednom cvetu, ili u tragu, po snegu, draganovih stopa, oseti večnost kao u treperenju malih zvezda.“

Crnjanski u istom tekstu tumači ritam na sledeći način (Ibid: 29): „Slobodni ritam je pravi, lirska ritam neposredan, vezan za raspoloženje. On je seizmografski tačan ritam duševnih potresa.“ Istina, njegov stav, koji je ekspresionistički nastrojen, ima sličnosti sa stavovima Ivana Gola koji piše ovako (Gol, 1921: 3): „Treba dakle najdublji doživljaj stegnuti na telegram i to stenografovano. Treba izraziti najveću mogućnost sadržaja u najakutnijoj i ujedno u najjednostavnijoj formi.“

Međutim, Crnjanski u daljem tekstu piše (Crnjanski, 1999: 29): „Ritam je ekstaza. Na Veliki Petak u crkvama našim, sva se jevanđelja čitaju u slobodnom stihu. Ritam je u misli i u osećaju. On je kao ljubavni šapat, kad svaka reč ima svoj dah, svoju boju, svoje trajanje.“ Ova pesnička slika nas vraća na sledeću Golovu pesničku sliku (Gol, 1921: 3): „Takov špartanski kablogram duše, čita se u liftu među rastankom sa ženom i grozničavim burzovnim izveštajem“. Iako su na prvi pogled slične njihove ideje, primećuje se da kod Crnjanskog postoji eros, unutrašnji doživljaj ljubavi, dok se kod Gola oseća grčevitost, zategnutost, užurbanost i frigidnost. Dok Crnjanski posmatra unutrašnji svet našeg bića, Gol više sagledava grad u kome niču neboderi, i nebo po kome lete aeroplani.

Dok Gol shvata japansku poeziju kao kratku formu koja obezbeđuje jednostavnost, Crnjanski vidi u japanskoj poeziji improvizaciju, koja nas oslobađa od različitih stega. Gol predlaže da „usvajamo princip snažne brzine života koja je izazvana tehnikom a ostvarena telefonom, ekspresom zrakoplovom, ako usvojimo novi osećaj delovanja i pevanja“ (Ibid, 4), a Crnjanski nas uvodi u svet prirode, prihvatajući japansku liriku, da bi nas vodio dalje: u ekstazu koja istopi reči, stvarajući imaginarni svet.

Crnjanski je doživeo neraskidivu čovekovu vezu sa prirodom u japanskoj tradicionalnoj poeziji. U *Pesmama starog Japana* (Crnjanski, 1990:44) iz 1928. godine ističe sledeće: „Drvo, cvet, neki pejzaž, godišnje doba, ili kakvu ticuti, ili kakvo brdo, put, vodu. Ta bezgranična, budistička ljubav i mešanje svoga bića sa prirodom, nije

novo u japanskoj lirici.“ Ali sama japanska poezija se u to vreme munjevito menjala. Horigući, čiju pesmu Gol citira u *Zenitu*, pisao je i u formi *tanke* i u slobodnom stihu: u citiranoj pesmi ne peva ni o tici ni drvetu, već se bavi bolom Japanca na Zapadu.

Golov tekst „Reč kao počelo“ u *Zenitu* je dragoceno svedočanstvo uzbudljivog perioda u kome se rađa slobodni stih ne samo u Evropi već i u Japanu, mešajući kulturna iskustva sveta. Dok Gol traga za novom pesničkom formom po uzoru japanske poezije, Horigući je bio u intenzivnoj potrazi za slobodnim stihom u japanskoj savremenoj poeziji: svojom antologijom *Jato pod mesecom*, u kojoj su i Golove pesme, doprineo je formiranju slobodnog stiha u Japanu. Skoro istovremeno, i Crnjanski, čiji su stihovi objavljeni takođe u *Zenitu*, proučavao je kinesku i japansku lirsku poeziju, i time doprineo stvaranju slobodnog stiha.

Istina, primetili smo da postoje suptilne razlike u shvatanju japanske poezije između Gola i Crnjanskog, što smo u našem tekstu pokazali. Ali, oni su bili na istraživačkom putu ka novoj poetici, kao neumorni putnici po zemaljskoj kugli.

Zenit je sjajan vrt na kome su odjekivali stihovi raznih boja iz dalekih delova sveta, spajajući raskošna poetska iskustva iz različitih vremena i prostora. Ljubomir Micić kao urednik *Zenita*, zajedno sa velikim brojem vrhunskih avangardnih pesnika i umetnika, stvorio je polifoniju neobičnih glasova, uključujući i onaj tihi japanski, kao ptice na grani.

REFERENCE:

1. Arishima, Hiromasa. 2005. „Zagurebu, Beogrado, Ryuburyana“, in: Iguchi, Toshio and Kodera, Tsukasa, *Avangzaru no sengen Chuto no modanizumu*, Tokyo: Sangensha, 156–204. [荒島 2005: 荒島浩雅, 「ザグレブ・ベオグラード・リュブリヤーナ」, 井口寿乃, 圈府寺司編, 『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』所収, 東京, 三元社, 156–204].
2. Bogosavljević, Srdan. 2007. „Golov put ka 'nadrealizmu'“, u: Novaković, Jelena, *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, Beograd: Filološki fakultet i društvo za kulturnu saradnju Srbija – Francuska, 309–326.
3. Chiba, Senichi. 1978. *Gendai no hikaku bungakuteki kenkyu*, Tokyo: Yagi shoten. [千葉 1978: 千葉宣一, 『現代の比較文学的研究』, 東京、八木書店].
4. Chiba, Senichi. 1991. „Geijutsuteki kindaiha“, in: Hasegawa, Izumi, *Nihon bungaku shinshi*, Toyko: Shibundo, 27–59. [千葉 1991: 千葉宣一, 「芸術的近代派」, 長谷川泉編, 『日本文学新史・現代』, 東京, 至文堂, 27–59].
5. Chiba, Senichi. 1998. *Modanizumu no hikaku bungakuteki kenkyu*, Tokyo: Ofu. [千葉 1998: 千葉宣一, 『モダニズムの比較文学的研究』, 東京, おうふう].
6. Crnjanski, Miloš. 1990. *Antologija kineske lirike i Pesme starog Japana*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije i Dečje novine.

7. Crnjanski, Miloš. 1999a. „Objašnjenje 'Sumatre'“; u: Crnjanski, Miloš: *Eseji i članci I*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog i Naš dom, 18–23.
8. Crnjanski, Miloš. 1999b. „Za slobodni stih“, u: Crnjanski, Miloš, *Eceju i članici I*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog i Naš dom, 24–30.
9. Gol, Ivan. 1921. „Reči kao počelo“, u: *Zenit*, broj 1, novembar 1921, 2–4.
10. Horiguchi, Daigaku. 1955. *Gekka no ichigun*, Tokyo: Shincho sha. [堀口 1955: 堀口大学,『月下の一群』,新潮社, 東京].
11. Horiguchi, Daigaku. 1987a. „Nempu“, in: Horiguchi, Daigaku, *Horiguchi Daigaku zenshu IX*, Tokyo: Ozawa shoten, 524-539. [堀口1987: 堀口大学,「年譜」,『堀口大學全集 9』所収, 東京, 小澤書店, 524-539].
12. Horiguchi, Daigaku. 1987b. “Tankas“, in: Horiguchi, Daigaku, *Horiguchi Daigaku zenshu IX*, Tokyo: Ozawa shoten, 5-64. [堀口1987b: 堀口大学,“Tankas”,『堀口大學全集 9』所収, 東京, 小澤書店, 5-64].
13. Horiguchi, Daigaku. 1987c. „Mikan obun sakuhin“, in: Horiguchi, Daigaku, *Horiguchi Daigaku zenshu IX*, Tokyo: Ozawa shoten, 101-285. [堀口1987c: 堀口大学,「未刊歐文作品」,『堀口大學全集 9』所収, 東京, 小澤書店, 101-285].
14. Kaneko, Mitsuko. 2015. *Furansu nijusseiki shi to haiku*, Tokyo: Heibonsha. [金子 2015: 金子美都子,『フランス二十世紀詩と俳句』, 東京, 平凡社].
15. Murayama, Tomoyoshi. 1925. „Kureruru Goru: Watashi wa omae no sobani iku“ in: *Sekai shijin*, 1/1924. [村山 1925: 村山知義, クレルール・ゴル「私はお前のそばに行く」,『世界詩人』, 創刊号, 24].
16. Tsubota, Hanya. 1973. „Furansushi no toue to hakyu“, in: Murano, Shiro, *Koza Nihon gendaishishi II*, Tokyo: Yubunshoin, 359-390. [坪田 1973: 坪田般彌,「フランス詩の投影と波及」, in: 村野四郎編,『講座・日本現代詩史第二卷』, 東京: 右文書院, 359-390].
17. Omuka, Toshiharu. 2001. *Nihon no avangyarudo geijustu Mavo to sono jidai*, Tokyo: Seidosha. [五十鈴 2001: 五十鈴利治,『日本のアヴァンギャルド芸術 マヴォとその時代』, 東京、青土社].
18. Jamasaki, Kajoko. 2004. *Japanska avantgardna poezija*, Beograd: Filip Višnjić.
19. Yamasaki, Kayoko. 2005. „Serubia ni okeru zeneishi undou to Nihon no shiika“, in: *Kokubungaku*, 9/2005, 56–63. [山崎 2005: 山崎佳代子,「セルビアにおける前衛詩運動と日本の詩歌」,『國文学』, 學燈社, 9月号, 56–63].
20. Yamasaki, Kayoko. 2006. „Nihon avangyarudoshi undou to ritoru magajin“, u: *Kaigai kara mita Nihon bungaku no kenkyu uchi to soto o norikoete*, Tokyo: Kokuritsu bungaku shiryokan. [山崎 2006: 山崎佳代子,「日本アヴァンギャルド詩運動とリトルマガジン」,『海外から見た日本文学の研究 内と外をのりこえて』, 東京: 国文学研究資料館, 65-74].
21. Yoshikawa, Junko. 2012. *Shi no japonizumu Judito Goche no shizen to ningen*, Kyoto: Kyoto daigaku shuppansha. [吉川 2012: 吉川順子,『詩のジャポニズム ジュディット・ゴーチェの自然と人間』, 京都: 京都大学出版社]

Japanese Voices in *Zenit*: Daigaku Horiguchi

Abstract: This paper analyses the essay entitled “The Word as a Principle” by Yvan Goll (1891–1950), published in *Zenit* (Issue 9, November 1921), which shows the non-European tendency of Avant-garde poetics. In his text, Goll emphasises the need to create a new form of poetry quoting the verses of the Japanese poet Daigaku Horiguchi (1892–1981), one of the most important Japanese poets and translators of the last century. As the son of a distinguished diplomat, a rare bilingual poet among the Japanese at the time, he published poems in French and Japanese.

After reviewing research on *Zenit* conducted in Japan so far, the first part of this paper determines the original text of the mentioned poem. In December 1921, Horiguchi published in Paris his first collection of *Tankas* in French. The foreword to it was written by the famous French poet Paul Fort (1872–1960). Goll, however, did not take it from there, but from the manuscript of his anthology *Les Cinq Continents*, which was published in Paris in 1922. The chosen song by Horiguchi is not traditional, but shows a new poetic spirit. Although it was written in five lines, which is reminiscent of the *tanka* form (5; 7; 5; 7; 7), the poet introduced a new topic: how the Japanese feel in a foreign country.

In order to clarify the nature of Goll’s connection with Horiguchi, a detailed description of Horiguchi’s life is given, focusing on his stay abroad from 1911 to 1925. It can be seen from his biography that the meeting with the French painter Marie Laurencin (1883–1956) in Madrid in 1915 marked Horiguchi’s poetic turn: his interest shifted from the poetics of symbolism to the Avant-garde, as the painter introduced him to Guillaume Apollinaire’s (1880–1918) poetry. After staying in foreign countries (Mexico, Belgium, Switzerland, Spain, Brazil and Romania), when he returned to Japan in 1925, Horiguchi published the *Crowd under the Moon* anthology, which contains translations of French songs from Parnassians to Avant-garde poets, including Yvan Goll. Although no traces of their connection can be established, it is clear that they both felt poetically related and close, with mutual respect.

Finally, Goll’s understanding of Japanese poetry in the context of Avant-garde poetics is considered in comparison with Miloš Crnjanski’s essay entitled “For Free Verse” (1922), which also mentions Japanese poetry. While Goll emphasises the simplicity and conciseness of Japanese poetry, Crnjanski points to the improvisation as its significant feature. While Goll is searching for new poetry that is in line with living fast in the high-tech society, Crnjanski sees the everlasting connection of man with nature, which Japanese poetry is all about.

Keywords: Yvan Goll, Daigaku Horiguchi, Japanese poetry, avant-garde poetry, Miloš Crnjanski, *Zenit*

Monika Karwaszewska

University of Gdańsk

Stanisław Moniuszko Academy of Music
Poland

UDC 792.5(438)

doi 10.5937/ZbAkU2109136K

Original scientific paper

Krzysztof Knittel's Chamber Opera and Agnieszka Stulgńska's Music Theatre: Examples of a New Syncretistic Medium in Contemporary Polish Music

Abstract: This essay analyses and interprets the scores, recordings, and media used in Knittel and King's *The Heart Piece – Double Opera* (1999) and Stulgńska's *Three Women* for three women and ten instruments (2017), two semi-improvised Polish operas using performance art and interaction between sound, text, choreography, lighting, theatrical form and electronic medium.

In Stulgńska's modern music theatre, the listener follows different sound sources and the setting: choreography, performers' and speakers' arrangement on stage, props and lighting, whose intensity dictates the form. *The Heart Piece* chamber opera is a two – Polish and American – composers' take on Müller's play *Herzstück*, with separate movements in their native languages. Music and text create an interactive setting, and their notation and semantics make music both seen and heard.

These works use the concept of hybridization and, in Wolf's terminology, intracompositional intermediality, where different means of expression create an intermedial discourse, a complementary whole and *a new syncretistic medium*.

Keywords: intermediality, intertextuality, live performance, contemporary Polish music, modern musical theatre and opera.

Introduction. Methodological issues

New technologies and the development of new media provide a universal and unlimited access to multimedia content and, additionally, change the process of creating and experiencing music. As a result, compositions are written in which the very process is perceived as a basic medium of creative expression. The concept of the medium itself in the context of artistic creation, however, is elusive and requires further clarification during this presentation.

Media changes and co-relations between media are important tendencies in the development of the arts since the beginning of the twentieth century. These are usually associated with the blurring and crossing boundaries between media; with the hybridisation of media utterances; with intertextual relationships between media; with intermedial relationships between media; and with an increasing self-reference and self-reflection of the arts as media (Kattenbelt, 2008: 21)

The compositions selected for analysis, written at the beginning of the twenty-first century, are intermedia works which, on the one hand, reveal their hybrid morphology conditioned by intentions and, on the other hand, become a new artistic phenomenon that conveys a new message and displays new quality.

In addition, a host of related terms has surfaced in the discourse about intermediality which are themselves defined and used in a variety of ways (e.g. multimediality, plurimediality, crossmediality, inframediality, media-convergence, media-integration, media-fusion, hybridization, and so forth). More recently, researchers have begun to formally specify their particular conception of intermediality through such epithets as transformational, discursive, synthetic, formal, transmedial, ontological, or genealogical intermediality, primary and secondary intermediality, or so-called intermedial figuration. (Rajewsky, 2005: 44)

At this point, it is necessary to define the medium of art in terms of artistic creation. The artistic milieu interprets it as a conventionally regarded, classical, manual means of artistic expression [...], moreover, it is thought that the medium of art is basically characterised by the matter in which a work, an artistic utterance, is shaped. The medium of sculpture may then be defined by brass, wood or marble, while in other art forms the medium will be oil paint, gouache, tempera, pastel or ink. We may thus say that in the traditional, institutional context of art, the concept of medium comprises the disciplines (forms) of artistic creativity and their material or, to put it another way, any structural-material indicators of art, which are manifested in their combination in the form of artefacts (Kluszczyński, 2019: 26).

„Intermediality is neither the sum of various media concessions nor the placement of particular works among the media, but the integrating of the aesthetic concepts of particular media into a new media context“ (Müller, 1999: 12-21).¹

As rightly observed by Irina O. Rajewsky:

While a fair amount of overlap occurs between the different disciplinary perspectives on intermedial phenomena, it is still possible to identify

¹ Quoted from the Polish edition: ‘Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach’, *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, trans., ed. Andrzej Gwóźdż (Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1999), p. 152.

certain common tendencies: for instance, approaches coming out of literary, or so-called media-philological studies primarily emphasize the forms and functions of intermedial practices in given media products or medial constellations. (Rajewsky, 2005: 49)

„A conceptual blend of various elements results in a palimpsest score in which each of the forms reveals its characteristic features that serve the purpose of projection of vocal gestures existing in the pre-linguistic domain, and musical gestures, equivalents to the sound of contemporary music styles, which fulfil an expressive function“ (Pietruszewska-Kobiela, 2012: 276-277). These processes develop the so-called intermedia strategies (Hopfinger, 2003: 72).

Two stage works by contemporary Polish composers have been selected for discussion: *The Heart Piece – Double Opera* (1999) by Krzysztof Knittel and John King and *Three Women* for three women and ten instruments (2017) by Agnieszka Stulginska. Both create an intermedia spectacle embracing *performance art* according to Dick Higgins, exploring the symbolic meaning of sound production interacting with the text of the play, stage choreography, lighting and scenic design, theatrical form, digital technology (environment and programming language designed for real-time synthesis and processing of sound) as well as another electronic medium (sound design). The compositions resemble palimpsests and may be based on ‘a comparison of poetics which are founded on semiological criteria characteristic of a given medium’ (Regiewicz, 2014: 57-8). In this case, the medium, in a broad sense, comprises not only sound generators, i.e. a classical, electronic or digital medium, but also elements of choreography or scenery of music theatre.

The selected works represent, according to Werner Wolf’s theory, *overt intracompositional intermediality*. Within this framework of intermediality, the interrelations between particular media (fusion, combination) may be transferred onto other media, such as music theatre, ballet, comic book, film, illustrated stories or opera (Wolf, 2002: 22, 28). The fusion of various means of expression creates an intermedia discourse, an organic whole and the final artistic result that is a new syncretistic medium.

While attempting to analyse and interpret such a complex and ambiguous work, one may refer to the concept of literary stylisation formulated by Stanisław Balbus (Balbus, 1993). Its main feature is the tension resulting from two languages and styles coexisting in one work. According to Balbus, styling, as a variant of broadly defined intertextuality, is meant to emphasise intertextual relations, i.e. intertextual and interstylistic connections (Wolf, 2002: 19). Also relevant to musical works, particularly those written at the turn of the twentieth and twenty-first centuries are, however, the intertextual strategies described by Balbus in the second part of his treatise. They include active continuation and epigonism, restitution of the form, open imitation of models, stylistic reminiscence, stylistic reminiscence versus primarily conversational

strategies, cultural transposition of a theme, transposition of a theme versus styling, and styling as interpretation of tradition.

Mieczysław Tomaszewski, a music theoretician, musicologist and author of a holistically grounded integral interpretation of the musical work, undertook research into analogous issues in the field of music (Tomaszewski, 2000). The terms that he introduced into intertextual musical analysis include *music within music*, *music versus music*, *music beyond music*, *music from music* (Tomaszewski, 2012:23), *inclusive music* (Tomaszewski, 2005:2 5-6) or *retroverse music* (Tomaszewski, 2005: 25-6). Tomaszewski emphasises that it is not possible to fully define all of the ways in which the old coexists with the new or the intrinsic with the extrinsic. Exploring the above-mentioned strategies in the analysis of the selected compositions will have helped indicate the presence of excerpts from other texts and of *topoi* (Hatten, 2004: 2)² which perform important expressive and narrative functions in a given work.

In other words, such a methodological approach will have made it possible to identify and describe what, for a given work, constitutes its originality and novelty, or its *differentia specifica*.

The Heart Piece – Double Opera. Intertextual and intermedia strategies

The origin of the opera

The Heart Piece – Double Opera is a contemporary chamber opera about love, composed to the text of the play *Herzstück* by the German playwright Heiner Müller. The idea of the opera built around the dialogue between the main characters came from the New York composer John King. He invited his Polish colleague Krzysztof Knittel to collaborate on the work. Interestingly, they took turns writing the movements in their native languages. Music and text, consequently, inspired a live scenery, where, in Krzysztof Zarębski's words, 'performance art meets opera', and juxtaposition of the onstage action and the text and music offered a new area of interpretation.

The title *Double Opera* is not accidental. The term 'double' refers to its dichotomous building blocks: two composers, two languages (Polish and English), two different cultures, two styles, and two great singers (the Polish soprano and the American 'improvising bass/tenor'). When setting the love story of Müller's work to music, both composers accounted for the political, cultural and personal aspects of a relationship between two people present in the text of the play in any place and time, regardless of social class, nationality, race, sexual preferences or distinct identity. In this way, a duality of a 'relationship' was created, reflected in the theme of the opera of any

2 Robert Hatten defines *topoi* as 'Topoi (topics) are fragments of music which evoke clear associations with styles, genres and expressive meanings'. See Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)* (Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2004), p. 2.

two people and their struggle for communication and understanding. This dichotomy and love seem to function as the opera's message.

The collaboration involved the composers, who also performed the work (John King – electric guitar, voice; Krzysztof Knittel – synthesiser, voice), two great soloists (Olga Pasiecznik – soprano, David Moss – percussion, voice), the Dafô String Quartet, as well as Krzysztof Zarębski (scenic design, performance art), Maciej Wojtyszko (director), Tadeusz Sudnik (sound design) and Jan Pieniążek (lighting design).

The premiere, directed by Maciej Wojtyszko, was given at Mały Teatr in Warsaw in 1999 during the 42nd Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music.

The work is a musicalisation of a tragicomic love story between two characters, A and B (cf. Figure 1).

Heartpiece

Heiner Müller

A	May I lay my heart at your feet?
B	If you don't make a mess on my floor.
A	My heart is pure.
B	We'll see about that, won't we?
A	I can't get it out.
B	Do you want me to help you?
A	If you don't mind.
B	It will be a pleasure. I can't get it out either.
A	(cries)
B	I will remove it surgically. What have I got this penknife for anyway? We'll have this all sorted out in no time. Work and don't despair. Right, there we are. But this is a brick. Your heart is a red brick.
A	Yes, but it beats only for you.

(1981)

A beats B to death with the brick.

(addition, July 1991)

translated by John King

Figure 1. K. Knittel, J. King, *The Heart Piece – Double Opera*, scene 1 (text of the play), courtesy of Krzysztof Knittel.

Sung or recited by the characters, the text combines with music in various styles (high and low culture, traditional and modern culture) in such a way as to explore a multitude of meanings. The composition is a musical interpretation of the Dadaist approach to the classical form created independently by two composers (the scenes were combined in an alternating manner). „Both in its content and in its form, the opera is surrealist and absurd, uses avant-garde musical devices, mocks tradition, breaks musical routines“ (Knittel, King, 2019).

The verbal layer and the sphere of meanings

Besides the music and the scenery, the verbal layer constitutes an equally important element of this opera, in certain movements even having a primary function (part 1 – *The Heart Piece* – Theme; part 4 – *Hepyent Trio*; part 7 – *Miron's Aria*; part 15 – *Tutti. I*; part 16 *The Heart Piece* – Fugue). The verbal layer of the work is based on various sources, whose stylistic and semantic features indicate the use of original texts and connections with the popular culture. Apart from the libretto based on the Müller's play, the sources include excerpts from the following works: William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (translated into Polish by S. Barańczak), Robert Browning's *Women and Roses*, Karen Blixen's *Seven Strange Stories*, A. E. Housman's *Fragment of an English Opera*, Miron Białoszewski's *Przejęcia* and *Hepyent*, Girolamo Frescobaldi's *Aria a voce sola Se l'onde, ohimè*.

The fugue is a radical example of Knittel's employment of symbolic wordplay. Müller's text is used as the musical material of the fugue and is recited in three different languages by the musicians. The triple fugue in which each subject is presented in a different language (subject 1 in Polish, subject 2 in English, subject 3 in German) deviates from the Baroque model despite the use of traditional formal elements, i.e. subject, episode, free polyphonic transformation (augmentation, diminution, retrograde). Lack of definite pitches excludes the appearance of the other principles underlying the genre. What happens in this case is an interaction and fusion of different media, with emphasis on the hybrid nature of the visual score notation. In the fugue, the key importance does not lie in the semantics of the poetic text itself but on the timbral materialness of the text. This part of the opera may be compared to an intermedia optophonic poem notated as a score „in which the spatial notation translates into a simultaneity of sound that is paradigmatic for music“ (Wasilewska-Chmura, 2011: 279). The fugue is, therefore, an exemplification of broadly defined intermediality, where „within a given medium, an attempt is made to follow the aesthetic conventions and/or visual and aural characteristics of a different medium“ (Balme, 2002: 204).

The score notation allows for the possibility to perform the work in two variants: first being a verbal-only version, second being a verbal version with instruments. The original notation, illustrative of the imitation of themes, is conducive to interpreting the intention of the form. Figures 2(a) and 2(b) below present the first two pages of the score.

(a).

HEARTPIECE FUGUE

Explanation:		Oznámenia:	
<p>The sound material of this fugue is based on the text spoken by musicians. There are two possible versions — one only with the words and another one with words and instrumental sounds.</p> <p>Below there is an explanation of signs which appear in the score:</p> <ul style="list-style-type: none"> I — First theme (in Polish) II — Second theme (in English) III — Third theme (in German) A — A person B — B person x — Theme in augmentation — theme in diminution r — retrograde imitation (+) — sound of your instrument played simultaneously with every word / any pitches and any rhythmical values (adjusted to the text and colour of your voice) Ep — episode 		<p>Materiál dvojitky tej fuge jež spočíva na textoch muzikantov. Sú dve možnosti verzie — jedna s ľudským, ktoré hľadáte v čísle 1 druhá sa číta v ľudskom instrumentálnom. Verzia jedna je s oznámeniami, ktoré sú používané v skorze:</p> <ul style="list-style-type: none"> I — pôvodný thema (po polščine) II — druhé thema (po anglicky) III — tretie thema (po nemecky) A — ľudská A B — ľudská B x — thema v zvýšenom tempu — thema v zniženom tempu r — thema v obraci (+) — diely hrajúce instrumentálne glosy vlniaci sa + ktoré sú hrané s ďalšími vysielaním v ďalšom vystrelovaní rytmického (doprovodeného de telesi v ďalšom hrajúce číslo) Ep — epizoda 	
<p>between 0'00" and 1'30" — instrumental sounds are played pp-p on the same (any) pitch between 2'00" and 4'00" — you play different pitches p-mf but with more changes between 6'00" and 8'00" — you play mf-m-f ; frequent pitch changes</p>  <p>— gesture with one hand resembling a strike</p>		<p>medzi 0'00" a 1'30" — diely hrajúce instrumentálne glosy pp-p na istej (kterejkoľvek) výške medzi 2'00" a 4'00" — hrajete rôzne p-mf na viacero vystrelovaní, ale výška je zmenšovaná medzi 6'00" a 8'00" — hrajete rôzne mf-m-f s častejšou menzou vystrelovaní  <p>— akcia jednej ruky, prepravidľujúca výšku.</p> </p>	

(b).

HEARTPIECE FUGUE
(score/partitura)

voice/instrument	I.B	NO.	CZY JA MAAM PANU POBOSC?	ALE JAK, BEZIEH HE BAZDZO MHO, JA TE ME MOSE GO WYJAZ.	MOSE FRAN OTREWAL, OJ CEGGO MAM, SEZVYK ZAKAZ TO ZAKAZUJEMY PRACOWAN I ME ROPCIOM, NO, JEZ ZERGONIE, ALIZ TO TEST LECH, FRAN SERIE TO CEGER.	(1a) 1'30"
1 - vok.	(c)	ZAKAZISZ ME PANU POBOSC!	6	A	A	
2 - vok.			I.A CZY MOSE MHO SERCE TEST WYJAZ?	MOSE SERCE TEST WYJAZ.	JAKA HE SPRANI CZY KAOOTIK.	
3 - vok.					II.B IF YOU DON'T MAKE A MESS ON MY FLOOR.	WE'LL SEE WANT WE WOULD YOU LIKE ME
4 - vok.					Ep WOW REAK... 6 DAWY... TEST... 4 TUCH... TEST...	
5 - per.						
6 - guitt.				I.A MY I LAY MY HEART AT YOUR FEET?	MY HEART IS CLEAN.	I CAN'T GET IT OUT.
7 - synq.	I.B CZY MOSE ZAKAZISZ MHO SERCE TEST WYJAZ? FRANISZ?	NO SERCE TEST GO WYJAZ.	Y	(c)		ALE BITE TILKO BIA PANI.
8 - vok.	I.B	ZAKAZISZ MI POBOSC.	NO ZAKAZIVAY.	CZY JA MAAM CI POBOSC?	ALE JAK, BEZIEH HE BAZDZO MHO, JA TE ME MOSE GO WYJAZ.	WYS. OS. REFERENCIA, OJ CEGGO MAM SEZVYK, ZAKAZ TO ZAKAZUJEMY PRACOWAN, I ME ROPCIOM, NO, JEZ ZERGONIE, ALIZ TO TEST LECH, FRAN SERIE TO CEGER, FRANISZ, TWOJE SERIE TO CEGAA.

Figure 2. K. Knittel, J. King, *The Heart Piece – Double Opera*, scene xvi (the first two pages of the score), courtesy of Krzysztof Knittel.

The scene *Miron's Aria*, in turn, is an example of three performers' improvised declamation of Miron Białoszewski's poem *Przejęcia*. The absence of a musical score produces a verbal performance art resembling wild gesticulation. Knittel noted only the poem's text, in which only selected words are uttered by all the performers, assigning symbolic meaning to the former. The title becomes a metaphor since, as a result, the scene may be labelled as an 'anti-aria'.

For scene xv, Tutti 1, John King devised a melodeclamation of specific single words – personal pronouns – whose melodic-rhythmic replicas create an asemantic discourse. This verbal material forms a cohesive continuum accompanied by Zarębski's installation.

The form and active scenery

This opera is a so-called media hybrid, i.e. an artefact which is, by nature, unclassifiable, indefinable, avant-garde par excellence and difficult to listen to, as its creative process involves mixed media (verbal text, musical text, electronic media, digital media, lights, set design, choreography) to form a cohesive whole. The unifying force behind this project is the connection between the opera and semantic poetry, whose overriding theme is love. As a result, this composition deviates from traditional opera, where music, libretto and scenic design exist independently. The musical structure of *Heart Piece* is not autonomous, but subordinated to the verbal layer, scene dialogue and performance, and the abandoning of the traditional practice leads to the conclusion that this work is an asemantic opera, where, apart from the music, other media are supposed to attract attention. Also unconventional is the score notation of particular scenes, and it may be analysed from the perspective of multimedia. The scenes in which wordplay has the crucial role reflect the musical technique or an element of the scenery already in their graphic notation.

Structurally, *Double Opera* is a theme with variations, where the theme is the text of the play presented in part one, and the movements of the opera are variations based on this content.

In this work, the composers consciously chose to use and, in a sense, restitute the emblematic form. Drawing on the traditional opera, they divided the dramaturgy into seventeen independent parts (scenes), including arias, a recitative, an arioso, a duet, trios, tutti, a prologue (functioning as an overture) or a fugue, each given a new expressive function. In this opera, the overture is presented twice: the first time as a recitation of the text of the play in character (section 1) and the second time in the

instrumental version featuring lights and an electronically generated track. Moreover, there are parts which embrace both avant-garde experiments with voice and *bel canto*, coloratura, high tessitura or *parlando*. The vocal expression of the soloists was combined with various experimental techniques, such as electroacoustic effects, live electronics, free improvisation, real-time computer-generated music, loud screams, text declamation, *Sprechgesang*, symbolic wordplay or popular music (jazz, hip-hop, rock, country, western or blues). A semantic scenery layout of the opera is presented in Table 1 below.

Table 1. Scenario of *The Heart Piece – Double Opera*

Section of the opera	Author John King (JK)/ Krzysztof Knittel (KK)	Text	Medium	Type of section
1. <i>The Heart Piece</i> (theme)	JK	complete text by H. Müller	text recited in English by JK and soprano	overture – theme
2. <i>Prologue with Lamp</i>	KK		string quartet, electric guitar, drum kit and electronic media, active scenery	overture with scenery arranged live on stage
3. <i>Women and Roses</i>	KK	poem by R. Browning	soprano, keyboard accompaniment by KK	arioso
4. <i>Hepyent Trio</i>	KK	poem by Białoszewski	text recited by David Moss (DM), sampled and synthesised, instrumental accompaniment on electric guitar, keyboard, computer and acoustic drum kit	trio

5. <i>Recitativ.I</i>	JK	excerpts from text by Müller	soprano/baritone part sung in Polish, text, with electric slide guitar	recitative
6. <i>Aria.I</i>	JK	excerpts from text by Müller	soprano and baritone parts sung in Polish and English, text, full ensemble (string quartet, electric guitar, keyboards)	aria
7. <i>Miron's Aria</i>	KK	poem by M. Białoszewski	text recited by DM + JK and KK	aria
8. <i>Trio.I</i>	JK	excerpts from text by Müller	excerpts from text in English, one line in Polish, electric guitar, baritone, string quartet, keyboards	trio
9. <i>Juliet's Aria</i>	KK	text by William Shakespeare	sung by soprano, the ensemble accompaniment	aria
10. <i>Tutti.2</i>	JK	complete text by Müller	text excerpts in English, full text in Polish (quickly) recited by musicians, country and western 'song' full ensemble, live electronics	tutti
11. <i>Frescobaldi - Blues</i>	KK	lyrics by KK, text by Frescobaldi	mixture of a theme from Frescobaldi (sung by soprano) with guitar blues by JK, lyrics by KK, chords played by string quartet, hip-hop electronic percussion, and free improvisation on percussion by DM, electronic media	tutti

12. <i>Tutti.3</i>	JK	Excerpts from text by Müller	text excerpts in English, string quartet, electric guitar, drum kit, keyboard	tutti
13. <i>Family Duo</i>	KK	A. E. Housman's <i>Fragment of an English Opera</i>	vocal duet of Olga Pasiecznik (as Daughter) and DM (as Father and Mother)	duet
14. <i>KZ-action</i>	KZ	A.E. Housman's <i>Fragment of an English Opera</i>	installation by KZ, electronic media, soft recording (voice accompanied by the string quartet), visual action on stage	visual action on stage
15. <i>Tutti.1</i>	JK	single words	keyboards, electric guitar, soprano/ baritone, wordplay	tutti
16. <i>Heart Piece Fugue</i>	KK	complete text by Müller	text recited by musicians in English, German and Polish or text with the string quartet	fugue
17. <i>Prefinale–Finale</i>	JK	the word ‘yes’ and excerpts from text by Müller	Text in English and Polish, full ensemble, electric guitar, keyboards, drum kit, string quartet, soprano, baritone	finale, tutti

It is also possible to identify in the opera a strategy based on stylisation and overt references to patterns (e.g. scene ix, *Juliet's Aria*; scene x, *Tutti.2*; scene xi, *Frescobaldi – Blues*). The pattern, already revealed in the title of the movement, is Frescobaldi's music style. Knittel quotes passages from the cantilena aria a voce sola *Se l'onde, ohimè*, which the soprano sings to the blues-style accompaniment of the string quartet, percussion and live electronics.

Scene x, in turn, is an example of employing a completely recognisable stylisation of country and western music (rhythmic motifs, instrumentation, singing style), which John King combined with text declamation and the effect of the performers' screams.

These timbral-stylistic representations acquire, in the aforementioned parts, the meaning of intertextually overt structures; of the musical topoi of both popular and art music styles (early and modern).

The music and text of this work formed the basis for an active scenery being set up live during the performance. It is worth noting that the main element of the stage set is an enormous paper 'lamp' or, more precisely, a lampshade inside which the women string quartet is seated. In scene ii (*Prologue with Lamp*), the director destroys the lamp in which the performers are playing.

Additionally, in scene xiii, *Family Duo*, Zarębski's installation is presented (dummies placed on the music stand, the lighting and the blowing out of a candle), accompanying the performers' stage action. The display features a photocell that reacts to body movement, triggering a recording played from the sampler (voice accompanied by the string quartet). The title duo is performed by two soloists using the *Sprechgesang* technique, where the soprano performs the part of the Daughter, while David Moss performs the parts of the Father and the Mother alternately (Cf. Example 1).

(softly, like drawing air between)

② Take your bed-side and take it quick. This is the handle.

⑦ No, that's the wife. This is the handle, at this end here.

③ Is this the handle?

② Take your bed-side and do say please. vell. ... take your warm as we have saidly you are a dear daughter, no go to bed. (darkly growling - very growlingly)

① Oh, dear, oh dear!

③ Am I your daughter?

(in a furious mood - like sleep talking)

⑥ If not you daughter you go to bed. (pace più vivo)

⑦ I am your daughter of not I'm mother you poor long time child. Take it my mother I have been + there.

⑧ Vocal. ... vell. ...

⑨ would I were dead! This is my father! he thinks he, oh dear, oh dear! I take my com-die! this is the handle! I die + you.

⑩ vell. ... (blow of the candle - simultaneous bang)

⑪ (thunder - piano)

the cast is clear.

(softly)

sudden interruption of mother - might penetrate thought thoughts

DARKNESS & SILENCE - Ciemność i cisza

- 2 -

Example 1. Knittel and King, *The Heart Piece – Double Opera*, scene xiii (the second page of the score), by kind permission of Krzysztof Knittel.

A commentary is also needed on the last movement of the opera, scene xvii *Prefinale–Finale*. The music is performed by all the artists with all the media (electronic, digital, traditional, literary text, scenery). The string quartet and the soprano play and sing their parts from a traditionally notated score, first in a 6/8 metre (*Prefinale*), then in 4/4 (*Finale*), while the remaining performers accompany them, improvising music in a variety of styles. Example 2 shows the music accompanied by the word *yes* recited repeatedly by the whole ensemble, to the rhythm of musical narration.

The musical score for mm. 25-40 of *The Heart Piece – Double Opera*, scene xvii (Prefinale) is shown. The score is for four instruments: string quartet (two violins, viola, cello), soprano, bassoon, and piano. The notation is in 6/8 time throughout the excerpt. The soprano part is prominent, singing the word "yes/tak" repeatedly in a rhythmic pattern. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 25 begins with the instruction "pre-FINALE". Measures 35-40 show a transition to 4/4 time, indicated by a "40" above the staff. The score is written on four staves, with the soprano staff at the top and the piano staff at the bottom.

Example 2. Knittel and King, *The Heart Piece – Double Opera*, scene xvii (*Prefinale*), mm. 25-40, courtesy of Krzysztof Knittel.

'Three Women' for three women and ten instruments: a live intermedia opera

Agnieszka Stuglińska's³ composition is an example of intermedia music theatre, whose content relates to women in difficult predicaments. The work's dramaturgy comprises four scenes that illustrate different situations in which the women mentioned in the title (the conductor, the vocalist and the flutist) find themselves. The composer assigned each woman a different role to play in this music theatre, such as sitting, singing, conducting, pouring grain, pouring water or stirring pots in pretend cooking. These activities refer to the message carried by a given folk song. Stuglińska made use of original ritual chants from the Ukrainian part of the Polesia region, which function in her work as stylisation. In scene i the composer introduced the song *Oj u w sadusadu*, which was the inspiration behind the whole work, sung by two, young and old, women folk singers in the so-called white voice singing technique, and in scene iii she included a song about a widow *Oj szczo eto za werba*. In scene iv, we hear vocal improvisations on the vowels /a/, /ɔ/, /u/ and /e/ performed to the pulsating bass accompanied by white voice.

Listing the particular media in the work is only possible when following the live spectacle or its video recording, the reason being that the soundtrack itself does not convey precisely the message which the composer wrote in the score. The following media were used in order to create this intermedia work:

- classical medium: traditional instruments (string quintet, wooden and metal simantra, baritone saxophone, flute, white voice singing (folk singer Maniucha Bikont), and objects which produce percussive sounds: grain, bowls, dry leaves, twigs, cones and nutshells, water);
- electronic medium: tape of white voice singing by Dominika Czekun, the older woman who sings a folk song from the Stari Koni village in Rivne Polesia (emitted from a small speaker);
- digital medium: a computer with Ableton Live software for processing voice and instrumental sound;
- theatrical medium: division into scenes, acting, scenery with props;
- light medium: the lighting of the stage set.

The listener follows both the sounds produced by various sources and the elements of the performance art (the performers' body movements, the speakers' and their placement on stage, props and lighting).

3 For more information, see Monika Karwaszewska, Anna Galikowska-Gajewska, 'Sounds and Computer – Artistic Message', *XXI Generative Art 2018*, ed. Celestino Soddu and Enrica Colabella (Milan: Domus Argenia Publisher, 2018), pp. 264–277.

Light emerges as the main factor behind the form and symbolism of the work. The varying intensity of stage set lighting divides the work into particular movements: scene i – no light; scene ii – dim light illuminating first the conductor, then the woman sitting on the floor, occupied with breaking twigs, leaves and nutshells, throwing them into a bowl and stirring; scene iii – no light, as in scene i; scene iv – full illumination of the three women: the conductor and two women stirring peas, rice and wooden pellet cat litter in aluminium pots, following a rhythmic pattern, as seen in Figure 3. Lack of light „is, in turn, a psychoacoustic element – it prompts listening to a voice from behind a wall and the one coming from a small speaker.“⁴ What also changes in particular scenes is the music material, folk melody and the performing cast.



Figure 3. Stulgińska, *Three Women* for three women and ten instruments, scene iv. Concert 27. Composers' portraits, 2017. Anna Karpowicz, Lilianna Krych, Marta Bogusławska-Grzywacz (Photo by Agnieszka Stulgińska).

Other aspects that draw the audience's attention are the performers' body movements and symbolic gestures, which become not only a new medium but also generators of musical expression and, by the same token, a distinctive building block of the opera's theatricality.

⁴ Information obtained from Agnieszka Stulgińska.

The conductor's unconventional method of conducting represents a quintessential example. Stulgińska, apart from the traditional coordination of the performers' play, entrusts her with improvising the gestures which accompany the woman's and the musicians' voices (circular, upward-downward, side-to-side and jerky motions) as well as with active participation in the performance.

In scene ii, the conductor's gestures (Woman 2) are replicated by one woman sitting on the floor (Woman 1) and stirring the contents of a bowl with her left hand, while showing the conductor's gestures with her right hand. As illustrated by Example 3, the women's hand movements form an additional element of choreography. The visual dimension of the music notation employed by Stulgińska is highlighted by its graphic character, with pictograms being a direct representation of the course of musical events.

Example 3. Stulgińska, *Three Women* for three women and ten instruments, scene ii, mm. 56-63, courtesy of Agnieszka Stulgińska.

In scene ii, the composer introduced improvised singing. One of the women interprets a song from Polesia by improvising a tune on the sounds she hears while simultaneously drawing in the air the shapes of an orchard, flowers, garden and forest

using her hands. This may be categorised as gestural performance art in which one may experience a phenomenon described by Paul Théberge, i.e. „a physical – structural match between a gesture and the sound that arises from it“ (Théberge, 1997: 199). The audience has the opportunity to analyse in real time the synergy of performing and assigning meanings to gestures.

Conclusion

This article presented an analysis of a new type of stage form – an intermedia spectacle – a performance with original content and form of message, reveals the symbolic meaning of sound emission interacting with choreography, light, theatrical form and another electronic medium. The time of creation and the technologies used in the process exclude the possibility to analyse the two works within the framework of traditional stage forms. They are works in which autonomy is transferred from the formal level to the material level generated by various media, resulting in one, ‘polymedia’ whole. The dimension of the musical gestures and symbols used in the two compositions determines their aesthetic meaning. For research on the changes in, and the interrelations among, the media, interdisciplinary arts practice is the main point of reference. The adopted methods relying on intertextual and intermedia strategies, made it possible to evaluate the original ‘created text’ (or, a new intermedia work created with new media; an intermedia, visual spectacle) based on the performative aspect. There is no doubt that the compositions are examples of works in which the interference between *ars* and *techne* determines their aesthetic value. In both compositions, the medium of light provides an excellent example of the raw material for artistic artefacts based on projection or emission.

REFERENCES:

1. Balbus, S. 1993. *Miedzystylami*. Kraków: Universitas.
2. Balme, Christopher. 2002. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Quoted from the Polish edition: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. trans. Wojciech Dudzik and Małgorzata Leyko. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
3. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
4. Hopfinger, Maryla. 2003. *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo “Sic!”.
5. Karwaszewska, Monika, Galikowska-Gajewska, Anna. 2018. „Sounds and Computer – Artistic Message.“ *XXI Generative Art 2018*, edited by C. Soddu and E. Colabella, 264-277. Milan: Domus Argenia Publisher.

6. Kattenbelt, Chiel. 2008. „Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.“ *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I, [en línea]*, Vol. 6; 19-29. <https://www.raco.cat/index.php/CLR/article/view/226334> [Consulta: 29-04-2021].
7. Kluszczyński, Ryszard W. 2019. „Estetyka sztuki nowych mediów,“ Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, Retrieved on 8th August 2019 from the World Wide Web<<https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediow.html>>
8. “Krzysztof Knittel, John King. Heart Piece – Double Opera.” 2019. Culture.pl, Retrieved on 4th August 2019 from the World Wide Web<<https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-knittel-john-king-heart-piece-double-opera>>
9. Müller, Jürgen E. 1992. „Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft.“ *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*, 4, 12-21; trans. Andrzej, Gwóźdż. 1999. „Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach.“ *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, edited by Andrzej Gwóźdż, 129-156. Katowice: Wydawnictwo Naukowe “Śląsk”.
10. Pietruszewska-Kobiela, Grażyna. 2012. „Poezja konkretna i muzyka.“ *Folia Litteraria Polonica*, 1:15, 267-282.
11. Rajewsky, Irina O. 2005. „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.“ *Intermédialités / Intermediality*, 6, 43-64.
12. Regiewicz, Andrzej. 2014. „Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów.“ *Teksty Drugie*, 2, 49-70.
13. Tajber, Artur. 2019. „Wydział Intermedialny. IntermediaW Krakowie,“ Retrieved on 1st August 2019 from the World Wide Web<http://wiki.intermedia.asp.krakow.pl/wiki/IntermediaW_Krakowie>
14. Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. Hanover, NH: University Press of New England.
15. Tomaszewski, Mieczysław. 2000. *Interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
16. Tomaszewski, Mieczysław. 2012. „Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych.“ *Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje*, 1, 7-50.
17. Tomaszewski, Mieczysław. 2005. „Utwór muzyczny w kontekście czasu i miejsca.“ *Działomuzyczne. Estetyka, struktura, recepcja*, 11-36. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.
18. Wasilewska-Chmura, Magdalena. 2011. *Przestrzeń intermedialna literatury I muzyki. Muzyka jako model I tworzywo w szwedzkiej poezji późnegomodernizmu I neoawangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

19. Wolf, Werner. 2002. „Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality.“ *Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, edited by S.M. Lodato, S. Aspden and W. Bernhart, Word and Music Studies 4, 13-34. Amsterdam/New York, NY: Rodopi.

Kamera opera Kšištofa Nitela i muzičko pozorište Agnješke Stulginske: primeri novog sinkretističkog medija u savremenoj poljskoj muzici

Apstrakt: Ovaj esej analizira i interpretira partiture, snimke i medije korišćene u Nitelovom i Kingovom delu „The Heart Piece – Double Opera“ [Komad srca – dupla opera] (1999.) i Stulginskinom delu „Three Women“ [Tri žene] za tri žene i deset instrumenata (2017.), dve poluimprovizovane poljske opere koje koriste performans i interakciju između zvuka, teksta, koreografije, rasvete, pozorišne forme i elektronskog medija.

U Stulginskinom modernom muzičkom pozorištu, slušalac prati različite izvore zvuka i mizanscen: koreografiju, raspored izvođača i zvučnika na pozornici, rezervate i rasvetu, čiji intenzitet diktira formu.

Kamera opera „The Heart Piece,“ delo dvojice kompozitora – poljskog i američkog, zasniva se na Milerovoj drami „Herzstück“ [Komad srca] i sadrži odvojene stavove na njihovim materinjim jezicima. Muzika i tekst stvaraju interaktivni mizanscen, a njihov zapis i semantika omogućavaju muzici da se i vidi i čuje.

Ova dela koriste koncept hibridizacije i, prema Volfovom terminologiji, interkompozicionu intermedijalnost, gde različita izražajna sredstva stvaraju intermedijalni diskurs, komplementarnu celinu i novi sinkretistički medij.

Ključne reči: intermedijalnost, intertekstualnost, izvođenje uživo, savremena poljska muzika, moderno muzičko pozorište i opera.

Bert Van Herck
New England Conservatory
Boston
United States of America

UDC 78.071.1 Saariaho K.
doi 10.5937/ZbAkU2109155H
Scientific review

Spatiality as Creativity in the Music of Kaija Saariaho – a Reflection with a Focus on *Lichtbogen*

Abstract: In this article Saariaho's music – with a focus on *Lichtbogen* – is explored from the perspective of spatiality. First, Saariaho's connection with Finland is discussed and in particular how Finnish space and time have influenced her music. Together with space, there is the relation between time and light. In fact, the creative process by Saariaho is strongly influenced by visual experiences. The title of *Lichtbogen* refers to the Nordic lights, and therefore it is an interesting example.

In her article on similarities between architecture and music, Saariaho defines with great clarity her music: "Capturing time and giving it form." In this phrase she connects the aspect of time and space with musical form. Understanding how Saariaho's conception of musical form brings the concept of a multidimensional network to the discussion. Saariaho developed this concept for *Verblendungen*, and the same principle has been used for an analysis of *Lichtbogen*. This analysis is not a score analysis, instead, it is based on the listening experience of several recordings. As Saariaho is concerned with the perception of her music, a listening-based graphic analysis is proposed based on listening. It captures an illuminating perspective on the form of *Lichtbogen*. Given the importance of timbre in Saariaho's music, and the way how timbre and form are connected, the question of her relation with spectral music is unavoidable. Saariaho lived in Paris during the '80s, when early spectralism made important developments. And her music is indeed deeply influenced by the spectral approach in many ways. However, there are differences, especially regarding her attitude towards musical form. Finally the discussion about space is taken to the perspective of electronics and how they contribute to the expression of space. In *Lichtbogen*, the amplification is used to make those sounds on the threshold of audibility audible, and the reverb is used to create virtual spaces. The concept of space is integrated in the composition itself. In conclusion, the concept of space is central to Saariaho's creativity. This connection is approached in this article from various perspectives. It illustrates how important the space is, in connection with time and light, in Saariaho's compositional work.

Keywords: Kaija Saariaho, spatiality, Nordic Music, spectralism, *Lichtbogen*.

Saariaho and Nordic Music

The fact that Kaija Saariaho (1952) is a Finnish composer is quite well-known. Saariaho never hesitated to talk about her home country. And as her music received more and more international recognition, her connection with Finland has remained strong, even though she has been living in Paris for several decades. One might wonder what the reasons are for such a strong connection. What is it that ties Saariaho so strongly to her native country? Reflecting on time and light in her music, Saariaho remarks:

Often people mention the notion of time in my music. Without doubt, this must be related to my culture and the light in my country. During the winter, it is very dark in Finland. When the spring arrives, it is the opposite, the sun doesn't go down anymore. The experience of Nordic time can be very painful. It is extremely slow. This has marked quite strongly my bodily and mental awareness.¹ (Saariaho, 2013: 216)

The claim that the experience of Nordic time has shaped Saariaho's awareness, and as such has had a significant influence on her music seems obvious. Indeed, her music breathes the stillness and vastness of the Nordic landscapes and while listening to her music we almost sense these landscapes of her native country. Might this be a proposition that we accept all too easily? Nordic landscapes have an otherworldly mythic appeal, that often results in an experience of time that is labeled as suspended time. Tim Howell pointed to these clichés and mentioned: „*a sense of stillness*”, „*the power of quietude*”, „*atmospheric*”, „*meditative*”, „*contemplative*” and so on, have become something of a mantra for Nordic new music“ (Howell, 2014: 356). And he observes that the sense of time is related to the experience (or lack) of light: „Somehow, it has become a truth universally acknowledged that any composer born in a Nordic country must be in need of more light. There is a fundamental preoccupation with matters of darkness and light amongst North-European composers which affects their perception of time“ (Howell, 2014: 356). It is worth to take note that the article quoted here focuses on the music of Magnus Lindberg, but when describing these general Nordic characteristics, Tim Howell explicitly refers to Saariaho:

The significance of light for the inhabitants of this region cannot be underestimated and this has been confirmed by a number of leading composers when interviewed about their work. Of Lindberg's generation, Kaija Saariaho (b.1952) is a particularly interesting example; she still feels strongly affected by issues of light and dark, suggesting that they are deeply rooted in her psyche, despite her having lived in Paris for some 30 years or so. (Howell, 2014: 357)

¹ All quotations from texts in the French language, have been translated by the author.

It should be clear that the aforementioned clichés are in the case of Saariaho not cheap labels, they actually do represent her lived experience. Growing up in Finland has profoundly influenced her, and that is indeed the lens through which she experiences the world. That might be the reason why she often talks about her home country. It is undeniable that Saariaho's music is almost a perfect example of the so-called Nordic features. Her music features long passages where time is passing without much or any articulation, suggesting a vast landscapethat is both impressive and intimidating. The music is established by haunting sounds that appear and evolve without being clearly defined as well as motives that create fluctuating textures.

Visual experience as inspiration

While the focus so far has mostly been on time, Saariaho continues the aforementioned quotation with emphasising the importance of light: „Time, that is light: light indicates the time, gives it rhythm, influences nature. I always need daylight when I work. I cannot compose during the night. For me, each instrumental sound has a different intensity of light. The more the light is white, the more the spectrum is pure“ (Saariaho, 2013: 216). Therefore, it is clear that not only time and sound, but also light and sound are strongly connected. While this refers back to the clichés about Nordic music – time and light are indeed connected – the visual aspect of light has another connotation that is quite important to Saariaho's working method.

From her youth, Saariaho is influenced by visual impulses, and she even mentions smells in relation to music as she recalls that Paavo Heininen, while a student, had asked her to focus on instrumental music:

One turning point was when Paavo told me not to write any more vocal pieces – ‘it’s too easy for you – now you’ll concentrate on instrumental music’. [...] But transferring that energy to instrumental music, it actually brought me back to my childhood perception of music, which was so full of smells and colours. And that opened up my music enormously. (Howell, 2011: 7)

And not only as a child, also later on regarding her choices for a profession, Saariaho's talent for visual arts was obvious:

When I spoke to my parents about wanting to be a composer, my father was very angry. [...] I had visual talents, for drawing, etching, sketching – I would spend Sundays at his office drawing plans for houses, for buildings – and he thought I should be an architect. That made sense for him. It was craziness instead to try something that there was no proof I was any good at. (Howell, 2011: 5)

This connection with the visual arts is mentioned because it is still important to Saariaho: *Verblendungen* (1982-84) is inspired by a brush stroke with high initial energy, gradually fading out. The programme note for *Nymphéa* (1987) contains the following:

During the composition the images took form in my mind: the symmetrical structure of the waterlily, the broken symmetry then transformed by the ripples of waves. Different interpretations of the same image, in different dimensions; on one hand the one-dimensional surface with its structure and colours, on the other hand the perception of forms, dimensions, and different materials – a white waterlily fed by a vase underwater. (Saariaho, 2013: 279)

Amers (1992) is a metaphor of a ship passing from one sign to another where the soloist performs the role of the ship and the orchestra depicting a grey landscape. This image of a ship navigating through the waves was very present during the composition of *Amers* (Saariaho, 2013: 201).

These are just a few examples of how pervasive the visual influence is on Saariaho's musical inspiration. *Lichtbogen* is no exception to this as Saariaho reveals in the programme note:

Lichtbogen (arches of light) finds its origin in my experience of the phenomenon of Aurora Borealis. During the time I started working on this piece, I witnessed this in the Arctic sky. While observing the movements of these silent lights in the immense black skies, the music started to find its form and language. What is the relation – does it even really exist? – between the natural phenomenon and my music? I cannot tell. (Saariaho, 2013: 274)

This statement brings back the presence of the Nordic influence. Clearly this influence is important as the Northern lights have found their way into the title of the composition. However, the influence of visual impressions is broader than just Nordic. Saariaho is very sensitive to light and visual aspects in general, it just so happens that *Lichtbogen* is inspired by this particular Nordic phenomenon. The connection between visual influences and musical creativity – broadly defined – is quite specific for Saariaho. This might seem to hint at synesthesia, however Saariahenever mentioned this, and neither did she ever talk about a one-to-one relation between pitch and colour as for example Messiaen did. Perhaps synesthetic congruency – typically seen as a case of crossmodal correspondences – is a better concept. They are not one-to-one correspondences but should be thought of as „band“ correspondences². However

² More on the topic of crossmodal correspondences and synesthesia can be found in *Crossmodal correspondences: A tutorial review* by Charles Spence, as well as in *Audiovisual cross-modal*

crossmodal correspondences are considered to be shared correspondences and Saariaho seems to express her experiences as unique, which would rather indicate synesthesia³. In any case, Saariaho does acknowledge that some aspect of a visual impression informs her music – not as a translation into music, but on a deeper level, such as for example the structure of the composition. Therefore visual stimuli help Saariaho to guide her creativity. In that sense the visual experiences reinforce her musical imagination.

All of this is a bit vague, and it is difficult to clearly pinpoint how this influence is materialised in the music. Saariaho is well aware of this. And when mentioning the influence of visual experiences on her music, she has the clarity to question the relevance for the listener. Yet this connection is very important to her. Not for the sake of analysis to explain her compositions but for herself, how she is able to forge her imagination in the process of creation: „Yes, these associations are very present, even though I'm not looking for them specifically. It is how I imagine things. Obviously our language is rather limited in trying to convey all of this. I feel disabled to talk about it, because when one starts talking about this one has to separate things that are impossible to separate“ (Michel, 1994: 8).

“Capturing Time and Giving it Form”

The previous paragraphs gave a general idea of how Saariaho thinks about her creativity. Now, the question is: how does she conceive of music specifically; what is her imagination focused on during the process of composition? Again, the concept of space and time will guide us. In the conference *Matter and Mind in Architecture* (August 1997), Saariaho contributed with a presentation including reflections on the similarities and differences between music and architecture. Her ideas in the article: „Matter and Mind – between Architecture and Music“ (originally published in 1998) connect seamlessly with the observations about time made above. Might it be a coincidence that the conference was on architecture – recalling that her father wanted her to become an architect? In any case, Saariaho goes on to describe with great clarity what she thinks about composition. Perhaps the lack of musical technicalities – in the light of the comparison to architecture – brings out a laser sharp focus on what matters most to her: „In Music, time is matter, and therefore, to compose is to explore time in all its aspects: regular time, irregular time. Composing is capturing time and giving it form“ (Saariaho, 2013: 184).

Especially the last phrase, as short as it is, has been quoted often. It does indeed point to the importance of time, and how time is used – captured – to create musical

correspondences in the general population by Cesare Parise and Charles Spence. In particular, the difference between synesthesia and different types of crossmodal correspondences are clarified.

³ The topic of crossmodal correspondences versus synesthesia in the case of Saariaho is partially speculation as there is not enough information available. Her experience of uniqueness might not be accurate, even though it can be accurate of how she feels about it.

form. Therefore, it connects two essential aspects: time and musical form. These aspects are linked together and are immediately connected in Saariaho's musical creativity. In her article, she proposes two different ways how this can be realised: 1. Music becomes space – this is the expression of spirit, the imagination – and 2 Pulsations (such as for example, a heartbeat) are the physical expressions; they are considered as more primitive by Saariaho. One should consider these two points more as the extremes of a sliding scale. Rather than two binary positions, there is an axis along which the music can move (similar to her sound-noise axis for timbre⁴). With these clear concepts, Saariaho conceives of her music. Noteworthily, the clarity of this concept is very flexible to apply, allowing her to work intuitively. Saariaho freely shapes musical forms, giving expression to the way she imagines to capture time.

One might wonder how these concepts can be applied and how that actually works out. In the aforementioned article, Saariaho gives a beautiful example with a description of how she experienced the viewing of a Japanese garden⁵:

In Tokyo, once I understood how traditional gardens are conceived, and how much the movement of the eye is planned, I immediately understood the connection between architecture and music: the two art forms select and present materials, let them develop, give them form, create new contrasts, and forge new relations between the materials. Once objects are disconnected from their daily life, houses, gardens, bridges, and other architectural objects, they can become the focus of contemplation, exactly as the Japanese do with their gardens. (Saariaho, 2013: 185)

This is quite revealing for how Saariaho envisions musical form to act while listening. Form is dynamic, not a static structure. This dynamic approach gives her the freedom to let materials develop, or to create contrasts, or to forge new materials. The goal of form – and of her music – includes contemplation, which echoes her earlier comment that music is in the realm of the spirit, the imagination when music becomes space. This obviously is not a technical approach to form, but it does describe with beautiful clarity what Saariaho aims for when composing. To compose is about the passing of time and how to shape this flowing.

4 The use of the sound-noise axis in Saariaho's music is discussed in „La transparence du signe“ by Damien Pousset.

5 The example of the Japanese garden given by Saariaho is interesting in comparison with the earlier mentioned influence of Nordic landscapes. The Nordic influence (which is more than the landscapes only) is part of Saariaho's way of being. She fully embraces her identity as a Nordic person, but it is not chosen. It is given to her as part of the culture where she grew up. On the other hand, the example of the Japanese garden is for Saariaho a conscious choice: she takes the organisation of the Japanese garden as a model for her own musical forms. Although this is not part of her upbringing, it resonated with her strongly. The model of the Japanese garden is a rational aspect of her thinking about form – even if she applies it in intuitive ways.

We can conclude that Saariaho's definition of music *Capturing time and giving it a form* connects her particular sense of time together with musical form. It describes how fundamental time is in Saariaho's compositional process, and how time structures her compositions. Saariaho's experience of time is indeed at the heart of her musical work.

Parameters and Musical Discourse

If Saariaho's music is like a Japanese garden, how are we guided through it? What is the form and what does she point our attention to? Listening to *Lichtbogen*, Saariaho „guides“ our ear through the piece, from a pure F# in unison at the beginning until a completely distorted noisy F# at the end, broken into a wide *tessitura*. But the path from the beginning to the end is not a simple gradual transformation. The form is far more complex.

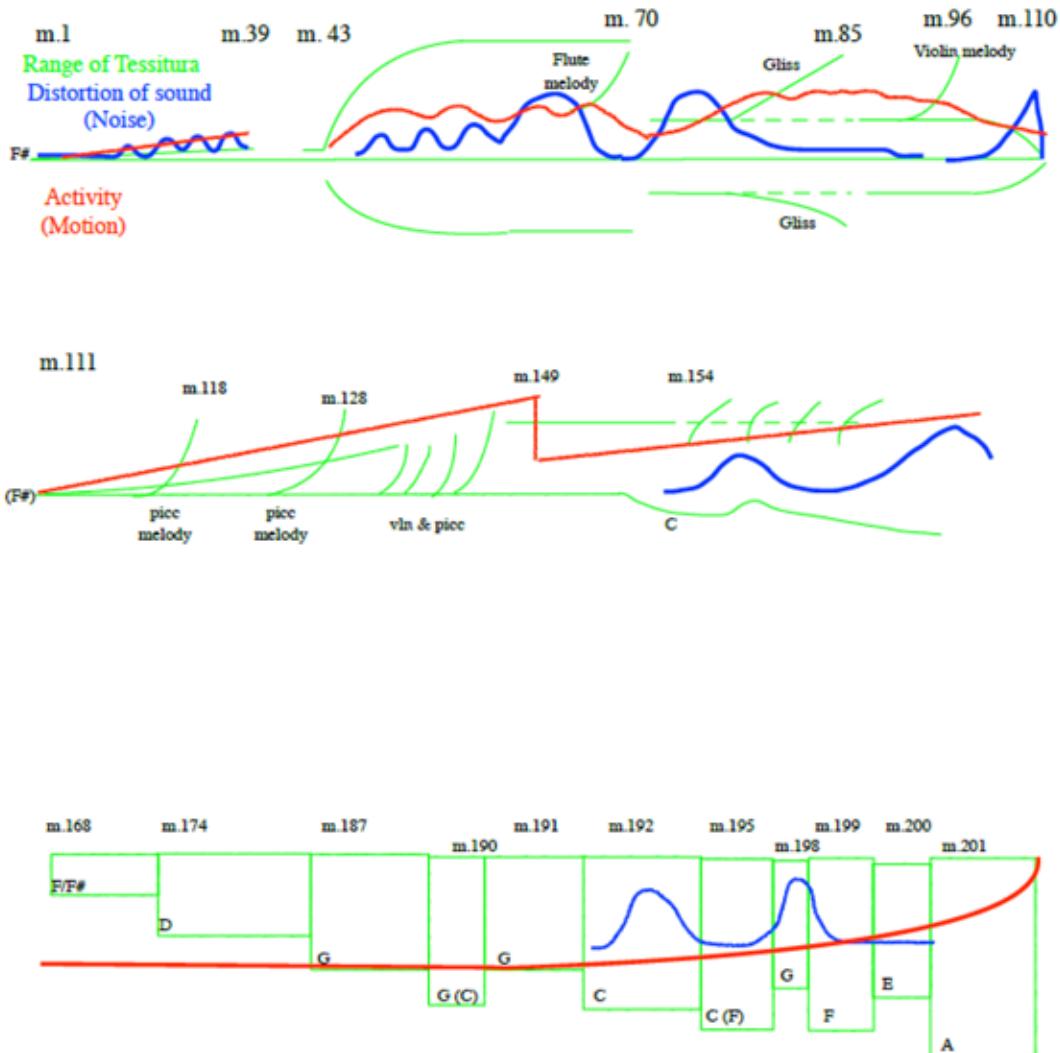
In her article *Timbre and Harmony* (originally published in 1987) Saariaho explains in detail the form of *Verblendungen* from 1982. She proposes what she calls a multidimensional network where different parameters interact. Saariaho has different graphs for each parameter over the course of the composition. However, these are not traditional parameters such as we know from serialism—Saariaho wants her structures to be perceivable – these are audible parameters⁶. The parameters that she used in the composition of *Verblendungen* are: polyphony, the range of the tessitura, dynamics, homophony, the speed of the harmonic rhythm, and the relation between orchestra and tape. Perhaps ‘parameter’ is not the best word to describe these categories. These so-called parameters are indeed very perceivable and have an immediate impact on the perception of the musical form.

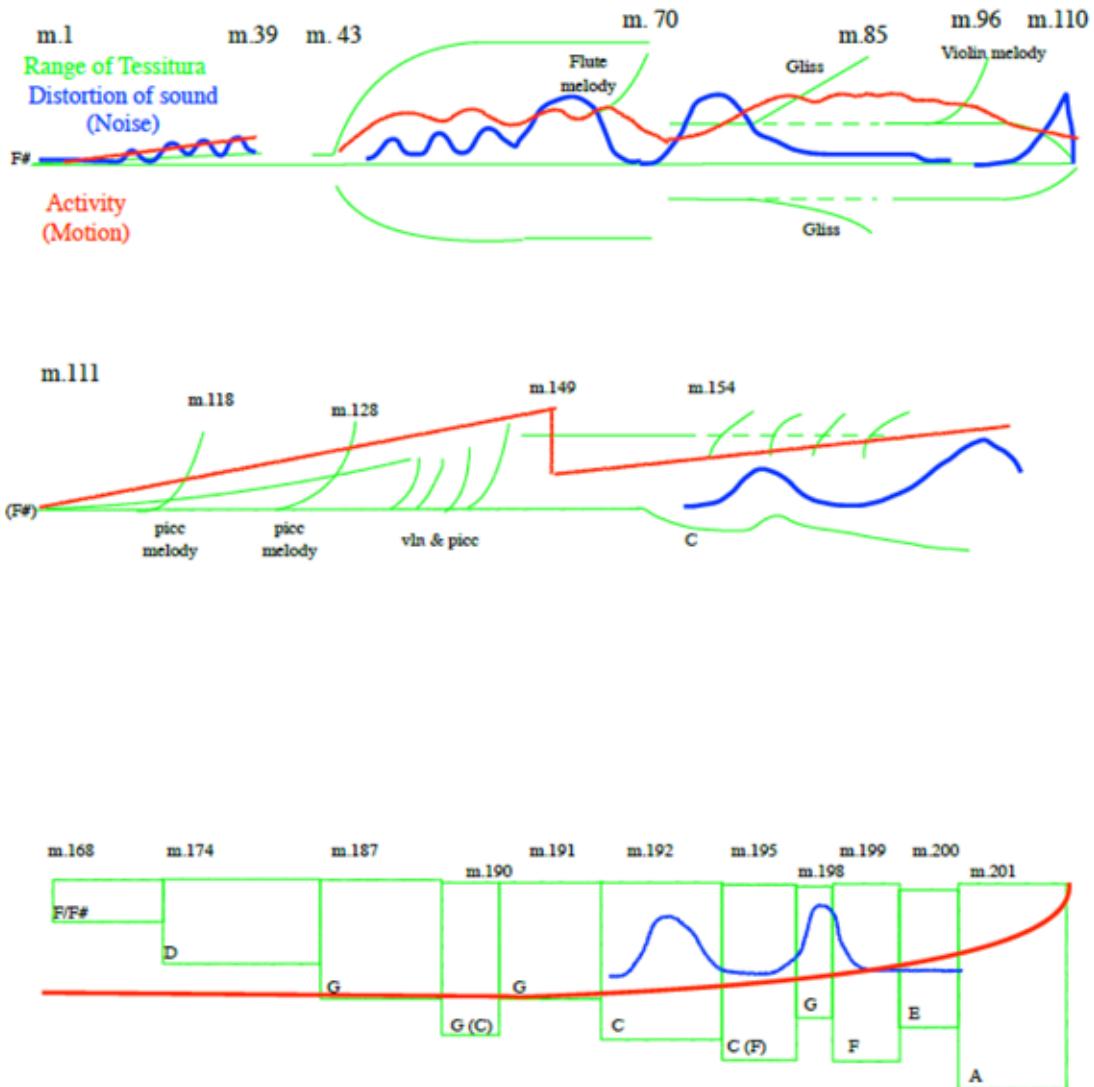
So what are the audible parameters of *Lichtbogen* that are guiding our listening? As Saariaho did not reveal this in her writings, we will have to find parameters that are meaningful categories for our listening experience of *Lichtbogen*. For this analysis we propose the following parameters: 1. the range of the tessitura (indicated in green in the analysis); 2. the distortion of sound or noise (indicated in blue in the analysis); 3. the activity or motion (indicated in red in the analysis). These parameters seem the most salient to the listening experience and have been included in the graphic analysis in figure No. 1 below⁷. The recordings used to make this analysis are: Avanti Chamber

⁶ The author followed here the way Saariaho describes parameters. The discussion about whether or not parameters are perceptible is obviously much more complex than the simple binary situation that is assumed here. Let us summarise Saariaho's position by referring to the influence of spectral music (which is discussed below). Saariaho adheres a holistic approach of sound as is the case for the spectral composers, in opposition to a focus on composing with parameters as the building blocks of a composition which is the principle used by (post-)serial composers.

⁷ This analysis has been done by listening. This is to honour the importance Saariaho has for the perception of her musical form (in contrast to structures on paper). However, as the timings of the three recordings (listed in the references) used to make this analysis vary significantly, the measure numbers referring to the score are indicated in the graphic analysis.

Orchestra, conducted by Jukka-Pekka Saraste; Endymion Ensemble, conducted by John Whitfield both from 1989; and a more recent recording from 2012 by the Avanti Chamber Orchestra, conducted by Hannu Lintu.



Figure 1. Graphic analysis of *Lichtbogen*.

The green lines indicate the range of the tessitura. The green boxes indicate a strong presence of harmonic rhythm (with the bass note in brackets).⁸ An interesting pattern is the gradual building up of activity that is suddenly dropped. This happens four times: from m.111-149, from m.149-168, from m.168-203, and finally from m.204-243. In m. 243 it is especially powerful as it coincides with an equally important drop of noisy sounds, and a reduction of the range to a single note in the high register as well as the end of a harmonic rhythm that gave a sense of movement. This leads to an extremely evocative section from m.243-289 when the upper register sounds very thin and has no support but a soft low bass note. There are no harmonies, all movement seems to have stopped. Time seems to have come to a halt.

Figure 2 shows a sonogram of the music from measure 225-267. In the middle of the figure, the change to the static music with the single bass note is easy to see. It is noteworthy to notice how the distorted sounds in the static passage are very noisy indeed and almost to extent that they hide the static characteristic of this passage. The sonogram is from the performance by the Avanti Chamber Orchestra conducted by Jukka-Pekka Saraste.

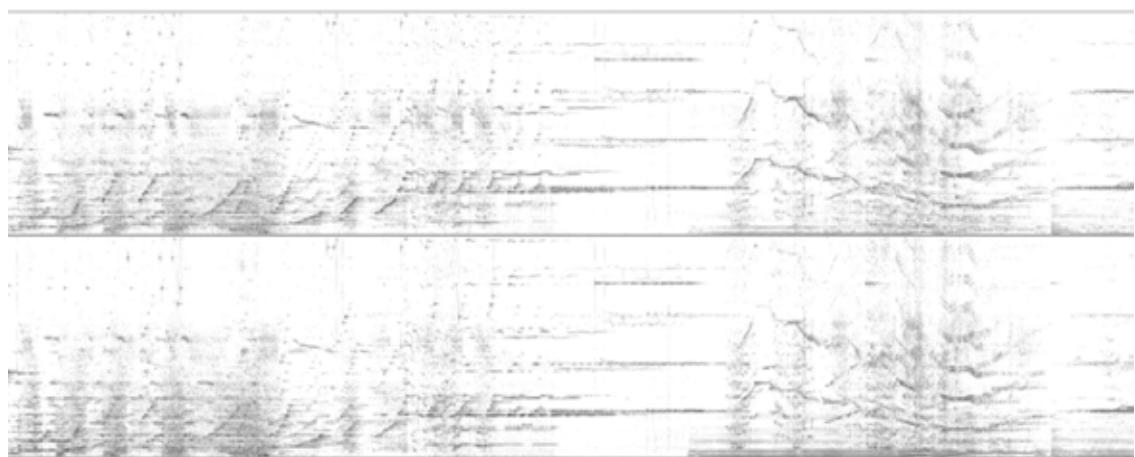


Figure 2. Sonogram of m. 225-267 of *Lichtbogen*.
 © 1986 Edition Wilhelm Hansen, Helsinki.
 Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

The most distorted sounds are closer to the end which seems to be a contrast to the beginning: a distorted sound instead of a pure pitch and also a wide tessitura instead of the single pitch at the beginning. Another remarkable feature is the appearance of F#

⁸ Colours available only in online edition of the journal (Editor's Note).

throughout the composition: this note is prominent in the opening and the music returns back to the same note in m. 110 and stays then as bass note until m.150. With the sudden drop in activity in m. 168 the F# returns as bass note, briefly this time, but will return in the extreme high register as prominent pitch from m. 243-265. And at the end the F# returns once again, distorted by the whispering of the flute player.

The graphic analysis is quite general, but the aim is to give an overview of the form, and how Saariaho is guiding us through her music – similar to the movement of the eyes discovering a Japanese garden.

Timbre and the Influence of Spectral Music

Timbre is a crucial element in shaping the form in *Lichtbogen*. It is perhaps the most important characteristic that Saariaho focuses on in her compositions. The fact that she is generally considered a spectral composer should not surprise us: the music speaks for itself. There is however a tension between this apparent fact that her music reveals, and the hesitation – or refusal? – on Saariaho's part to acknowledge the label of spectralism. This is intriguing.

To be clear, Saariaho acknowledges the influence by Gérard Grisey and Tristan Murail. There is no question that she is influenced by the spectral movement. But how profound is this influence, and how much is the overlap between her music and the music of the spectralists? A first similarity is the attitude towards composition. The spectralists wanted to approach music in a positive way, not in a negative way by avoiding taboos – such as the serial technique was based upon⁹. Saariaho has a similar viewpoint. She was unconvinced by the increasing complexity of (post-)serialism: „These guys were drawing those unbelievable diagrams on the blackboard, systems, and interactions, and all of that – and what did you hear of it in the music? All of that complexity, for what aural result?“ (Howell, 2011: 9). On the other hand, Spectralism was immediately very appealing to her: „It sounded so fresh, it was just unbelievable. We had had this post-serial education, where octaves are forbidden even in an orchestral context, and Grisey's and Murail's music just sounded so good.“ (Howell, 2011: 8).

9 There are several articles by Murail and Grisey explaining the spectral attitude. *Questions de cible* by Tristan Murail is an excellent example for a detailed and comprehensive description of the spectral attitude. This entails thinking in terms of continuity instead of discrete (everything is linked together); a global approach to sound, seeing it as a whole and not segmented in parameters of sound; thinking in functionality and not in combinatorial organisation; being concerned about the relation between concept and perception. Spectralism is concerned with an holistic approach to sound.

A second similarity Saariaho shares with spectralism is the importance of perception as part of the compositional process. Grisey and Murail had ambitious goals when they proposed to develop a new kind of music based on the perception of sound¹⁰. This was radical, and this attitude was fully embraced by Saariaho. She was involved at research at IRCAM after her arrival in Paris, and she did collaborate with Stephen McAdams resulting in a paper „Qualities and Functions of Musical Timbre“ published in 1985. A fundamental aspect of spectralism that plays with our perception, is the ambiguity between timbre and harmony. This topic is very much at the centre of Saariaho's work:

In my compositions for acoustic instruments in combination with synthesised sounds, I am fascinated by the ambiguity between harmony and timbre. In that case, I use the same structure (that always is derived from the analysis of an instrumental sound) for the harmonic progressions as well as for the synthesis. (Saariaho, 2013: 181)

It was the electronic studio that made the connection with research and perception possible. Without the studio, the analysis of sound would not have been possible, and our understanding of timbre would not be the same. While most spectral composers did not focus on composing tape music, they all did rely heavily on the work done in the studio. New tools were being developed in the studio that applied the newly discovered aspects of sound and timbre. This is the revolution that spectral music wanted to bring: the scientific research changed our understanding of sound, and based on these scientific facts new tools for composition are being developed. Tristan Murail for example was – and still is – very active in the programming of OpenMusic (originally called PatchWork). Saariaho was similarly involved and used extensively the software CHANT, a software programme for sound synthesis.

With these remarks in mind, it seems that Saariaho is indeed a spectral composer. Living in Paris, working at IRCAM, Saariaho is at the centre of spectral developments in the '80. Yet, there are differences. In Saariaho's own words:

But Grisey's approach did not match mine. I became his friend, but he had a very systematic way of analysing his sonograms; his orchestration was mathematical, and my work is not at all systematic or mathematical. [...] I don't want the machine to compose for me – I like composing! I didn't have the ambition to create a programme that would do something complex

10 The focus on perception by the spectral composers is often seen as a critique on the complexity of serial structures. It should be clear that the audibility of the method of composition is not necessarily a criterion for artistic validity. This is true for serialism, but also for earlier music such as for example complex polyphonic structures in the renaissance. However, the focus on perception by the spectralists was refreshing and did lead to a different approach to composition.

and wonderful, because I want to do the complex and wonderful myself” (Howell, 2011: 11)

So, while Saariaho had similar aesthetic goals in mind, her mind works in a different way. Saariaho has a strong sense of intuition and the computer is a tool – an essential tool indeed – but the role of the computer needs to be limited for her creativity to flourish.

There is another difference as well, and that is the approach to musical form. For Grisey and Murail, form is the result of gradual transformations of sound. For them there is no difference between the sound material and the musical form, as one is the result of the other. The ideal for musical form is zooming into a single sound (through the sonogram) and to magnify all the internal life to the scale of form. There is no opposition between material and form. At least this is their ideal.

And these ideas are echoed by Saariaho: “For each piece, I construct the sound in the same way as I define the musical form – which itself depends on the sonic material” (Saariaho, 2013: 150). But at the time when Saariaho moves to Paris, it has become clear that early spectral music had a very predictable form. Too predictable, and it was a problem – especially those slow gradual transformations of sound. And indeed, in 1985 Grisey wrote *Talea* in which fast passages are prominent. Spectralism needed the ability to incorporate fast tempi. And later on in the ’90 spectralism would embrace forms that were much more dynamic, including sudden changes – quite dramatic in comparison with early spectral music.¹¹

However, before these developments, in the ’80 Saariaho developed her own approach to form. And while she embraced the connection between timbre and form, her method for developing form is different from the spectral ideal. Saariaho developed a multidimensional network to generate musical forms as discussed above in connection with *Lichtbogen*. Such a network includes different curves for different parameters. This allowed Saariaho to work directly on the level of form, and to control how the form would affect the listening (similar to the eyes exploring a Japanese garden). Form is not simply the result of the transformation of the sound material, form has its own independent evolution.¹²

11 More information on spectral techniques can be found in François Rose’s article *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music* (1996). Here detailed information is given about a limited number of selected compositions that are representative of the spectral approach. A few years later, in 2000, two issues of *Contemporary Music Review* were dedicated to Spectral Music, edited by Joshua Fineberg. These issues provide a wealth of information on Spectral Music including aesthetics and techniques, and is not limited to the French spectralists.

12 This topic has been discussed as an asymmetry between timbre and harmony by Eric Drott. This is an interesting perspective to the discussion of form and therefore is worth being quoted here: „At issue was the use of acoustic models to derive frequency structures at both ‘microphonic’ (timbral) and ‘macrophonic’ (harmonic) levels, a technique pioneered by Grisey and Murail. Recourse to such models

Perhaps this is an overstatement. After all, the form of early spectral music is also controlled by the composer. Grisey liked to compare his forms to the cycle of breathing (increase tension, release tension, relax). How to start and how many cycles to go through are beyond question artistic choices – even if the material and the form are connected. But the inclusion of parameters in the multidimensional network by Saariaho is a contradiction for the spectralists. Parameters are arbitrary distinctions of aspects of sound that cannot be separated.

Is this the reason for Saariaho not to call herself a spectralist? Perhaps. But while her music sounds very spectral indeed, and while she embraces most aspects of spectralism, there is a different focus in her approach to form. While the spectralists see form as an extension of the internal life of sound, for Saariaho form is a dynamic field where several forces interact with each other. In the end, the realisation of form may not be very different, form is part of the compositional process with plenty of choices being made. But the attitude is different. Yet Saariaho's goal, to create a musical architecture based on timbre, seems to be very much in line with spectralism.

Finally it should be clear that in spite of these remarks on differences, Saariaho is usually considered a spectral composer. Her music is presented and discussed in the context of spectralism. As an example, Clara Foglia presented the compositional process of early works by Saariaho at the Spectralisms-2 conference at IRCAM in June 2019. Her presentation was focused on the use of spectral techniques, and in particular the role of technologies that Saariaho used in creating a harmonic framework based on instrumental recordings. „The analysis of instrumental sounds allows me to construct spaces of timbres and microtonal harmonies, scales, modes that serve me to create a harmonic background and synthesised timbre against which the instrumental lines will appear“ (Saariaho, 2013:157). This method to create harmonies starting with the analysis of timbres from recorded sounds is essential for Saariaho's music. And in that respect, *Lichtbogen* is a milestone: „In Lichtbogen, I found my own way to create harmony from the analysis of instrumental sounds“ (Michel, 1994: 17).

was salutary insofar as it offered novel means of connecting timbral and harmonic domains. The problem was that in privileging acoustic models, this approach established an asymmetry between these domains: the microstructure of spectra generated harmonies, but the macrostructure of harmonies never generated spectra. This one-way relationship between timbre and harmony represented for Saariaho an unwarranted limitation on compositional agency“ (Drott, 2017: 265-266).

The Use of Electronics

The importance of computers for Saariaho is obvious for the analysis of sound as well as the synthesis of sound. This is part of the compositional process and this aspect has been discussed above. The use of electronics in the performance of a piece serves a specific need for Saariaho. „[...] This experience pushed me from early on to integrate the possibilities of amplification in my research. I wanted to bring forward some explorations of sound – that would not be audible or perceivable – in the way I wanted to hear them“ (Saariaho, 2013: 205). This relates back to her fascination with timbre: she wants to make audible the sounds that are too soft to be heard, therefore Saariaho will use amplification. An example is the flute noises near the end in *Lichtbogen*: these sounds would be covered by the instrumental ensemble if they were not amplified. In this way Saariaho enriches the timbral palette and incorporates the soft and fragile timbres that are usually lost in performance. She considers this use of electronics as part of the orchestration: „In that way, the use of live electronics is forme a way of orchestration, even if the transformations are sometimes barely audible, they are always an important part of the music“ (Saariaho, 2013: 182).

While perception is at the heart of Saariaho's compositional work, she does indeed use subtle nuances. In *Lichtbogen* the electronics – besides the amplification – consist of harmoniser and reverb. The instructions are very detailed: she writes the amount in percentages. While the result is very subtle, the electronics are an essential part of the composition even though they are rarely prominent. While the electronics sometimes border on audibility, the result is a very convincing and effective use of live electronics. They do extend the sounds beyond the instrumental acoustics as a form of orchestration indeed.

But Saariaho reflects further in the previously mentioned article on the relation between architecture and music:

From my first concerts I became interested in the acoustics of the concert halls. The unsatisfactory experiences of my music projected in space pushed me to explore the amplification of the instruments. This gave me the opportunity to concentrate on aspects of sound that otherwise would be inaudible. For the same reasons, I often worked with electronic reverb as a way to create virtual acoustic spaces. (Saariaho, 2013: 187)

Here in this quotation, Saariaho connects the use of electronics with the evocation of space. Amplification makes a very close, intimate space audible; reverb is a tool to create virtual spaces. Both aspects are present in *Lichtbogen*. And, it now

becomes clear that the use of electronics is for Saariaho another way to work on the aspect of space – yet another reminder of how central this concept is in her work.

From these observations, one might think that Saariaho has fullyembraced electronics in her work. To a large extent that is true, but she also has reservations. EarlierSaariaho was mentioned describing her desire for the act of composition in contrast to programming a computer to do the composition. Saariahohas indeed aneed for computers in her compositional process: „They allow us to analyse and understand the sound and perception that we have of it, as well as our capacity to distinguish different forms of texture and musical structures“ (Saariaho, 2013: 206). But ultimately, these tools – as important as they are – remain tools.

Also in performance, Saariaho is concerned about how the electronics affect the interpretation. As a matter of fact, she feels a need for actual performers which explains her limited output of tape music (and most of it is quite early in her career). As she explains:

What is an interpretation? If I imagine a very good interpretation, it will be of course perfect from a technical point of view, but that is not all; in any case a machine would produce the most perfect performances. I expect from a performer that he understands my music. And only from that point on he can play, conduct, or sing with conviction. To understand means to integrate the vocabulary of a composer, first intellectually, next by learning to read the phrases built with that vocabulary, and finally the meaning of these phrases. And what adds the performer while playing the music he has assimilated? He adds his experience of this music, and that is his important contribution that elevates his performance to an interpretation instead of a reading. (Saariaho, 2013:147)

This sensitivity towards performance is stunning. It forces Saariaho to include electronics to manipulate the sense of space, and at the same time it forces her to develop a deep appreciation for the relation of the performer with her music. And as a result she accepts the limitation of her role as a composer by giving the freedom of interpretation to the performer: „I’m thinking in particular of two recordings of my piece *Lichtbogen*, one realised by the Avanti ensemble!, the other by the Endymion Ensemble: how different can the same score be read by different musicians...¹³“ (Saariaho, 2013: 189).

13 These two recordings are very different indeed: the duration of *Lichtbogen* by the Endymion Ensemble is 19'27" whereas the recording by the Avanti Chamber Orchestra (conducted by Jukka-Pekka Saraste) has a duration of 16'52". Only the comparison of the durations already indicates how different these two interpretations are.

Final Remarks

In *Lichtbogen* there is a sense of space and time that becomes tangible. Even though this is particularly strong for *Lichtbogen*, it is a hallmark of most of Saariaho's music. This aspect of her music has been explored in various ways from different perspectives. It is remarkable how pervasive the concept of space is in her music. It is a fundamental aspect of her creativity.

A special example at the end of *Lichtbogen* adds a hidden dimension: the F#distorted by the noise of the whispering flutist brings the listener to the end of the piece. The electronics make the inaudible sounds hearable as part of the ensemble – but the text cannot be understood. In the score the text is written in IPA, probably for practical reasons but it also amplifies the mystery of the text.

The text is a poem by Henry Vaughan *The World*, in a French translation (from the collection *La Poésie philosophique* by Louis Vax). Saariaho recounts:

I have used the sounds, in particular the consonants of the first verses of the French translation, for the recitation by the flute player (*J'ai vu l'Éternité l'autrenuit...*). The poem depicts a staggering landscape, a land of light and infinite space; in this eternity of light and peace, time moves by hours, days, and years. I was astonished when I found this poem, because its atmosphere corresponded exactly with what I was hoping to express in my work. At the time of the very first ideas, I spent a December night in Lapland to observe the aurora borealis, and this experience illuminates the whole composition. When I found this poem of Vaughan, the composition was basically done, and only the end was not finished, although all planned out. Even if the public will never catch the signification of the whispered verses, it was important for me to use a text that was related to my music for the choice of the phonetic material. (Saariaho, 2013: 142-3)

Again a landscape, this time ‘a land of light and infinite space’ is the inspiration. It is another fitting example of how important the concept of space and light is to her creativity. But it might be misleading to think that Saariaho does not care about the public understanding the signification of these verses. She might not care about these verses being understood but only because the meaning of these verses have already been expressed in her music. She does care about her music being understood, she wants to communicate through her music: „Music is a language that enables us to transmit knowledge and feelings that otherwise would not be possible to be communicated“ (Saariaho, 2013: 202).

The need for expression is urgent for Saariaho, and she experiences this as a duty of her artistic life. „I cannot help but think that the artist should assume the role of spiritual guide. [...] As dramatic as it can seem to be, I think that artists today carry the profound heritage of humanity in the broadest sense“ (Saariaho, 2013: 153). It is this task that Saariahohas taken upon herself, adding with her music her own perspective. And as a guide, she takes us – again – to other spaces: „But music also transports us in spaces that we otherwise would not know. It is this hidden dimension of music that makes me so attached to it, and that I – day after day – am ready to begin another day of work as difficult as it sometimes can be“ (Saariaho, 2013: 215).

REFERENCES:

1. Avanti Chamber Orchestra, Jukka-Pekka Saraste. 1989. *Lichtbogen*. Finlandia, Fazer Music Inc.
2. Avanti Chamber Orchestra, HannuLintu. 2012. „Lichtbogen.“ In: *Kaija Saariaho – Works for Orchestra*. Helsinki: Ondine Oy.
3. Drott, Eric. 2017. „Saariaho, Timbre and Tonality“, In: *Tonality since 1950* (eds. Felix Wörner, Ullrich Scheideler, and Philip Rupprecht). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
4. Endymion Ensemble, John Whitfield. 1989. *Lichtbogen*. Finlandia, Fazer Music Inc.
5. Fineberg, Joshua (editor). 2000. *Contemporary Music Review*, 19: 2 &19: 3.
6. Foglia, Clara. 2019. „Verblendungen, Io, Solar: restructuration ‘spectrale’ des harmonies ‘fonctionnelles’ dans le développement de la formétéléologie.“ In: *Conference Spectralisms-2*, Paris IRCAM.Retrieved 13th March, 2021 from the World Wide Web
7. <https://medias.ircam.fr/x4179ef>
8. Howell, Tim. 2011. „Meet the Composer – Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service.“ In: *KaijaSaariaho– Visions, Narratives, Dialogues* (eds. Tim Howell with Jon Hargreaves and Michael Rofe) 3-14. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
9. Howell, Tim. 2014. „Magnus Lindberg: Narratives of Time and Space,“ *Contemporary Music Review*, 33:4, 355-372.
10. Michel, Pierre. 1994. „Entretien avec Kaija Saariaho.“ In: *Les cahiers de l'IRCAM – Collection “Compositeurs d'aujourd'hui”*, 7-23. Paris: Editions IRCAM – Centre Georges-Pompidou.
11. Murail, Tristan. 2004. „Questions de cible.“ *Tristan Murail – Modèles& Artifices*, edited by Pierre Michel, 45-73. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
12. Parise, Cesare & Spence, Charles. 2013. „Audiovisual cross-modal correspondences in the general population.“ In: *Oxford Handbook of Synesthesia*, edited by Julia Simner and Edward Hubbard, 790-815. England: Oxford University Press.
13. Pousset, Damien. 1994. „La transparence du signe.“ In: *Les cahiers de l'IRCAM – Collection “Compositeursd'aujourd'hui”*, 7-23. Paris: Editions IRCAM – Centre Georges-Pompidou.

14. Rose, Fran ois. 1996. „Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music,“ *Perspectives of New Music*, 34:2, 6-39.
15. Saariaho, Kaija. 1987. *Lichtbogen*. Helsinki: Edition Wilhelm Hansen.
16. Saariaho, Kaija. 2013. *Le Passage des Fronti res – ´Ecritsur la musique*. Paris: ´Editions MF – Collection R percussions.
17. Spence, Charles. 2011. „Crossmodal correspondences: A tutorial review,“ *Attention, Perception, and Psychophysics*, 73: 971-995.

Prostornost kao kreativnost u muzici Kaije Sariaho – osvrt s fokusom na „Lichtbogen“

Apstrakt: U ovom članku, muzika Sariaho se – s fokusom na „Lichtbogen“ [Svetlosni luk] – istražuje iz perspektive prostornosti. Prvo se razmatra veza Sariaho s Finskom i posebno to kako su finski prostor i vreme uticali na njenu muziku. Zajedno s prostorom, postoji odnos između vremena i svetlosti. U stvari, na kreativni proces Sariaho snažno utiču vizuelna iskustva. Naslov „Lichtbogen“ odnosi se na nordijska svetla i zato predstavlja zanimljiv primer.

U svom članku o sličnostima između arhitekture i muzike, Sariaho veoma jasno definiše svoju muziku: „Hvatanje vremena i davanje mu oblika.“ U ovoj frazi, ona povezuje aspekt vremena i prostora s muzičkom formom. Razumevanje kako koncepcija muzičke forme kod Sariaho dovodi do preispitivanja koncepta višedimenzionalne mreže. Sariaho je razvila ovaj koncept za „Verblendungen“, a isti princip je korišćen za analizu dela „Lichtbogen“. Ova analiza nije analiza partiture, već se zasniva na iskustvu slušanja nekoliko snimaka. Pošto se Sariaho bavi percepcijom svoje muzike, predlaže se grafička analiza zasnovana na slušanju i tako pojašnjava formu dela „Lichtbogen“.

S obzirom na važnost tembra u muzici Sariaho i na način na koji su tembr i forma povezani, pitanje njene veze sa spektralnom muzikom je neizbežno. Sariaho živi u Parizu od 80-ih, kada su se desili važni pomaci u ranom spektralizmu. Na njenu muziku je umnogome uticao spektralni pristup. Međutim, postoje razlike, posebno u pogledu njenog odnosa prema muzičkoj formi.

Konačno, razmatranje prostora se se posmatra iz perspektivu elektronike i kako ona doprinosi izražavanju prostora. U delu „Lichtbogen“ se koristi amplifikacija kako bi se ti zvukovi na pragu čujnosti zapravo i čuli, a reverb za stvaranje virtualnih prostora. Koncept prostora integriran je u samu kompoziciju.

Sveukupno, koncept prostora je od ključne važnosti za stvaralaštvo Sariaho. Ovoj vezi se u ovom članku pristupa iz različitih perspektiva. On ilustruje koliko je u komponovanju Sariaho važan prostor, zajedno s vremenom i svetlošću.

Ključne reči: Kaija Sariaho, prostornost, nordijska muzika, spektralizam, „Lichtbogen.“

Senka Belić
Univerzitet umetnosti
Fakultet muzičke umetnosti
Beograd
Srbija

UDC 78.071.1 Monteverdi C.
doi 10.5937/ZbAkU2109174B
Originalni naučni rad

Etička moć muzike u motetu *Ave Maria Klaudija Monteverdija*

Apstrakt: Još od antičkih vremena, koncept *etosa* čini istaknuti deo kulturnog nasleđa, obitavajući u različitim sferama društvenog, kulturnog, intelektualnog i religijskog života. Tokom renesanse, susretanjem retoričkih kategorija i hrišćanske doktrine, otvara se prostor za manifestaciju *etosa* u duhovnoj muzici. *Etos* je značajan kao retorička kategorija, prema tome, kao način kojim se postiže ubedljivost. O tome će biti konsultovana teorija o *etosu* grčkog retoričara Hermogena iz Tarsa. Na tragu te teorije koja je bila poznata i u renesansi, iskristalisaće se mreža kontrapunktskih postupaka koji mogu da ukažu na manifestaciju određenih potkategorija *etosa* u muzici. Imajući u vidu Hermogenov koncept *etosa*, s jedne strane, i značaj *etosa* u hrišćanskom liku Marije, s druge strane, u ovom radu je istražena mreža manifestacija i, s obzirom na Hermogenove potkategorije, dato je dubinsko čitanje teksta i muzike u motetu nastalom s kraja 16. veka. Reč je o ranom delu Klaudija Monteverdija na tekst molitve *Ave Maria* koja, po religijskoj funkciji i značenju, predstavlja ne samo jezgrovit apel na *etos* vernika, već i etički temelj marijanske pobožnosti.

Ključne reči: *etos*, Hermogen iz Tarsa, mariologija, Klaudio Monteverdi, *prva praksa*

Od retoričkog do muzičkog etosa

Retorički *etos* je, prema Aristotelu (Αριστοτέλης, 384–322 p.n.e.), jedna od metoda uveravanja slušalaca (Aristotel, 2008: 1356^{a3}).¹ Premda je težiste *etosa* na govornikovom karakteru, koji treba da bude „dostojan poverenja”, kako tvrdi Aristotel, on ističe da se „poverenje... mora temeljiti na govoru”, prema tome, na govorničkoj veštini, a ne isključivo na „preduverenju o govornikovom karakteru” (1356^{a4}), što dalje podrazumeva primenu određenih retoričkih postupaka kojima se postiže etički apel.

1 Prilikom navođenja primarnih izvora, umesto brojeva stranica korišćene su oznake koje su specifične za taj izvor ili oznake za knjigu i poglavlje ili originalni broj paragrafa. Za navedeno Aristotelovo delo upotrebljene su oznake specifične za taj izvor.

O tome veoma detaljno govori antički grčki retoričar Hermogen iz Tarsa (Ἐρμογένης ο Ταρσεύς, II vek), u svom dvotomnom delu *O tipovima stila* (*Περὶ τιδεῶν*), obrazlažući sedam bazičnih tipova ili idealja po kojima se formira govornički stil. To je na prvom mestu *jasnoća*, slede *veličanstvenost, lepota, brzina, etos i iskrenost* i, na posletku, *snaga/moć* (Hermogenes, 1987). Imajući u vidu činjenicu da je Hermogenova teorija o idealima stila bila dobro poznata tokom renesanse (Patterson, 1970), u prvom koraku ćemo razmotriti njegovo viđenje *etosa*, a potom, u drugom koraku, moguće načine manifestacije u muzici renesanse.

Premda Hermogen govori o stilovima, jasno je da njegov peti ideal, *etos* (ἔθος /*ethos*/) ili karakter, zapravo nije stil, već je, kao što je poznato iz Aristotelove *Retorike*, metoda uveravanja slušateljstva. Hermogen deli Aristotelovo mišljenje po kojem se ovakva vrsta uveravanja temelji na govorničkoj veštini, a ne isključivo na karakteru govornika, razlikujući četiri načina, odnosno potkategorije *etosa* koje obuhvataju *jednostavnost, slatkost, suptilnost i skromnost*.

Prva potkategorija jeste *jednostavnost* (ἀφέλεια /*apheleia*/), koju ovaj antički retoričar poredi sa *čistotom* (καθαρότης /*katharotēs*/) (Hermogenes, 1987: 322).² Može se reći da je *jednostavnost* bliska niskom govorničkom stilu, kojim se „razotkriva karakter“ dece, žena, te čistih, običnih ljudi „iz naroda“, i to onih koji nemaju bilo kakvu krivicu (323–324). Zarad *jednostavnosti* i *čistote* poseže se za figurama i rečenicama svojstvenim za oba načina, uz poredak reči koji vodi jasnom izražavanju misli (328). Njima pristaje postojan ritam (329), i oni završeci koji su „svečani“, kako smatra Hermogen, pre nego „otvoreni i zadržani“, što je odlika *lepote* (καλλος /*kallos*/), odnosno trećeg idealja stila (329).

Druga potkategorija *etosa*, prema Hermogenu, jeste *slatkost* (γλυκύτης /*glykytes*/) i najpre se tiče sadržaja besede. Kako tvrdi ovaj retoričar, slatkost, poput naročite vrste zadovoljstva, podstiče se mitskim elementima u besedi, kao i pripovedanjem priče (330), potom ljubavnim mislima (322) i temama koje ushićuju poput veličanja svojih predaka i potomaka (333). *Slatkost* se može postići jednostavnim stilom, o čemu je već rečeno kod *jednostavnosti*, ali i poetskim stilom, bilo referencama i citatima (336–337), bilo poetskim jezikom koji obiluje epitetima (338). Mogu se koristiti figure koje pripadaju jednostavnom stilu, ritam treba da bude metrički uređen, jer kao takav „pruža zadovoljstvo uhu“ (339), dok su mu „svečani i statični“ završeci prikladni baš kao u jednostavnom stilu (339).

² Čistota je, pored *određenosti* (εὐκρίνεια /*eukrineia*/), potkategorija prvog Hermogenovog idealja, *jasnoće* (σαφήνεια /*saphēnia*/).

Suptilnost (δριμύτες /*drimytes*/), kao treća Hermogenova potkategorija *etosa*, poput pređašnje, tiče se sadržine besede tako što govornik teži da zadivi publiku svojom inteligencijom. S jedne strane, suptilnost se oslanja na gracioznost, lepotu i ugodnost besede, dok se, s druge strane, njome obuhvata i isticanje određenih misli. To se postiže naročitim izborom reči, kojima se neka misao izražava na neuobičajen i domišljat način, na primer, upotrebom reči sličnog zvučanja, zatim primenom reči najpre u pravom, a potom u figurativnom značenju, ili bilo kojom drugom igrom reči (341–343).

Skromnost (επιείκεια /*epieikeia*/) je četvrta potkategorija *etosa* i odnosi se na besednikov pristup koji će mu pomoći da ubedi publiku. Stoga Hermogen ne govori o konkretnim retoričkim postupcima, već o načelnim stavovima kojima se govornik može poslužiti. Besednik može ublažiti svoj govor tako što će se obratiti sa manje žestine nego što bi mogao (347), zatim namernim izbegavanjem određenih činjenica protiv svog oponenta (351) i, konačno, stilskim postupcima koji odlikuju *jednostavnost* (352).

Prema Hermogenu, *etosu* priliči ne samo niski govornički stil, već, kao što možemo zaključiti kod potkategorija *slatkosti* i *suptilnosti*, on gravitira i ka srednjem stilu, varirajući između jasnoće, s jedne strane, i nešto složenijeg „poetskog jezika“, s druge strane. U svakom slučaju, besedi sa etičkim ciljem nije prikidan visoki govornički stil, na šta je ovaj autor u više navrata ukazao, naročito kod primera koji su naginjali kategoriji *sile/moci* (345).

Saglasno tome, možemo reći da renesansna muzika zasnovana na onim kompozicionim postupcima svojstvenim *prvoj praksi*, odnosno na strogom, učenom, crkvenom stilu, ima najpre etički cilj, dakle da poduci vernike i da apeluje na njihov hrišćanski karakter. Sredstva za postizanje etičkog cilja u muzici renesanse moguće je sagledati prema Hermogenovim potkategorijama *jednostavnosti*, *slatkosti*, *suptilnosti* i *skromnosti*.

Iz aspekta intervalskog kontrapunkta, dakle, važećeg kompozpcionog sistema renesanse, a na kojem je utemeljen učeni stil *prve prakse*, *jednostavnost*, kao prvi način kojim se postiže etički apel, ogleda se u konsonantnim sazvucima, bez disonanci dužeg trajanja, naročito bez zadržica, u ritmičkoj jednostavnosti zasnovanoj na pretežno „belim“ notama, kao i prostim kadencama (*clausula simplex*). Opisana tekstura nije uobičajena za učeni stil, jer, pored rustičnosti, može ostaviti utisak o neveštosti i neukosti kompozitora. Stoga se očekuje da se ovakvim postupcima kompozitori koriste kratkotrajno, sa ciljem da ostvare teksturni kontrast.

Etička potkategorija *slatkosti* može se manifestovati u tekstu kompozicije, bilo kroz veličanje i pobrojavanje vrlina, bilo preuzimanjem i citiranjem stihova koji pripadaju biblijskim ili poetskim tekstovima. U pogledu muzičkih sredstava, *slatkost* se može ispoljiti suzdržanom, ali ukrašenom kontrapunktskom teksturom, koja prati i ističe ne samo tekstualnu interpunkciju i rimu, već zadire dublje u interpretaciju teksta kompozicije. Tome treba dodati prisustvo citata iz drugih tekstualnih ili muzičkih izvora.

Suptilnost se u muzici može prepoznati u primeni domišljatih kontrapunktskih rešenja kojima kompozitor, poput Hermogenovog besednika, teži da zadivi publiku. Takvu funkciju, na primer, mogu imati neuobičajene teksture, njihova kombinacija sa izvornim materijalima, potom parcijalno ili celovito primjenjeni kanoni, višeglasna veštacka imitacija ili kakva druga kompoziciono složenija tekstura ili muzička domišljatost i pronicljivost koja, pri tom, u značenjskom smislu, nije „na površini.“

Četvrta potkategorija, *skromnost*, može se ispoljiti posredstvom katabazičnih melodija ili reperkusija, niže posture hora i zvučno niskih kadenci. U tehničkom smislu, to su teksture koje ne zahtevaju kontrapunktsko umeće, i to u slučajevima kada je kompozitor prethodno pokazao zavidno vladanje kompozicionom veštinom. Osim toga, svaka značenjska transformacija u smeru od negativnog ka pozitivnom, poput promene modalnog karaktera iz „tužnog“ u „umeren“ ili iz „umerenog“ u „radostan“, može predstavljati manifestaciju ove etičke potkategorije.

Koncept *etosa* ne pripada isključivo retorici, već se, kroz istoriju, transformiše u odnosu na druge kontekste. Ono što je značajno za renesansnu duhovnu muziku i, specifično, za muziku posvećenu Mariji, jeste ideja *etosa* u hrišćanstvu.

O hrišćanskem i marijanskem etosu

Hrišćanski *etos* se zasniva na sedam vrlina. Četiri osnovne, ljudske vrline, veličane u mnogim delovima Svetog pisma, premda ne pod tim nazivima, čine mudrost, pravednost, hrabrost i umerenost (*Catechism*, 2019: §1805).³ Uteteljenje osnovnih vrlina nalazi se u teološkim vrlinama – veri, nadi i milosrđu – koje nisu u potpunosti svojstvene ljudima, jer se ostvaruju uz Božiju podršku (*Catechism*, 2019: §1812).

Hrišćanske vrline se, pored drugih postupaka,⁴ neguju molitvom kao načinom da se uspostavi veza sa Bogom. Prava molitva se temelji na iskrenosti jer, kako se navodi u Svetom pismu, polazi iz srca. Samo duh Gospodnjji može prodreti u čovekovovo srce i sagledati ga u potpunosti (*Catechism*, 2019: §2562).

³ Za navedeni izvor koristiće se originalna numerička oznaka paragrafa.

⁴ To su svete tajne krštenja i pokajanja (*Catechism*, 2019: §997, §980), ali i jačanje vere kroz čvrstu disciplinu kako se gresi nadalje ne bi ponavljali, te svakodnevno upražnjavanje vrlina.

U rimokatoličkoj veri, još od srednjeg veka, ustanovljeno je uvažavanje Marijanskih jevandelskih vrlina. Oslanjajući se na učenje o šest Marijanskih vrlina još iz vremena svetog Franje Asiškog (Francesco d'Assisi /rođen kao Giovanni di Pietro di Bernardone/, oko 1181 – 1226), pokajničko sestrinstvo Blagoveštenje Blažene Device Marije, osnovano 1501. godine, svoje učenje je temeljilo na imitaciji njenih deset vrlina, onako kako su predstavljena u Jevandeljima (Fehlner, 2012: xxiii–xxvii).

Marija je, najpre, prepoznata kao najčistija (Mateja 1:18, 20, 23; Luka 1:24, 34), jer je živela izvan svakog greha, neokaljanog uma i duše, i u skladu sa Božijom zamisli. Nadalje, ona je najmudrija (Luka 2:19, 51) i najponiznija (Luka 1:48), jer je do dubina spoznala Božiju volju, prihvatile je i podčinila joj se. Njena najveća vernost (Luka 1:45, Jovan 2:5), pobožnost (Luka 1:46–47, Dela apostolska 1:14) i poslušnost (Luka 1:38, 2:21–22, 27), ispoljava se podčinjavanjem uma i volje Gospodu, obezbeđujući njegovo stalno prisustvo molitvom. Ona je, potom, najjadnija (Luka 2:7) i najtužnija (Luka 2:35) dajući najveću žrtvu, svoga Sina, zarad dobra celog čovečanstva ali je i najstrpljivija (Jovan 19:25), ujedinivši svoje patnje sa patnjama Sina, verujući u Božiju promisao. Konačno, ona je najmilostivija (Luka 1:39, 56), jer sve što radi za druge, čini to iz ljubavi prema Gospodu.

Ono što deset jevandelskih vrlina ujedinjuje sa molitvom *Ave Maria* jeste molitveni venac nastao u vreme zasnivanja pomenutog reda. Sastojao se iz molitve *Ave Maria*, gde su se, između reči „Sveta Marijo“ i „majko Božija“ (*Sancta Maria... Mater Dei*), izgovarale redom njene vrline (Fehlner, 2012: xxiv–xxv).

Molitva 'Ave Maria' kao paradigma hrišćanskog 'etosa'

Ave Maria ili „Zdravo, Marijo“, nosi epitet „najčešće ponavljane molitve u hrišćanskom verskom životu“ (Anderson, 2010: 35). Njen tekst, koji je stasavao tokom srednjeg veka, nadograđivao se i varirao u korak sa narastajućim marijanskim kultom, iskristalisan je u danas poznatu molitvu, usvojenu sredinom XVI veka.

Ave Maria je nastala kao izuzetno rasprostranjen oblik lične pobožnosti koji je duboko ukorenjen u oralnoj tradiciji. Tako je, na primer, u mnogim srednjovekovnim evropskim gradovima bila zastupljena praksa da se ova molitva izgovara uz zvuke svakog crkvenog zvona koje se oglašavalо za jutarnju, podnevnu ili večernju službu (Anderson, 2010: 36). Postoje podaci da se, nevezano za crkvenu službu, *Ave Maria* izgovarala svakodnevno po nekoliko desetina puta, pri čemu je vernik, u znak poštovanja pred Marijom, naginjaо glavu, klanjaо se, klečao ili je bio ispružen potruške čitavim telom (Thurston, 1910). Do kraja 15. veka, *Ave Maria* se mogla naći u privatnoj pobožnosti

krunice (Anderson, 2010: 36), što potvrđuje njenu zastupljenost u svakodnevnim ličnim molitvama ljudi onoga doba.

Premda se prvim delom molitve *Ave Maria* upućuje na narativ vezan za Blagovesti, njena crkvena upotreba nije striktno vezana za ovaj praznik (25. mart), i ticala se ne samo ostalih marijanskih praznika, već se upražnjavala i u vreme drugih svetkovina tokom liturgijske godine. Sudeći prema časoslovima iz 13. i 14. veka, ova molitva se izgovarala i pevala tokom Male službe za Devicu (Anderson, 2010: 39–40).

Do 16. veka ustalila se dvodelna forma molitve. Prvi deo, koji je ustanovljen tokom srednjeg veka, ima biblijsko utemeljenje i predstavlja, kako je zapazio Majkl Alan Anderson (Michael Alan Anderson), način da se „ugasi hrišćanska žđ za kanonskim detaljima o životu Device u nadolazećoj marijanskoj pobožnosti“ (Anderson, 2010: 37). Celokupna molitva se naziva i „andeoskim pozdravom“ upravo zbog početnih stihova kojima se, prema Jevandelju po Luki (1.28), sveti arhangel Gavrilo obraća Mariji, blagovestivši Hristovo rođenje: *Ave (Maria), gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus* („Zdravo /Marijo/, milosti puna, Gospod je s tobom! Blagoslovena si ti među ženama“). Jedina razlika između Vulgate i inicijalnog dela molitve jeste oslovljavanje Marije (*Maria*) između reči *Ave* i *gratia plena*.⁵ Uslediće drugi biblijski pozdrav iz Jevandelja po Luki (1.42) – *et benedictus fructus ventris tui* („blagosloven je plod utrobe tvoje“) – kojim sveta Jelisaveta dočekuje trudnu Mariju. Premda je reč o proklamacijama koje se u Jevandelju po Luki ne nalaze u sukcesiji, one su logično nadovezane zahvaljujući podudarnim stihovima – *benedicta tu in/inter mulieribus* („Blagoslovena si ti među ženama“)⁶ – na završetku andeoskog pozdrava, odnosno na početku Jelisavetine afirmacije. Smatra se da je na inicijativu pape Urbana IV (Urbanus IV, papsko nameštenje od 1261–1264) pozdravima pridodata reč *Jesus* („Isus“), ili, kao što je bilo uobičajeno tokom 15. veka, *Jesus Christus, Amen* („Isus Hristos, Amin“) (Thurston, 1910), čime je zaokružen prvi deo molitve *Ave Maria*.⁷ Upravo se ova biblijska referenca, u vidu lančano nadovezanih pozdrava Gavrila i Jelisavete, ustalila kao svojevrsna osnova molitve, što potvrđuju mnogi tekstovi polifonih kompozicija s kraja 15. i iz prve polovine 16. veka.

⁵ Prema Jevandelju po Luki (1.28) iz Vulgate, ovaj verset glasi: *Et ingressus angelus ad eam dixit: Ave gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus* (*Biblia Sacra*, 2005: 1307).

⁶ Prema Jevandelju po Luki (1.42) iz Vulgate, ovaj verset glasi: *et exclamavit voce magna, et dixit: Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui* (*Biblia Sacra*, 2005: 1308).

⁷ U popularnom nemačkom verskom priručniku *Der Selen Troist* (1474), *Ave Maria* je podeljena na četiri dela: prvi deo čine reči svetog arhangela Gavrila, drugi deo obuhvata pozdrav svete Jelisavete, treći se sastoji od Svetog Imena, Isusa Hristosa, dok poslednji čini reč „Amin“ i tiče se crkve (Thurston, 1910).

tekst:

Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Jesus (Christus).

prevod:

Zdravo Marijo,
Milosti puna,
Gospod je s tobom!
Blagoslovena si ti među ženama,
i blagosloven je plod utrobe tvoje,
Isus (Hristos).

U pozdravu, nastalom opisanim kolažnim principom, očekivano odsustvo rime ne narušava preovlađujuću silabičku versifikaciju u petercu i šestercu, imajući u vidu da su četvrti i peti jedanaesterački stih uobličeni upravo njihovim spajanjem, što rasvetljava iskonsku molitvenu funkciju ovih reči. Ideja ovog pozdrava zasniva se na biblijskom osvetljenju Marije kao Majke Isusove (Christotokos/ Mater Christi) i, prema tome, Majke Božije (Theotokos/ Mater Dei).

Drugi deo molitve tiče se molbe koju vernik upućuje Mariji. Nastao je kao dodatak pozdravnom delu molitve, koji se nadovezuje na reči *ventris tui, Jesus (Christus)* i, u prvo vreme, spontano ga je osmišljavao sam vernik. Takvi dodaci su se, prema tome, razlikovali po sadržini, ali su često upućivali na isti cilj koji se ticao spasenja vernika u datom trenutku ili u trenutku smrti.

Službeno priznata forma drugog dela molitve *Ave Maria*, usvojena po preporuci katihizisa Svetog sabora u Trentu i objavljena 1568. godine u Rimskom brevijaru (Thurston, 1910), glasi:

tekst:

Sancta Maria,
Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrarę.
Amen.

prevod:

Sveta Marijo,
Majko Božija,
Moli za nas grešnike,
Sada i u času naše smrti.
Amin.

Za razliku od prvog dela, koji je gotovo u potpunosti oblikovan od citata iz Svetog pisma, drugi deo nema takvu koncepciju. Ipak, po odsustvu rime, trohejsko-amfibrahskom petercu u inicijalnom stihu (*Sancta Maria*), koji je metrički analogan sa početnim stihovima prvog dela (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*) i smeni kratkih (peterac, četverac) i dugih stihova (deseterac, deveterac), ovaj deo je kompatibilan sa prvim delom molitve. Nazivajući Mariju „svetom“ (*Sancta Maria*) u apostrofi, tvorac

molitve kristališe njenu bogoroditeljsku vrlinu, a ne puku figuru hristorodice, koja je u kontekstu doktrine o spasenju osnažila istaknutu poziciju Marije kao posrednice.

Motet 'Ave Maria' Klaudija Monteverdija

Motet *Ave Maria* Klaudija Monteverdija (Claudio Monteverdi, 1567–1643), prvi put je objavljen 1582. godine, u zbirci troglasnih moteta pod nazivom *Duhovne pesme (Sacrae Cantiunculae)*, Angelo Gardane, Venetia). Reč je o prvoj štampanoj zbirci kompozicija, koja je nastala iz saradnje tada petnaestogodišnjeg Monteverdija i njegovog učitelja i horovođe kremonske katedrale, Mark Antonija Indenjerija (Marc'Antonio Ingegneri, oko 1535/1536 – 1592). Motet je komponovan na tekst molitve *Ave Maria* koji je zvanično priznat od strane crkve, najverovatnije bez bilo kakve upotrebe izvornih napeva. Troglasnu kompoziciju mladog Monteverdija ne krase retorička raskoš, vrhunsko kontrapunktsko umeće niti inovativna kompoziciona rešenja. Oslanjajući se na konzervativni stil svoga učitelja Indenjerija, koji je blizak rimskoj školi kontrapunkta, prema tome, najkonzervativnijem obličju *prve prakse*, kompozitor, međutim, razotkriva niz muzičkih načina za postizanje etičkog apela.

Jedan takav postupak zapaža se u izboru i transformaciji karaktera modusa u motetu. Sudeći prema tipovima ključeva, motet je komponovan za dva kantusa (c_1 ključevi) i jedan tenor (c_4 ključ). Navedene kombinacije ključeva ($c_1 - c_1 - c_4$), akcidentalni b, f-finalis i opsezi oba kantusa ($c_1 - d_2$) ukazuju na tonski tip *cantus mollis* – $c_1 - F$. Takav tonski tip odlikuje dvanaesti, odnosno, transponovani hipojonski modus prema dvanaest-modalnom sistemu. Ipak, poznato je da etos hipojonskog modusa ima dvostruku prirodu. S jedne strane, na temelju iskustva iz svetovne muzike, ovaj modus teoretičari nazivaju „frivolnim“ (Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, 1547), „veselim“ (Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, 1558) i „lascivnim“ (Johannes Nucius, *Musices Poeticae*, 1613) (Smith, 2011: 227–228). S druge strane, hipolidijsko poreklo transponovanog hipojonskog modusa – na šta ukazuju *cantus mollis* sistem i f-finalis – opredeljuje ga kao modus za „naricanje“ (Glareanus, *Dodecachordon*) i „tugovanje“ (Zarlino, *Istitutioni harmoniche*) (Smith, 2011: 227). U slučaju moteta *Ave Maria*, mladi Monteverdi je imao u vidu upravo takav karakter transponovanog hipojonskog modusa, zasnovan na hipolidijskoj lestvici, koji je, međutim, modifikovao odabirom isključivo visokih deonica: kantusa i tenora. Takvim postupkom on je transformisao karakter ovog modusa iz „tužnog“ u „neutralni“, što je jedna od manifestacija Hermogenove etičke potkategorije *skromnosti*.

Tekst anđeoskog pozdrava na početku moteta „Zdravo Marijo, milosti puna, Gospod je s tobom“ (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*), odlikuje jednostavna ritmika pretežno u „belim“ notama i potpuno odsustvo disonanci (t. 1–9), što ukazuje na Hermogenovu etičku potkategoriju *jednostavnosti*. Ovom potkategorijom razotkrivaju se „čiste i jednostavne misli“, kako tvrdi Hermogen, onih „koji su jednostavni i bez

greha“ (Hermogenes, 1987: 323). U datom kontekstu, mladi kompozitor ovim ne teži da postigne samo jasnoću „govora“, na šta cilja *jednostavnost*, već aludira na Marijine vrline čistote, poniznosti i poslušnosti.

Međutim, svojim tada skromnim, početničkim kontrapunktskim umećem, Monteverdi nastoji da zadivi slušateljstvo, komponujući troglasnu kanonsku imitaciju. Premda se ne radi o složenoj vrsti imitacije, jer se zasniva na istovetnim imitacionim intervalima i vremenskim rastojanjima, za mladog, tek stasalog kompozitora ovo svakako čini viši stepen kompozicione veštine. Takvo, možemo reći, domišljato kontrapunktsko rešenje, ukazuje na potkategoriju *suptilnosti*, a govoru o Marijinim vrlinama ne dodaje samo „gracioznost“ i „lepotu“ (Hermogenes, 1987: 339), već govorи o Marijinoj mudrosti, jer ona ta koja bezuslovno prihvata Božiju volju (primer 1).

Primer 1. Klaudio Monteverdi, *Ave Maria*, motet, t. 1–7

Suptilnost, kao jedan od aspekata *etosa* prema Hermogenu, prepoznaje se i u isticanju pojedinih reči kojima se, takvim postupcima, daje na značaju. Tako, na tekst „(blagosloven je) plod utrobe tvoje, Isus“ (*/benedictus/ fructus ventris tui, Jesus*), kompozitor se koristi nekolicinom postupaka sa tim ciljem. Na reči „utroba tvoja“ (*ventris tui*), uspostavljena je figura *circulatio* u drugom kantusu (t. 17–18), uz uvođenje snizilice es sa funkcijom isticanja reči (t. 19), čime se stvara aluzija na Marijino materinstvo. Potom će uslediti duže notne vrednosti zarad isticanja imena Isusa Hrista. Postupak ne samo da je sistemski sproveden kroz sve glasove (prvi kantus, t. 18, 19–20; drugi kantus, t. 19; tenor, t. 20–21), već je, u dva navrata, dodatno istaknut svojevrsnim metričkim pomeranjem, nastalim kao posledica ukidanja ritmičkog pokreta na tezi u sva tri glasa istovremeno (t. 19–20, 20–21, primer 2).

tu - i, Je - sus, tu - i, Je - sus San - cta
 ven - tris tu - i Je - sus, San - cta Ma - ri - a san
 -ctus fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus

Primer 2. Klaudio Monteverdi, *Ave Maria*, motet, t. 17–21

Činjenica da tokom moteta gotovo nema internih kadenci, ukazuje na to da osobenosti etičke potkategorije *slatkosti* nisu sprovedene na nivou muzičke interpunkcije, te se muzika tokom ovog kratkog dela u kontinuitetu preliva iz jednog seta imitacija u drugi, prema tome, bez izražene „poetske“ lepote i živopisnosti. Međutim, drugaćijim postupcima svojstvenim etičkom načelu *slatkosti* zaodeva se tekst „sveta Marija“ (*sancta Maria*). To je učinjeno uvođenjem razlomljene reperkusije u kojoj se izdvaja momenat kada drugi kantus donosi temu za kvintu iznad prvog kantusa (t. 21–23), u gornjoj granici registra ovog glasa (h₁–d₂), jedini put u motetu, što rezultira apoteotičkim tonom kojim se ističe Marijina božanska priroda. Po principu antiteze, tekst kojim se imenuje Majka Božija (*Mater Dei*) označen je ne samo povratkom drugog kantusa u uobičajeni register prve oktave, već i katabazičnom građom *Mater Dei* teme i njenom silaznom reperkusijom (od t. 23, primer 3).

- sus. San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i o - ra pro
 cta Ma - ri - a san - cta Ma - ri - a ma - ter De - i, o -
 - i Je - sus San - cta Ma - ri - a ma - ter

Primer 3. Klaudio Monteverdi, *Ave Maria*, motet, t. 20–25

Nadalje, kada se u tekstu izgovara direktna molba vernika, „moli za nas, grešnike“ (*ora pro nobis peccatoribus*), mladi kompozitor koncentriše veći broj disonanci, koje su u to vreme nazivane „lokalnim pokretom“ (*moto locale*), tako što su čak tri takva silazna disonantna kretanja usredstvena na svega dva takta (t. 26–27). Uz to, silaznim reperkusijama (od t. 25 na tekst *ora pro nobis*, od t. 27 na tekst *peccatoribus*) i jedinom internom kadencom u motetu, na g, koja je strana bazičnom transponovanom modusu (*clausula peregrina*, t. 27–28), ističe se molba vernika, što je blisko etičkoj potkategoriji *suptilnosti* (primer 4).

Primer 4. Klaudio Monteverdi, *Ave Maria*, motet, t. 25–29

Ipak, na tekst „sada i u času naše smrti“ (*nunc et in hora mortis nostrae*) motet završava odlikama karakterističnim za etičku potkategoriju *jednostavnosti*. U pitanju je ritam pretežno u belim notama, potpuno odsustvo disonanci i završna kadenca bez zadržice (*simplex*) koja, prema kategorizaciji Galusa Dreslera (Gallus Dressler, 1533–oko 1580/89) (Dressler 2007: VIII),⁸ pripada manje savršenim kadencama (*semiperfecta*), ne samo zbog odsustva zadržice, već i zbog sekundno-silazne tenorske formule u najnižem glasu i nesavršene konsonance na završnom sazvuku između zvučno najniže i najviše deonice. Međutim, u ovom kontekstu, odlike *jednostavnosti* tiču se *skromnosti*, jer, kako tvrdi Hermogen, „onaj koji želi da se prikaže skromnim, mora govoriti stilom koji odaje utisak da je [on sam, prim. S. B.] skroman“ (Hermogenes, 1987: 352). Antički retoričar dalje pojašnjava da je to „vrsta stila koju neko ko je potpuno nevešt u retoričkim pravilima, može da razume“ (352).

Prema tome, etičkim metodama uveravanja slušateljstva, najpre *jednostavnosću* i *skromnošću*, kompozitor se izjednačava sa vernicima u težnji ka dostizanju marijanskih

⁸ Za navedeni izvor korišćena je originalna numerička oznaka za poglavlje.

vrlina *poniznosti i poslušnosti*. Na ovaj način pokazno je da se sadejstvo dva aspekta *etosa*, iz retoričke i hrišćansko-mariološke vizure, nalazi u srži moteta *Ave Maria* Klaudija Monteverdija.

REFERENCE:

1. Anderson, Michael A. 2010. "Enhancing the *Ave Maria* in the Ars Antiqua." *Plainsong and Medieval Music* 19(1): 35–65.
2. Aristotel. 2008. *Retorika*. Preveo Marko Višić. Podgorica: Unireks.
3. *Biblia Sacra: Juxta Vulgatam Clementinam*. 2005. Londini [London]: editio electronica. Retrieved March 30, 2021 from the World Wide Web <https://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgatae.pdf>
4. *Catechism of the Catholic Church*. 2019. Vaticano, Washington: Libreria Editrice Vaticana – United States Conference of Catholic Bishops. Retrieved March 30, 2021 from the World Wide Web <http://ccc.usccb.org/flipbooks/catechism/>
5. Dressler, Gallus. 2007. *Præcepta musicæ poëticæ/ The Precepts of Poetic Music*. Edited and translated by Robert Forgács. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
6. Hermogenes. 1987. *On Types of Style*. Translated by Cecil W. Wooten. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
7. Fehlner, Peter M. 2012. "Introduction." In Luigi Lanzoni, *The Virtues of Mary: With a Short Dissertation on the Salve Regina*, xxiii–xxvii. New Bedford: Academy of the Immaculate.
8. Patterson, Annabel M. 1970. *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*. New Jersey: Princeton University Press.
9. Smith, Anne. 2011. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford: Oxford University Press.
10. Thurston, Herbert. 1910. "Hail Mary." In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, Vol. 7. Retrieved March 30, 2021 from the World Wide Web <http://www.newadvent.org/cathen/07110b.htm>

The Ethical Power of Music in the *Ave Maria* Motet by Claudio Monteverdi

Abstract: Since ancient times, the concept of ethos has been a distinguished part of cultural heritage, living in various spheres of social, cultural, intellectual and religious life. During the Renaissance, the encounter of rhetorical categories and Christian doctrine opened the space for the manifestation of ethos in sacred music. Ethos is important as a rhetorical category, therefore, as a way to achieve persuasiveness, in which the theory of ethos of the Greek rhetorician Hermogenes of Tarsus will be consulted. Following this theory, which was also known in the Renaissance, a series of counterpoint methods will take form, which may indicate the manifestation of certain

subcategories of ethos in music. Having in mind Hermogenes' concept of ethos on the one hand, and the significance of ethos in the Christian figure of Mary on the other, this paper examines a chain of manifestations and, given Hermogenes' subcategories, offers an in-depth reading of the text and music in the motet from the end of the 16th century. It is an early work of Claudio Monteverdi on the words of the *Ave Maria* prayer, which, according to its religious function and meaning, represents not only a concise appeal to the ethos of believers, but also the ethical foundation of Marian devotions.

Keywords: *ethos*, Hermogenes of Tarsus, Mariology, Claudio Monteverdi, *first practice*.

Ivan Trojan

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Hrvatska

UDC 821.163.41-2.09 Kulundžić J.
doi 10.5937/ZbAkU2109187T
Pregledni rad

Jurica Vuco

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Hrvatska

Ekspresionizam u *Ponoći* Josipa Kulundžića

Apstrakt: Cilj rada je uvid u dio ekspresionističke dramatike Josipa Kulundžića uz analizu drame *Ponoć*, te dramatičarev odnos prema dramskom pismu i teorijskim postavkama drame i teatra talijanskog dramatičara Luidija Pirandela. Polazeći od pretpostavke kako je Kulundžićev ekspresionistički dramski opus jedan od paradigmatskih i poetički najznačajnijih dramskih opusa hrvatskog i srpskog dramskog ekspresionizma, rad će u prvom dijelu usustaviti ekspresionistički dramski opus Josipa Kulundžića, prikazati odlike njegova dramskog opusa i njegovu vrijednost, te kroz analizu drame *Ponoć* označiti autorov odnos prema pirandelizmu kao značajnom fenomenu na onodobnoj svjetskoj dramskoj i kazališnoj sceni. Time se revalorizira značaj i uloga Josipa Kulundžića i njegova dramskog stvaralaštva u okviru hrvatske i srpske književnosti prve polovice 20. stoljeća.

Ključne riječi: Josip Kulundžić, *Ponoć*, drama, ekspresionizam, pirandelizam.

Josip Kulundžić, svesrdni kazališni čovjek, čitav je svoj privatni i profesionalni život vezao uz različite vidove kazališne djelatnosti, a četiri su ključne poveznice uz koje je Kulundžić ostao trajno i neprekinuto vezan kroz svoj umjetnički i profesionalni život: kazalište, drama, ekspresionizam i pirandelizam. Tijekom studija u nekoliko europskih gradova upoznao se s najnovijim književnim i kazališnim strujanjima na europskoj književno-kazališnoj sceni, što će na njegovo stvaralaštvo i profesionalni razvoj ostaviti neizbrisiv trag. Odnosi se to u prvom redu na upoznavanje izvornog, njemačkog ekspresionizma, njegovih osnovnih poetičkih postavki koje će bitno utjecati na njegovo dramsko stvaralaštvo, kao i dodir s književnim stvaralaštвom i teatrološkim svjetonazorom talijanskog dramatičara Luidija Pirandela (Luigi Pirandello), koji će (p) ostati trajna referentna točka njegova stručnog, teorijskog pogleda na dramu i kazalište, ali i njegova umjetničkog stvaralaštva.

Umjetničko stvaralaštvo Josipa Kulundžića gotovo se u potpunosti veže uz dramsko stvaralaštvo, a ono je, pak, neodvojivo od ekspresionističke poetike, koja će Kulundžićevu dramsku stvaralaštvo pratiti i u godinama kada formalno ekspresionizam završava. Kao dramski pisac, Kulundžić je predstavljao jednog od najizraženijih i najaktivnijih dramatičara „novog naraštaja“ hrvatskih dramskih pisaca toga vremena i uz, Miroslava Krležu, kasnije će postati najplodonosniji i najvažniji predstavnik hrvatskog dramskog ekspresionizma. Već u svojim prvim dramskim tekstovima Kulundžić ocrta konture svoje specifične dramske poetike, koja se sastojala od snažnijih ekspresionističkih obilježja pomiješanih s, u početku tek u nagovještaju, ali kasnije jasno vidljivim pirandelističkim signalima, koje će Kulundžić, neovisno o svojim snažnim i jasno razrađenim teorijsko-kritičkim antipirandelističkim postavkama, varirati od stidljivog, ali prisutnog pirandelizma do „glasnog“ antipirandelizma, koji će se naposljetku stopiti u originalan i Kulundžiću svojstven *antipirandelistički pirandelizam*.

Iako je, posebno u svojoj *prvoj* ekspresionističkoj dramskoj fazi, bio pod snažnim utjecajem njemačkog dramskog ekspresionizma, Kulundžić je, primjećuje Hećimović (1976: 456), donosio „nešto novo“¹ što je na neki način provociralo, oduševljavalо ili iritiralo,² a njegovi pogledi na dramu i kazalište, kako navodi Vučković (1979:164) „formulisani su sa preciznošću profesionalnog dramskog pisca i poznavaca pozorišne tehnike.“² Kulundžićeva se poetika sastojala od dviju ključnih tendencija koje su utjecale na sva ostala poetička obilježja, a manifestirale se na dva različita načina; od jasno postavljenog ekspresionističkog svjetonazora koji se manifestira kroz njegov stav i umjetnički habitus,³ te specifičnog i (samo) njemu svojstvenog *antipirandelističkog pirandelizma*⁴ koji je u njegovim teorijskim i stručnim tekstovima oštro napadan i negiran, a u njegovu se stvaralaštvu u određenim dramskim elementima ispoljava povremeno u pozitivnim, povremeno u negativnim, a najčešće u kombinaciji tih dva očitovanja.

Ponoć. Tri čina groteske iz trećeg kata

Dramski tekst *Ponoć* napisan je 1921. godine, iste je godine i premijerno izведен u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a objavljen je tri godine kasnije

1 Jelčić objašnjava da je Kulundžić „kao pisac više volio slučajne nego motivirane, logički pripremljene i očekivane događaje u dramskoj radnji,“ (1965:76) i sjajno poentira da je Kulundžić dramatičar „koji je dosljedniji u traženju teatra u životu nego života u teatru“ (1965:79).

2 Vučković (1979:163) zamjećuje da je rijetko tko „kod nas u prvoj polovini dvadesetih godina tako dosledno i uporno kao Kulundžić insistirao na razdvajanju stare, klasično-naturalističke drame i nove simbolističko-ekspresionističke“ (1979:163).

3 U tom kontekstu Milanja iznosi jednu važnu opasku po kojoj Kulundžićevu „određenje ekspresionizma“ nastaje „kao reakcija na naturalizam i objektivizam“ i ispoljava se „kao stanje duha, a ne samo stila“ (Milanja, 2000: 15).

4 Koji se manifestirao, kako Cvitan primjećuje, u trajnoj „borbi protiv Pirandella, čak i kad je postajala propaganda pirandelizma“ (1982:136).

(1924) i predstavlja po mnogima najuspješniji Kulundžićev dramski tekst uopće. Od svih Kulundžićevih književnih ostvarenja o *Ponoći* je napisano najviše teorijskih i stručnih radova, kritičarskih osvrta i recenzija, podjednako njezina dramskog teksta i kazališne izvedbe. Gotovo svi koji su nešto pisali o *Ponoći* složni su u konstataciji da dramski tekst *Ponoć* predstavlja Kulundžićeve najzrelijе, najkvalitetnije, estetski najuspješnije i s obzirom na književni značaj najvrijednije ne samo dramsko, nego i književno djelo uopće. Dramski tekst *Ponoć* ujedno je i u kazališnom smislu najuspješnije Kulundžićeve književno djelo, jer ne samo da je dramski tekst *Ponoć* njegov najizvođeniji dramski tekst,⁵ nego je i njegova izvedba najbolje prihvaćena izvedba Kulundžićevih dramskih tekstova i od strane publike i od strane kazališnih kritičara, odnosno teoretičara,⁶ za što je, prema Hećimoviću, posebno zaslужan Branko Gavella (Gavella).⁷

Dramski tekst *Ponoć* svojevrstan je sukus dotadašnjeg Kulundžićeva dramskog stvaralaštva u kojem autor zaokružuje poetička obilježja svoje dramaturgije koja, u biti, upravo dramskim tekstrom *Ponoć* dobiva legitimni predznak *kulundžićevske*. Ta *kulundžićevska* dramska poetika sastoji se od njegova izraženog prihvatanja osnovnih postavki i načela ekspresionističke dramske poetike, uz primjese signala određenih realističkih i ponekad naturalističkih elemenata u pojedinim segmentima dramskog teksta, i njemu svojstvenog odnosa prema teorijskom i književnom stvaralaštvu talijanskog dramatičara i pisca Luiđija Pirandela, odnosno njegova „osebujnog“ *prihvaćajućeg negiranja* pirandelističkih dramskih postavki, *kulundžićevskog antipirandelističkog pirandelizma*. Dramski tekst *Ponoć*, „ovaj spoj krute realnosti i [ekspresionističke] mistike,“ kako navodi Begović (1996: 315) koji je „uspio mladom pjesniku potpuno“ (ibid.), s jedne je strane svojevrsni zaključak autorove prve ekspresionističke dramske faze, u kojoj su ekspresionistički signali i obilježja ekspresionističke dramske poetike u njegovim dramskim tekstovima gotovo apsolutni i uvjerljivi i koja se uvelike referira na ideje i dostignuća njemačke ekspresionističke dramaturgije,⁸ a s druge strane

5 Dramski je tekst *Ponoć* premjerno izведен u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 15. lipnja 1921. godine i na repertoaru se zadržao do 12. lipnja 1929. godine te je u tom periodu izведен osamnaest puta, što je za ondašnje prilike respektabilno.

6 Usp. Gavella (1960).

7 Hećimović napominje da je „za kazališni uspjeh Kulundžićeva prodora posebno zaslужan Branko Gavella koji je nadahnuto režirao ‘Ponoć’“ (1976: 468). Gavela je inače bio blizak suradnik Josipu Kulundžiću i jedan je od najzaslužnijih za „ulazak“ Josipa Kulundžića ne samo u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, nego i u svjet teatra uopće. Pod svojevrsnim Gavelinim mentorstvom Kulundžić je obavljao nekoliko funkcija u HNK-u u Zagrebu, a Gavela je, kako Hećimović primjećuje, *posebno nadahnuto* režirao njegov dramski tekst *Ponoć*, ali i još nekoliko njegovih dramskih tekstova te je Kulundžić je i nakon odlaska iz Zagreba, do kraja svoga bavljenja kazalištem ostao zahvalan i poštovao Branka Gavelu i njegov kazališni rad i značaj.

8 Brlenić-Vujić napominje kako je Kulundžić u svoje književne tekstove ugradio „utjecaj ekspresionističke poetike, koji dolazi iz duhovnog ozračja Dresdена, u kojem je boravio, iz ekspresionističkog naraštajnog kruga njemačkoga govornog jezika“ (2014: 172).

anticipacija njegove druge ekspresionističke faze, u kojoj ekspresionistička obilježja i dalje dominiraju, ali su realističko-naturalistička obilježja prisutnija i djelomično važnija i u kontekstu dramskog izraza i u kontekstu dramskog sadržaja, i u kojoj se naziru elementi psihološke i egzistencijalno-socijalne drame, čije će poetičke osobine obilježavati nadolazeće književne pravce i smjerove i koja će biti prisutna u njegovim kasnijim tekstovima.⁹

Dramski tekst *Ponoć* strukturno je podijeljen na tri čina, ali iako kompozicijski odaje klasičnu dramsku podjelu na činove, ti činovi ne posjeduju „klasične“ dramske osobine, zasebnih, formalno i sadržajno, odvojenih kompozicijskih elemenata, već kao u mnogim autorovim dramskim tekstovima, kao i u većini ekspresionističkih dramskih tekstova koji posjeduju takav kompozicijski element, činovi tek sugeriraju svojevrsne „veće“ pauze u dramskoj radnji, a dramska radnja između pojedinih činova teče gotovo nesmetano i neprekinuto. Činovi u *Ponoći* podijeljeni su u kraće, ali iznimno brze i tempom dinamične prizore i iako su relativno malobrojni – prvi se čin sastoji od devet prizora, drugi čin od sedam, a treći od tek šest – izuzetno su bogati dramskom radnjom i semantičkim materijalom, a obilježava ih i iznimna protočnost dramske radnje, dinamičan tempo, brzina izmjene i, često korišten u Kulundžićevim dramskim tekstovima, ekspresionistički princip *akcije*.

I premda su činovi poprilično homogeni prizorima koji se unutar njih odvijaju, razrada dramske radnje i njezina „protočnost“ razlikuje se od čina do čina. Naime, u prvom je činu, dramska radnja znatno kompaktnija, razrađenija i, uvjetno rečeno s obzirom na izražen ekspresionistički svjetonazor, motiviranija, odnosno tematsko-motivske sugestije logički su i uzročno-posljedično znatno bolje povezane uz dramsku radnju nego u ostala dva čina, a sličan je slučaj i u drugom u odnosu na treći čin, koji je, s obzirom na dramsku radnju, puno „razvodnjeniji,“ manje motivski povezan i slabije razrađen, pogotovo u svom završetku, koji je pomalo nedramatski „odsječen“ uplivom *deus ex machine*.¹⁰ Slično djeluje i razrada likova, njihova motivacija, međusobni odnosi i poticaj dramskih sukoba među njima, a te relativne manjkavosti dramskog teksta mogu se opravdati Kulundžićevim antipirandeličkim nastojanjem za „konačnim“ završetkom dramske radnje i pomirenjem sukoba likova, u kojem je sve objašnjeno i razriješeno i koji donosi „konačnu“ *istinu*.

9 Hećimović zanimljivo, i točno, primjećuje da je „povezivanje „Ponoći“ s ekspresionizmom neosporno opravданo, ali kad je riječ o ekspresionizmu u tom tekstu, kao i u nekim drugim djelima hrvatske dramske književnosti, tada treba imati na umu, da je posrijedi zapravo nacionalno modificirana varijanta ekspresionizma koja je u skladu s htijenjima, razočaranjima i revoltom mlade generacije hrvatskih književnika u godinama poslijе prvog svjetskog rata“ (1976: 468).

10 Različit dojam koji ostavljuju pojedini činovi najveća je zamjerka i Hećimovića koji ističe da su „nedovoljna razrađenost i nedostatna kompozicijska kompaktnost osnovne slabosti ‘Ponoći’“ (1976: 469).

Zanimljiv podnaslov, ekspresionistički simboličan, *Tri čina groteske iz trećeg kata*, potencira dva znakovita i, za ekspresionistički svjetonazor dramskog teksta, važna signala; stilsko-žanrovski signal *groteske*¹¹ i prostorni signal *trećeg kata* koji implicira gradski, odnosno urbani prostor odvijanja dramske radnje¹². Iako se u nekim prethodnim Kulundžićevim tekstovima pojavljuju implikacije žanrovsko-stilskih obilježja *specifičnog* ekspresionističkog žanra groteske, a u svim se dotadašnjim njegovim dramskim tekstovima očituju groteskna obilježja dijelova dramske radnje ili karakternih crta, odnosno ponašanja i djelovanja dramskih likova, *Ponoć* je Kulundžićev prvi dramski tekst koji u potpunosti sadrži i žanrovska i stilska obilježja (ekspresionističke) groteske i upravo u *Ponoći* Kulundžić oblikuje one groteskne postavke koje će, u manjoj ili većoj mjeri, reprezentirati veći broj njegovih, dominantno ili rubno ekspresionističkih, dramskih tekstova napisanih nakon *Ponoći*.¹³

Prostorni signal *trećega kata* svakako implicira gradski, urbani prostor koji je čest prostorni signal i mjesto radnje ekspresionističkih dramskih tekstova i pojavljuje se u većini Kulundžićevih dramskih tekstova. Prostor grada kao ekspresionistički motiv simbolizira golem i često neprijateljski prostor u kojem se „malen“, neprilagođen, neprihvaćen i nesnalažljiv (anti)junak ekspresionističkih tekstova ne uspijeva ostvariti, a njegovi potencirani devijantni prostori, ekspresionistički gradski toposi, svojevrsna su metafora propasti pojedinca, „teatralizacija velegradskog mentaliteta,“ kako Brlenić-Vujić (2014: 179) napominje, „u kojoj magijski prostor duševnog alteriteta nestaje u ironijskom prizoru bajke – groteskne deziluzije“ (*ibid.*). Značenje prostornih odrednica dramskog teksta *Ponoć*, koje proizlazi iz ekspresionističke interpretacije grada i gradskih prostora kao mjesta radnje, isprepliće se sa spomenutim, realističko-naturalističkim konceptom prikaza prostora odvijanja dramske radnje, u tekstu i na kazališnoj sceni, koji je, iako relativno minimalistički koncipiran, bliži konkretizaciji,¹⁴ nego u ekspresionizmu daleko češćoj stilizaciji.¹⁵

11 Petlevski napominje da je „u skladu s osjećajem svjetonazorno-poetičke pripadnosti ekspresionizmu, Josip Kulundžić posegnuo za „groteskom“ kao generičkom oznakom za djelo, premda se ona manje iskazuje svojom važnošću u tvorbi strukture drame, a više je sračunata na učinak koji bi trebao biti postignut njenom recepcijom“ (Petlevski, 2000: 192).

12 Prema Ivanišinu, „Kulundžićeva ‘Ponoć’ u znatnoj mjeri jest ekspresionistička drama. Sugerira to bar djelomično njezin naslov, pogotovo podnaslov iz kojeg doznajemo da se tu radi „o trima činima groteske iz trećeg kata“ pa nam i „groteska“, a i „treći“ – očito gradski – kat asociraju na ekspresionističke, tj. groteskne i „višekatne“ gradske sižee“ (Ivanišin, 1990: 110).

13 Žanrovsко-стilske osobine ekspresionističke groteske zacrtane u *Ponoći* sjajno će se nadopuniti u njegovom drugom najvažnijem i uz *Ponoć* kritičarski najhvaljenijem dramskom tekstu, *Škorpionu*.

14 Opisujući scensku postavu dramskog teksta *Ponoć*, Petlevski navodi da je „su-postavljala naturalističke i realističke elemente ekspresionističkim stilskim čimbenicima“ (2000: 174).

15 Kulundžić je i u *Ponoći*, kao i u drugim dramskim tekstovima ekspresionističkog usmjerenja pa i ponekim dramskim tekstovima svog kasnijeg dramskog stvaralaštva, faze *zakašnjelog ekspresionizma*, koristio određene ekspresionističke stilske elemente „dekoracije“ prostora (što se vidi iz njegovih uvodnih

Slična svojstva posjeduje i dramsko vrijeme u *Ponoći* u kojoj se isprepliću realističke koncepcije dramskog vremena i ekspresionistički vremenski signali. S jedne strane dramsko vrijeme protjeće poštujući jasno i precizno uspostavljeno kronološko odvijanje događaja, snažno istaknuta linearnost vremena i neupitno objektivno vremensko određenje, dok ga s druge strane obilježavaju česte reminiscencije i pojedinačni ekskurzi u prošlost koji posjeduju značajne simboličke geste važne za odvijanje *trenutne* dramske radnje, povremeno ispreplitanje iluzije i stvarnosti u kojem iluzija ima tendenciju postajanja zamjenom za stvarnost te, kao najočitiji signal ekspresionističke koncepcije vremena u dramskom tekstu *Ponoć*, očigledna statičnost vremena¹⁶ iz koje se likovi tijekom čitavog trajanja dramske radnje bezuspješno pokušavaju izvući.

Idejni i tematsko-motivski plan *Ponoći* gotovo je u potpunosti ustrojen ekspresionističkim signalima umetnutim u motivske sugestije koje tvore dramsku radnju i kojima autor pokušava *kontrirati* realističko-naturalističkim tematsko-motivskim obilježjima, odnosno obračunati se s idejnim, tematskim i motivskim načelima realističko-naturalističke dramske koncepcije.¹⁷ Kako Petlevski navodi, „Kulundžić dosljedno gleda na stvari, odabire ekspresionistički svjetonazor, a naturalistički motivski sklop (...) dovodi do paroksizma, karikaturalne situacije. Naturalistički motivski sklop jasno stoji u službi ekspresionističkog programa“ (Petlevski, 2000: 191). Temeljni ekspresionistički signali motivskih sugestija u dramskom tekstu vezani su uz neke od osnovnih ekspresionističkih motiva poput motiva bunta i beskompromisne reakcije na tradicionalno i „nemoderno“ prisutnih u najvećoj mjeri u ponašanju i djelovanju Rajka, uz snažno naglašene poetike šoka, izazivanja koje odlikuje Rajka i Milu te reakcije koju pružaju Lenka i Marko, stalno prisutnog nezadovoljstva koje se veže uz sve likove, a koje ih odvodi u tjeskobna stanja koja, pak, neupitno potenciraju u početku unutarnja preispitivanja da bi se kasnije pojačala u vidljivu psihičku rastrojenost. Takvi osjećaji i stanja projiciraju jasnu psihičku nestabilnost koja u kombinaciji s, uvjetno rečeno, naturalističkim signalima siromaštva, obiteljske krize i nesigurne egzistencije uzrokuju jasnu sugestiju

napomena uz dramske tekstove ili konkretnih uputa u didaskalijama), no izraženi ekspresionistički stil prikaza dramskih prostora i mjesta radnje posebno obilježava njegove tekstove prve ekspresionističke faze (*Drugi ljudi*, *Vječni idol*, *Posljednji idealista*, *Posljednji hedonista*, *Pacijenti mladoga Kirilova* i *Neobarbar*) koji pod snažnim utjecajem ekspresionističkih dramskih tekstova njemačkog govornog područja reprezentiraju prostorna stilска obilježja koja podsjećaju na scenska rješenja (njemačkih) ekspresionističkih filmova ili reprodukcije ekspresionističkih slikarskih djela.

16 Prema Pfisteru, koncept vremena „kao čistog trajanja, kao vremenskog odvijanja jednog statičkog stanja“ (Pfister, 1998: 404).

17 Prema Petlevskom, dramski tekst *Ponoć*, programski je komad koji „svjesno polemizira s naturalističkom poetikom razarajući je iznutra“ (2000: 234).

nadolazeće i neizbjježne propasti i potencijalno bliske smrti, od kojih likove „štite“ jedino motivske sugestije nepokolebljive, ali i nestalne ekspresionističke duše.¹⁸

Jedan je od načina na koji se Kulundžić *obračunava* s realističko-naturalističkim tematsko-motivskim dramskim sklopovima i korištenje pirandelističkih motivskih sugestija, od kojih neke pripadaju i ekspresionističkim poetičkim značajkama, poput upliva fantastike i iluzije prvenstveno u (pod)svijest likova, a zatim i u određene segmente dramske radnje. Fantastički i iracionalni, a pogotovo signali dramske iluzije nisu u *Ponoći* onako snažno naglašeni kao u prijašnjim dramskim tekstovima autorove prve faze njegova ekspresionističkog dramskog stvaralaštva ili, pak, u nekom kasnijim dramskim tekstovima, ali svojim prisustvom i funkcijom *odmaka* od zbilje ili *projekcije* nove „zbilje“ jasno utječe na razvoj psiholoških karakteristika likova, a nerijetko i na njihovo ponašanje ili konkretno djelovanje.¹⁹ Tijekom trajanja gotovo čitave dramske radnje snažno se sugeriraju i pirandelistički motivi prorušavanja i pretvaranja likova, te motiv maske kao s jedne strane svojevrsnog bijega od stvarne slike sebe, a s druge zrcaljenja *skrivenog* sebe, a upravo kroz motiv maske likovi proživljavaju (moralni) sukob samih sa sobom, pokušavajući zatomiti i prikriti dvije „verzije sebe.“²⁰ Takve snažno simboličke i semantički nabijene, a ponekad i djelomično suprotne motivske sugestije ekspresionističkih, pirandelističkih i, iako zatomljenih, ipak nerijetko vidljivih realističkih i naturalističkih signala tvore ukupan dojam grotesknosti i sveobuhvatnu sliku paradoksa koji rezultira očitim motivskim kontradikcijama na kojima počiva podjednako dramska radnja kao i cjelovitost karakternog prikaza likova.²¹

18 Begović u tom kontekstu pomalo pjesnički zaključuje da u „Ponoći duša vlada nad duhom i materijom – i u njoj je težnja za uskrsnućem duševnoga života – i u njoj je čovjek u sukobu sa udesom, koji nas uništava strastima i slaboćama, proživljava svoju tragediju i njegove ga patnje približuju bogu“ (Begović, 1996: 314). Tvrđnja o *uskrsnuću duševnoga života* može se primijeniti na sve likove dramskog teksta *Ponoć* koji su, kako Begović točno zaključuje, u, rekli bismo stalnom, *sukobu sa udesom*, ali ne samo s udesom, već i jedni s drugima i što je, po njih najtragičnije, sami sa sobom.

19 Zanimljiv je stav Čale koja primjećuje da „Kulundžićev dramski prvijenac ‘Ponoć’ može poslužiti kao pokusni primjerak eksploracije tipično Pirandellovih motiva primjenom Pirandellu dijametalno suprotnih postupaka i rješenja“ (Čale, 1998: 27). Takav, za njega svojstven, odnos prema Pirandellovim i pirandelističkim dramskim elementima i rješenjima Kulundžić će na svoj osobit *antipirandelističko pirandelistički* način koristiti u većini svojih dramskih tekstova.

20 Čale konstatira da Kulundžić u „Ponoći u moralistički sukob uvodi i Pirandellove motive, koje podvrgava autorskoj simbolizaciji: zrcalo, sposobnost vida, preobrazba u drugog čovjeka, odjeća kao metafora mjene, problem sličnosti ocu ili majci, pojedinčeva odgovornost i društvena slika, ludilo i opsjena koji prema Čale u Ponoći poprimaju posve drukčije metaforičke vrijednosti“ (Čale, 1997: 175).

21 Što Ivanišin objašnjava stavom da „u ovoj drami postoji osebujni tempo - ritam, eskalirajuća izmjena potencijalnih ljudskih stanja: altruizma - egoizma, čednosti - razbluda, smijeha - plača, naivnosti - lukavosti, dobrote - zloće, nade - razočaranja!“ (1990:110).

Zadramsku su radnju iznimno važne motivske sugestije vezane uz paradigmatske ekspresionističke opozicijske motive staro – mlado te muško – žensko. Opozicija staro – mlado reflektira tipičnu ekspresionističku motivsku opreku koja simbolizira svojevrsnu borbu između *starog*, klasičnog i tradicionalnog poretka, sustava vrijednosti, koncepta čovjeka, društva i života, te pogleda na umjetnost, kulturu i civilizaciju u odnosu na *novi*, mladi, moderni i „produhovljeni“ poredak, sustav vrijednosti, te spomenuti koncept i pogled. Prikazuje se kroz odnos *mladih*, Rajka, djelomično Katicice i rubno Mile, koja doduše fizički ili preciznije tjelesno predstavlja *stare*, ali je duhom, stavom i ponašanjem ogledni primjer *mladih*, nasuprot Lenke i Marka koji su stereotipni odrazi svega onog što simboliziraju *stari*.

Još je značajnija opozicija muško – žensko, koja se u *Ponoći* predstavlja trima prikazima. U prvom prikazu spomenute opozicije sudjeluju, s jedne strane Marko, a s druge Lenka i Mila i ta se opozicija uspostavlja na *klasičan* muško – ženski odnos u kojem Marko simbolizira muški pol koji predstavlja glavu obitelji (u ovom slučaju rodbine), patrijarhalnu dominaciju, finansijskog skrbnika i neupitni autoritet, dok Lenka i Mila simboliziraju ženski pol i predstavljaju potpuno ovisne subjekte, podredene, finansijski zavisne i tek pratitelje autoritativnog, dominantnog muškog. U druga dva prikaza s pozicije muškog pola nastupa Rajko i u njegovojo opoziciji koju tvori s Katicom ostvaruje se sličan učinak kao u prethodno prikazanoj opoziciji, uz razliku što opozicija Rajka i Katicice predstavlja svojevrsnu ljubavnu pozadinu u kojoj se motiv ljubavi manifestira na dva načina; u početku je ona vođena isključivo (niskim) strastima, koje su osnovni pokretač odnosa i kod Katicice, iako ona u određenoj mjeri osjeća *nešto više*, dok se kod Rajka ona isključivo manifestira *životinjskom* požudom na granici nedopuštenog tjelesnog iskoristavanja, da bi se njezina manifestacija na kraju pretvorila u bolnu, ekspresionistički neuhvatljivu i nedostižnu, tragičnu ljubav. U trećem prikazu ove opozicije nalazi se također Rajko, sada u opoziciji s Lenkom, u kojoj se manifestira paradigmatski ekspresionistički odnos majke i sina, čiji prikaz izložen u *Ponoći* predstavlja jedan od najznačajnijih prikaza ovog, za ekspresionizam uvelike važnog, odnosa u hrvatskoj ekspresionističkoj dramaturgiji, koji, kako će se prikazati u interpretaciji dramske radnje, ilustrira turbulentnu, mučnu, traumatičnu i nadasve destruktivnu, ali neraskidivu i vječnu vezu majke i sina.

Dramska radnja započinje *danас*, u *kuhinji* u *iznajmljenom stanu činovničke kuće*, isprekidanim i potpuno logički nepovezanim, prototipno ekspresionističkim „razgovorom“, a nastavlja se fragmentarnim replikama u službi monološkog iskazivanja vlastitih misli iz kojih saznajemo pretpovijest likova i lošu, prvenstveno finansijsku, situaciju obitelji nakon očeve smrti. Prvi ozbiljniji dramski sukobi i napetosti dramske radnje nastupaju pojavom Lenkina brata Marka, koji nakon burne svađe svih likova,

u kavansko-karnevalskoj situaciji baca novce na stol i odlazi, a Lenka i Rajko ostaju nepokretni, hipnotizirani novcem, u prizoru u kojem, iako pomalo posvađani i povezani negativnim stavom, majka i sin posljednji put stoje bliski, *u ljubavi*. Od tog trenutka njihov će odnos prerasti u netrpeljivost i na kraju mržnju, noseći destrukciju i kaos svima koji se nađu upetljeni u njihov odnos. Ostatak prvoga čina prolazi u dramaturški precizno odradenim, ekspresionistički emocionalno turbulentnim i pirandelistički konfuznim konfliktima Rajka, Lenke i služavke Katice, a završava kataklizmičkim prizorom u kojem se pojavljuje mistični Mladić iz tavanice, svojevrsni alter ego pokojnoga oca, koji grotesknog i sablasnog izgleda, potpuno dezorientiran, isprekidano i kao da je u bunilu, upozorava Rajka na tajnu koju će mu večeras reći u kavani simboličkog naziva *Pakao*.²²

Otkrivene tajne, koje potiču duboke traume kod likova, motiviraju energične sukobe, unutarnja psihička previranja likova i njihove identitetne krize u kojima protiče, dramaturški slabiji, ali ekspresionističkom atmosferom i pirandelističkim humorizmom i dalje jasno obuhvaćen drugi čin, koji ponovno zaključuje intrigantni Mladić iz tavanice. Iako su izmjene prizora, dramski obrati i princip akcije u ovom činu znatno jače naglašeni nego u prva dva čina, posljednji je čin *Ponoći*, estetski i dramaturški najslabije razrađen, motivacija dramskih sukoba izvedena je dosta površno, a čin završava za Kulundžića tipičnim antipirandelističkim razrješenjem dramske radnje i pomirdbom likova.

U raspletu dramske radnje Mladić iz tavanice, u funkciji *deus ex machine*, održava proročki govor koji je simboličan na nekoliko razina: razini dramskog teksta, razini idejne postavke stilske formacije te razini „dolaska“ Novog čovjeka.²³ Na razini dramskog teksta Mladić iz tavanice donosi, ipak poprilično dramski nemotivirano, pomalo naprasno i površno, razrješenje dramske radnje koja potvrđuje ideju o (ekspresionističkom) duhu koji teži vječnosti, ali i koji mora umrijeti kako bi u smrti pronašao spas od patnje uslijed neprilagođenog života, ističući mesijansku ulogu (ekspresionističkog) duha.²⁴ Na razini rađanja Nove umjetnosti, kulture i civilizacije kao temeljnoj ideji ekspresionističke poetike djeluje kao simbolički pamflet u kojem objašnjava da se Novo da bi bilo stvoreno mora *uzdići iz blata* da bi se uzvisilo *u nebo* i tamo *doprlo do vječnosti*. Ta je simbolizacija prisutna na razini cjelokupnog teksta, jer

22 Upečatljivom posljednjom scenom završava prvi čin, kako Begović za Kulundžića pohvalno konstatira, „dramska ekspozicija koja bi i rutiniranom dramatičaru poslužila na čast“ (Begović, 1996: 316).

23 A ta je simbolika izvedena, kako Ivanišin primjećuje „uz pomoć poznatih ekspresionističkih pomagala: mijenjanjem ritma zbivanja, miješanjem zbilje i fantazije, remećenjem klasičnog modela dramskog izražavanja što je postignuto umetanjem u tekst popijevki – stihova – molitava!“ (Ivanišin, 1990: 111)

24 Ivanišin objašnjava da „preobrazivši makar prividno glavni lik, narečeni je fantom [Mladić iz tavanice] preobrazio cijelu dramu počev od njezina realističkog početka pa preko realističkog zapleta-kulmena do ekspresionističkog finala“ (Ivanišin, 1990: 111).

iako posjeduje, kako je spomenuto, povremene realističko-naturalističke impulse, pa čak i mjestimične indikacije budućih stilskih formacija, ponajprije psihološke, socijalne i egzistencijalne dramaturgije,²⁵ dramski je tekst *Ponoć* svojevrsni manifestni dramski tekst Kulundžićeve ekspresionističke dramske poetike i njegova teorijskog pogleda u kojem prevladavaju zahtjevi za Novom dramatikom.

Posebna simboličnost odvija se na razini anticipacije, odnosno svojevrsne najave dolaska Novog čovjeka, kojem je Mladić iz tavanice jedan od najvećih zagovornika i jedan od najupečatljivijih glasnika u čitavom Kulundžićevu dramskom opusu. Novi se čovjek, ekspresionistička vizija nadmoćnog čovjeka nastala prema slici Nietzscheova Nadčovjeka, u dramskom tekstu *Ponoć* pojavljuje u Kulundžićevoj kreaciji Otmjenog čovjeka, a prema Šicelu „tu izrazito ekspresionističku viziju Novog Čovjeka Kulundžić donosi kao svijetlu poantu ove drame u kojoj simbolički njezin naslov *Ponoć* najbolje ilustrira autorovo viđenje morala suvremenoga građanskog društva. Objasnjavajući svoju funkciju u *Ponoći* i svoju misiju na ovom svijetu“ (Šicel, 2007: 118), Mladić iz tavanice svečano, uzvišeno i proročki uzvikuje: „Ja hoću da najavim Otmjenog Čovjeka. Ja hoću da najavim Kraljevstvo duše“ (Kulundžić, 1965: 133) potpomognut završnom recitacijom mistične Žene, a na taj način, preko ničeanskog idealja Nadčovjeka i ekspresionističkog idealja Novog čovjeka koji se u njegovoj varijanti očituju u idealu Otmjenog čovjeka, najavljuje dolazak Novog doba, Novog poretka i Nove umjetnosti, kulture i civilizacije koji će *uzvisiti* čovjeka i čovječanstvo, dok preko suprotnih i suparničkih metaforičkih aluzija *smrtnosti tijela i kraljevstva duše* najavljuje konačan obračun i konačnu pobjedu *Novog*, simbolički predstavljenog u ekspresionizmu, nad *starim*, simbolički predstavljenim u naturalizmu.

Likovi dramskog teksta *Ponoć* posjeduju tipična obilježja ekspresionističkih dramskih likova. Svi su koncipirani izrazito tipski; Katica, Marko i Mladić iz tavanice na granici figuralnog i tipskog prikaza, a Lenka, Mila i Rajko, u određenoj mjeri, na granici tipskog određenja s natruhama potencijala za ostvarivanje izgrađenog dramskog lika, u čemu ih sprječava njihova poprilična statičnost i jednodimenzionalnost tijekom čitave dramske radnje. Naime, Lenka i Rajko se djelomično mijenjaju, no nedovoljno da bi ostvarili ozbiljniju progresiju i „producili“ svoj karakterni i identitetni obrazac. Ekspresionizam prisutan kod svih likova u dramskom tekstu odražava i njihov psihološki profil koji ih određuje kao likove *na rubu*, neprilagođene i u određenom smislu odbačene pojedince koji su nesposobni funkcionirati u svijetu oko sebe. Njihovo nesnalaženje i bespomoćnost pojačavaju kontekstualni signalni prostora bijede i siromaštva koji ih

²⁵ Hećimović naglašava da „ponoć ne djeluje harmonično već pomalo iznenaduje, a mjestimice čak i šokira razvojem radnje. Radnja krivuda od čiste realističke intonacije preko naturalističkih prizora i irealnih tokova“ (Hećimović, 1968: 167).

okružuju, svakodnevne egzistencijalne borbe i devijantni socijalni odnosi, što uzrokuje kontinuirane psihološke krize i previranja te neizbjegjan, nadolazeći psihički i moralni pad. Likovi tako konstantno upadaju u psihička stanja bunila, ludila i transa praćeni stalnim nemirom, tjeskobom i strahom uzrokovanim čitavim nizom trauma koje nose sa sobom²⁶, ostavljujući onu *formalnu prazninu subjekta*, koja prema Sondiju (Péter Szondi) „ostavlja tragove u ekspresionističkom stilskom načelu“ (Szondi, 2001: 89).

Likovi *Ponoći* u određenoj su mjeri ekspresionistički depersonalizirani, predstavljeni samo osobnim imenima, čime se dodatno naglašava njihova *tipiziranost* i onemogućava ih u razvijanju i potencijalnom postizanju u cijelosti izrađena dramskog identiteta. Ovaj je postupak povezan i s pirandelističkim obilježjima likova u *Ponoći* koji se, osim depersonalizacije, očituje i u motivima maske i prerušavanja; fizičkog kojim se želi prikazati drukčijim u konkretnom, materijalističkom smislu povezanim sa statusom i prihvaćanjem kao i, barem trenutnim, bijegom iz aktualne stvarnosti. To se najviše očituje u likovima Lenke i Mile, djelomično i Rajka i Marka, kao i „psihološkog“, odnosno identitetnog prerušavanja i maskiranosti kojima se želi s jedne strane prikazati „željeni“ izgled, stav i osobnost, a s druge strane zatomiti stvarnu prirodu i karakter, što se najviše očituje u liku Rajka. Navedena obilježja proizvode neka druga naglašena pirandelistička svojstva likova, poput stvaranja iluzije od strane likova i njihovo povlačenje i „preživljavanje“ u svijetu podsvijesti čime se pojačava njihovo udaljavanje od stvarnosti i svijeta oko sebe, te produbljava njihova unutarnja kriza, koja se kod Rajka edipovski ispoljava u poremećenom, traumatičnom i nerazašnjrenom odnosu prema ocu Alojzu, kojem zamjera sebičnost i potpuni izostanak brige o njemu i majci koje je svojim samoubojstvom gurnuo na rub ponora, ali i istog takvog odnosa prema majci Lenki koju okriviljuje za sve nevolje koje su ga snašle.

Rajko se nameće kao svojevrsni glavni lik dramskog teksta *Ponoć*, iako se zapravo uopće ne ostvaruje u ulozi osnovnog aktera, protagoniste, ne samo zbog svoje ekspresionističke vizure ironijskog antijunaka, nego i zbog činjenice da je on u biti najslabiji lik dramskog teksta, potpuno ovisan o svim drugim likovima, njegovi postupci ne motiviraju gotovo nikakve sukobe ili druge odnose koji bi doveli do raspleta ili razrješenja, a njegovo djelovanje ničim ne utječe na, za njega, (sudbinski) zadan tijek dramske radnje. U tolikoj nemogućnosti i nesposobnosti da učini išta po pitanju svog života, Rajko se doima kao da je „bačen“ na mjesto na kojem se nalazi i da više ne može ništa, čime se, paradoksalno, uklapa u „savršenu“ grotesknu sliku ekspresionističkog glavnog lika po uzoru na izvorne ekspresionističke dramske likove²⁷.

26 Prema Milanji međusobni „otpor“ subjekta i svijeta javlja se i na strani subjekta koji „negira određenu ideju stvarnosti (...) spram svijeta i izvanjskosti“ (2000: 11).

27 Senker primjećuje da je „središnji lik ekspresionističke drame ponajčešće usamljenik, u širokom rasponu od neshvaćena, izolirana genija (...) preko raznovrsnih izopćenika (...) do ljudi što poput

Slične karakteristike posjeduje i Rajkova majka Lenka koja također potpuno neostvarena, provodi više vremena u stanjima sna i podsvijesti nego u stvarnosti, čime bježi od surovog života u kojem se nalazi i „proživljava“ idealni život za kojim čezne. No u trenutku kada shvati, nakon što dopusti da joj sestra Mila „pokaže“ *isječak* iz života za kojim čezne, da je njezina mogućnost za takav život prošla i da ju je bolna i traumatična stvarnost koja ju okružuje već dovela na sami rub, Lenka pada u svojevrsno hipnotičko stanje svjesna bezizlaznosti situacije u kojoj se nalazi. Čista suprotnost njezinu liku prezentirana je kroz lik njezine sestre Mile, snažnog ženskog lika, koja prolazi kroz život slijedeći *samo svoja pravila*, samosvjesna i pragmatična, zadržava kontrolu nad svojim postupcima i svojom sudbinom do samog kraja, kada, oduzimajući si život skokom kroz prozor, očajnim, ali i odlučnim činom, ni u bezizlaznoj situaciji ne dopušta da itko drugi utječe na njezinu sudbinu.²⁸

Lenkin brat Marko i obiteljska služavka Katica pripadaju figuralno-tipskim likovima iz galerije ekspresionističkih dramskih tekstova, koji su prikazani *figuralno* površno, s izrazito malim skupom obilježja, ali čije djelovanje posjeduje određene *tipske* učinke na dramsku radnju. Marko tako prvo izravno započne prvi ozbiljniji dramski sukob među likovima koji će se zapravo prolongirati do samog kraja dramske radnje, a zatim svojim davanjem, ili preciznije bacanjem, novaca Lenki i Rajku pokreće niz događaja koji spomenute likove na kraju vodi u propast. Katica, pak, ima ulogu svojevrsnog glasa razuma obitelji, ali karakterno preslabi i potpuno općinjena Rajkom ne uspijeva ga spasiti od neminovnog pada, a kada osvijesti da će se to nesumnjivo dogoditi, popije otrov i umire *da Rajku bude lakše*. U dramskog radnji, uvjetno rečeno, sudjeluju i još dva ekspresionistička scenska ludizma: *hamletovski* duh Rajkova umrlog oca Alojza, svojevrsna intertekstualna aluzija na Hamleta i duh njegova umrlog oca, odnosno preciznije, njegov glas koji pun ironije groteskno i cinično „progovara“ iz svijeta mrtvih, *ne ostavljajući ih na miru ni u smrti*, te kako autor napominje u uvodnom popisu likova, *osim ovih ličnosti igra važnu ulogu jedna čaša cijeda (luga)*, u svojstvu otrova na koji se aludira u čitavoj radnji dramskog teksta, od početka do kraja.

Poseban i nadasve osebujno portretiran lik dramskog teksta *Ponoć* očituje se u liku Mladića iz tavanice koji se manifestira kroz nekoliko funkcija, kako Slabinac navodi, „*kao deus ex machina*, režiser događaja, njihov komentator i autorski glasnogovornik, no i neka vrsta alter ega svakoga pojedinog sudionika drame, utjelovljena savjest moralno propalih ljudi“ (Slabinac, 1988, 156-157). Mladić iz tavanice specifičan je ekspresionistički prikaz dramskog postupka *deus ex machine*,

Kulundžićeva Rajka i Krležin Orlovića i Horvata traže ‘izlazak iz svega’“ (Senker, 1989: 27).

²⁸ Lik Mile uklapa se u profil snažnih ženskih dramskih likova *dvadesetih godina prošlog stoljeća* koje, kako iznosi Ljubić, „odlikuje samosvijest i odvažno iznošenje stavova, vladanje svojim životom i smrcu“ (2004: 271).

često prisutnog u ekspresionističkim dramskim tekstovima i u Kulundžićevim dramskim tekstovima. Kao *deus ex machina* predstavlja najznačajniji prikaz takvog postupka i u kontekstu koncepta izgradnje lika i u smislu utjecaja na dramsku radnju u odnosu na sve ostale Kulundžićeve dramske tekstove u kojima je koristio ovaj postupak, a njegova monološka obraćanja i djelovanja u dramskom tekstu *Ponoć* iznimno su važna i znakovita i za konačno razrješenje dramske radnje, kao i za ostale spomenute funkcije, dok se njegov poseban značaj ostvaruje u njegovoj proročkoj najavi Novog vremena koje dolazi. Njegovo posljednje obraćanje u dramskom tekstu svojevrsni je epilog dramskog teksta, ali i, u određenom smislu, manifest Nove umjetnosti, samog ekspresionizma.

Na primjeru govora Mladića iz tavanice najizravnije se očituju paradigmatska ekspresionistička obilježja govora likova u dramskom tekstu *Ponoć*, no odlike takvog govora posjeduju i svi ostali likovi u dramskom tekstu. Njihovi su govor u najvećoj mjeri fragmentarni, isprekidani i nedorečeni, a dijaloške izmjene nejasne, nepovezane i nelogične. Komunikacija je tijekom većeg dijela dramske radnje otežana, nerijetko potpuno prekinuta te u više slučajeva u dramskoj radnji dolazi do gubljenja funkcionalnog dijaloga među govornicima pa se često čini da likovi tek održavaju komunikaciju ili govore „sami za sebe“. Ton i tempo govora su proročki i ekstatični i protječu brzo i dinamično prateći trenutno ponašanje i raspoloženje likova te zbivanja u kojima sudjeluju pa se nameće zaključak da je osnovna funkcija govora likova u dramskom tekstu *Ponoć* održavanje unutarnjih, psihičkih stanja likova.²⁹

Dramski tekst *Ponoć* najuspješniji je dramski tekst Josipa Kulundžića u čitavom njegovom ne samo ekspresionističkom dramskom stvaralaštву, nego i u njegovu cjelokupnom dramskom stvaralaštву, ali i u njegovu literarnom stvaralaštву uopće. Njegov estetsko i kvalitativno najzreliji književni rad, ujedno je i najbolje prihvaćen Kulundžićev književni tekst od strane kritike i gotovo svih koji su o njegovu književnom radu pisali. Također, dramski je tekst *Ponoć* u kontekstu izvedbe njegovih dramskih tekstova ne samo najdugovječniji i najviše puta izvođen dramski tekst, nego je njegova izvedba od strane publike najprihvaćenije uprizorenata kazališna izvedba nekog Kulundžićeva dramskog teksta.

Dramski je tekst *Ponoć* prema karakteru teksta nedvojbeno ekspresionistički dramski tekst u kojem Kulundžić koristi elemente i postupke nekih ranijih dramsko-

²⁹ Na sličnom je tragu i Petlevski koja zaključuje da „budući da su riječi označke unutarnjih stanja (...) riječima se dodjeljuje veća važnosti“ (2000: 177). Prema Petlevski „ekspresionistička dramaturgija, kojoj svakako pripada i Kulundžićeva *Ponoć*, dramsku osobu pretvara u riječ, riječ u organizam, organizam u dušu“ (Petlevski, 2000: 86). Na tak se način pomoću riječi, odnosno govora povezuje lik i (njegova) duša, jedan od osnovnih ekspresionističkih poetičkih elemenata.

kazališnih poetika, poput realističko-naturalističke i simboličko-verističke dramske tehnike, ali i elemente i postupke nekih kasnijih dramskih poetika, poput psihološke, socijalne i egzistencijalne dramatike, koje domišljato anticipira i čija svojstva pridružuje navedenim dramskim obilježjima.³⁰

REFERENCE:

1. Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Batušić, Slavko. 1953. „Susreti s Brankom Gavelлом“, u: *Republika*, 2-3(9), 234-243.
3. Begović, Milan. 1996. „Josip Kulundžić: „Ponoć““, u B. Senker (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Begović: Pjesme, proza*. Zagreb: Matica hrvatska.
4. Brlenić-Vujić, Branka. 2014. „Inovativni postupci Josipa Kulundžića u romanu *Lunar*“, u: *Dubrovnik*, 2(2014), 170-181.
5. Cvitan, Gvozdana. 1982. „Poznato i nepoznato stvaralaštvo Josipa Kulundžića“, u B. Hećimović (prir.): *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Split: Književni krug.
6. Čale, Morana. 1997. „Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma“, u B. Hećimović (prir.): *Zbornik Krležinih dana u Osijeku. Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište : znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
7. Čale, Morana. 1998. *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković*. (Doktorska disertacija)
8. Gavella, Branko. 1960. „Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti“, u D. Roksandić – S. Batušić (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*. Zagreb: Naprijed.
9. Hećimović, Branko. 1968. „Hrvatska dramska književnost između dva rata“, u: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 353(1968), 109-319.
10. Hećimović, Branko. 1976. „Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića“, u B. Hećimović (prir.): *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
11. Ivanišin, Nikola. 1990. *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Jelčić, Dubravko. 1965. „Predgovor djelima Josipa Kulundžića“, u D. Jelčić (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zagreb: Zora.

30 Karakter dramskog teksta *Ponoć* zanimljivo slično opisuje nekoliko njegovih proučavatelja. Jelčić (1965:77) zaključuje da „*Ponoć* stoji negdje na prijelazu između realističke socijalne drame i poetsko-ekspresionističkog teatra“ (Jelčić, 1965: 77), a Maraković ju gotovo identično opisuje tvrdeći da je „ona na prelazu između poetskog ekspresionizma Krležinog i konvencionalne socijalne drame“ (Maraković, 1997:115), dok Šicel konstatira da je Kulundžić „miješajući različite stilske postupke u ovoj drami ostvario prilično uspješno prožimanje realističko-socijalne tematike s elementima poetskoga ekspresionističkog teatra“ (Šicel, 2007: 118). Ivanišin pak u označavanje karaktera dramskog teksta *Ponoć* kreće „obrnuto“ ustvrđujući kako je „*Ponoć* gradska obiteljska drama (...) a moguće spasenje nije u realnosti nego u ekspresionističkoj fikciji“ (Ivanišin, 1990: 109-110). Ima, doduše, i mišljenja koja potpuno negiraju ekspresionistički karakter dramskog teksta *Ponoć*, poput Batušića koji u kontekstu premijerne izvedbe *Ponoći* piše: „I tako smo ‘Ponoć’ proglašili ekspresionističkom predstavom, premda u stvari to nije bila. Kulundžićeva groteska, smioni balans miksura sasvim naturalističkih akcija sa simboličkom fantastikom“ (Batušić, 1953: 236). No isto tako Batušić pomalo kontradiktorno u tom istom tekstu opisuje ingeniozno Gavelino redateljsko uprizorenje *Ponoći u ekspresionističkom duhu*.

13. Jelčić, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
14. Kulundžić, Josip. 1965. „Ponoć“; u D. Jelčić (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zagreb: Zora.
15. Ljubić, Lucija. 2004. „Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde“; u B. Hećimović (prir.): *Dani Hvarskoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatske književnosti.
16. Maraković, Ljubomir. 1997. „Smjerovi drame“; u A. Bogner-Šaban (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Zagreb: Matica hrvatska.
17. Matković, Marijan. 1981. „Zapis uz dvije drame Josipa Kulundžića“; u: *Rad JAZU*, 389(1981), 163-168.
18. Milanja, Cvjetko. 2000. „Pojam ekspresionizma u hrvatskoj književnoj povijesti i književnoj kritici“; u C. Milanja: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
19. Mrduljaš, Igor. 1984. *Dramski vodič: izbor iz hrvatske dramatike XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
20. Nemeć, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana : od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
21. Nemeć, Krešimir. 2002. „Hrvatska ekspressionistička proza“; u C. Milanja (ur.): *Ekspressionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 30.XI.-1.XII.2001*. Zagreb: Altagama.
22. Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti: od Baščanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
23. Petlevski, Sibila. 2000. *Simptomi dramskog moderniteta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
24. Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
25. Sabljak, Tomislav. 1999. „Kulundžić i estetika modernog teatra“; u T. Sabljak (prir.): *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
26. Senker, Boris. 1984. *Sjene i odjeci*. Zagreb: Znanje.
27. Senker, Boris. 1989. *Hrvatska drama 20. Stoljeća*. Split: Logos.
28. Senker, Boris. 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
29. Senker, Boris. 2000. *Hrestomatija novije hrvatske drame* (1. dio). Zagreb: Disput.
30. Slabinac, Gordana. 1988. *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: AC.
31. Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
32. Šicel, Miroslav. 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
33. Šicel, Miroslav. 2007. *Povijest hrvatske književnosti* (knjiga 4: *Hrvatski ekspressionizam*). Zagreb: Naklada Ljevak.
34. Vučković, Radovan. 1979. *Poetika hrvatskog srpskog ekspressionizma*. Sarajevo: Svjetlost.

Expressionism in the *Midnight* by Josip Kulundžić

Abstract: The aim of this paper is to get an insight into a part of Josip Kulundžić's expressionist drama through the analysis of the play *Midnight* and the playwright's attitude towards drama and dramatic and theatrical theories of the Italian playwright Luigi Pirandello. Starting from the assumption that Kulundžić's expressionist dramatic opus is one of the paradigmatic and poetically most significant dramatic opuses of Croatian and Serbian dramatic expressionism, the first part of the paper will systematise Josip Kulundžić's expressionist dramatic opus, show its features and value, and through the analyses of the play *Midnight* mark the author's attitude towards pirandelism as a significant phenomenon on the then world drama and theatre scene. This revalues the significance and role of Josip Kulundžić and his dramatic work within the framework of Croatian and Serbian literature of the first half of the 20th century.

Keywords: Josip Kulundžić, *Midnight*, drama, expressionism, pirandelism

Andela Vidović

Kazališna kritičarka i teatrologinja
Osijek
Hrvatska

UDC 821.163.42.09 Krleža M.
doi 10.5937/ZbAkU2109203V
Naučna kritika

Krležine neostvarene ljubavi ili komfornti nespokoju sukoba spolova

Apstrakt: Temeljna je ideja ovoga članka povezivanje antagonizma spolova u Krležinim graničnim djelima prvoga dramskoga ciklusa, rijetko izvođenih dramoleta *U predvečerje* (1919) i *Adama i Eva* (1922) s tradicijom tabuiziranja seksualnosti s kraja 19. i početka 20. stoljeća, inventivnošću tadašnjih socioloških analiza te dostignućima suvremene evolucijske psihologije. Psihografske točke „para sklupčanog u spolnome grču“ (Gašparović, 1977) rastvaraju se u likovima kao nositeljima univerzalnih simbola. Iako zatvorene u prividnu trivijalnost preuveličane psihologizacije (Donat, 1970), Krležine muško-ženske minijature preko zoometafora i mitsko-dramskih paralelizama otvaraju pitanje kako su ljubavni odnosi s početka 20. stoljeća i danas uspjeli zadržati prevlast izgovorene riječi nad tjelesnim i emocionalnim.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Adam i Eva*, *U predvečerje*, antagonizam spolova

Uvod

„Nekoć je postojalo blaženstvo, a sad je sve borba.“

Kamil Palja,¹ *Seksualna lica*

Povod su ovome radu neka teorijska promišljanja o stereotipizaciji i mizoginom oblikovanju Krležinih ženskih likova, ali i pokušaj prevrednovanja dvaju donekle zapostavljenih i rjeđe izvođenih ranijih jednočinki *U predvečerje* (Plamen, 1919) i *Adam i Eva* (Kritika, 1922). Zanimljivo, prvi susret redatelja Jagoša Markovića s Krležom bilo je upravo postavljanje spomenute jednočinke *Adam i Eva* (1986) s kojom je diplomirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. U Zagrebu se pak, nakon svojevrsna kritičarskog odjeka smiona čitanja *Adama i Eve* redateljice Franke Perković u bivšoj tvornici Jedinstvo 2001. godine, recentno propitivanje hrvatske kazališne tradicije dvaju Krležinih intimističkih sabiranja muško-ženskih odnosa odigralo donekle na marginama. Redatelj Mario Kovač tako postavlja 2001. godine jednočinku *U predvečerje* u produkciji izvaninstitucionalne kazališne trupe Losos, dok su *Adam i Eva*

¹ Camille Paglia.

premijerno izvedeni 2015. godine u režiji Natalije Manojlović i produkciji Akademije dramske umjetnosti i Teatra & TD, te su nastali kao posveta Ani Karić. U Beogradu pak 2002. godine Miloš Lolić u sklopu Bitef teatra režira *Adama i Evu*.

Obje su jednočinke iz različitih teatroloških očišta utjecale ne samo na razvoj Krležine kvalitativne dramaturgije, nego i bile dijelom jednoga cijelovitog sustava stvaralaštva te su se u skladu s tadašnjim društveno-političkim okolnostima i Krležinom poetičkom antitetičkom vrteškom (usp. Lasić, 1989: 39 – 40) približavale i odmicale od njegovih tadašnjih duhovnih učitelja na liniji Pšibišefski (Przybyszewski) – Strindberg – Kraus (Krauss). Dramoletima ne želim pridati označnicu manje poznatih ili vrijednih dokumenata razvoja Krležine dramaturgije, iako će sam autor u *Osječkom predavanju* ustvrditi da nije „nije zadovoljan i da ih se u jednu ruku odriče“ (Pavličić, 2003: 14):

Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični dance macrabrei, bezbrojna umorstva, samoubistva, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesomučne hajke, sve je to bilo tzv. traženje dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom (*Golgota, Adam i Eva, Kraljevo*). (Krleža, S.D., knj. 4 – 5, 739 – 740)

Naprotiv, spomenutim dramoletima želim dati označnicu svedremenosti² usprkos, u ovome slučaju, ekspresionističkom shematzizmu sukoba spolova. Jedna od prvih zabluda u promatranju sukoba spolova jest Krležina navodna mizoginija³ koja se simptomatično povezuje s jednočinkama *Adamom i Evom* i *Maskeratom* (*Književne novosti*, 1914)⁴ jer „za razliku od mnogih modernih muškaraca, koji su poput

² Dramoleti korespondiraju sa svedremenom, tzv. novom dramom prema kazališnom kritičaru Igoru Ružiću (2005), jer sadržavaju intenzivne psihološke situacije, ispitivanja arhetipskih odnosa između dvije jedinice iste vrste, ali različita roda, radikalne pokušaje razrješenja zajedničkim samoubojstvom, te nebeski ili kakvi već kontrapunkt koji to nije zbog ponovljena konflikt a s početka. Kao da su izašli iz radionice dramskoga pisma u podrumskim prostorijama nekoga londonskog kazališta, zaključuje, te time ujedno sugerira redateljevu oslonjenost na britanski *in-yer-face* kazališni fenomen.

³ Provučena i u medije glavne struje, primjerice <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nismo-se-htjeli-baviti-mizoginijom-kod-krleze-20120725> (preuzeto 10. listopada 2018.).

⁴ Usp. Marjanić (2013). Maskerata je tematski srodnna *Adamu i Evi*. Za razliku od animalnog privlačenja i odbijanja Čovjeka i Žene, u Maskerati se ljubavna igra prikazuju u svjetlu ironijskog relativizma.

Šopenhauera (Schopenhauera),⁵ Ničea (Nietzschea),⁶ Vajningera (Weiningera)⁷ ili Krleže mizogini/ženomrsci i preziratelji žena, Matoš je patrijarhalni filogen (ženoljubac zaljubljen u imaginarnu sliku“ (Oraić Tolić, 2013:180).

Stereotipno prikazivanje žene rezultat je ne samo Krležina iščitavanja Ničea, nego i posljedično njegova antifeminističkoga razmišljanja, kao i društveno-kulturalnoga stava prema ženi toga vremena te uvjetnog zaključivanja (jer autorica ipak otvara prostora mogućem feminističkom iščitavanju Laure Lenbach)⁸ kako je Krleža „izuzetno mizogin pisac“ (Oklopčić, 2008: 103). Pretpostavka se Krležina antifeminističkog razmišljanja čini uvjerljivom isključivo ako uzmemu u obzir temeljito poznavanje europske građanske i kulturne tradiciju s kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća gdje je žena bila nitko i ništa, a mizoginija razumljivim dijelom tradicionalnog europskog *Weltanschauung*-a i tipična za tadašnjeg muškarca pa se zato i on sâm, kao autor, lako može etiketirati kao ženomrzac. No, stvari stoje bitno drugačije, zaključuje Stančić (2013). Laura Lenbach, Vanda, Bobočka ili Ana Borongay plaćaju najveću cijenu, jer idu vlastitim putem. Likovi su to različitih psiholoških profila borbe za ljudska i ženska prava. Stančić (2013) se s pravom pita što drugo možemo očekivati od autora rođenoga 1893. godine na Balkanu nego da mrzi i prezire žene, da ih u krajnju ruku ne shvaća ozbiljno.

No, početkom dvadesetog stoljeća u hrvatskoj se književnosti događaju neki novi i znatni pomaci povezani s reprezentacijom ženskih likova (Gjurgan, 2004: 312). Može se možda činiti kako mržnja određuje optiku⁹ Krležina odnošenja prema ženskim likovima, jer „samo bestjelesna (mrtva) žena može biti čista“, no ona se

5 Njegova je metafizika volje Krleži iznimno bliska te on voli citirati tog ženo- i čovjekomrsca (Stančić, 2013), „trajnog preceptoru“ (Žmegač, 2001: 290), ali naravno i sjajnog pisca. Zanimljivo, iako ženo- i čovjekomrzac, Šopenhauer je u *Dva temeljna problema etike* zagovarao tezu da su žene suosjećajnije od muškaraca. Zimel (Georg Simmel) (2008: 296 – 298) Šopenhauerovo poimanje žene kao „doživotnog velikog djeteta“, kao „mogućnosti“ smatra samo lebdećim proročanstvom pogrešne teleologije.

6 Iako je za Krležu Niče veliko mladenačko otkriće, on odbacuje njegov esteticizam i opredjeljuje se za literaturu činjenice: „Ne Zaratustra, nego Dvadeset i pet domobranska domaća iz Kraljevske ulice!“ (Krleža, 1977: 158).

7 Mirjana Stančić u knjizi *Miroslav Krleža i njemačka književnost* (Zagreb, 1990) spominje kako su mnogi mislioci epohe Vajningerovu mizoginiju knjigu *Spol i karakter* (1903) dočekali sa samim superlativima, između ostalih i Karl Kraus. Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) će za pripadnika njegove bečke generacije ustvrditi kako su fantastični u svojoj veličanstvenoj pogrešnosti. Krleža potvrđuje Vajningerovu tezu o biseksualitetu, no ne i tezu o amoralnosti i alogičnosti ženskoga principa. S Vajningerom je na polju erotike započela nova, moderna era, no autor nije dočekao taj uspjeh te je pritisnut vlastitim proturječjima izvršio samoubojstvo (Stančić, 2013).

8 Darko Gašparović (1989: 29) *Adama i Evu* navodi kao neprijeporni prijelaz iz ekspresionistički mišljene dramske strukture u adekvatnu paralelu na psihološkome planu s briljantno razvedenim dijalozima Laure Lenbach i Križovca.

9 Iako Žmegač (2001: 34) stalno upozorava na Krležin „antinomijski mentalitet“ i Ničeovo načelo „dvostruke optike“. Usp. i Lasićeva poetička antitetička vrteška (1989: 39 – 40).

itekako može objasniti stilsko-formacijskim zakonitostima poetike razdoblja čiji su likovi preslike univerzalnih simbola (Gjurgan, 2004: 314). Ženske likove promatramo kroz prizmu prevladavajuće ekonomije muško-ženskih odnosa i u funkciji borbe među spolovima,¹⁰ a ne u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima (Gjurgjan, 2004: 314).

Ljubavni ili spolni antagonizam

Slaveni, hiperborejski barbari, a i germanski analitici erotičke patnje (Strindberg) kod takva sudara spolova uvijek osjećaju tragičnu težinu, i te bludnice petrogradske i moskovske i stockholmske, što ih bolesni studenti ubijaju u predvečerje, kada su magle žute, a život beznadan, i te Wedekindove žene zvijeri spram Flaubertove defloracije znače u ljubavi, kao i u životu, neuravnoteženo, anarhično stanje. Te slavenske anarhije u Proustu kao ni u Flaubertu nema. (Krleža, Esej o Marcelu Proustu u *Eseji i članci*,: 1979)

Vrijeme nastanka rubnih¹¹ dramoleta *U predvečerje* (1919) i *Adama i Eva* (1922) pripada Krležinom velikom kreativnom razdoblju i u oko *Plamena* (1919) koju prati medijska šutnja (Lasić, 1987: 418), kao posljedica odvajanja od tadašnje književne i intelektualne elite u *Hrvatskoj književnoj laži* iste godine. *U predvečerje* je napisana još 1912. pod utjecajem Psibišefskog, predana u zagrebačko kazalište 1915. godine, nikad pretiskana, tek se usputno spominjala u kritikama i zapravo je prao izvedena tek 2001. godine u Varaždinu (Batušić, 2001: 113). *Adam i Eva* objavljena je u uglednoj *Kritici*, no ponovno popraćena šutnjom. Ne treba zanemariti kako je Krleža prije objavljivanja dela *Adam i Eva* bio već iskusan pisac s delima *Kraljevo i Kristofor Kolumbo* (Hrvatska rapsodija, 1918), *Michelangelo Buonarroti* (Plamen, 1919, 1–3) i *Golgota* (Srpski književni glasnik, 1922, NS, knj. VII, br. 4–8) iza sebe, te je nosio neobjavljene dramske pokušaje Josipu Bahu (Bach). Istodobno zagrebačko kazalište prati jedno od najsjajnijih razdoblja u povijesti s intendantom Julijem Benešićem¹² (Hećimović, prema Vežbicki, 1980: 30). U memoarsko-dnevničkim zapisima *Davni dani* Krleža sabire sva ta negativna kazališna iskustva.

10 Promatramo ih slično i danas u evolucijskoj psihologiji (usp. strategije parenja, Bas 1995), iako postoje teorijski problemi i protuargumenti.

11 Iz podjela je prvih dramskih faza izostavljeno marginalno i nikad obnovljeno *U predvečerje* jer je sam Krleža odustao od daljnjega rada na tome tekstu te ga je isključio iz svih knjiga drama, iako pripada ekspresionističkoj fazi (Batušić, 2001). Uspješnija *Adam i Eva* prema Miočinović (1967) pripada simbolističko-ekspresionističkoj fazi, prema Donatu (1970) graničnome djelu prvoga dramskog ciklusa, prema Gašparoviću (1977) prijelaznom razdoblju, prema Vežbickom (1980) ekspresionističkoj fazi koja se nužno isprepliće s debitantskom, prema Hećimoviću naturalističko-ekspresionističkoj (2007: 237).

12 Benešić Krležu uspoređuje sa sv. Sebastianom: „od pete do glave obasipan je strijelama protivnika, apsolutno sa svih strana“ (Benešić, 1963: 187, prema Nemec, 2017: 12).

Oba dramoleta nose agon stanovite „erotičke patnje“, „sudara spolova“¹³ s osjećajem tragične težine (Miočinović, 1967: 237), „ljubav kao vječito privlačenje i mučenje“ (Gašparović, 1977: 25 – 29), „potrebu da vole i budu voljeni, da muče i budu mučeni“ (Donat, 1970: 97), i mitsko-dramski paralelizam. Riječ je o farsi koja prikazuje oba spola kao smiješne marionete u rukama Erosa¹⁴, njihovih strasti i prave prirode (Lasić, 1987: 181). Spolnost¹⁵ je tu praćena rušilačkim asocijativnim nizom i monumentalnošću pretjerivanja. *U predvečerju* je „zakartana reč“¹⁶, a žena je „pridavljena kao kokoš“. *Adam i Eva* su u začaranom krugu odlazaka i ostanaka bez smirenja i konačnoga rješenja te završavaju u „sklupčani u spolnome grču“ kao obrnuti Janez i Anka (Gašparović, 1977).

Oba su spola, poimence u oba dramoleta Čovjek i Žena, okarakterizirana zoometaforama i zooporedbama. *U predvečerju* je Čovjek „svinja“, „pijavica“, a Žena „živila“ koja „puže kao žaba“, ali je i „dobra kao kuja“ u „blatu jegulja“, a oboje se „žderu i glođu međusobno“ dok Čovjek Ženu „ne pridavi kao kokoš“. U delu *Adam i Eva* Čovjek „nije čovjek, on je zvijer“, Žena „nije čovjek, nego guska“, „ograničena životinja“, a kao par nisu ljudski, jer su „ko hruštevi u maju“. Riječ je o jednom od stalnih Krležinih provodnih motiva, abrevijaturi iskustva po kojoj je čovjek uvelike biće animalnih reakcija (Žmegač, 2001: 16).

U predvečerju se radnja zbiva među krhotinama dvaju života (Batušić, 2001: 114), na dnu. Čovjek i Žena stalno se svađaju povišenim tonovima i kratkim rečenicama. Toj je bjesomučnoj buci simptomatično suprotstavljeno snježno predvečerje i zvuk zvončića. Pojavljuje se još jedan kasniji Krležin provodni motiv „klokotanja vode u žljebovima“ (Batušić, 2001: 117). Sama drama počinje atonalnim tonom iz klavira, a završava puknutom žicom i Ženinom smrću. *Off* glas na kajkavskome dijalektu daje scenskom prostoru sociološku dimenziju (Batušić, 2001: 115). Soba je u razizemlju, ali u pivnici, sve se u njoj poluraspada. Od vrhunaca svađe do očajničkog pomirenja, njihovo se predvečerje puni jasnim ekspresionističkim simbolima „pljuvanja boli“ i „mjesecine“.

13 Batušić (2001: 113) mu još dodaje obilježje animalnosti.

14 U najranijem razdoblju razvoja Fojdova (Sigmund Freud) je teorija počivala na antagonizmu između spolnih (libidinoznih) nagona i nagona ega (samoodržanja) da bi se kasnije zasnovala na sukobu između životnog nagona (*Erosa*) i nagona smrti (*Thanatosa*). Tijekom svih modifikacija u teoriji spolnost sadržava dominantni položaj u nagonskoj strukturi (Markuze, 1965: 27). Za Šperbera (Sperber), ona nije glavni princip života (Adler, 1977: 23).

15 Visković (1973) toj spolnosti daje negativni predznak.

16 Važno zbog Lenbachova vraćanja kartaškog duga jer je prema Lasiću (1987: 181) riječ o gruboj i sarkastičnoj skici sukoba *U agoniji*, njezina svojevrsna prosedea (Gašparović, 1977).

Adam i Eva uravnotežene su kompozicije i trodijelne strukture (Pavličić, 2003: 15). U prvome, realističnome dijelu s dekorom svakodnevna života, na zemlji, doznajemo kako su Čovjek i Žena brakolomci. Drugi dio zbiva se u Edenu u kojem se izmjenjuju realistični, fantastični i poetski elementi. Čovjek dolazi lađom (aluzija na Haronovu) u krčmu, Žena pješice – nejasni su prostor i vrijeme. Treći se dio odvija u zagrobnome životu i u potpunosti pripada fantastici. Dok su živi, ljubavnici misle da neće umrijeti, a kad umru ne sjećaju se vlastita života.

Osuđeni na stalna ponovna zbližavanja i nanošenja боли (Pavličić, 2003: 22), brakolomci od početka putuju¹⁷ ravno u smrt. Njihova se očekivanja razilaze – nešto što je Čovjeku prolazna avantura, Ženi je fatalna ljubav. Koristeći mističan i uzvišen mit o Evi,¹⁸ Krleža restituira kršćanski mit o Edenu i plodu jabuke, no samo zato da bi ga ponovno destruirao (Gašparović, 1977). Lica tako u ritualima sukoba spolova i tiranije postaju univerzalni simboli „jalovog protesta kojeg neće napustiti ni na drugoj obali života“ (Suvin, 1964: 283). S obzirom na to da oba lica počine samoubojstvo i sreću se u *postmortem* Edenu, riječ je o svojevrsnoj „antiutopiji smrti“¹⁹ (Suvin, 1964: 288).

Zla i nepoznata metafizička sila²⁰, onaj koji se uvijek miješa u radnju ili daje završnu riječ, vrag u licima Gospodina, Kelnera i Nečastivog javlja se u oba dramoleta. Krleža Nepoznatom stalno iznova poriče vlast, iako mu treba onostrano lice za precizniju analizu Čovjekove psihe kada mu vlastite traume dopiru kroz vizije (Batušić, 2001: 117). Čovjek i Žena u međusobnom su proturječju, nalik Kantovim antinomijama uma, dok je Gospodin nemilosrdan, ciničan i sarkastičan, kritički iskušavatelj uvjerenja (Žmegač, 2001: 34), onaj koji govorи odmјerenije, mirnije i manje ekspresivno (Pavličić, 2003: 17).

17 Čest je simbol putovanja u Krleže vlak (njegovim leksikom voz), prisutan od *Hrvatske rapsodije*. Simbolika je to čežnje za daljinom i nepostojeće vertikale (Suvin, 1964: 283).

18 Zanimljivo, glumica i književnica Nina Vavra Bah (Bach) (supruga „ozloglašenog“ Josipa Baha) u opsežnoj najavi premijere u HNK-u opisuje strindbergovsku ženu s reminiscencijama na biblijsku Evu (Slamnig, 1970: 451).

19 Adler u *O nervoznom karakteru* (1977: 333) iznosi kako je samoubojstvo jedan od najjačih oblika protesta, izvršna zaštita od poniranja i osveta životu.

20 Strindbergov Nepoznati (*Put u Damask*), Krležin sumnjač, cinik i hladni racionalist. U *Kristoforu Kolumbu i Michelangelu Buonarrotiju* riječ je o projekciji duboko proživljenih duševnih borbi, dok se u *Adamu i Evi* Nepoznati javlja u niz varijanti (Gospodin u crnom, Gospodin s lulom, Kelner u krčmi) u prividno izoliranim slikama (Slamnig, 1970: 459). U prvoj varijanti Gospodina u crnom, s monologom o muško-ženskim odnosima, on je taj koji definira i zakucava rastanak (Pavličić, 2003: 18). Riječ je o korjenitoj antimetafizičkoj historizaciji problema (Žmegač, 2001: 228). Kalderonov (Pedro Calderón de la Barca) je Bog u Meterlinka (Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck), Šnitzlera (Arthur Schnitzler) i drugih tako postao veliki neznanac.

Gdje u nama počinje žensko, a gdje muško?

Krležin sukob spolova u velikoj je obilježen duhovnim učiteljima Strindbergom (August Strindberg)²¹ i Krausom²², nešto manje Pšibišefskim (Stanisław Przybyszewski), ali i građanskom te kulturnom tradicijom na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Krleža još 1915. (Krleža, 1977) razmišlja o Strindbergovoj koncepciji odnosa muško – žensko: „Gdje u nama počinje žensko, a gdje završava muško?“²³ da bi godinu poslije zabilježio kako je „sve zapravo jedna zgužvana postelja u nesretnim ljubavima“ (Krleža, 1977: 83). No, on nikada ne ide u krajnost u obradi ženskoga lica, iako su pojedini prizori na tome tragu „ljubavi kao želje za uništenjem partnera, proždiranjem, ljubavi kao nadmetanja i izazova“ (Slamnig, 1970: 460).

Čovjek i Žena bivaju zarobljeni u motivima tuče i preljuba, u histeriji i ropstvu koja transcendira u onogrobo, u „mučenje i patnju svedenu na nivo govora“ (Donat, 1970). Ljubav i seksualnost i danas, uslijed upisivanja različitih značenja prestaju biti emocija i tjelesni čin, a sve više postaju komunikacijski kod (Škokić, 2011). Evolucijski psiholozi (Barun-Koen, 2004; Bas, 1995) takvo ponašanje objašnjavaju urođenim razlikama u strukturama ženskog i muškog mozga koje dovode do velikih morfoloških razlika u ponašanju i prema nekim do stereotipnih razlika između veće empatije u ženskome, nasuprot gradnji sistema u muškom mozgu (mitski kaotična ženska priroda nasuprot redu). Iz takvih se ponašanja razvijaju mnogobrojne seksualne strategije i konflikti. Postoje teorijske poteškoće u takvim promišljanjima te mnogobrojni protuargumenti, ponajprije u feminističkim teorijama.

Metode slične evolucijskoj psihologiji – serije eksperimenata, zapažanja i studije slučaja te objašnjenja – korištene su na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Iako se u razdoblju 1910. – 1925. prema Adleru (1977: 22) sugerira zasićenje idejama seksualnosti, prethode mu Fridrih S. Krausova (Friedrich S. Kraussova) zabilježena kazivanja na temu ljubavi i seksualnosti u glasovitom časopisu *Anthropophytesia* (1904. – 1913) i zloglasni Vajningerov *Spol i karakter* gdje se zagovara „metafizička ništetnost žene“ i koju Strindberg glorificira kao „rješenje ženskoga problema“ jer su žene ionako „napola majmuni, lude, glupe i prepredene“. Spolna je ljubav za Vajningera (2008: 31) „carstvo krmaka“, a muškarac i ženi su tipovi (2008: 126). Muškarac je neusporedivo superioran ženi. Mnogi su pripadnici društvenog života razmišljali poput Vajningera

²¹ Slamnig (1970: 452) uvodi dihotomiju „titana koji pati“ (Strindberg) i „titana koji negoduje“ (Krleža). S jedne je strane Strindberg bio toliko otvoren u svojoj ranjivosti da su čitatelji bili upoznati čak i s njegovim problemima u spavaćoj sobi, a s druge pak Krleža ništa previše osobno ne otkiva ni u *Davnim danima*, ni u *Djetinjstvu u Agramu*.

²² Poslije rata u velikoj mjeri utječe na Krležin citatni polemički stil, no duguje mu i trajne poticaje u shvaćanju *theatrum mundi*ja kao ideologema (Žmegač, 2001: 227).

²³ Još jedna moguća Krležina potvrda Vajningerove teze o biseksualitetu.

tada, no on se to usudio i javno izgovoriti (Stančić, 2006: 48). Strindberg u portretiranju ženskoga lica i seksualnosti ide u ekstrem, popularno smatram mizoginim autorom, karakterizira ga izrazito ambivalentan odnos prema ženama:

To je bilo prvi put da su se naši seksualni odnosi odvijali po mojoj ukusu, i sirota mala Marija je morala lizati prašinu. (...) Udario sam je prvi put u životu. Pljusnuo sam je po licu nekoliko puta, i kad je pokušala braniti se, stisnuo sam njezine ruke i prisilio je da klekne. (...) Čudna žena koja ljubavi svog mučitelja toplim i podatnim usnama! Zašto to nisam znao prije? Da sam je istukao prije deset godina, sada bih bio najsretniji muž. (Strindberg, Žena-vampir prema *Uvod u sociologiju*, 2004: 528 – 529)

Iako pojedini prizori iz dramleta zvuče nesumnjivo strindbergovski, Krleža ni približno ne ide u ekstreme, te njegova ženska lica u ekspresionističkoj fazi bez obzira na to što su shematska i donekle trivijalno oblikovana, imaju određenu samosvijest. Pavličić (2003: 27) smatra da iako se Krleža trudi rasporediti krivnju, za nesretnu je sudbinu nešto više ipak zaslužna ženska strana. Čovjek je taj koji dolazi do riječi i formulira argumente, dok je ženi to pravo uskraćeno te stoga djeluje iracionalno:

Čovjek: Daj ne govori gluposti, nego mi daj novce! Čekaju me ljudi!
Zadao sam reč!

Žena: A zašto me razbijaš? Što sam ti kriva? Što me tučeš? Što onda dolaziš k meni, ako sam blato? Kako ti se ne gadi? Nedam ti! Ni filira ti ne dam! Ni filira!

(Krleža, *Upredvečerje*, 2002: 325)

Žena: Oprostite, to se vas savršeno ništa ne tiče!

(...)

Kelner: Čudna li su ta djeca hotela²⁴ i ekspresnih vozova i abortusa! Oni se sada cjeливaju djevičanski kao da se nikada požderali nisu! Kao da nije tekla krv između njih!

(Krleža, *Adam i Eva*, 2002: 233 – 247)

²⁴ Za razliku od razizmlja u pivnici, tu je *locus communis* suvremene civilizacije hotel, svojevrsni iluzija utočišta i komfornti nespokoj za proganjene zvjerke (Donat, 1970: 95)

Završna replika *Adama i Eve* ima oblik kruga ili vrtuljka u kojoj Krleža inzistira da se stvari ponovno moraju vratiti na onaj početak prije svađe, a nova je katastrofa ionako neminovna. Ne može se tu ništa novo učiniti, a niti novo reći (Pavličić, 2003: 25).

Zaključak

Postoji nešto uočljivija sličnost u stvaralačkim temperamentima na liniji Krleža – Strindberg – Kraus, te gotovo nepostojeća na liniji Šopenhauer – Vajninger u oblikovanju ili razmišljanju o ženskim licima, o ženstvu uopće, no ona je u potpunosti nespojiva s tezama o navodnoj Krležinoj mizoginiji te je obilježena društveno-političkim kontekstom toga vremena. Prihvativši Gašparovićevu (1977) tezu o *Adamu i Evi* kao stvaralačkom prosedu *U agoniji* (odnosno ljubavi kao vječnom privlačenju i mučenju) i Lasićevu (1987) kako je tek riječ o gruboj skici sukoba, uvezvi u obzir da je *U predvečerje* prosede *Adamu i Evi* možemo zaključiti kako se taj teatar konceptualne svijesti isprepliće u vrtlogu strasti (nužno spolne određene) između običnosti i pretjerivanja, ekstaze i histeričnog nezadovoljstva, doživljenog i imaginarnog, ljubavi i mržnje, slobode i potrebe.

Iako su očiti dramski utjecaji ne samo Strindberga, nego i Wedekinda, Tolera (Tollera) i Kajzera (Kaisera), obje ekspresionističke jednočinke nalikuju *Trauerspielu* (tužnoj igri), ispaštanju i smrti bez tragične krvice s obilježjima visoke napetosti i turbulentnih zbivanja. Krležu tu više od demonske i grešne simbolike ženstva zanima sama fenomenologija nesreće (Pavličić, 2003: 27). Dok se u *Adamu i Evi* sve ničeanski vrti u začaranome krugu²⁵ bez smirenja i konačnog rješenja²⁶, *U predvečerju* dominira ravnomjerno i postupno dramsko kretanje (Lasić, 1987: 184). Čitav taj donekle i nadrealni sukob spolova nabijene emocionalnosti ili strasti s baroknim dekoracijama u svijetu pred raspadanjem udaljen je od stereotipa i Strindbergovih krajnosti. Podsjetimo, Laura Lenbach jedno je od najsloženijih lica hrvatske drame, „njedublje, najljudskije i najtragičnije“ (Gašparović, 1977), koje se suprotstavlja militaristi Lenbachu i još opasnijem advokatu Križovcu. Laurinoj sceni s leptiricom prethodi buka hotelskog gonga u *Adami i Evi* gdje se žena „grozničavo trgne, prekrsti i skoči kroz prozor“ zbog neostvarene ljubavi.

25 Čime se nagoviješta suvremena dramska koncepcija prema kojoj se dramska radnja kreće ciklično, a to sugerira nerješivost problema koju će poslije iscrpljivati Beket (Samuel Beckett), Ionesco (Eugène Ionesco), Adamov (Arthur) i dr. (Miočinović, 1967: 238).

26 Od vraćanja ne možemo pobjeći jer nam je zadano, zauvijek namijenjeno i prati nas na ovome i onome svijetu. Subjektivna je volja tu posve nevažna (Pavličić, 2003 :24).

REFERENCE:

1. Adler, Alfred 1977. *O nervoznom karakteru*. Beograd: Prosveta.
2. Barun-Koen, Simon 2004. *The Essential Difference: Male And Female Brains And The Truth About Autism*. New York: Basic Books.
3. Batušić, Nikola 2001. „Skroviti redatelj Krležina dramoleta U predvečerje“, *Književni protusvjetovi: poglavlje iz hrvatske moderne*: 113 – 199.
4. Bas, David M. 1995. *The Evolution Of Desire: Strategies Of Human Mating*. New York: Basic Books.
5. Donat, Branimir 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.
6. Gašparović, Darko 1977. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.
7. Gjurgan, Ljiljana Ina 2004. „Od Eve do Laure“, *Dani Hvarskoga kazališta*, 30 (1), 311 – 320.
8. Hećimović, Branko 2007. „Članci, feljtoni i polemike Josipa Bacha“, *Dani Hvarskoga kazališta*, 33 (1), 330 – 341.
9. Krleža, Miroslav 1977. Dnevnik 1914 – 1917: *Davni dani I*. Sarajevo: NIŠP Oslobođenje.
10. Krleža, Miroslav 1977a. Dnevnik 1918 – 1922: *Davni dani II*. Sarajevo: NIŠP Oslobođenje.
11. Krleža, Miroslav 1988. *Sabrana djela*, knj. 4 – 5. Sarajevo: NIŠP Oslobođenje.
12. Krleža, Miroslav 2002. *Legende*. Zagreb: Naklada Ljevak.
13. Lasić, Stanko 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914 – 1924)*. Zagreb: ČGP Delo, Globus, Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.
14. Oklopčić, Biljana 2008. *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay*. Fluminensia: časopis za filološka istraživanja, 20(1):99 – 118.
15. Oraić Tolić, Dubravka 2013. *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak.
16. Markuze, Herbert 1965. *Eros i civilizacija*. Zagreb: Naprijed.
17. Marjanić, Suzana 2013. „Krležin feminizam ili Saloma+Melanija, to sam ja!“, *Kazalište* 53/54: 96 – 105.
18. Miočinović, Mirjana 1967. „Krležin dramski krug“, *Miroslav Krleža (zbornik)*: 225 – 248.
19. Nemeć, Krešimir 2017. *Glasovi iz tmine: Krležološke rasprave*. Zagreb: Naklada Ljevak.
20. Pavličić, Pavao 2003. „Kako je načinjena Krležina drama Adam i Eva?“ *Dani Hvarskoga kazališta*, 29 (1), 14–32.
21. Ružić, Igor 2005. „Radničko otkrivanje baštine“, *Vijenac*, 22. lipnja, 295.
22. Slamník, Ivan 1970. „Strindbergov neonaturalizam i Krležine Legende“, u: A. Flaker (prir.): *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Zagreb: Liber, 447 – 460.
23. Stančić, Mirjana. 1990. *Miroslav Krleža i njemačka književnost: Krležin odnos prema reprezentativnim autorima suvremene mu njemačke književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
24. Stančić, Mirjana 2013. „Krležina navodna mizoginija“, *Krležin eu/ropski furiosum*. Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture Pod galgama, 45 – 54.
25. Strindberg, August 2004. „Žena-vampir“, *Uvod u sociologiju* (Ivan Kuvačić). Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
26. Suvin, Darko 1964. „Krilata plovidba ka zvijezdama“, u: Ivo Frangeš (prir.): *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed.
27. Škokić, Tea 2011. *Ljubavni kod: ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

28. Vajninger, Otto 2008. *Spol i karakter*. Zagreb: Euroknjiga.
29. Vežbicki, Jan 1980. *Miroslav Krleža*. Zagreb; Sveučilišna naklada Liber.
30. Žmegač, Viktor 2001. *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.
31. Zimel, Georg 2008. Georg Zimel (1858 – 2008), Dušan Marinković (prir.). Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija i Mediterran publishing.

Krleža's Unfulfilled Love or Comfortable Restlessness of Gender Conflicts

Abstract: The fundamental idea of this article is to connect the gender antagonism in Krleža's border works of the first dramatic cycle, the rarely performed plays *On the Eve* (1919) and *Adam and Eve* (1922) with the tradition of tabooing sexuality from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, by the inventiveness of the sociological analyses of that time, and the achievements of modern evolutionary psychology. The psychographic points of a "couple in a sexual snuggle" (Gašparović, 1977), dissolve in the characters as bearers of universal symbols. Although enclosed in the apparent triviality of exaggerated psychologisation (Donat, 1970), Krleža's male-female miniatures through zoometaphors and mythico-dramatic parallels raise the question of how love relationships from the early 20th century managed to maintain the dominance of the spoken word over the physical and the emotional.

Keywords: Miroslav Krleža, *Adam and Eve*, *On the Eve*, gender antagonism.

Radovan Popović
Naučni saradnik
Sremska Mitrovica
Srbija

UDC 821.112.2-1.09 Holderlin F.
doi 10.5937/ZbAkU2109214P
Originalni naučni rad

Topologija izlaganja u poeziji Fridriha Helderlina

Apstrakt: Značaj i osobenost pojave i uticaja koji je svojim pesničkim delom Fridrik Helderlin izvršio, kako na čitavu tematsko-motivsku strukturu kasnije poezije (naznake tog obrta već su u teorijskom vidu bile prisutne kod Didroa, ali u celini lišene svoje istinske poetske artikulacije sve do Lamartina), tako i na karakter filozofiskog utemeljenja novog dijalektičkog preokreta mišljenja, koji je donela nemačka klasična filozofija, tematizirane su u ovom radu kao organski konzistentan i kontinuiran proces, koji se proteže u luku naznačene problematike, od pokušaja zahvatanja u svet helenstva, kao praizvor stvaralačkog jedinstva poezije i stvarnosti, mišljenja i delanja, bitka i istine, pa do razočaranja u mogućnost objektivacije pesničkog iskustva u koherentan osnov izmirenja protivrečnosti tadašnje socijalne i političke situacije, koja je svoj izraz dobila u egzistencijalnom rascepnu između otudene svakidašnjice čoveka i njegove duhovne suštine, što je Helderlina, u krajnjoj liniji, dovelo i do uvida u uzaludnost sopstvenog pesničkog svedočenja i ulogu poezije kao navestiteljice dolazećeg izvođenja-iz-zaborava bitka bivstvujućega u njegovom izvornom jedinstvu.

Ključne reči: Helderlin, topologija, izvor, bitak, sklad.

Prisustvo i značaj Fridriha Helderlina (Friedrich Hölderlin) bili su zanemareni i potisnuti, kako u doba kada se udaljio sa scene nemačkog poetskog stvaralaštva početkom 19. veka (1806/1807), tako i tokom nekoliko decenija posle smrti, dok njegovu poeziju nije ponovo otkrio i filozofiski rehabilitovao Vilhelm Diltaj (Wilhelm Dilthey), priznajući joj svu vrednost, značaj i inventivnost, što je našlo primeren odjek i u krugu Štefana Georgea (Stefan George), sve dok Helderlin, ne ponajmanje zahvaljujući Hajdegerovoj aktualizaciji dubinskih aspekata njegovog stvaralaštva, nije bio uzdignut, zajedno sa Geteom (Johann Wolfgang von Goethe) i Šilerom (Friedrich Schiller), u panteon nemačke poezije, čemu je usledio porast sada već gotovo nepregledne literature o životu i delu ovog pesnika (reč je, razume se, o literaturi različitih pretenzija i neu Jednačene vrednosti). Helderlinovo delo u celini – kako poezija, tako i prozno-teorijski radovi – u pogledu, tematike, uzora i uticaja, načina izražavanja, pojmovno-teorijskog aparata, svrha i ciljeva – nosi bitna obeležja književnoistorijske epohe u kojoj je nastalo, dakle romantizma i, uže, nemačke

romantike, dok u pogledu obima, bogatstva tema i motiva, formalne dovršenosti i zaokruženosti, ono ne može da se meri sa stvaralaštvom korifeja tadašnje književnosti nemačkog jezičkog prostora. Helderlinovo delo, međutim, premda tek jedan ogroman fragment, poseduje tematsko-motivsku i idejnu koheziju, koja nije u velikoj meri vidljiva u spoljašnjim oblicima njegovog pesničkog izraza, iako se u tim oblicima, pažljivijom analizom, može otkriti suštinska povezanost promena u versifikaciji sa varijacijama u tematsko-motivskim sklopovima pojedinih perioda Helderlinovog stvaralaštva. Svakako da je Helderlinov stav, pa čak i njegov duhovno-intelektualni profil, bio u velikoj meri određen kako prosvjetiteljskim idealima slobode i bratstva, koje bi trebalo da obuhvati čitavo čovečanstvo, tako i društveno-ekonomskom situacijom nemačkog građanstva krajem 18. i početkom 19. veka.¹ Sa početkom revolucije u Francuskoj 1789., krugu prijatelja koji su u Tibilengenu, pored ostalih, činili Helderlin, Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i Šeling (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), činilo se da započinje ostvarenje novog doba pravde, mira te socijalne i staleške jednakosti. Ovaj revolucionarni zanos grupe mladića, gotovo dečaka, ostavio je trag u Helderlinovim ranim himnama (*Lied der Freundschaft*, *Hymne an die Freiheit* i dr.). Karakteristična za ovaj period Helderlinovog stvaralaštva je i oda posvećena Napoleonu (*Buonaparte*), u kojoj je Napoleon opevan kao vesnik preporoda, koji ideale revolucije treba da prenese iz Francuske i oživi ih u čitavoj Evropi. Kontrastirajući lik ovog vojnika-revolucionara, kao nosioca jednog novog vitalizma, jednog aktivističkog etosa, sa likom pesnika, koji je „sveti sasud“ u kome se čuva „vino života“ – koji čuva i predaje „duh junaka“, ali ga ne aktualizuje – Helderlin smatra da je pojava ove povesne ličnosti toliko značajna da pesnik, kao ono mesto, u kome je herojski duh skriven, postaje nedovoljan i čak suvišan posrednik, jer heroj, nasuprot njemu, „živi i traje u svetu“.² Ovde je aluzija na Isusovu parabolu o novom vinu koje razara stare posude očigledna, ali ono što je tu

1 „Helderlin nije mogao da ima pjesničke sljedbenike. Kasniji elegičari XIX vijeka tuguju, prvo, zbog mnogo ličnih sudsibina, a drugo, oni nisu bili u stanju u bijedi svoje sadašnjice da sačuvaju vjeru u čovječanstvo u onoj čistoti u kojoj je ta vjera živjela u Helderlinu. Ovaj kontrast izdiže Helderlina daleko iznad opšte pogrešne dileme XIX vijeka: niti je on plitki optimista, niti očajnički iracionalistički pesimista; niti on, stilski, zapada akademskoklasistički objektivizam niti u impresionistički rasplinuti subjektivizam; njegova lirika nije ni suho didaktički misaona, a nije ni isprazna, bez misli, određena samo da stvori raspoloženje. Helderlinova lirika je misaona lirika. Njenu polaznu tačku čini unutrašnje protuslovlje građanske revolucije koje je postalo pogled na svijet (doduše ujedno i idealistički mistificirani pogled na svijet). U toj misaonoj lirici sadržane su jednakom materijalno izražene obje strane protuslovlja: jacobinsko-grčki ideal i bijedna građanska stvarnost. U toj visokoj stilističkoj obradi nerješivog protuslovlja, koje je bilo u osnovi njegovog društvenog bića, leži neprolazna veličina Helderlinova“ (Lukač, 1956: 142).

Na relevantnost Helderlinovog književnog stvaralaštva za filozofske uvide nemačkog klasičnog idealizma ukazuje Ernst Kasirer (Cassirer) u svojoj studiji „Hölderlin und der deutsche Idealismus“ (Hölderlin, 2005: 358-398).

2 Sličan je i Novalisov (Novalis, Friedrich von Hardenberg) stav o ulozi i značaju pesništva za uspostavljanje poretku običajnosti, ali kod njega već u jednom programatskom, restauracijsko-reakcionarnom vidu (Reiss, 1966: 29-39).

još značajnije jeste sličnost Helderlinovog shvatanja Napoleonovog svetskoistorijskog značaja i duhovnopovesnog značenja sa Hegelovim opisom revolucionarnog cara kao „revolucije na konju“ – i Helderlin i Hegel shvataju ga kao nosioca duhovnog i etičkog preokreta i personifikaciju ideje koja nadvladava društvene i istorijske okvire u kojima se ostvaruje.

Međutim, već 1796/97, Helderlinova lirika menja se ne samo u tematsko-motivskom pogledu, sadržajno, već i formalno. Preživljavajući izneveravanje ideal-a revolucije, od koje su Helderlin i pripadnici njegove generacije mnogo očekivali, on iznova tematizuje helenstvo, te i u pogledu versifikacije prelazi na antičke forme stiha i strofe.³ Sve do tragičnog okončanja njegovog pesničkog rada, niz tema i motiva poreklom iz helenske istorije i književnosti остаće dominantan okvir Helderlinovog pesništva. Helderlin zapravo ni u ranom periodu svog stvaralaštva, kao ni u onom zrelo-m, nije znatno odstupio ni od tematsko-motivskih dominanti, niti od izražajnih sredstava i pesničke tehnike romantizma. Osnovni motivi pripadaju opisnom i refleksivnom izrazu ili proizlaze iz političkih ideal-a i patriotskih težnji nemačke omladine tog vremena. Nešto kasnije preovladava poetski transponovana idealizacija antike, čija su umetnička dostignuća postala poznatima i pristupačima na nemačkom kulturnom prostoru nekoliko generacija pre Helderlina, zahvaljujući obimnom istraživačko-teorijskom delu Johana Vinkelmana (Johan Joachim Winkelmann).⁴ Pa ipak, celokupan politički, intelektualni i duhovnoistorijski ambijent u kome Helderlinovo delo nastaje – ma koliko značajan uticaj imao – ne može se smatrati istinskim uzrokom, već u najboljem slučaju samo povodom onoga za šta se Helderlin smatrao pozvanim da preda zaboravnom i usnulom čovečanstvu svog vremena. Helderlinova poezija, kako je Hajdeger s pravom primetio, ne može predstavljati (isključivo) predmet književnoistorijskog proučavanja i književnoteorijskog razmatranja, nego mora da se predstavi i razotkrije u svetlosti onog prevratničkog mišljenja, one – kako to Hajdeger u svom spisu „Über die Linie“ kaže – granice u kojoj se bitak i ne-bitak susreću u skrivajuće-raskrivajućem ospoljavanju

3 „Usled pesnikovih subjektivnih iskustava u godinama 1796/97. i promene objektivnih političkih odnosa, Helderlinova lirika menjala se sadržinski i formalno (...) Helderlinov preobražaj bio je spolja vidljiv u upotrebi formi lirike. Spokojno sagledavanje prirode i povesti s jedne nove tačke gledišta, koje je nastojao da ostvari i koje mu je bilo darovano putem doživljaja Diotime ('Diotima-Erlebnis') vodilo ga je ka antičkim formama stiha i strofe – ka heksametu, distihu i odi. 1790. odu je iz Helderlinove lirike potisnula Šilerova rimovana strofa. Neizmerno oduševljenje mladog pesnika i njegovo borbeno raspoloženje našli su u njoj sebi primeren izraz. S ublažavanjem ovog stava, on se okrenuo odmerenoj klasičnoj versifikaciji“ (Hölderlin, 1969: 212-213)

4 „Teme od kojih Helderlin polazi i koje varira u svojim rānim himnama jesu ljubav, sloboda, prijateljstvo, sADBINA, umetnost i lepota, kao i jedna Grčka, onako, kako su je ranije videli Šiler i Gete“ (Boesch, 1967: 336). Instruktivna za dublji i sveobuhvatniji uvid u ustrojstvo intelektualne rekonstrukcije helenskog duhovnog i običajnosnog ubličenja umetničkog stvaranja je sintetička studija Karla Justija „Vinkelmann i njegovi savremenici“, a posebno tom I, pogl. V: „Die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke und die Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung“ (Justi, 1943: 426-490).

istine bivstvovanja. Iako pri površnom razmatranju Helderlinovo delo ostavlja na čitaoca utisak romantičarskog konvencionalizma i tematsko-motivske neinventivnosti, mora se imati u vidu da je Helderlin u svojoj temeljnoj nameri, u svom suštinskom idejnom određenju i u svojim poetičkim načelima, primer pesnika, ne samo u svojoj zemlji i u svom vremenu, koji je svoj misaoni stav uporno i dosledno sprovedio kroz sve literarne forme u kojima se ogledao, čak u tolikoj meri, da bi se moglo tvrditi da su kod Helderlina lirska pesma, dramsko delo, tragedija ili esej samo pogodan medij za prenošenje sadržaja njegovog filozofskog mišljenja. Premda je, s obzirom na svoje obrazovanje i svoja interesovanja, nalik svojim školskim drugovima, Hegelu i Šelingu, mogao izložiti svoja shvatanja u prozno-tematskom obliku, Helderlin (osim nekih pokušaja, koji su ostali fragmentarni i koji nisu bili namenjeni javnosti) to ipak nije učinio. Za njega, misao o dolazećem bogu i ponovo zadobijenoj domovini, bilo je mišljenje koje pripada budućnosti, mišljenje koje još nije sazrelo da se eksplicira u mišljenju primerenoj formi, mišljenje, dakle, koje izaziva ono nadolazeće – ne takvo mišljenje, koje će neko u budućnosti jasnije formulirati, preglednije sistematizirati i približiti prosečnosti, već mišljenje kao večna sadašnjost, čista prisutnost, u kojoj ono prošlo, u skrivajuće-otkrivajuće sadašnjem, predstavlja zalog za sebeobjavljinjem kao onoga što treba da dođe. U mišljenju koje je vremenito, ali van sklopa predstavno-razumske progresivne invarijantne linearnosti, mišljenje misli sebe kao samo-dolaženje, tj. omniprezentno bivanje kao sut-stvovanje svega prošloga, sadašnjega i budućega. Ono buduće nije tek nužna posledica prošlo-sadašnjega, ono je nalog, nalog za samoeksplikaciju njegove istine, za raskrivenost. Utoliko je poezija za Helderlina nalog, utoliko je ona za njega prolegomena za svako buduće mišljenje.⁵ Zato je ona za Helderlina uvek i svuda prisutno odmeravanje različitosti i njihovo uzajamno usklajivanje.

Sklad protivrečnosti prvi je temeljni motiv Helderlinovog celokupnog književnog dela. Srazmernost bitka i ne-bitka postavlja bivstvujućem meru njegovog bivstvovanja, ali merilo ovog odmeravanja nije jednostrano pripadno ni bitku niti ništavilu, a nije ni središte između ta dva pola; to merilo je iz odmeravajućeg susreta nastalo prevazilaženje, momenat njihovog ograničavajućeg samouobičavanja. *Samoprevazilažeće izmirenje kao granica zadate forme* – to je kod Helderlina drugi temeljni motiv. Kada je Helderlin 1796. u Frankfurtu na Majni stupio u službu bankara Gontarda, nije ni slutio da će supruga njegovog poslodavca, Suzete, postati vidljiv lik onoga što je Helderlin doživljavao kao poslednji korak, dovršenje ili izmirenje („die Versöhnung“), onog dvostruko-trostrukog odmeravanja bića i ničega, kao kosmičku

⁵ „Pjesništvo je temeljni događaj bytka kao takvog. Ono zasniva bytak i mora ga zasnivati, jer ono kao zasnivanje nije ništa drugo nego zvezket oružja same prirode, bytak koji se u riječi privodi samome sebi. Pjevanje je kao zasnivanje, kao ono stvaranje koje nema predmeta i koje se nikada ne svodi na to da samo opjevava postojeće – uvijek slutnja, željno očekivanje, gledanje dolaska. Pjesništvo je riječ toga naslućivanoga, samo to naslućivano kao riječ“ (Heidegger, 2002: 220).

ljubav. Suzete, u Helderlinovoj poeziji nazvana Diotimom, postaće personifikacija načela izmirenja i međusobnog prepoznavanja harmoniziranih suprotnosti, empedoklovska ljubav koja ih drži na okupu, te ona, *Diotima*, postaje tako trećim temeljnim motivom u zrelom i poslednjem periodu Helderlinovog pesničkog stvaranja. Zasnivajući čitav svoj duhovno-intelektualni *habitus* na tradicijama filozofiskih i umetničkih dela antičke Grčke, Helderlin je u fragmentima Heraklitovog (Ἐράκλειτος) spisa o prirodi pronašao paradigmu misaonog zahvatanja u „oskudno doba“ i kritiku zaborava ontolijskog i saznajnog supstrata dotadašnjeg života. Helderlin je nepogrešivo prepoznao bliskost duhovnopovesne situacije u kojoj se nalazio Heraklit sa svojom vlastitom situacijom. Suprotnost u oponirajućem ujednačavanju je doslovno izvorna dinamička odrednica realiteta, jer se u susretnom prevladavanju razdora upravo i utemeljuje bitak bivstvujućeg (onaj bitak, koji Hajdeger označava sa *Seyn*, kako bi naglasio njegovu drevnost i prvobitnost) u svojoj apsolutnoj neposredovanosti. Ovo beskonačno-prisutno („Unendlichgegenwärtige“) već u svom samouspostavljanju započinje razdvajanje, lučenje svih krajnosti, te tako taj po-sebi identitet bića i ničega postaje mesto zasnivajućeg od-lučivanja („Ent-scheidung“) i uzajamnog određivanja i sa-uspostavljanja, jer „nov život – koji treba da se razloži i koji je razložen – sada je zaista **idealno star**, razlaganje je nužno i nosi svoje karakteristično obeležje postojanja između bića i ničega. U stanju između bića i ničega sve što je uopšte moguće ostvaruje se, a stvarno se idealizuje“ (Hölderlin, 1909: 203).⁶ Ova Helderlinova misao gotovo da predstavlja odjek temeljnog stava Hegelove ontologike, posebno u pogledu njegovog shvatanja identiteta bića i ne-bića, koje tumači u „Učenju o biću“ u svojoj „Znanosti logike“.⁷ No, shvatanje o identitetu bića i ne-bića već prepostavlja pojam jedinstva (identičnosti) iz koga ova diferencijacija proizlazi. Taj praosnov svakog razlikovanja i jeste ono što Helderlin naziva „Beskonačnoprisutnim“, isto ono što neoplatoničari označavaju kao „jedno“ („ēv“), Heraklit kao „logos“, a u tradiciji nemačke filozofije Jakob Beme (Jakob Böhme) kao „bezosnov“ („Ung rund“). U prisnoj sjedinjenosti i slivenoj povezanosti prebivaju bitak i ne-bitak u neprozirnosti prajedinstva. Razdvajanje, lučenje bitka i ne-bitka, nužno je predodređeno („nalogom sudsbine“). Tu i tada se, po Helderlinu, vrši onto-kosmolоško sudjenje. Sud („κρίσις“) je mesto odmeravanja i pravedne, harmonične raspodele, mesto na kome se uspostavlja ravnoteža: „Sud („Urtheil“) je u najvišem i najstrožem smislu izvorno razdvajanje objekta i subjekta najtešnje sjedinjenih u intelektualnom intuiranju, ono razdvajanje putem kojeg tek

6 Emfaza u originalu.

7 „Čisto biće i čisto ništa jesu, dakle, jedno te isto. Ono što je istina, to nije ni biće niti ništa, već to, da je biće prešlo – ne da prelazi – u ništa, a ništa u biće. Isto tako, međutim, istina nije ni njihova nerazličitost, nego to, da oni nisu isto, da su apsolutno različiti, ali da su, isto tako, nerazdvojeni i nerazdvojivi, te svako od njih neposredno iščezava u svojoj suprotnosti. Njihova je istina, prema tome, ovo kretanje neposrednog iščezavanja jednoga u drugome: postajanje; kretanje u kome se oni jedno od drugoga razlikuju, ali takvom razlikom, koja se isto tako neposredno prevazišla“ (Hegel, 1969: 83).

objekt i subjekt bivaju mogući, pra-deljenje ('Ur-Theilung')“ (Helderlin, 1990: 13). Biće po-sebi, ono večno, beskonačnoprisutno, ontologiski je supstrat i bivstvujućega i nebivstvujućega. Beskonačnoprisutno ne omogućava samo jednostranost postojanja, ono omogućava takođe, kao njegovu nužnu, sudbinsku protivnost, postojanje ne-postojanja.⁸ U „Patamu“, slavnoj Helderlinovoj pesmi, prva četiri stiha glase: „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott. / Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“.⁹ Sud, dakle, presuđuje nekim merilom; ali, merilo i odredba suđenja nije nešto spoljašnje, neimanentno predmetu suđenja, jer van horizonta bića i ne-bića nemoguće je misliti ma kakvu odredbu. Suđenje se, dakle, odvija u susretu, u samom protivstavljanju bića i ne-bića. Tek iz tog razdirućeg protivstavljanja izlučuje se svaka moguća odredba i svaki konačan oblik. Hajdeger je ovu misao zapazio i doveo je u vezu sa Helderlinovim shvatanjem o uzajamnom uskladištanju suprotnosti u sukobu. On u analizi Helderlinove himne „Germanija“ navodi ocenu Hegelovog shvatanja filozofije kao beskonačnog mišljenja u protivrečnostima:

Hegel filozofiju poima kao bez-konačno mišljenje. Konačno mišljenje misli uvijek samo jednu stranu, jednostrano, konačno. Bez-konačno mišljenje je ono koje uzajamno misli stranu i protivstranu, tj. sukob u jedinstvu. Ono jednostrano, konačno, jest ono mrtvo. Ali to jednostrano ne smije se kao ništavno odgurnuti ili slijepo preletjeti, nego jednu stranu treba držati kao jednu protiv druge i izdržati u uzajamnosti (Heidegger, 2002: 113).

Mišljenje je, dakle, zasnivajuće smeštanje ovog međuodnosa.

Razmatrati nešto, to znači, misliti nešto polazeći od onoga što je u njemu ostalo ne-pro-mišljeno, postavljajući ga tako na njegovo mesto u poretku istine, te je utoliko razmišljanje kao razmatrajuće raz-meštanje topologija kao **topologija bitka** („Topologie des Seyns“). Predmet se u raz-matranju zbiva kao događajuće sebe-ospoljenje („Er-eignis“), te tako izlazi u neskrivenost. Topologija je, u izloženom smislu, kazivanje („logos“) mesta („topos“), na kome se istina pribira kao događanje neskrivenosti. Topologiji bitka svojstveno je to, da tek ona mišljenje dovodi do njegove razmatralačke, topologijske suštine. Mišljenje je izvorno upravo ishod raz-matranja, ostajući otvorenim za dalja razmatranja. Topologijsko mišljenje, prema tome, nema legitimnost jedne „apsolutne metode“, jer topologija i nije nikakva metoda, nikakva hermeneutička procedura, koja bi prepostavljala subjekt-objekt odnos, gde bi „subjekt“ saznanja besprepostavno i

8 „Prava je istina ona, u kojoj i zabluda, utoliko što je istina u celini svoga sistema postavlja u odgovarajuće vreme na odgovarajuće mesto, takođe postaje istinom. Ona je svetlost, koja osvetljava ujedno samu sebe i tamu.“ („Hölderelins Werke“, 1909: II, 192).

9 „Blizak je / Ali teško shvatljiv bog. / Tamo, pak, gde leži opasnost / Uzrasta i ono spasonosno.“ – Friedrich Hölderlin: „Pathmos“, u: („Hölderelins Werke“, 1909: I, 257).

distancirano nastojao da stvar uspostavi i ispita kao „objekt“, ostavljući da u njemu, posredstvom metodološke apstrakcije, važi samo ono što je pouzdano i, uvek nezavisno od povesnih uslova razmatranja, ponovljivo i proverljivo. Zato Hajdeger u „Bitku i vremenu“ ukazuje upravo na fundamentalnoontološku osobenost tumačenja bitka, koja, za razliku od metodičkog kretanja kroz slojeve značenja fenomena na njegovom doslovnom, alegorijskom i anagogijskom nivou, zahteva utemeljujuće ispitivanje ishodišnog osnova mogućnosti uspostavljanja odnosâ nosioca tog sklopa značenja, njegove bitkovne smeštenosti kao istine u kojoj on postaje neskriveno prisutnim: „Fenomenologija tu-bivstvujućeg je hermeneutika u izvornom značenju te reči, po kome ona označava posao izlaganja (i doslovno: 'izlaganja'='Auslegung'). Ako se, međutim, otkrivanjem smisla bitka, kao i temeljnih struktura tu-bivstvujućega uopšte, uspostavi horizont svakog daljeg ontološkog istraživanja bića koje se razlikuje od tu-bivstvujućeg, hermeneutika utoliko postaje 'hermeneutikom' u smislu stvaranja uslovâ mogućnosti svakog ontološkog istraživanja“ (Heidegger, 2006: 37). Raz-matranje mora da se ispostavi kao izvorno is-kazivanje, koje sve ostale forme događanja istine (što znači ujedno i one načine, koji nisu samo jezički), raspravlja s obzirom na prepostavke koje su tim formama događanja istine svojstvene; međutim, razmatranje ne podrazumeva zahtev da se iz njega izvede poreklo nužnosti ostalih formi događanja istine. Raz-matranje mora da se odrekne zahteva za svojom „legitimizacijom“, jer u ovom slučaju legitimacija se ne sastoji ni u čemu drugome do u htenju da se dokaže da je istina ne-skrivenost i put, iz koga proishode mesta („Orte“), što iziskuje razmatranje („Erörterung“). Put istine, međutim, ne može se pojmovno obuhvatiti u celini, predstaviti, i tako učiniti pogodnim za dokazivanje. Kada bi put bio u celini obuhvaćen i pred-stavljen, onda on više ne bi bio put, jer put je to što jeste samo onda, kada otpočinje na jednom određenom mestu. Put „po-sebi“ nije put pojmljen i pred-stavljen u svojoj celini, nego put u neukidivom bivanju-na-putu („Unterwegs“). Hajdeger nije htio da ukloni put kao takav, time što bi ga odredio s obzirom na neki cilj, niti tako što bi ga povio u kružnicu jednog samodovoljnog apsoluta. Pitanje, na čemu se zasniva događanje istine i događanje jezika, odnosno zasniva li se to događanje kao kakav *causa sui* na samome sebi, uopšte se ne postavlja, jer svaki pokušaj dokazivanja ili utemeljivanja istine kao ne-skrivenosti ostaje neprimereno i zabludno. Ne postoji mogućnost da se istina zasnije na planu iskustva, zato što tek događanje istine („das Wahrheitsgeschehen“) uspostavlja područje na kome mogu da se raspozna osnov i ono na njemu zasnovano. Događanje istine možemo samo da imenujemo, jer ono ne podleže raz-matranju, jer ono je „mestastvenost“ (‘die Ortschaft’) svakog mesta i svake prostor-vremenitosti. Čovek, kao „čuvar“ izvora bitka ne može biti naprosto onaj-koji-stoji-u-mestu, jer smeštanje i nije ništa drugo do zasnivajućeg akt ma kakvog mesta. On je, iskazano jednim crkvenoslovenskim, ali u ovom slučaju sasvim primerenim terminom, „mjastoblijuditelj“ (zastupnik) bitka, u modalitetu vlastitog tu-bivstvovanja.

Dogadaj, naime, ne možemo dalje da raz-matramo, odnosno raz-meštamo, ako pod time podrazumevamo traganje za još ne-mišljenim osnovom svakog zasnivanja.

Raz-matrujuće, topološko, mišljenje čini jasnim da kako jezik, tako i svaki drugi način iskazivanja i izražavanja, počiva na ne-promišljenim prepostavkama, pitajući se, kao topologija bitka, šta podrazumevamo kada kažemo „je“, „jeste“. Topološko mišljenje ukazuje na to, da mi „zauzimamo“ jedno određeno „mesto“ u poretku istine onda, kada govorimo onako kako govorimo. Ne postoji, naime, nekakva pojedinačnost kao nešto po-sebi istinito, utoliko što bi ono bilo logički adekvatno nekoj nepromenljivoj istini, nego samo utoliko što ono pripada jednom neprekidnom razmatranju. Zbog toga je topologija istinska „logika zbivajućeg smeštanja“, topologika bitka, ukoliko bitak treba da se ispostavi u svojoj bespretpostavnosti, kao čisto ozračje istine kao njegovog samo-raskrivanja. Istina bitka može da bude pojmovno postavljena i promišljana jedino kao bitak istine. Ovaj odnos, po Hajdegerovom shvatanju, ostaje ne-mišljen u čitavoj tradiciji zapadne metafizike, utoliko što se tu čovek u svojoj subjektivnosti uzima kao merodavan činilac istinitog saznanja u odnosu naspramnosti prema svetu predmetâ, kao agregatu mogućih objekata saznajne delatnosti. Čovek egzistira, postoji na način nosioca saznajne delatnosti, koji i sam može da bude objektiviran i reifikovan. On više nema svoje „mesto“ u celini, jer nema celine koja bi stvorila pretpostavku njegovog smeštanja: „Suština čoveka (suština u smislu su(t) stvovanja, ‘tubivstvovanje u čoveku’) (...) nije ništa ljudsko. Da bi ‘idea’ čovekove suštine mogla da stekne status onog što svemu prisutnom već leži u osnovi kao prezencija koja prvo dopušta ‘reprezentaciju’ u bivstvujućem i tako ‘legitimise’ bivstvujuće kao bivstvujuće, čovek mora najpre da bude predstavljen u obliku merodavnog temelja. Ali merodavan za šta? Za obezbeđenje bivstvujućeg u njegovom bivstvovanju. U kom se obliku pojavljuje ‘bivstvovanje’ ako je reč o obezbeđenju bivstvujućeg? Ono se pojavljuje kao nešto što se uvek i svuda može utvrditi, to jest predstaviti. Shvatajući bivstvovanje na taj način, Dekart je subjektivnost ‘subiectum’-a otkrio u onom ‘ego cogito’ konačnog čoveka“ (Hajdeger, 2003: 350). Raz-matranje, dakle, protumačeno i shvaćeno u smislu raz-meštanja, ne podrazumeva mislećeg subjekta, nego upravo njegovu u-meštenost („das Beortetwerden“) u onom sklopu istinobitka. Raz-matranje ne znači da nešto treba razmotriti u njegovoj objektiviranoj protivstavljenosti, tako da onaj koji razmatra i ono što biva razmotreno ostaju u toj pretpostavljenoj naspramnosti, u kome subjekt raspolaganja ras-polaze onim što biva ras-položeno; naprotiv, to znači da se mi stavljamo na mesto bitkovanja tog nečega, odnosno bivamo prizvani na pribiranje u dogadaj („Versammlung in das Ereignis“). U zaboravu izvorne topologije bitka dospeva se do granice mogućnosti mišljenja bitka u njegovoj neskrivenosti. Tada se povlači „linija“, o kojoj Hajdeger govorи u „K pitanju o bivstvovanju“, a koja je mesto skupljajućeg susretanja bivstvovanja sa „ništa“ kao svojim konstituensom i

ujedno dovršenje racionalne metafizike u totalitetu pojma kojim je ona prevladana. Zaborav, međutim, „ne zahvata naprsto suštinu bivstvovanja. On pripada stvari samog bivstvovanja, vlada kao sADBina njegove suštine“. Dok nauke pred-stavljuju, sektorski raspodeljuju i klasifikuju bivstvujuće kao svoj predmet, kao puku materijalizovanu oznaku neke pretpostavljene „objektivne stvarnosti“, filozofija, kao raz-motrilacka topologija istine bitka, dopušta zaboravu bivstvovanja kao „puštanju-u-prezenciju“ bivstvujućeg, kao onome što ubrzava i objavljuje njegovu ne-skrivenost, da nastupi kao „ništa“, koje nije naprsto negacija „nečega“, nego držanje-otvorenim-mesta za pojavljivanje bivstvajućeg u njegovoj istini, a čovek je, utoliko ukoliko priprema mesto za pojavu ovog nastupajućeg raskrivanja, istinski držalač mesta Ničega. Antropologija se tako ispostavlja kao onto-topologija mogućnosti objavljivanja bitka bivstvajućeg.

U sjedinjujuće-razdvajajućem protivstavu, biće i ne-biće odmeravaju svoju granicu i proizvode beskonačno mnoštvo bivstvajućega. Bivstvajuće je, prema tome, izvorno i bitno, ono ograničeno. U *Rajni*, Helderlinovoj himni iz perioda 1801-1803, bitak je označen kao „izviranje“, u punoći i neobuzdanoj odmerenosti ispostavljanja-u-postojanje, kao onu, u svom bezgraničnom samoraskrivanju, još neauzdanonerefektovanu neposrednost. Ali, u neobuzdano-beskonačnom rasipanju „Ein Gott will aber sparen den Söhnen / Das eilende Leben und lächelt, / Wenn unenthaltsam, aber gehemmt / Von heiligen Alpen, ihm / In der Tiefe, wie jener, zürnend die Ströme“¹⁰. U silini rasipajućeg izviranja, „neki bog“ daje meru i postavlja prepreku, nastojeći da ukroti preobilje bitka njegovom suprotnošću, kako ne bi preplavio i, ujednačavajući se u svojoj po-sebičnosti, razlio svoju tvoračku snagu. „Neki bog“, dakle, silovitosti izviranja protivstavlja stenovitost obale i tako, umesto da se u silini izviranja razlike u bez-razlikovno i neomeđeno, izvor-bitak dubi svoje puteve, započinje građenje. I ovde iznova dva srodnna duha, Helderlin i Heraklit, u misaonom sazvučju, deluju kao glas i odjek: „τὸ ἀντίχουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἄρμονίαν“ („Ono suprotnstavljeno pristupa jedno drugome, a iz podvojenoga (proizlazi) najlepši sklad“) (Die Vorsokratiker, 2012: fr. 47, 264). Sukob je onaj kovitlac međusobno suprotnstavljenih strana, onaj sukob koji *logos* izaziva i razrešava. I Hajdeger u svom tumačenju himne „Rajna“, određuje reč „uštedeti“ („sparen“) kao ključnu u svojoj dvoznačnosti – kao očuvanje nečega, ali i kao čuvanje onoga bitnog tog nečega,

jer, izvor iz onog božanskoga stalno dovodi u opasnost prekomjernosti i divljeg samorazlijevanja te time pustošenja. Ono se ušteđuje tako što bog ujedno prišteđuje i u smislu pohranjivanja i očuvanja u izvornom

¹⁰ „Neki bog pak hoće sinove da poštedi / Prebrzog života i smeši se, / Kada se nezadrživo ali obuzdano / Sa svetih Alpa na njega / Kao ona, u dubinama gnêve reke“ – Friedrich Hölderlin: „Der Rhein“; u: (Hölderlin, 1909: I, 241).

božanskom određenju. Bog unosi usporavanje u silovitost kojom ono što izvire hoće samo sebe. Moć izvora baca se tako protiv nezapriječenog skoka onoga provreloga; štedi se sa žurbom. U provrelosti biva takvom štedljivosti očuvano područje unutar kojega se samo ono provrelo stavlja u granice i mirovanje te iskiva u pravi lik“ (Heidegger, 2002: 225).

Postavljajući temeljno poetičko načelo, na kome će izgraditi svoju tragediju „Empedokle“, Helderlin podvlači upravo kontrapunktsku suprotstavljenost čistog nereflektovanog subjektiviteta koji, u sukobljavajuće-oblikujućem samoizgrađivanju, prelazi u izmirujući stav sklada i razmere, stav koji su Heleni označavali kao katarzu – očišćenje.¹¹ Razlaganje za Helderlina nije ono nišeće, razorno, preteće, već ono što dovodi do prevladavanja bezodnosne po-sebičnosti i do otvorenosti obilja bivstvujućeg u njegovom ontologiskom poretku. Tu, u tom razlaganju („Auflösung“) leži, takođe, kao pred-postojeće, i razrešenje („Lösung“) protivrečja na graničnoj liniji bitka i nebitka.¹²

11 „Tragička oda“ – započinjući neobuzdanom prekomernošću izviranja, tj. samoispstavljanja – „započinje u plamtećoj vatri; čisti duh, čista unutrašnjost (Innigkeit), prekoračila je svoje granice; ona nije dovoljno očuvala u pravoj meri one spone sa životom – svest, razmišljanje ili fizička čulnost – koje nužno, takoreći same, teže kontaktu i, zahvaljujući stanju potpune pounutrenosti, teže mu prekomerno i tako je, putem prekomerja unutrašnjosti, nastao razdor kojeg tragička oda od početka jednako fingira da bi prikazala ono čisto. Potom se ona spontano razvija, počev od ekstrema razlikovanja i nužnosti, ka ekstremu nerazlikovanja, čistog, natčulnog, koje čak, izgleda, ne prihvata nikakvu nužnost. Odатle ona pada u čistu čulnost, u umereniju unutrašnjost; budući da joj se izvorno viša, božanskija, neustrašivija unutrašnjost pojavljuje kao ekstrem, ona više i ne može da padne na onaj stepen prekomerne unutrašnjosti s kojega je potekao njen početni ton, jer je takoreći iskusila kuda je to vodilo. Polazeći od ta dva ekstrema, ekstrema razlikovanja i ekstrema nerazlikovanja, ona mora da pređe u spokojnu promišljenost, u smirenju osećajnost, u kojima će nužno osetiti, svakako, borbu te napregnute promišljenosti, dakle, sopstvenog početnog tona i sopstvenog karaktera kao protivstavljanja, i morati da pređe u to protivstavljanje ako neće da tragički završi u toj smirenosti. No, pošto je osetila tu borbu kao protivstavljanje, idealni element koji miri ta dva protivstavljanja proizlazi čistiji, prvobitni ton je ponovo nađen i to nađen zahvaljujući promišljanju; i tako se ona ponovo razvija od te tačke (tj. počev od iskustva i spoznaje heterogenog) i posredstvom trezvenije refleksije, slobodnije, vraća se, dakle, pouzdanija, slobodnija, temeljitija, na svoj početni ton“ (Helderlin, 1991: 8-9).

12 „Linija“ je za Hajdegera mesto skupljajućeg susretanja bivstvovanja sa ’Ništa’ kao svojim konstituensom, a ujedno i dovršenje racionalne metafizike u totalitetu pojma, kojim je ona prevladana. Ovo je uporedivo sa Bemeovim shvatanjem stvaranja kao proizlaženja posredstvom patnje (Qual). Ovde se Bemeov fizikalizam iskazuje terminima egzistencijalističke filozofije: ’Suština nihilizma, koji se naposletku dovršava u vladavini volje za volju, počiva na zaboravu bivstvovanja. Čini se da tom zaboravu najbolje odgovaramo ako ga zaboravimo, a to ovde znači: ako ga zanemarimo. Ali na taj način mi ne vodimo računa o onom što zaborav kao skrivenost bivstvovanja znači. Ako o tome vodimo računa, tada iskusujemo zapanjujuću nužnost: umesto da težimo prevladavanju nihilizma, mi moramo pokušati da prvo svratimo u njegovu suštinu. Svraćanje u njegovu suštinu jeste prvi korak kojim nihilizam ostavljamo iza sebe. Put tog svraćanja ima pravac i formu povratka. Povratak, međutim, ne znači vraćanje minulim vremenima radi njihovog oživljavanja u nekoj izmišljenoj formi. To ’nazad’ znači pravac prema onom mestu (zaboravu bivstvovanja) iz kojeg je metafizika već primila svoje poreklo i zadržava ga“ (Hajdeger,

Ishodišna i završna tačka ove *coincidentia oppositorum* već su unapred poznate i određene, pa je ovo razlaganje i razdvajanje topos međusobnog uspostavljanja suprotnosti i pružanje mogućnosti za bivstvovanje bivstvujućega.¹³ Hölderlin takođe zna i to, da se „bog“ izmiritelj povukao, da bivstvujuće ne ostvaruje svoj određujući susret i da je prevagu odnelo rasipanje bez protivnog dejstva onog sjedinjujućeg momenta. Reč kraljeva i proroka, koja je „vezivala zemaljsko i nebesko“, odjekuje prazninom izgubljene rezonance i tako su, u ovom „oskudnom vremenu“, mostovi, koji su neposredno povezivali život ljudi sa postojanjem nosioca božanskog merila, srušeni. Dužnost kraljeva i sveštenikâ, koja im je izmakla iz ruku, sada je prešla na pesnika. Već je rečeno kakav značaj je, ne samo za Hölderlina, imala pojava Napoleona, jer on je bio shvaćen kao poslednji istinski „sveti kralj“ (*rex sacer*), koji je u svojoj pojavi otelotvoravao stecište silâ neba i zemlje. Hölderlin je dobro znao da će u doba zaborava odmeravajućeg boga (Hajdeger je to isto označavao kao „zaborav bitka“) pesnik biti prezren i osuđen na sveopšte nerazumevanje. On, Hölderlin, međutim, bio je prvi – ni Gete niti Šiler nisu to prihvatili – koji je s jasnom svešću o tragičnom položaju pesnika i poezije prihvatio davno izgubljenu vlast vezivanja i odmeravanja kralja-sveštenika. Tek tada, krajem XVIII i početkom XIX veka, pojavljuje se nešto, što je do tada bilo potpuno nepoznato – neshvaćen i prezren pesnik, pesnik odbačen od zajednice. U svojoj pesmi „Hleb i vino“ („Brot und Wein“), pesnik se zato, obuzet sumnjom u uspeh svog dëla i egzistencijalnom usamljenošću, pita: „Indessen dünket mir öfters / Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein, / So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen, / Weiss ich nicht, und wozu Dichter indürftiger Zeit?“ („Ipak, čini mi se često / da je bolje da spavam, no da sam bez sadruga sâm, / da iščekujem tako, a šta pak da činim i da kažem, / Ne znam, ni čemu pesnik u oskudno doba“) (Hölderlin, 1909: II, 203).¹⁴ Jedino pribrežište izgubljenog istinobitka jeste pesnikova reč. Pesma je ono sabirajuće mesto, gde se predskazanje proroka koji objavljuje volju božanstva ostvaruje na zemlji te skriva i priprema za buduću raskrivenost. Hölderlin nije naprsto poetski transponovao filozofsku misao zato što je smatrao da je poezija pogodan medij saopštavanja filozofskih misli i utopijskih projekata. Istina je da su kod njega shvatanja umetnosti i pesništva neodvojiva od njegove metafizike i njegove kosmologije. Ono objektivno i ono subjektivno za njega su samo ’jedno stanje izvorne ujedinjenosti’¹⁵. Međutim, istina bitka koja prebiva u pesmi još ne nastupa kao raskrivena, u svojoj neposrednosti i samoočiglednosti; istina bitka, u pesmi u kojoj prebiva kao u domu

2003: 371)

13 „Ishodišna i krajnja tačka već su suprotstavljenе, pronađene, osigurane, pa je zato ovo razlaganje takođe sigurnije, nezadrživije, smelije, postavljajući se tako kao ono što upravo i jeste, kao jedan reproduktivan čin, posredstvom koga život prolazi kroz sve svoje tačke i, kako bi ih sve zadobio, ne zadržava se ni u jednoj, razlažući se u svakoj, da bi se u sledećoj iznova uspostavio“ („Hölderelins Werke“, 1909: II, 203)

14 Friedrich Hölderlin: „Brot und Wein“.

15 Hans Brandenburg: „Einleitung des Herausgebers“, u: Hölderlin, 1909: I, 187.

koji jezik gradi, prisutna je kao skrivena, i kao skrivajuće-otkrivajuća prisutnost ona daje samo nagoveštaje i varljive znakove, koje mali broj smrtnika može da prepozna i razume.¹⁶ Pesnik govori glasom Delfijskog Apolona, za koga Heraklit kaže: „Gospodar Delfijskog proročišta niti otkriva niti skriva, nego daje znače“ (... οὕτε λέγει οὕτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει) (Die Vorsokratiker, 2012: fr. 26, 259). Nepoznati bog, bog koji se povukao, taj *deus absconditus* ne govori više jezikom koji ljudi mogu razumeti. Istina je svima predložena, ali u vidu zagonetke – nejasna, zamućena, u neprozirnosti metaforičko-alegorijskog izraza. Pesnik tu istinu pušta da luta svetom u onoj „svetoj noći“, u nadi da će susresti svog tumača. Pesnici, dakle, (...) „sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester / Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht“ („...su, veliš, kao sveštenici boga vina / Koji u svetoj noći lutahu od jedne zemlje do druge“) („Hölderelins Werke“, 1909: I, 228)¹⁷. Bogovi su odbegli iz srušenih hramova, prešli u pesmu, i kroz pesmu raskrivaju bitak bivstvujućeg kao enigmatičnu prisutno-odsutnost. Pesnik svojim delom posreduje između odbeglih bogova, između, drugim rečima, zaborava bitka s jedne, i nerazumevanja ljudi, s druge strane, ljudi, koji su bitak zaboravili.¹⁸ U pesmi s veoma sugestivnim naslovom – „Licemerni pesnici“ („Die scheinheiligen Dichter“) – Helderlin kaže o bogovima da ih još jedino pesma slavi ispraznim rečima: „Getrost, ihr Götter! Zieret ihr doch das Lied, / Wenn schon aus euren Namen die Seele schwand“ („Utešite se, o bogovi! Još pesmu krasite / Ako je od vas ostalo samo puko ime“) („Hölderelins Werke“, 1909: I, 145).¹⁹ U jeziku, u pesničkom jeziku, jedino je još moguće zahvatiti u sklad protivrečnosti, jedino se u melodičko-ritmičkom sloju jezika, a ne u njegovoj denotativnoj prinudnosti, može razotkriti istina bitka kao bitak istine – istine kao posredujućeg odmeravanja i izmirujućeg o-graničavanja. Helderlin je ovu ulogu jezika pregnantno izrazio sledećim rečima: „Kao što saznanje predoseća jezik, tako se i jezik seća saznanja“ (Helderlin, 1990: 74). Jezik za Helderlina sjedinjuje u sebi dva momenta: materijalni supstrat (znak, zvuk) kao

16 „Ono što je govoreno potiče, na različite načine, iz onog što je negovoreno, bilo da je ovo potonje ono još-ne-govoreno, bilo da je ono što mora da ostane negovoreno u smislu onog što je govoru uskraćeno. Tako, ono što je na razne načine govoreno izgleda kao da je odvojeno od govora i govorioča i da im ne pripada, a – ustvari – tek ono u govoru i govoriocima nudi nešto sa čim su govorioči povezani, ma kako boravili u govorenom negovorenog“ (Hajdeger, 1982: 230).

17 Friedrich Hölderlin: „Brot und Wein“.

18 „(...) Helderlin, iznova ustanovljavajući suštinu poezije, tek određuje novo vreme. To je vreme odbeglih bogova i nadolazećeg Boga. To je **oskudno** vreme, jer ga karakteriše dvostruki nedostatak i dvostruko Ne: ne-više odbeglih bogova i još-ne dolazećeg Boga. Suština poezije, koju ustanovljava Helderlin, jeste istorijska u najvećoj meri, jer unapred određuje neko istorijsko vreme. Ali kao istorijsko, ona je jedino suštinska suština. Oskudno je vreme, i zato je prebogat njegov pesnik. Tako bogat da bi često, kad se seća onih što su bili i kad očekuje Onoga koji će stići, već hteo da malakše i da samo zaspí u toj prividnoj praznini. Ali on istrajava u nišavilu te noći. Ostajući tako sam sa sobom, krajnje usamljen u svojoj sudbini, pesnik osvaja istinu – sam za sve, i zato je osvaja suštinski“ (Hajdeger, 1982: 147). Emfaza u originalu.

19 Friedrich Hölderlin: „Die scheinheiligen Dichter“.

nešto opšte, tipično, ponovljivo, jednolično i subjektivni tonalitet, osobenu obojenost i osećajno-misaonu jedinstvenost, kao protivrečnosti iz čijeg izmirenja proizlazi govor koji upućuje iznad sebe, prevladana razdvojenost opšteg i pojedinačnog u Jednome.²⁰ Jezik ne objašnjava, ne interpretira, ne izražava – on pokazuje ono bitno bivstvujućega, on is-kazuje u smislu is-postavljanja njegove suštine. U govoru, shvaćenom na ovaj način, nikada se ne govorи „o“, u govoru bitak bivstvujućeg govorи raskrivanjem svoje prisutnosti. Ono što nam u mišljenju izmiče zato što ga mislimo površno i brzopleto, to nam se u zvučanju jezika vraćа *in speculum et in ænigmatæ*, skrivajući se u izražajnim sredstvima poezije. Za Helderlina jezik je istinski topос čovekovog prebivanja, tek je u jeziku čovek kod kuće, on tu započinje istinsko građenje svog doma.

Već je ranije bilo rečeno da je Helderlinovo delо u celini veoma konzistentno u tematsko-motivskom pogledу, naime, nijedan od centralnih motiva njegovih proznih i poetskih radova nije slučajan i privremen, nego predstavlja bitnu i stalnu uporišnu tačku koja obeležava jedan momenat u njegovoj eksplikaciji odnosa mišljenja i pevanja.²¹ Tako je pesnički jezik onaj odmeravajući govor kojim bitak bivstvujućega nastupa kao mera kojom se to bivstvujuće odmerava i utemeljuje, jer „poetsko stvaranje, pre svega, pušta ljudsko stanovanje u njegovu suštinu. Ono je prвobитно dopuštanje stanovanja“ (Hajdeger, 1982: 166). Ovim dopuštanjem čovek ponovo stupa na tlo svoje otadžbine. Ma koliko da je Helderlin delio romantičarski patriotizam i želju za nacionalnom nezavisnošću sa mnogim pripadnicima svoga naroda, motiv otadžbine („Vaterland“), u njegovom pesništvu ne može se pripisati nacionalno-političkom pатосу. Otadžbina je kod Helderlina pojam koji označava nešto sasvim osobeno i neočekivano. Helderlin, naime, otadžbinom naziva ono mesto gde se istina bitka još može dokučiti u svojoj neskrivenosti, a to mesto je pesma. Na tom otadžbinskom tlu izmireno-odmerenih protivrečnosti, u sećanju na bitak bivstvujućega kao bitno nasleđe predaka i zatim izgubljeno, stupa se u preobražaj i novo započinjanje.²² Otadžbina je za Helderlina, u

20 „Saznanje predosećа jezik po tome: 1) što je ono bilo još nereflektovano čisto osećanje života, određene beskonačnosti u kojoj je ono sadржano, 2) što se ono ponavlјalo u disonancama unutrašnjeg reflektovanja, stremljenja i pesničkog stvaranja, i sada, posle tih uzaludnih pokušaja, ponovo se zatiče i reprodukuje unutra, posle tih precutnih predosećanja, kojima je, takođe, potrebno njihovo vreme, po tome što ono sebe nadmašuje i ponovo se zatiče u celoj beskonačnosti, tj. biva svesno i nadmoćno ukupnosti svog unutrašnjeg i spoljašnjeg života, zahvaljujući nematerijalnom, čistom tonu, kao i odjeku iskonskog živog osećanja kojeg je ono dobilo i moglo da dobije posredstvom ukupnog dejstva svih unutrašnjih pokušaja, posredstvom te više, božanske prijemčivosti. Upravo u tom trenutku, kada se iskonsko živo osećanje, koje se, pročišćeno, preobrazilo u čisti ton, pristupačan beskraju, kao duhovna celina u živoj celini, u tom trenutku može se reći da je jezik predosećан“ (Helderlin, 1990: 74).

21 „Kad Helderlin govorи o stanovanju, pred očima mu je osnovna crta čovekovog postojanja. Međutim, ono pesničко on dokučuje iz njegovog odnosa s tim suštinski shvaćenim stanovanjem“ (Hajdeger, 1982: 151).

22 „... zaborav... ne zahvata naprsto suštinu bivstvovanja. On pripada stvari samog bivstvovanja, vlada kao sudska njegove suštine. Ispravno mišljenje, zaborav, skrivanje još ne-raskrivenog su(t)stvovanja

najdubljem značenju tog pojma, nešto utopijsko, ali nikako tako da bi ona predstavljala neki razumski konstrukt nastao proizvoljnim odabirom poželjnih elemenata bivstvujućega i njihovim tehničko-planskim raspoređivanjem i preuređivanjem, kojima bi se zadovoljile neposredne životne potrebe ljudi, već kao sudbinski određeno uspostavljanje harmonijskog sklopa protivstavljenih odredaba u neskrivenosti bitka koji bivstvujućem daje meru i, odmeravajući ga, pušta ga u postojanje. Ovo puštanje-u-postojanje bivstvujućega kao raskrivanje određujućeg merila odmerenoga, koje jeste bitak sâm kao sudbinsko u-skladihanje, jeste Helderlinova otadžbina.²³ Jezik je, dakle, vidljivi analogon bitka bivstvujućega kao otadžbine, jer se u njemu, u njegovom odnosu zvuka i znaka, tj. kontrapunkta medijsko-ritmičkih alteracija na materijalnom supstratu zvuka, očituje odnos jednoga i mnoštva, sazvučeje supstancijalnosti bitka u varirajućem mnoštvu bivstvujućega. Da bi se otadžbina ponovo uspostavila nikakva borba nije dovoljna, jer ona nastupa sudbinskim korakom, ona dozревa u mišljenju i priprema svoje objavljivanje.²⁴ Ona nije stvar ljudske volje, ona je stvar nadolazećeg objavljenja skrivenog boga, zaboravljenog merila: „Nun! sei gegrüsst in deinem Adel, mein Vaterland, / Mit neuem Namen, reifeste Frucht der Zeit!“ („Budi, dakle, pozdravljena u svojoj plemenitosti, moja otadžbina, / S novim imenom, najzrelijim plodu vremena!“) („Hölderlins Werke“, 1909: 160).²⁵ U iščekivanju te objave i ponovnog uspostavljanja otadžbine, svako suprotstavljanje silovitim razdorom i disharmoniji je

bivstvovanja, krije nedirnuto blago i jeste obećanje nalaza koji samo čeka prikladno traženje... Neskrivenost prebiva u skrivenosti prisustvovanja. Na **tu** skrivenost, u kojoj se temelji neskrivenost ('alètheia'), odnosi se sećanje. Ono se seća onoga što je bilo i što nije prošlo, pošto to ostaje ono-neprolazno u svakom trajanju koje je uvek zajemčeno događajem bivstvovanja“ (Hajdeger, 2003: 365-366).

Razmatrajući značenje logos-a kod Heraklita, Hajdeger na jednom mestu kaže sledeće: „Kazivanje i govorenje smrtnika događa se, od samog početka, kao 'lègein', polaganje. Kazivanje i govorenje suštinski se zbiva kao dopuštanje-da-skupa-pred-nama-leži sve ono što je – ležeći u neskrivenosti – prisutno. Izvorno 'lègein', polaganje, razvija se – rano i na način koji vlada onim što je neskriveno – kao kazivanje i govorenje. 'Lègein' kao polaganje može da se savlada preovlađujućim značenjem, ali samo da bi se suština kazivanja i govorenja podvlastila pravom polaganju“ (Hajdeger, 1999: 171).

23 „Otadžbina koja zalazi, priroda i ljudi, ukoliko se nalaze u jednom osobrenom međudelovanju, čine poseban idealno nastao svet i vezu stvari, razlažući se tako, da iz njih i preostalih rodova i silâ prirode, koje predstavljaju drugo realno načelo, nastaje jedan nov svet, izgrađuje se iz njih jedno novo ali takođe osobeno međudelovanje, kao što je i onaj zalazak proizašao iz jednog čistog i naročitog sveta; jer, svet svih svetova – sve u svemu – uspostavlja se samo u svakom vremenu ili u trenutku ili, genetički, u nastajanju trenutka, ili samo u započinjanju ili propasti jednog vremena i sveta, a ta propast ili početak je, poput jezika, izraz, znak, predstava neke oživljene i naročite celine koja, opet, u svojim učincima nastaje zato i tako da u njoj, kao i u jeziku, izgleda da se, s jedne strane, nalazi ono postojeće kao malo ili uopšte nimalo životno, a s druge strane – sve“ – Friedrich Hölderlin: „Das Werden im Vergehen“; u: („Hölderlins Werke“, 1909: II, 201-202)

24 „Ova propast ili prelazak otadžbine (u ovom smislu) oseća se u elementima postojećeg sveta, tako da se u istom momentu i stepenu u kome se postojeće razlaže, oseća i ono novonastupajuće, mladalačko, moguće; jer, kako bi se razlaganje moglo iskusiti bez sjedinjavanja“ – Friedrich Hölderlin: „Das Werden im Vergehen“; u: („Hölderlins Werke“, 1909: II, 201-202)

25 Friedrich Hölderlin: „Gesang des Deutschen“.

uzaludno. Ono što ostaje jeste čekanje. Čekanje, međutim, nije besplodno stajanje u proticanju vremena, ono je plodotvorno pripremanje novog započinjanja, jer u čekanju sazreva sudbinska neminovnost raskrivanja onoga što u pesmi prebiva kao skrivajuće-neskriveni nagoveštaj i mig. Šta, dakle, preostaje pesnicima u „oskudno vreme“? Oni moraju biti nosioci sećanja za nastupajuće svitanje novog dana, Dionisovi sveštenici koji lutaju u „svetoj noći“, uspostavljajući nevidljive veze jednog unutrašnjeg carstva.

Helderlin je o izmirenju suprotnosti uvek govorio i pevao kao o empedoklovskom spajanju elemenata posredstvom sile ljubavi. Ljubav je tu, naravno, mišljena kao metafora skladnog međuodnosa sukobljenih protivrečnosti na ontologiskom i kosmologiskom planu. Unoseći u motivski sklop svoje poezije jednu svoju zemaljsku ljubav, Suzet Gontard, transformirajući je u simbol ljubavi kao svemoćne nenasilne prinude ili načela privlačenja suprotnosti. Helderlin je, slično Francu Ksaveru fon Baaderu (Franz Xaver von Baader) imao na umu nedovoljnost i čak opasnost shvatanja Drugoga ili onoga što je subjektivitetu naspramno, samo kao pûkog momenta uspostavljanja samosvesti subjekta, kao nesuštinskog koraka u samoospoljenju subjekta na njegovom putu ka dolaženju do pojma. Helderlin je zapazio ovu „slabost“ kod Fihtea, u Fihteovom apsolutnom Jastvu, ali je smatrao da je ni Hegel niti Šeling nisu otklonili. U jednom pismu upućenom Hegelu, koje je Helderlin napisao u rânom periodu svog stvaralaštva, u Jeni 26. januara 1795, gde je ukratko razmotrio Fihteove „Osnove celokupne nauke o znanosti“, on, između ostalog, piše:

Njegovo [Fihteovo] apsolutno Ja (Spinozina supstanca) sadrži čitavu stvarnost; ono je sve, i izvan njega nema ničega. Za ovo apsolutno Ja, dakle, ne postoji nikakav objekt, jer inače u njemu ne bi bila čitava stvarnost. Međutim, svest bez objekta je nezamisliva, a ako sam ja sâm ovaj objekt, onda sam kao takav nužno ograničen, pa makar to bilo samo u pogledu vremena te, dakле, nisam apsolutan. U apsolutnom Jastvu, prema tome, nikakva svest nije zamisliva, kao apsolutno Jastvo ja nemam nikakvu svest, a ukoliko nemam nikakvu svest, utoliko sam (za sebe) ništa, pa je tako apsolutno Jastvo (za mene) Ništa“ („Hölderlins Werke“, 1909: II, 318).

Odnos subjekta i objekta kao njegove nesubzistentne objektivacije ukazuje na nemoć uspostavljanja subjektivne samosvesti u konstitutivnom činu autorefleksije. Ono što, po Helderlinu, mora posredovati u ovoj uzajamnosti jeste ljubav, kao ujedinjujuće načelo u subjekt-objekt relaciji, posredstvom koje dolazi ne do prostog ukidanja objekta kao eksterne manifestacije subjekta, već do njegovog pounutrenja i do priznavanja da taj objekt jeste, upravo kao ono Drugo u svojoj drugosti, nužan uslov uspostavljanja subjekta u njegovoj samosvesti. Ova Ljubav, kao onto-erotičko načelo nadvladavanja

razdora opštega i pojedinačnoga, jednoga i mnoštva, subjekta i objekta, u Helderlinovoj poeziji personifikuje lik Diotime. Ovde ni odabir samog imena nije slučajan. Diotima iz Mantineje pojavljuje se, istina posredno, kao Sokratov sagovornik u Platonovom dijalogu o ljubavi, *Gozba* („Σιμποσίον“). Ovaj lik čarobnice trebalo je da posluži tome, da se Sokrat upozna sa karakterom poluboga Erota. Raspravljujući o Eru, Sokrat ne može da shvati koje mesto on zauzima u hijerarhiji postojanja – da li je, naime, Eru bog ili ne. Diotima mu objašnjava („Symp“, 203c6-d8) da je Eru demonsko biće, polubog, onaj koji posreduje, onaj koji „ispunjava prostor“ između bogova i ljudi, onaj koji tumači bogovima želje ljudi i božanske naloge ljudima. Diotima, sveštenica ovog boga, saopštava, na ljudima razumljiv način, volju bogova. Ona, kao i sveštenica Delfijskog Apolona, govori prividno dvosmisleno, metaforično, skrivajući značenje poruke koju prenosi – ona, naime, govori pesničkim jezikom. Kada je bît postojanja potonula u zaborav, kada je veza između bogova i ljudi prekinuta, utihnuo je i glas ove božanske devojke. Pošto se povukla iz proročišta, jedino mesto gde još može da se oglasi jeste pesma.²⁶ Pesnik je zove da preuzme svoje posredovanje i kaže: „Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest“ („Dođi i umiri me, ti, koja nekad elemente izmirivaše“) („Hölderlins Werke“, 1909: I, 195). Uviđajući da je to nemoguće, Helderlin, prisećajući se doba koje, raskidano suprotnostima, prezire izmirenje koje Diotima objavljuje, nastavlja svoje plodno iščekivanje: „Denn Diotima lebt, wie die zärt'en Blüten im Winter, / Reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch. / Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter / Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur“ („Jer Diotima živi kao nežno cveće u zimu, / Obiljem sopstvenog duha, no traži ipak sunce. / Al' sunce duha, lepšeg sveta je zašlo / I sad u ledenoj noći samo još orkani biju boj“) („Hölderlins Werke“, 1909: I, 195).

Kada ga je jedan prijatelj, Isak fon Sinkler, odveo na Auentritovu kliniku u Tbingenu, Helderlin je već i u doslovnom smislu svima bio nerazumljiv. Lekar je ocenio da je njegov jezik, „nalik sмеši nemačkog, grčkog i latinskog, nemogućno razumeti“. U jednoj kuli na Nekaru ostaje usamljen sve do svoje smrti 1843. Ukoliko je Helderlin u svom iskazu tih godina bio nepristupačan „običnim“ ljudima, utoliko je nepristupačniji bio u pogledu značenja svoje poezije. Iako su i pre Hajdegerovog interesovanja za ovog pesnika postojali pokušaji da se njegova poezija rehabilitira, tek je sa Hajdegerovim analizama velikih Helderlinovih himni „Germanija“ i „Rajna“, ovaj pesnik pronašao ne samo svog najvernijeg tumača, nego i sebi srodan duh. Tek od tada, Helderlinova pesma obraća nam se svojim istinskim značenjem.

26 „Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht / Du edles Leben! sichest zur Erd' und schweigst / Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur / Suchst du die Deinen im Sonnenlichte (...)“ – „Ti čutiš i trpiš, jer oni te ne razumeju, / Ti, plemeniti živote! posmatraš zemlju i čutiš / Na lepom danu, jer, ah! uzalud još / Tražiš sebi bliske u svetlosti sunca (...)“ – Friedrich Hölderlin: „Diotima“; u: („Hölderlins Werke“, 1909: I, 168)

Više od jednog veka pre nego što je Helderlin u poeziji otkrio nagoveštaje budućeg mišljenja, na političkoj i intelektualnoj pozornici Evrope počele su da se dešavaju promene koje će determinirati njen duhovnopovesni lik uopšte i ulogu književnosti i filozofije posebno. Reč je, naime, o razaranju vekovnog političkog, moralnog i religijskog jedinstva Zapada pod uticajem reformatorske šizme unutar katoličke crkve i posledičnoj pluralizaciji crkveno-institucionalnog života, ali i vrednosno-moralnog prosuđivanja. Sa krajnjom subjektivizacijom egzegeze Svetog Pisma, broj reformatorskih denominacija sa različitim, a često i potpuno oprečnim shvatanjima religijskih normi, izuzetno se uvećao, iz čega je proizašla različitost u shvatanju moralnih vrednosti, pre svega u pogledu određivanja pojma pravde, pa, prema tome, i pravednog društvenog i političkog poretka. Kako je postalo jasno da se na osnovu pluraliteta etičkih i vrednosnih kriterija neće moći uspostaviti jedinstvo i mir, pribeglo se odbacivanju svih ovih, međusobno suprotstavljenih, shvatanja i insistiranju na arbitarnom i vrednosno neutralnom kriteriju istine i pravde, koji je bio doveden u direktnu vezu sa suverenim pravom vladara. Obavezujuća snaga vladarske odluke nije proizlazila iz njenog religijskog ili etičkog opravdanja, već iz njene zasnovanosti na načelu legalnog raspolažanja sredstvima fizičke prisile. Ovo prividno rešenje, sve do revolucije u Francuskoj 1789, značilo je zabranu javnog insistiranja na ma kakvoj subjektivno shvaćenoj moralnosti i pravednosti. Ono što nije moglo da se ostvari kao program političkog i društvenog delovanja povuklo se u oblast idealja, u umetnost, da tamo sačeka „dolazak bogova“, govoreći upućenima svojim prikrivajuće-dvosmislenim, enigmatičnim jezikom. Umetnost u tom vremenu postaje sredstvom društvene kritike, ali ne kritike neke štetne političke odluke ili neke nepoželjne društvene pojave, već sredstvom suštinske kritike, u kojoj se obelodanjuje epohalna kriza Zapada, a ujedno i mogućnost njenog prevazilaženja kao prevladavanja protivrečnog moralno-vrednosnog obrasca, koji je do nje i doveo.²⁷ Reakcije na ovu krizu bile su, kod različitih umetnika u periodu preromantizma i romantizma, formalno različite, ali su se u osnovi svodile na afirmaciju bekstva iz moralne korupcije i vrednosne indiferentnosti savremenog im društva u idealizovanu prirodu, u *vita solitaria* ili na pristupanje različitim marginalnim društvenim i nacionalnim zajednicama; pa ipak, jedino polje delatne kritike bila je umetnost.²⁸

27 Ovo stanje egzistencijalne krize, koja nagoni u povlačenje iz svakodnevnog života, a koja je u Francuskoj, iz socijalno-ekonomskih razloga, nastupila znatno ranije nego u nemačkim zemljama, posebno je uočljiva u Molijerovoj (J. B. P – Molière) komediji „Mizantrop“ – premda je ovaj dramski komad nešto više od pûke komedije – u kojoj glavni protagonist, Alcest, u raspletu kaže: „Je vais sortir d'un gouffre où triomphant les vices, / Et chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'etre homme d'honneur on ait la liberté“ – „Napustiš u špilju u kojoj porok vlasta, / I na ovoj zemlji potražiti udaljeno mesto / Gde je slobodno biti častan čovek“ (Molière, 1999: 89)

28 „Da bi vladajuću politiku podvrgla svojoj kritici, moralna pozornica pokazuje uzvišenu sliku sveta, pocepanu na polove lepote I užasa. Pozornica postaje sudilište. Njena presuda deli svet na dve polovine, na taj način što vladajuće dualizme stopeća: 'porok i vrlinu, sreću i bedu, glupost i mudrost, plastično i

Helderlinovo delo nastaje upravo u ovo doba, kada se hijatus između moralne svesti pojedinca, ličnog ubeđenja i državnog razloga, naloga političke vlasti, proširio i činio nepremostivim. Zahtev za harmonijskim jedinstvom lične savesti i političke volje u jednom jedinstvenom činu moralnog suđenja zasnivao se na načinu donošenja odluka u helenskom polisu, gde su se želje demosa, reč proroka kao izraz božanskog naloga i politička odluka sjedinjavali u jednom religijsko-političkom činu i gde su svi pojedinci bili samo delovi gigantskog tela sa zajedničkim zaslugama i zajedničkom odgovornošću. Takvo shvatanje onto-političke integralnosti nalazilo se u podtekstu umetnosti i filozofske misli u doba klasicizma, preromantizma i romantizma. Kada se u likovima vođa Francuske revolucije nisu pojavili davno prizeljkivani „bogovi“, Helderlin je shvatio da vreme novog započinjanja nije još sazrelo i da poezija još mora da skriva i objavljuje svetom nerazumljivošću davno predskazano sudbinsko započinjanje.

REFERENCE:

1. Benjamin, Walter. 1973. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
2. Boesch, Bruno von (hrsg.). 1967. *Deutsche Literaturgeschichte*. Bern / München: Francke Verlag.
3. Brandenburg, Hans von (hrsg.). 1909. *Hölderlins Werke*, Bd. I-II. Leipzig: Bibliographisches Institut.
4. Hajdeger, Martin. 1982. *Mišljenje i pevanje*. Beograd: Nolit.
5. Hajdeger, Martin. 1999. *Predavanja i rasprave*. Beograd: Plato.
6. Hajdeger, Martin. 2003. *Putni znakovi*. Beograd: Plato.
7. Heidegger, Martin. 2002. *Hölderlinove himne 'Germanija' i 'Rajna'*. Zagreb: Demetra.
8. Heidegger, Martin. 2006. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
9. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1969. *Werke*, Bd. 5: *Wissenschaft der Logik*, Bde. I-II; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
10. Helderlin, Fridrih. 1990. *Nacrti iz poetike*. Novi Sad: Svetovi.
11. Helderlin, Fridrih. 1991. *Uvod u tragedije*. Novi Sad: Svetovi.
12. Hölderlin, Friedrich. 1969. *Gedichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
13. Hölderlin, Friedrich. 2005. *Hiperion ili eremit u Grčkoj*. Zagreb: Demetra.
14. Justi, Carl. 1943. *Winkelmann und seine Zeitgenossen* I-II. Leipzig: Koehler&Amelang.
15. Kozelek, Rajnhart. 1997. *Kritika i kriza – ogled o patogenezi građanskog sveta*. Beograd: Plato.

u hiljadu likova dovodi pred čoveka'. Tako ona određuje šta je pravo a šta nije, i u tom odvajanju oni 'moći' i oni na 'vlasti', čija 'pravda je zaslepljena zlatom i pliva u plodovima poroka', potпадaju na pozornici pod pravednu presudu. U trenutku u kome je dualistički izolovana vladajuća politika potčinjena moralnom суду, moralni суд se preobražava u **politicum**: u političku kritiku. Dualistički prizor na pozornici doduše predstavlja, moralno posmatrano, samo jedan суд, ali faktički je on kritika države, jer ta država izmiče presudi i ne pomišlja na to da je sprovede. Na taj način dualistička slika sveta stoji u službi i predstavlja funkciju političke kritike. Međutim, s druge strane, deljenje istorijske stvarnosti na područje morala i područje kritike, onako kako ga je prihvatio apsolutizam, predstavlja istovremenu pretpostavku kritike. Sposobnost moralnog suđenja je pozornici zagarantovana samo ukoliko može izmaći ruci svetovnih zakona" (Kozelek, 1997: 144-145). Emfaza u originalu.

16. Lukač, Đerd. 1956. *Gete i njegovo doba*. Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.
17. Mansfeld, Jaap Mansfeld, Oliver Primavesi (hrsg.). 2012. *Die Vorsokratiker*. (hrsg.) Stuttgart: Philipp Reclam jun.
18. Molière. 1999. *Oeuvres complètes*, t. 3. Paris : GF-Flammarion.
19. Reiss, Hans. 1966. *Politisches Denken in der deutschen Romantik*. Bern / München: Francke Verlag.

Topology of Narrative in the Poetry of Friedrich Hölderlin

Abstract: Significance and peculiarity of the appearance and influence that Friedrich Hölderlin had with his poetic work, both on the whole thematic-motive structure of later poetry (indications of this turn were already present in theoretical form with Diderot, but completely deprived of their true poetic articulation until Lamartine), as well as the character of the philosophical foundation of the new dialectical reversal of thought, brought by German classical philosophy, are thematised in this paper as an organically consistent and continuous process within the framework of the indicated problem, from attempts to enter the world of Hellenism, as a fundamental source of creative unity of poetry and reality, thought and action, battle and truth, to the disappointment in the possibility of objectifying the poetic experience into a coherent basis for reconciling the contradictions of the then social and political situation, which was expressed in the existential gap between alienated everyday life and his spiritual essence, which, in the end, led to Hölderlin's insight into the futility of his own poetic testimony and the role of poetry as a harbinger of the oncoming deduction-out-of-the-oblivion of the being of the existent in its original unity.

Keywords: Hölderlin, topology, source, being, unity.

Jagor Bučan

Sveučilište u Zagrebu
Akademija likovnih umjetnosti
Hrvatska

UDC 7.01

doi 10.5937/ZbAkU2109233B
Originalni naučni rad

Stvaralački izvodi: Poetika deriviranja i njezine formativne pretpostavke

Apstrakt: Sintagma *stvaralački izvodi* obuhvaća dva pojma: kreativnost (lat. *creatus* – onaj koji je narastao) i derivaciju (lat. *derivatio* – izvođenje, odvođenje). Stvaralaštvo pretpostavlja ostvarivanje novog, nepostojećeg. Derivacija, pak, označava prijelaz, tvorbu, slaganje, odnosno izvođenje. Derivat je ono što je izvedeno ili potječe od čega drugog. Stvaralački izvodi bili bi stoga postupci pri kojima se iz postojećeg izvodi novo; postupci preslagivanja postojećeg, prevođenja (prijelaza) iz jednog sustava u drugi. Dva su temeljna prohtjeva koji su neophodni da bi se ostvarili ti i takvi postupci: primjereno *poetičko sredstvo* i *zajednički nazivnik* dvaju ili više pojava, odnosno dvaju ili više sustava koji se dovode u odnos. Poetičko sredstvo ovdje određujemo Jakobsonovim pojmovima kao *os slaganja* (sintagma) i *os izabiranja* (paradigma). U radu se sprovodi sistematizacija poetičkih mogućnosti likovnog oblikovanja koje za polazište ima predložak već postojećih umjetnina. Sažeto se razlažu i opisuju različite inačice pristupa modernoj i postmodernoj praksi preuzimanja već postojećih oblikovnih i sadržajnih aspekata umjetničkog djela. Pri odabiru primjera autor se umjesto kompendijske obuhvatnosti priklanja načelu reprezentativnosti. Ishod rada trebao bi biti dvojak. S jedne strane cilj je upoznati i razumjeti poetiku preuzimanja, što je jedna od pretpostavki estetskog užitka i spoznajnog uvida pri susretu s umjetničkim djelima te provenijencije. S druge strane, rad bi trebao biti od koristi studentima u njihovom vlastitom stvaralačkom radu. Poetička sredstva koja su u njemu izložena trebala bi olakšati kreativan pristup neiscrpnome vrelu tradiciji.

Ključne riječi: stvaralaštvo, izvod, preuzimanje, poetika, sintagma, paradigma.

Pojmovne i poetičke pretpostavke

Sintagma *stvaralački izvodi* obuhvaća dva pojma: *kreativnost* (lat. *creatus* – onaj koji je narastao) i *derivacija* (lat. *derivatio* – izvođenje, odvođenje). U najopćenitijem smislu stvaralaštvo pretpostavlja ostvarivanje novog, nepostojećeg. Uvođenje stanovitog novuma u pojarni poredak stvarnosti. Kreator je onaj koji uvećava

već postojeće resurse do tada nepostojećim pojavama. Značenjski srođan pojam jest *autor* (lat. *auctor*; izvedeno iz lat. *augeō* – uvećati, obogatiti). Derivacija, pak, označava prijelaz, tvorbu, slaganje, odnosno izvođenje. Derivat je ono što je izvedeno ili potječe od čega drugog (poput benzina koji je derivat nafte). Stvaralački izvodi bili bi stoga postupci pri kojima se iz postojećeg izvodi novo; postupci preslagivanja postojećeg, prevođenja (prijelaza) iz jednog sustava u drugi.

Kada je riječ o postojećim kulturnim resursima, oni su doista neiscrpni. Povijest umjetnosti zaviještala nam je nepregledne oblikovne i sadržajne sastavnice u najširem rasponu vremenskih i prostornih koordinata. Što ćemo odabrat s polica tog arhiva za vlastitu stvaralačku uporabu ovisi o različitim mogućnostima koja nam stoje na raspolaganju. Jedna opcija može biti izbor po srodnosti, zasnovan na osobnim estetskim sklonostima, vlastitom opažajnom i doživljajnom senzibilitetu, na onome što se još donedavno nazivalo (dobrim) ukusom¹. Druga pak može biti određena svjetonazorna raspoloživost, mogućnost da se na temelju zajedničkog pogleda na svijet srodimos kronološki udaljenim pojedincima, zajednicama, epohama. Treća pogodnost bila bi posve oprečnom – odlučiti se za odabir po principu kontrasta, posegnuti za predloškom koji nam je posve stran. U tom slučaju ne postoji afektivna sveza, ili pak neki vid naklonosti, što pak pogoduje slobodnijoj, manje uvjetovanoj prilagodbi, odnosno samostalnijoj manipulaciji povjesno-likovnom građom.

Nadalje, jedan od preduvjeta prevođenja, izvođenja odnosno prijelaza može biti i vid srodnosti, podudarnosti koji se (u nešto prilagođenijoj pojmovnoj uporabi) naziva afinitetom odnosno susjedstvom (kao npr. u latinskome /12. st./: *affinitas* = susjedstvo). Afinitet označuje odnos „uspostavljen ne toliko po vanjskoj ili površinskoj sličnosti, koliko na dubokom i skrivenom suglasju s izvorom u zajedničkom podrijetlu, analogiji ili korespondencijama“ (Riffard, 1989: 23). Afiniteti se tako prepoznaju između „elemenata zraka, žute boje, godišnjeg doba zime, djelatnosti rata, ptice pelikana, drveta zelenog hrasta, (...)“ (Riffard, 1989: 23). U navedenom tekstu riječ je o alkemijskim suglasjima. Danas nam se takvi afiniteti doimaju pomalo ekskluzivnim, kulturološki nepristupačnim, iako nam upravo suvremena umjetnost daje primjere srodnog poetičkog odabira – Bojs (Joseph Beuys) i njegov šamanski pristup tvorivima i iscjeliteljskoj ulozi umjetnosti). O kakvim i kojim susjedstvima odnosno afinitetima još može biti riječ? Primjeri analogija mnogi su, a jedan od najslavnijih proizlazi iz Špenglerovog (Oswald Spengler) poimanja povijesti kao organske pojave. Ta prepostavka njemačkom je filozofu povijesti omogućila ne samo da prepozna ciklične obrasce u oblikovanju razvojnoga luka kultura i civilizacija, nego mu je omogućila i da uoči posve neočekivane strukturne poveznice između raznorodnih pojava:

Atko zna da između diferencijalnog računa i dinastijskog državnog principa iz doba Louisa XIV, antičkog državnog oblika polisa i euklidovske geometrije,

¹ O statusu tog pojma u današnje vrijeme i sadržaju na koji se odnosi vidi: Solar, 2004.

prostorne perspektive zapadnog slikarstva u ulju i ovladavanja prostora s pomoću vlakova, telefona i vatrene oružja, kontrapunktne instrumentalne glazbe i privrednoga kreditnog sistema, postoji duboka povezanost forme? (Spengler, 1998: 13).

Doista, tko je taj pojedinac koji je prtljagom svojega obrazovanja ili pak osjetljivošću svoje intuicije kadar prepoznati tu vrstu sveza? Možda doista nitko izuzev Špenglera samog, čije su izazovne misaone konstrukcije i kontroverzne kulturnopovijesne teze ponekad graničile s nesputanom zaigranošću preobilne mašte. No ipak, bilo tko se može upustiti u avanturu kreativne asimilacije napogled disparatnih, nesuglasnih pojava ukoliko je kadar pozitivno odgovoriti na dva temeljna prohtjeva. Prvi prohtjev bismo mogli prigodno nazvati *prohtjevom poetičkog sredstva*. Drugi prohtjev nazvat ćemo *uvjetom zajedničkog nazivnika*. Što pod time mislimo?

U prvom slučaju radi se o tome da se predložak umjetničkog djela sagleda kao strukturalni obrazac koji se sastoji od dva aspekta: *zasebne sastavnice* (oblikovne, sadržajne, semantičke, semiotičke, itd.) i *odnosnog sklopa* (formativna moć koja te sastavnice okuplja i spreže u nadređenu cjelinu). Ukoliko bismo željeli tim aspektima dati još konkretniji naziv, možemo posegnuti za pojmovima koje nam zaviješta strukturalistička jezikoslovna tradicija, poimenice Jakobson (Roman Jakobson): *sintagma* i *paradigma*. Jakobson je, razmatrajući sindrom govornog poremećaja (afazije), popularizirao dvojnu jezičnu os: *sintagmatsku os* (os kombinacije/slaganja) i *paradigmatsku os* (os selekcije/izabiranja) (Jakobson, Halle, 1988). Binarne opozicije razlikovnih obilježja obilježile su razvoj strukturalne lingvistike, a svojom su primjenjivošću na različite kulturne odnosno društvene sustave omogućili dragocjene uvide (Levi-Strauss, 1966; 1977).² Semiotička univerzalnost omogućuje da svaki znak bude razmatran sa stanovišta rečene dvojnosti. U slikarstvu to predstavlja kontekstualiziranje likovnih čimbenika u odnosne kombinacije, to jest podrazumijeva mogućnost međusobne zamjene jednakovrijednih no istodobno različnih likovnih elemenata. Ukoliko smo kadri svako pojedino djelo sagledati kao strukturu koja se sastoji od dvaju spomenutih osi, tada se ujedno njima možemo služiti na kreativan način. Možemo sintagmu jednoga djela takoreći isprazniti od njenog „paradigmatskog“ sadržaja i ispuniti je paradigmom nekog drugog djela. Ta poetička pogodnost nudi iznimno širok raspon kombinatoričkih mogućnosti.

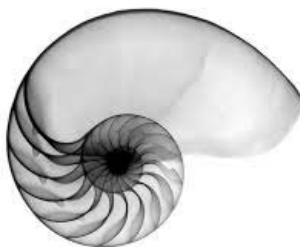
Neka nam za konkretan primjer kreativne likovne uporabe odnosa sintagme i paradigm posluži zoran primjer. Skulptura Vima Delvoja (Wim Delvoye) preuzima sintagmatski predložak logaritamske spirale što ga u sebi utjelovljuje školjka *nautilus*. Ispraznivši ga od paradigmatskog sadržaja mukuščeva kalcifikata, autor u njega ugrađuje novu paradigmu – stileme gotičkog arhitektonskog sroka. Karakteristično za takav tip sjedinjenja jest to da između dva aspekta ne treba biti nikakve podudarnosti, ničega što bi im bilo pripadajuće. Štoviše, što su opreke kontrastnije, tim je retoričko-izražajni dojam

² U hrvatsku likovnu teoriju te je pojmove uvela Jadranka Damjanov (Damjanov, 1991).

snažniji. Mnogi radovi belgijskog suvremenog umjetnika upravo pomoću tog poetičkog sredstva crpe moć svog provokativnog, često vrlo uznemirujućeg učinka na promatrača.



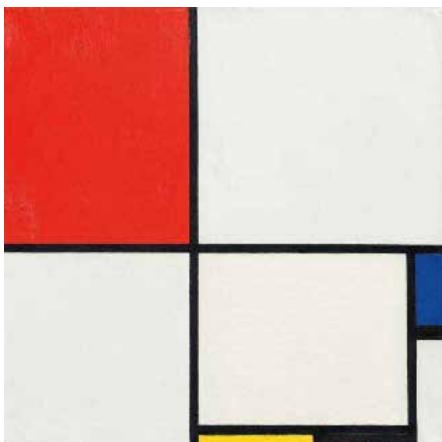
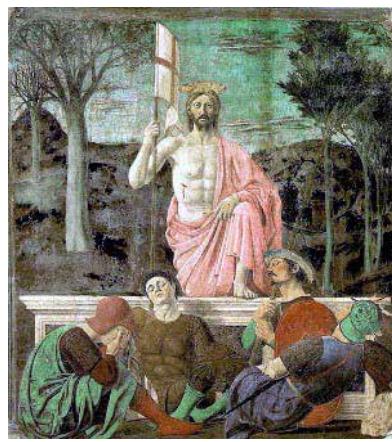
Primjer 1. Milanska katedrala

Primjer 2. školjka *Nautilus*

Primjer 3. Vim Delvoj,

Nautilus

U drugom se slučaju radi o tome da se kao premosnica dvaju različitih sustava pronade ono što bismo mogli nazvati zajedničkim nazivnikom. Drugim riječima, da se u formalnoj, sadržajnoj, značenjskoj ili semiotičkoj strukturi pronađe srodnja sastavnica. Ta se sastavnica, odnosno zajednički nazivnik može pronaći na razini pojedinačnih umjetničkih djela, likovnih područja, umjetničkih vrsti, ali i umjetnosti posve oprečnih pojava (sport, znanost, itd.). Na primjer, zajednički nazivnik između toliko različitih djela kao što su Mondrijanova (*Piet Mondrian Kompozicija III, s crvenom, plavom, žutom i crnom*) iz 1929. godine i Frančeskino (*Piero della Francesca Uskrsnice* (1463.-65.) jest ortogonalna struktura temeljne kompozicijske razdiobe. Štoviše, križni motiv koji prevladava na Mondrijanovoj slici nalazi se u Frančesku kao ikonografski motiv u vidu križa pobjede, prikazan na zastavi koju drži Krist. Moglo bi se reći da je Frančeskova naglašeno ortogonalna kompozicija u figurativni kôd prenesena simbolika križa pobjede.

Primjer 4. Pit Mondrijan, *Kompozicija III*Primjer 5. Pjero dela Frančeska,
Uskrsnice

Kao što Mondrijanova slika čini vidljivom temeljnu kompozicijsku strukturu *Uskršnjuća*, tako i Stelina (Frank Stella) reljefna slika (oslikani reljef) *Stari povrtnjak* (1986.) vidljivom čini oblikovnu strukturu Rubensove (Peter Paul Rubens) slike *Lov na tigra, lava i leoparda* (1616.). Ako i nije riječ o izravnom, hotimičnom oslanjanju na konkretnu sliku, Stela svjesno preuzima tipično barokne oblikovne odnosno kompozicijske sheme u okvir apstraktнog izraza.³ U Rubensa se doima kao da oblici nastoje probiti okvir kadra i dvodimenzionalnu površinu slike i izaći u stvarni, trodimenzionalni prostor. U Stele ta se tendencija ostvarila u doslovnom vidu. Virtualne smjernice kompozicije koje su u Rubensa prikrivene figurativnim prizorom, u Stele su stekle konkretna predmetna obilježja, pri čemu se *označitelj* poistovjetio s *označenim* (izuzetak čini oblik s prividom stupa). Podudarnosti su gotovo izravne: valjak „osjenčan“ crno-bijelim rasterom na Stelinoj slici djeluje poput izravne znakovne parafraze voluminoznog konjskog vrata koji se u kompoziciji živilih boja ističe svojim sivilom. Forma nalik stošcu kod Stele (sredina desno) grafičko-koloristički je ekvivalent hrptu leđa Rubensovog tigra. Oblikovne funkcije su identične: konjski vrat prikazan je s naglašenom voluminoznosću, a leđa tigra gotovo plošno (raster crnih šara poništava volumen tijela opisan *chiaro-scuro* metodom); s druge strane grafički raster na valjku ističe njegov volumen, dočim šarani raster na stošcu poništava dojam voluminoznosti.



**Primjer 6. Peter Paul Rubens,
*Lov na tigra, lava i leoparda***

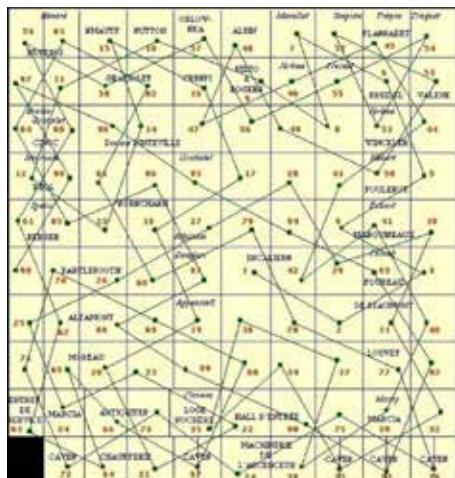


Primjer 7. Frenk Stela, *Stari povrtnjak*

³ O tome svjedoče Stelina publicirana predavanja u sklopu *Charles Eliot Norton Lectures* na Harwardu, 1983-1984. (Stella, 1986). Razmatrajući narav apstraktнog slikarstva u doba postmoderne i krizu u koje je ono zapalo, Stela ukazuje na mogućnost ostvarivanja posebnog vida pikturnalnosti koji je bio u opticaju u 16. i 17. st. Riječ je o pikturnalnom prostoru koji se – po Steli – prvi puta javlja u djelu Karavađa (Caravaggio), a posvе razvija u Rubensa. Budуći da je cilj slikarstva ostvariti prostor koji nije kompromitiran dekorativnoшću i ilustrativnoшću, talijanski autor inauguriра „prostornu zaokruženost“, „fleksibilnost i elastičnost“. To više nisu slike u koje se može tek gledati; u njih se – metaforički kazuje Stela – može ući i u njima se kretati. Po uzoru na pikturnalni prostor kod Karavađa i Rubensa, Stela u svojim djelima nastoji ostvariti „puninu i protežnost“, pomoću kojih sliku razvija u svim pravcima rasprostiranja. Međutim, Stela narav tog pikturnalnog prostora ne smatra pripadajućim tek ranim baroknim majstorima, nego ga istovrsnim pronalaže i u Manea (Edouard Manet), Mondrijana i Poloka (Jackson Pollock). Riječ je o „prostornoj plodnosti“, odnosno „uvjerljivom manipuliranju“ slikovnim prizorima. Stela tu vrstu prostora imenuje kao „working space“ – „prostor s kojim se raste i u koji se proširuje, slikovni prostor koji se može usmjeravati i gibati, slikovni prostor koji potiče neograničenu orijentaciju i širenje. Šlikarstvo ne želi biti ograničeno međama ruba i površine“ (Stella, 1986: 35).

Takvih je primjera strukturne podudarnosti na podlozi zajedničkog nazivnika neobično mnogo u povijesti likovnih umjetnosti, osobito u razdoblju moderne u kojem se u muzici, književnosti i likovnim umjetnostima povlače mnoge poveznice s tradicijom koja im je pripadajuća. No, osobito su zanimljivi primjeri odnosnog povezivanja različitih područja i vrsta. Ovdje ćemo izdvojiti tri karakteristična primjera djela u kojih je kompozicijska struktura zasnovana na istom nazivniku, zajedničkoj strukturnoj potki koju bismo još mogli nazvati i invarijantom: 1) poema srednjovjekovnog kašmirskog književnika Rudrate (Rudrata) pod nazivom *Kāvyālankāra* (knjiga o poetici, 9. st.), napisana na sanskrtu; 2) roman *Život: korisnički priručnik* (1978.) Žorža Pereka (Georges Perec), i 3) slika Bernara Friza (Bernard Frize) pod nazivom *Spitz* (1991.). U strukturnoj potki sva tri djela nalazi se *poetska figura* koja je utemeljena na „skakačevom obilasku“. Riječ je o kretanju figure skakača (konja) koji na praznoj šahovskoj ploči obilazi sva 64 polja, pri čemu se na svakom polju nađe samo jednom. U *Kāvyālankāri* se nalazi najraniji primjer uporabe te figure u svrhu sastavljanja pjesničkog djela. „Par smisaonih stihova sastavljen je tako da, kad se jedan stih ispiše u nizu (od lijeva na desno i od vrha prema dnu) po jedan slog po četvorini tako da se ispuni 8×4 polja – polovicu šahovnice – drugi se stih pojavljuje kao ‘Skakačev obilazak’“ (Murthy, 2020: 1905). U takvoj permutacijskoj shemi sa svakim se novim slijedom slogova ostvaruje nova riječ, odnosno novo značenje. Problemski vid skakačevog obilaska u matematičkim znanostima na zapadu je prvi uočio i raspravio švicarski matematičar Euler (Leonard Euler, 18. st.).

U romanu postmodernističkog francuskog književnika devedeset i devet poglavlja knjige (koja broji 600 str.) raspoređeni su prema shemi plana zgrade u kojoj se radnja odvija, a koji je plan podijeljen na strukturnu rešetku od 10×10 polja. Opisujući priče stanara Perek ih u vremenu niže slijedom skakačevog obilaska koji odgovara prostornom rasporedu soba i stepeništa. Na koncu, francuski postmoderni slikar Friz za strukturnu potku svoje slike uzeo je isti obrazac, tj. istu strukturnu figuru. Friz svoje slike izvodi gestom jedinstvenog, neprekinutog poteza koji se određenim slijedom usmjerena kreće po površini slike. Taj je slijed ponekad zadan strukturom samog formata (parne ili neparne potpodjele), ponekad prividom konkretnog motiva (pletivo, tekstilno tkanje), a ponekad – kao u ovom konkretnom slučaju – unaprijed zadane strukturne sheme koju autor preuzima iz nekog postojećeg, van-likovnog sustava. Ukoliko se slika podijeli na kvadrante, može se opaziti da slijed geste prati uzorak skakačevog obilaska. Za potvrdu te usporednice stoji i izravan Frizov iskaz (Frize, 1999: 91).



The Quantization of Lie Algebras II

Primjer 8. Žorž Perek, shema „skakačevog obilaska“ u arhitektonskom nacrtu i plan poglavlja romana



Primjer 9. Bernar Friz, *Spitz*

Ta tri primjera zorno ukazuju na to da se odabir izvjesne poetske figure kao i njezina primjena na dosljedan, strog proceduralni način može ostvariti neovisno o narativnim odnosno sadržajnim okvirima umjetničkog djela. Takva figura postaje imaginacijski zamašnjak, sredstvo koje autoru otvara tvorbene i sadržajne mogućnosti koje ranije nije naslućivao. Ukoliko se dakle poetska figura kojom se pojedini autor služi usvoji u vidu zajedničkog formativnog nazivnika, tada rezultati stvaralačkog djelovanja mogu biti nadasve plodonosni.

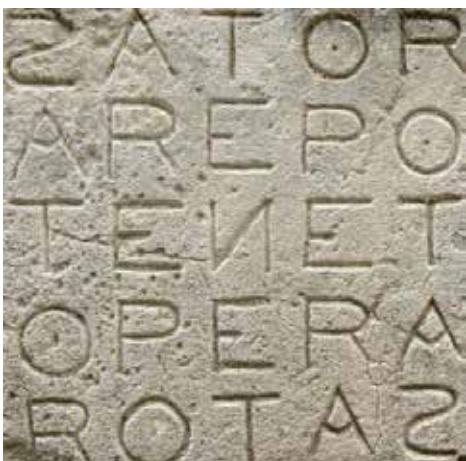
Nakon što smo sažeto ukazali na dva bitna prohtjeva koji uvjetuju primjeren pristup praksi stvaralačkog nasljedovanja odnosno preuzimanja, možemo prijeći na njezine konkretnije pojavnne aspekte.

Nasljedovanje kao stvaralačka djelatnost

Dinamika razvoja umjetničkoga stvaralaštva u svojim raznolikim stadijima u najopćenitijem bi se pogledu mogla podijeliti na praksi nasljedovanja tradicije (stvaranje kao oponašanje) i praksi njezinog nijekanja (izvorno stvaranje bez oslonca u tradiciji). U rasponu od velikih i dugotrajnih kulturnih epoha u kojima je prevladavao jedinstven estetski kanon, pa sve do generacijskog odnosa učitelj / učenik (majstorske radionice, akademije, privatne poduke) koji je odnos često prepostavlja manje ili više izraženo oticanje od izravnog oponašanja uzora, razvojni oblici umjetnosti redovito su se utjecali jednom od ta dva vida stvaranja. No, ta dvojna podjela nije uvijek i potpuna. Dva su se vida nerijetko prožimali na manje očit način. Štoviše, ponekad se nova umjetnička praksa prividno doimala krajnje revolucionarnom, dočim je – sagledana u kontekstu temeljnijih tvorbenih načela i struktura, ona istodobno očitovala neочекivano nasljedovanje određenih aspekata tradicije. Dva primjera iz područja muzike možda ponajbolje ukazuju na tu činjenicu.

Dodekafonijski prevrat tek je prividno bio radikalno revolucionaran; ili pak, on jest bio revolucionaran u doslovnom, etimološkom smislu te riječi (obrat, okretanje, kako kod bubnja revolvera). Određena formativna obilježja dodekafonije predstavljaju obrat na stare, tradicijske oblikovne sheme. U svojoj bazičnoj strukturnoj shemi, četiri dodekafonijska niza (osnovni niz, retrogradni niz, inverzija i retrogradna inverzija) imaju strukturni predložak u osobitom obrascu preuzetom iz antičke književnosti. Riječ je o antičkoj latinskoj izreci osmišljenoj u obliku palindroma: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Napisana u formi kvadrata, ta jezička struktura očituje istovrsne inverzije poput onih u dodekafonijskim nizovima. Na tu činjenicu ukazuje Vebern (Anton von Webern) u posljednjem od osam predavanja što ih je održao između siječnja (januara) i travnja (aprila) 1932. godine u Beču., završivši izlaganje upravo s navodom latinskog palindroma (Reich, 1971: 135).⁴ Vebern je svoj radikalno avangardni izričaj koji obilježavaju tzv. punktualizam i serijalizam, također gradio na iskustvima renesansnih nizozemskih polifoničara.

⁴ U istom predavanju austrijski skladatelj ističe književne usporednice vlastitog muzičkog izraza sa Šekspirovim (William Shakespeare) djelom i njegovim korištenje aliteracija i asonancija.



S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Primjer 10. Antički rimski palindrom

Nadalje, kada Šenberg (Arnold Schönberg) izlaže načela glazbenog oblikovanja kojima se ravna u svom skladateljskom postupku, on vidno proturječi uobičajenim pretpostavkama koje ga prikazuju kao revolucionara što je dokinuo tradicionalno poimanje muzičkog djela. Privid revolucionarnosti proizlazi odатле što Šenberg narušta utočište dijatoničkog sistema; no pri tome se previđa činjenica da se on u mnogim vidovima oslanja na njemačku muzičku tradiciju. U nacrtu teksta naslovljenom „Nacionalna muzika“, Šenberg govori o svojim „učiteljima“ – Bah (Johann Sebastian Bach), Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart), Betoven (Ludwig van Beethoven), Wagner (Richard Wagner), Brams (Johannes Brahms) – i utjecajima što je od svakog poimenice primio, taksativno nabrajajući preuzeta „umijeća“ (Reich, 1971: 174-176).

On tako izrijekom ističe da je od Baha naučio: a) misliti na kontrapunktni način, tj. umijeće iznalaženja glazbenih likova koristiti tako da prate sâmi sebe; b) umjeti izvoditi sve iz jednog, u vidu povezivanju likova kroz transformaciju; c) zanemariti ‘tešku’ dobu. Od Mocarta je pak preuzeo: a) nejednakost dužine frazâ; b) koordinaciju heterogenih karakteristika u temi i njezinim sastavnicama; c) odstupanje od parne konstrukcije u temi i njezinim sastavnicama; d) umijeće oblikovanja drugotnih ideja; e) umijeće uvođenja i prijelaska. A od Betovena je preuzeo: a) umijeće razvijanja temâ i stavaka; b) umijeće varijacije i variranja; c) raznovrsnost načinâ na koje se mogu izgraditi dugački stavci; d) umijeće da se bude „besramno dug“, ili „nemilosrdno kratak“, ovisno o situaciji; e) ritmički: premještanje likova na druge dobe.⁵ Ta su osobna svjedočanstva utoliko dragocjenija ukoliko potvrđuju, takoreći autoriziraju naknadne uvide teorijskih istraživača i skladatelja u njihovom bavljenju opusom tog velikog prevratnika moderne.

⁵ Ovi su retci izravno preneseni iz spomenutog teksta; zbog minimalne gramatičke prilagodbe nismo ih stavili pod navodnike.

Na koncu, Šenberg se izrijekom očituje o tome na koji način shvaća pojmove tradicije i originalnosti, čime izravno dovodi u pitanje etabriranje svoje prevratničke uloge:

Moja originalnost potječe od toga što sam izravno imitirao sve za što sam mislio da je dobro.

...ako bih nešto našao kod drugoga, ne bih ostao samo na tome; prisvojio bih to zato da bih to posjedovao; radio bih na tome i to proširivao, i to bi me odvelo do nečega novoga.

Usudujem se vjerovati da pišem uistinu novu glazbu, koja će, budući da je zasnovana na tradiciji, postati tradicijom (Reich, 1971: 176).

Srodne primjere mogli bi nizati naširoko i nadugačko. Spomenimo ovdje tek jedan značajan primjer iz književnosti. Kalvino (Italo Calvino) se u svojim američkim predavanjima zalaže za poetička načela koja smatra vrijednim da budu prenesena spisateljima dvadeset prvoga stoljeća (Calvino, 2002). On ističe pet takvih načela: *brzinu, točnost, lakoću, mnogostruktost i vidljivost*, izvodeći ih iz konkretnih primjera tradicionalne književne prakse. Kada govori npr. o prvom načelu, njegova predodžba brzine nije od one vrste koja je bila ideologizirana modernističkim projektom futurista, brzina koja odražava/ilustrira progresivni razvoj tehnike i društva. Dakle, kategoriji koja pripada razini naracije. Kao književni autor, Kalvino razmatra sredstva koja pripadaju dosegu književne operativnosti i načinima na koje se raznorodni narativi posvajaju u okrilje spisateljskoga umijeća. Riječ je o priopvjednoj ekonomičnosti, zanemarivanju nepotrebnih pojedinosti, specifičnom zahvatu u trajanju, sažetosti stila, istovremenosti ideja, okretnosti razmišljanja, brzini uma, povezivanju udaljenih točaka u prostoru i vremenu, itd. Na taj način razvijajući i pospješujući piščevu imaginaciju Kalvino ne zazire od uporabe različitih formalnih postupaka koji pristižu iz područja matematike, logike i šaha, kao uostalom i ostali njemu srodnici okupljeni oko grupe OuLiPo.⁶

Nakon ove uzgredne argumentacijske demonstracije prijeđimo na osnovna tipska načela naslijedovanja. Pošto nas ovdje prije svega zanima konstruktivni, praktični vid naslijedovanja što smo ga imenovali kao preuzimanje, odnosno prevođenje, razmotrimo osnovnu pojmovnu shemu koja i u ovom slučaju ima binarni karakter. Dva temeljna vida naslijedovanja tradicije mogli bismo odrediti ovim sintagmama:

- 1) naslijedovanje kao oponašanje (kopija)
- 2) naslijedovanje kao stvaralačka djelatnost (dijalog)

U prvom slučaju riječ je kopiranju postojećih umjetnina. Ta se stavka i sama može podijeliti na dva članka – na kopistiku kao odgojnu praksu i na kopistiku kao strukovnu praksu. U tu grupaciju ulaze pojave studiranja (izučavanja) i rekonstrukcije. Rekonstrukcija je umijeće kojim se služe restauratori, napose oni kiparskog usmjerenja. Za potrebe rekonstruiranja određenog dijela kipa oni izrađuju dio koji nedostaje, ili pak

⁶ franc. *Ouvre de Littérature Potentielle* – Radionica potencijalne književnosti. Uz Kalvina grupi su pripadali Fransoa L Lione (François Le Lionnais), Rejmon Keno ([Raymond Queneau](#)), Žak Rubo (Jacques Roubaud), Žorž Perek i mnogi drugi autori.

kopiraju ornamentalne ukrase i skulpture radi zamjene dotrajalog kamena. Ukoliko je riječ o unikatnom predlošku koji se ne može izraditi kopirajući istovjetan postojeći dio, tada se u pripadajućoj stilskoj maniri izrađuje nadomjestak. Kopistika u vidu studiranja odnosi se na upoznavanje tehnoloških, tehničkih i poetičkih vidova umjetnine, odnosno njezinog stilskog obrasca. Radi se o uvriježenoj praksi koju su stoljećima prakticirali mladi autori koji su – kopirajući djela svojih uzora – na taj način stjecali tehničko-tehnološke uvide u oblikovni i izvedbeni karakter izvornika (npr. Miroslav Kraljević, *Satir i seljaci*, 1910., kopija prema Jordensu (Jacob Jordaens); Semjuel Mors (Samuel Morse), *Galerija Louvre*, 1831.-1833.).

Znakovit je u tom smislu Sezanov (Paul Cézanne) primjer. Korifej moderne – uz srodne primjere Van Goga (Vincent Van Gogh), Matisa (Henri Matisse) i drugih autora – i sam je studiozno izučavao stare majstore. U uljnoj tehnici kopira dvadeset i dva djela, među kojima se nalazi nekoliko Delakroovih (Eugène Delacroix) djela (npr. *Danteova barka*), no to čini mahom prema monokromnim reprodukcijama, rjeđe izravno prema izvorniku. Jedna od iznimki je kopija po Lankreuu (Nicolas Lancret): *Igra skrivača*. Ujedno izvodi šest kopija u akvarelu – Delakroa, Đordone (Giorgione), Donatelo (Donatello), itd. – slobodno tretirajući formu i proizvoljno rabeći kolorističku paletu, predloškom se služeći tek kao podlogom za analitičku elaboraciju kompozicije i kolorističku izgradnju prostornih planova. U crtačkim tehnikama pak Sezan izvodi 282 djela nastala prema različitim predlošcima – Engr (Jean Auguste Dominique Ingres), Rafael (Rafael), Velaskez (Diego Velázquez), Muriljo (Bartolomé Esteban Murillo), Veroneze (Paolo Veronese), Šarden (Jean Baptiste Siméon Chardin), itd. U tim se djelima također uglavnom služi izvornim predlošcima kao povodom za realizaciju opažajnih senzacija, potaknutim umjetničkim senzibilitetom svojih likovnih sugovornika.⁷ Sezan štoviše u određenom smislu čitavo svoje slikarsko poslanje stavlja pod znak nasljedovanja. On naime nastoji povezati izravne opažajne senzacije i konstrukciju likovne strukture, oslanjajući se na klasičan uzor: „Zamislite Poussina u cijelini s nova naslikana prema prirodi, to je klasik na kojega čekam“ (Bernard, 1907: 627).

Osim što se javlja kao individualna studijska praksa, kopistika je sastavni dio nastavnog kurikula studijskih programa visokih škola (odnosno sastavnica sveučilišta) u domeni konzerviranja i restauriranja. U individualnoj praksi najčešće se radi o likovnoj (vizualnoj) kopistici, dočim je u okvirima restauratorske struke riječ o tehničko-tehnološkom pristupu koji za cilj ima što temeljitije upoznavanje izvornika. To pak znači da se kopiranje dosljedno sprovodi u svim aspektima djela. Zavisno od stilskog razdoblja ti aspekti mogu biti različiti: nosilac (platno, drvo, ožbukani zid), preparacija, *intonaco*, prenašanje crteža punktiranjem i polveracijom, odabir izvornih pigmenata, odabir medija (venecijanski terpentin, jajčana tempa kazeinsko mlijeko), podložni lokalni tonovi (*brunaille*, *grisaille*, *verdaccio*), duktus (rukopisne i teksturne značajke – *tratteggio* / *rigatino*, itd.), otopinom damara zaštićeni međuslojevi, lazuriranje, završni lak).

⁷ Za detaljniji uvid vidi: Takanori, 2018: 111-125. Vidi i: Reff, 1960: 150-174.

Uglavnom, pedagoško-didaktički nas vidovi nasljedovanja u kontekstu našeg rada neće zanimati. Pobliže ćemo se pozabaviti nasljedovanjem kao samostalnom stvaralačkom, odnosno umjetničkom djelatnošću. Riječju, nasljedovanjem kao stvaralačkim izvodom. Taj ćemo aspekt podijeliti na šest inačica koje smo arbitrarno imenovali sljedećim pojmovima: *posveta, variranje, prijenos, parafraza, citiranje i recikliranje*. Razmotrimo u najsažetijim crtama svaku kategoriju zasebno.

Inačice stvaralačkih izvoda

- a) *Posveta – hommage* kanonskim remek-djelima u vidu preuzimanja teme izvornika, bez izravnog ponavljanja njegovog stilskog obrasca.

Niz slika kojima je Sutin (Chaim Soutine) odao počast svojim slikarskim uzorima poput Rembranta (Rembrandt van Rijn) (*Govede truplo*, 1655. – Sutin, *Govede truplo*, 1924.; Rembrant, *Žena se kupa*, 1654. – Sutin, *Žena se kupa*, 1931.) i Šardena (*Raža*, 1728. – Sutin, *Mrtva priroda s ražom*, oko 1924.) – predstavljaju nasljedovanje koje se nadahnjuje kvalitetom pikturne supstancije uljnoga medija u nizozemskog majstora, kao i onim što bismo mogli nazvati svojevrsnim egzistencijalističkim nemirom. Riječ je o slikarima „iste krvne grupe“, o svojevrsnom trans-povijesnom bratimljenju, kojemu je *hommage* pečat, biljež bratskog dioništva. S tim se umjetničkim srodstvom imao potrebe povezati i suvremeni hrvatski slikar Zlatan Vrkljan, koji je za temu svoje slike odabrao predložak Sutinovog autoportreta, združen s karakterističnim motivom goveđeg trupla. Kao što je Sutin aktualizirao Rembrantov duktus podarivši mu notu vitalističkog zaziva i egzistencijalističkog patosa, tako je pak Vrkljan svojim vlastitim kreativnim nemirom odao počast Sutinu, pronašavši u vlastitom slikarskom duktusu i njegovoj nervaturi prikladan ekvivalent. Kategoriju posvete mogli bismo dakle okarakterizirati kao znak očitovanja umjetničkog srodstva koje nadilazi prostorne i vremenske barijere.



Primjer 11. Haim Sutin,
Polovica goveđeg trupla



Primjer 12. Haim Sutin,
Autoportret



Primjer 13. Zlatan Vrkljan,
Haim Sutin

- b) *variranje* – preuzimanje pojedinih formalnih ili sadržajnih aspekata izvornika u svrhu njihove slobodnije razrade u duhu vlastite poetike;

Godine 1954. i 1955. Pikaso (Pablo Picasso) stvara seriju od petnaest slika po predlošku Delakroovih *Žena iz Alžira*, a 1957. godine slika glasovitu seriju od pedeset i osam slika nadahnutih Velaskezovim remek-djelom *Las Meninas*.⁸ Bejkon (Francis Bacon) 1953. godine slika *Studiju prema Velasquezu (Portret Pape Inocenta X.)*, a Majk Bidlo (Mike Bidlo) izrađuje monumentalnu seriju od 5000 crteža *The Fountain drawing*, nadahnutima Dišanovim ready-madeom. Uz mnoge druge koje ovdje nismo u prilici navesti, navedeni primjeri ukazuju na aspekt nasljedovanja koji se zasniva na dijaloškom poticaju. Odabrani predložak nije izabran po načelu poetičke ili kakve druge srodnosti, nego je preuzet kao resurs oblikovnih sastavnica koje autor posvaja u okrilje vlastite likovne poetike. Predložak pruža osnovne strukturne i oblikovne koordinate, unutar kojih se autorova imaginacija slobodno kreće razvijajući varijabilne mogućnosti vlastitog likovnog govora. U Pikasa je riječ o invenciji koja svojom tvorbom podsjeća na srodne, muzičke invencije, a osobito upravo na muzičku formu teme s varijacijama. Kao i kod jazz improvizacija na zadanu temu, vrstan autor poput umještih improvizatora uspijeva u svakoj zasebnoj tvorbi udovoljiti dvama imperativima: razviti oblikovne mogućnosti u što većem varijabilnom rasponu u okviru vlastitoga poetskog rukopisa, i ujedno u svim izvedbenim dionicama sačuvati motivaciju potaknutu glavnom temom izvornika.



Primjer 14. Majk Bidlo, Crteži Fontane

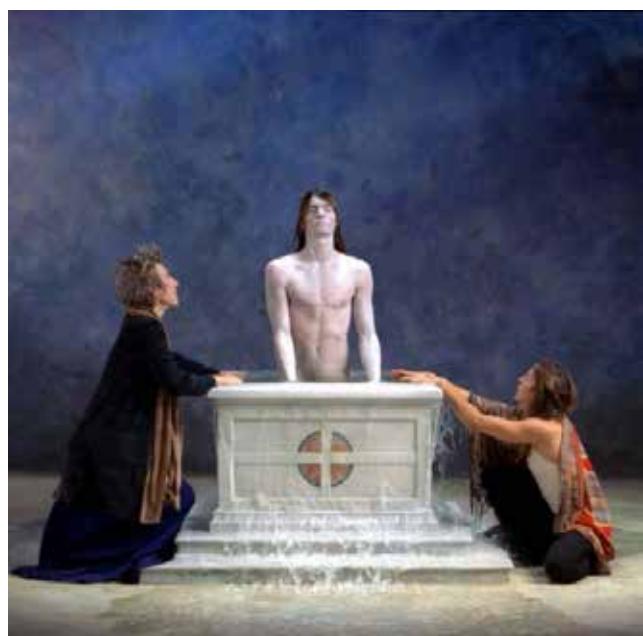
⁸ Osim ta dva ciklusa koji tematiziraju konkretne povijesne slike Pikaso stvara *Portret nepoznate žene* po Kranahu mlađem (1958.), 1961. godine laća se Maneovog *Doručka na travi*, višekratno se oslanja na Rembranta, itd.

- c) *prijenos* – prenašanje / prevođenje srodnog sadržaja (tema, sadržaj, forma) iz jednog medija u drugi;

Autor koji je odabrao ovaj vid nasljedovanja stvaralački izazov pronalazi u mogućnosti (i svladavanju postojećih zapreka) da se sadržajni predložak izvornika prevede u drugi medij: iz skulpture u slikarstvo, iz slikarstva u fotografiju, instalaciju, performans, odnosno video rad. Pri tome se otvaraju različiti aspekti prevođenja, koji postaju okosnica stvaralačkog pristupa i njegove dosjetljivosti i dosljednosti. Budući da svaki medij posjeduje svoje formativne i izražajne karakteristike, s prevođenjem dolazi do nove kodifikacije – trans-kodifikacije koja nerijetko donosi sasvim nove semantičke potencijale. Takav je slučaj prijevod Njumenove (Barnett Newman) slike *Tko se boji crvene, žute i plave* (1967-1968.) u instalaciju s višebojnim neonskim cijevima: Den Flejvin (Dan Flavin), *Bez naziva – za Barneta Njumena* (1971); prijevod Mazolinove (Masolino da Panicale) *Pietà* (1424) u video rad: Bil Vajola (Bill Viola), *Izranjanje* (2002); prijevod Žerikoovog (Théodore Géricault) *Splava Meduze* (1819) u fotografiju: Hu Jieming (Hu Jieming) (2013), zatim u modnu kampanju: Eni Lajbovic (Annie Leibovitz) i Džordž Kluni (George Clooney) (2006), i na koncu u video performans (Danko Friščić i Davor Mezak, 2014). U svim navedenim slučajevima znakovna trans-kodifikacija ostvarila je neočekivane pomake u semantičkom sloju izvornika. Upravo je taj i takav pomak središnji stvaralački zamašnjak u kategoriji prevođenja.



Primjer 15. Mazolino, Pietà



Primjer 16. Bil Vajola, Izranjanje

- d) *parafraza* – slobodna preradba izvornog predloška, koja ima pripadajući značenjski pomak;

Za razliku od prijenosa, parafraza ostaje u izvornome mediju, s time da slobodnom preradbom određenih aspekata izvornika stvara svojevrsnu značenjsku diverziju. Neočekivani obrat kao efekt iznenađenja jedno je od glavnih obilježja te inačice nasljedovanja. Pri tome se pripadajući subverzivni učinak može kretati od duhovite rugalice, persiflaže – Robert Kolskot (Robert Colescott), *I Gets A Thrill Too When I Sees De Kooning's Woman*; Šeri Levin (Sherrie Lewine), *Fontana (Buddha)* (1971); parafraza Dišanove *Fontane* (1917); Filip Tafe (Phillip Taffe), *Mi se ne bojimo* (1985); parafraza Njumenove *Tko se boji crvene, žute i plave II.* (1967), preko nadrealističke začudnosti s notom makabralnosti – Rene Magrit (René Magritte), *Perspektiva: Davidova Madame Récamier* (1949), pop-artističke prilagodbe duhu trivijalnosti – Alfred Lesli (Alfred Leslie), *Ubojstvo Franka O'Hare* (1975) – parafraza Karavadovog *Polaganja Krista u grob* (1600-1604) i Roj Lichtenštajn (Roy Lichenstein), *Žena s cvijećem u šeširu* (1963) – parafraza Pikasove *Dore Maar s mačkom* (1941), sve do postmodernističke inscenacije u kojoj značenjska diverzija zahvaća u područje ironične ambivalencije (Lovro Artuković, *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)*, 2014) – parafraza Ticijanove (Tiziano Vecellio) *Diane i Akteona* (1556-1559). Možda najistaknutiji vid parafraze kao ironične, parodijske geste predstavljaju slike grupe *Art & Language* iz serije *Portreti V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (1980).



**Primjer 17. Žak-Luj David,
*Madame Récamier***



**Primjer 18. René Magrit,
*Perspektiva***

- e) *citiranje* – izravno navođenje izvornika, bez značajnijih formalnih izmjena;

Citiranje pripada umjetničkom djelovanju koje se najizvornije iskazalo u okviru konceptualne prakse. Utoliko bi primjerenoj pojmu bio onaj koji se uvriježio rabiti kada je riječ o radovima te provenijencije – apropijaciji. U svom najradikalnijem, najdosljednijem vidu riječ je o poetici koja izvornost individualnog umjetničkog stvaralaštva odmjenjuje doslovnim oponašanjem citiranog izvornika. Citiranje je djelatnost koja se iscrpljuje u samoj gesti oponašanja, pri čemu se autorska samosvijest zakriva paravanom apersonalnog pristupa. Štoviše, upravo takva gesta postaje autorski stav – „nemati stav“ postaje autorski stav više potencije. Stav je to prema kojem stvaralaštvo još može jedino ponuditi perpetuiranje već postojećeg, pri čemu se čin samo-susprezanja može tumačiti i kao vid etičkog određenja. Vjerojatno nema boljeg primjera za tu vrstu umjetničkog djelovanja od opusa Majka Bidloa, koji je glavninu opusa posvetio kopijama glasovitih djela slikarskih predčasnika, kopije koje u istom formatu, tehnicu i stilu reproduciraju izvorna djela Magrita, Pikasa, Matisa, Vorholu (Andy Warhol), De Kirika (Giorgo De Chirico), Ležea (Fernand Léger), itd. Nadalje, Malcolm Morli (Malcolm Morley) slika *Atensku školu* po Rafaelu (1972) rabeći slobodniji izvedbeni duktus, Lik Tojmans (Luc Tuymans) izrađuje seriju slika naslikanih prema kadrovima filma *Mjesec i novčić od šest penija*, biografski film o životu Pola Gogena (Paul Gauguin), slikajući u uobičajenoj vlastitoj izvedbenoj maniri. Stjepan Šandrak pak u vlastitim slikama prikazuje slike drugih slikara, koje u ciklusu slika *Spektakl* postaju scenografije opsivnog trenda „selfie“ kulture, odnosno opsivnog fotografskog bilježena različitih prizora.



Primjer 19. Stjepan Šandrak, *Spektakl br. 13*

- f) *recikliranje* – izravno ponavljanje izvornika i razrađivanje njegovog vokabulara, poštivajući pri tome zadane oblikovne okvire;

U doba tehničke reprodukcije – podučio nas je još davno Benjamin (Walter Benjamin) – umjetnina gubi svoju auru. Lišena svog ekskluzivnog, posvećenog statusa, ona postaje moneta čija se konvertibilnost može mijenjati zavisno od aktualnog „tečaja“ (čitaj: umjetničkog trenda). Može postati vrijednost koja se u transakciji umjetničke razmjene može reciklirati na različite načine. Upravo tehnikom mehaničke reprodukcije (*silk-screen*) Vorhol je preuzeo postojeće umjetnine kao sirovinu koja postupkom recikliranja može zadobiti novu vrijednost. Taj vid stvaralačkog nasljedovanja – iako se izvornik prividno lišava njegova digniteta – ustvari otkriva posve neočekivane poetičke potencijale što ih sa sobom nose djela koja smo takoreći „potrošili“ prekomjernom perceptivnom uporabom i time ih na određeni način pretvorili u objekte potrošnje. Po metodi „*klin se klinom izbjiga*“ potrošački štih Vorholove umjetničke reciklaže na neobičan način preuzetim umjetninama pruža dašak novuma, neočekivnog šarma koji slikama daruje nov, ponešto drugačiji život. Riječ je o radovima iz ciklusa *Detalji renesansnih slika*, (1984), s radovima koji se oslanjaju na Leonarda – *Navještenje*, (1472-1475), Učela (Paolo Uccello) – *Sv. Juraj i zmaj* (oko 1470.), Pjera dela Frančesku – *Gospa s djetetom, svećima i vojvodom koji kleći* (1472) i Botičelija (Sandro Botticelli) – *Rođenje Venere* (1482). Metodom recikliranja na drugačiji se način koristi Polke (Sigmar Polke), koji često poseže za detaljima poznatih likovnih djela, ili pak manje poznatih grafičkih ilustracija, da bi ih metodom rasterne pikselacije točku po točku prenio na mahom apstraktne podloge svojih slika – *This is how you sit correctly*, 1982., s recikliranim detaljem Gojinih (Francisco Goya) *Los Caprichosa* (list br. 26, 1979.; *Mjerenje odjeće*, 1994.; *À Versailles, à Versailles*, 1980.; *Putti se igraju s maskom*, 2002.). Na koncu, iznimno je uspio ciklus radova koje je Lichtenstajn (Roy Lichtenstein) ostvario u razdoblju od 1968.-1969. godine na temelju Moneove (Claude Monet) *Katedrale u Rouanu* (1892-1894).



Primjer 20. Paolo Učelo,
Sv. Juraj i zmaj



Primjer 21. Endi Vorhol,
Iz ciklusa Detalji renesansnih slika

Zaključak

Spomenimo na kraju našeg rada izložbu i popratnu publikaciju koja je u sebi objedinila sve navedene inačice naslijedovanja što smo ih ovdje izložili. Taj nam je poticajni kustoski projekt bio izravan problemski predložak za koncipiranje ovog rada. Riječ je o milenijskoj izložbi koju je organizirala Nacionalna galerija (National Gallery) u Londonu 2000. godine, pod nazivom *Encounters – New Art from Old* (Morphet, 2000). Ambiciozno osmišljena manifestacija okupila je dvadesetak najuglednijih živućih umjetnika koji su dobili u zadatku da po vlastitom nahođenju odaberu određeno djelo iz postava odnosno fundusa galerije i da u dijaloškom odnosu spram konkretnog rada ostvare vlastito djelo. Zamisao je rezultirala nizom iznimnih djela koja su nastala upravo kao djelatnost naslijedovanja, u najširem spektru odnosnih mogućnosti.⁹ Dostaje nam tek ustanoviti neiscrpne mogućnosti izvođenja „nove umjetnosti“ iz „stare“ kao vid potvrde o samo-obnavljajućoj naravi umjetničke tvorbe.

Pojmovne odnosno pojavnne inačice naslijedovanja koje smo sažeto nastojali prikazati nisu određene na posve nedvosmislen način. Mnogi primjeri naslijedovanja predstavljaju rješenja koja nastaju kao kombinacije dvaju ili više inačica. Ponekad dakle nije moguće posve jednoznačno odrediti odnosno kategorizirati tipski predložak u praksi preuzimanja. Nije lako u pojedinim slučajevima razlučiti razlike između prakse citiranja i recikliranja, posvete i citiranja, itd. No, to nije ni neophodno, budući da pojmovna kategorizacija koju smo predstavili ima praktičnu a ne teorijsku svrhu. Ona bi trebala omogućiti lakše snalaženje pri odabiru onih radova koji mogu biti preuzeti na stvaralački način, da bi posredno bili usklađeni s kreativnim htijenjem autora, odnosno s njegovim osobnim poetičkim sredstvima – s onim što se u tradicionalnoj retorici naziva *licentia poetica*. Predložena je shema poput sita koje svojim rešetkastim rasterom propušta one sastavnice koje mogu poslužiti stvaralačkoj tvorbi. To i takvo prosijavanje trebalo bi nam omogućiti da za svoje vlastite potrebe odaberemo primjerena rješenja.

Poetičke alate koji nam mogu poslužiti pri razradi tih rješenja, ovom prigodom nismo mogli raščlaniti i prikazati onako kako bi to dolikovalo kontekstu naše teme. Sveli smo ih tek na jednostavnu, praktičnu formulu dviju tvorbenih osi (slaganja i izabiranja), odnosno na pojavu zajedničkog nazivnika – invarijantne figure. Nekom drugom prigodom bilo bi poželjno predstaviti tvorbena sredstva u daleko širem obimu i razrađenijem pristupu. Upravo zahvaljujući tim učinkovitim sredstvima, svaka se valjana stvaralačka praksa istinski utemeljuje kao umijeće. Ono umijeće koje se stoga može opravdano imenovati izvedenicama iz latinske odrednice *ars*.

⁹ Među ostalima, združeni parovi bili su Auerbach/Konstejbl (Frank Auerbach, John Constable), Baltis/Pusen (Balthus, Nicolas Poussin), Kolfield/Zurbaran (Patrick Caulfield, Francisco de Zurbarán), Clemente/Ticijan (Francesco Clemente, Tintoretto), Frojd/Šarden (Lucien Freud, David Hockney), Hodžkin/Sera (Howard Hodgkin, Georges Seurat), Kifer/Tintoretto (Anselm Kiefer, Tintoretto), Kitaj/Van Gog (Ronald Brooks Kitaj), Twombly/Tarner (Cy Twombly, Joseph Mallord William Turner), Tapies/Rembrant (Antoni Tàpies).

REFERENCE:

1. Arnhajm, Rudolf. 1985. *Vizuelno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
2. Bernard, Émile. 1907. "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites", citirano u: *Mercure de France* 69, no. 247
3. Calvino, Italo. 2002. *Američka predavanja*, Zagreb: Ceres
4. Damjanov, Jadranka. 1991. *Vizualni jezik i likovna umjetnost; uvod u likovno obrazovanje*, Zagreb: Školska knjiga
5. Da Vinči, Leonardo. 1964. *Traktat o slikarstvu*, Beograd: Kultura, 1964.
6. Frize, Bernard. 1999. *Bernard Fize – Size Matters*, Nîmes: Actes Sud/ Carré d'Art Musée d'art contemporain, Nîmes
7. Goethe, Johann Wolfgang. 2007. *Učenje o bojama*, 1. i 2. svezak, Zagreb: Scarabeus
8. Jakobson, Roman; Halle, Morris: 1988. *Temelji jezika*, Zagreb: Globus
9. Klee, Paul. 1959. *Teoria della forma e della figurazione*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore
10. Klee, Paul. 1964. *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*, Basel/Stuttgart: Schwabe&Co Verlag
11. Levi-Stros, Klod. 1966. *Divlja misao*, Beograd: Nolit
12. Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Strukturalna lingvistika*, Zagreb: Stvarnost
13. Morphet, Richard. 2000. *Encounters – New Art from Old*, London: The National Gallery
14. Murthy, G. S. S. 2020. „The Knight's Tour Problem and Rudrata's Verse. A View of the Indian Facet of the Knight Tour”, u: *Resonance* Vol. 25, No. 8, August 2020, 1095–1116
15. Pareyson, Luigi. 2008. *Estetika – teorija formativnosti*, Zagreb: Demetra
16. Pejaković, Mladen. 1995. „Disciplina mašte u slikarskom djelu Iva Dulčića“, u: Dubrovnik, Nova serija, godište VI, 1995., broj 1
17. Reich, Willi. 1971. *Schoenberg – a critical biography*, New York: Praeger Publishers
18. Reff, Theodore. 1960. „Cézanne and Poussin“, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1960), pp. 150-174 (25 pages), Published By: The Warburg Institute
19. Riffard, Pierre. 1989. *Rječnik ezoterizma*, Zagreb: August Cesarec
20. Solar, Milivoj. 2004. *Predavanja o lošem ukusu*, Zagreb: Politička kultura
21. Spengler, Oswald. 1998. *Propast zapada. Obrisi jedne morfologije svjetske povijesti*, Svezak prvi: *Oblik i zbiljnost*, Zagreb: Demetra
22. Stella, Frank. 1986. *Working space*, Massachusetts and London, England: Harward University Press, Cambridge
23. Takanori, Nagař. 2018. „What Copying Meant to Cézanne“, u: *The Japanese Society for Aesthetics, Aesthetics* No.21 (2018): 111-125.
24. Valéry, Paul. *Školjka*, Zagreb: Vuković & Runjić

Creative Derivatives

The Poetics of Derivation and its Formative Assumptions

Abstract: The *creative derivatives* phrase has in itself two terms: creativity (lat. *creatus* – having been created) and derivation (lat. *derivatio* – derivation, departure). Creativity presupposes the realisation of the new, the non-existent. Derivation, on the other hand, means transition, formation or arrangement. A derivative is what is derived or comes from something else (like gasoline which is a petroleum derivative). Creative derivations would therefore be processes in which a new is derived from the existing; procedures of rearranging the existing, conversion (transitioning) from one system to another. There are two basic requirements that are necessary for the realisation of these and such actions: an adequate *poetic means* and a *common denominator* of two or more phenomena, i.e. two or more systems that are brought into contact. We define the poetic means here in Jakobson's terms as the *axis of combination* (syntagm) and the *axis of selection* (paradigm). The paper systematises the poetic possibilities of artistic modeling, which is based on the template of already existing works of art. Different versions of the approach to modern and postmodern practice of taking over the already existing form and content aspects of a work of art are briefly explained and described. When choosing examples, the author adheres to the principle of representativeness instead of compendial comprehensiveness. The outcome of the paper should be twofold. On the one hand, the aim is to get to know and understand the poetics of taking over, which is one of the preconditions for aesthetic pleasure and cognitive insight when encountering works of art of that provenance. On the other hand, the work should be useful to students in their own creative work. The poetic means exhibited in it should facilitate a creative approach to the inexhaustible source of tradition.

Keywords: creativity, derivatives, assuming, poetics, syntagm, paradigm.

Tatjana Tomic
Univerzitet Educons
Učiteljski fakultet
Sremska Kamenica
Srbija

UDC 7.071.1(=927)-055.2
7.071.1 Neshat S.
7.071.1 Hatoum M.
doi 10.5937/ZbAkU2109253T
Stručni rad

Afirmacija islamskih umetnica na primeru Sirin Nešat i Mone Hatum

Apstrakt: Uloga Žene u islamskim zemljama umnogome se razlikuje od poimanja Žene na evropskom području, jer je religijski svetonazor vekovima bio dominirajući toliko da je podredio sebi sve ostale sfere društva. Borba za ravnopravnost, koja se vodi već decenijama u tzv. Zapadnom svetu, u islamskim zemljama je tek na začetku. Imajući to u vidu, nije začudujuće što je prikazivanje Žene i svega u vezi sa njom u umetnosti i književnosti islamskih zemalja ograničeno u odnosu na Zapad. Islam je *veoma striktna religija i zabranjuje* prikazivanje predmeta koji vode ka fetišizmu, kao što su ljudski likovi i kultne slike, jer to predstavlja ugrožavanje stvaralačke moći Alaha. Islamske žene u umetnosti u prošlosti nisu imale mogućnosti da se afirmišu, jer i pored toga što islam ne podržava „diskriminaciju“ između muškarca i žene, u isto vreme ne brani ni ideju o „jednakosti“. Ipak, postmoderno doba donosi preporod, te one danas konačno uživaju svoja prava i izuzetno su zastupljene na svetskoj umetničkoj sceni. Prikazujući istorijske teme, umetnice na poseban način emituju emotivne poruke o stradanju koje su preživeli pojedini pripadnici islamske vere, a pored toga definišu i preispituju patrijarhat, feminizam i fundamentalizam kroz svoja dela. Teme stradanja se najbolje oslikavaju u radu dve islamske žene, Širin Nešat (Shirin Neshat) i Mone Hatum (Mona Hatoum), stoga će se u ovom radu govoriti njihovom stvaralaštvu i načinu na koji se afirmišu muslimanke u modernom dobu kroz istorijsko-umetnički i sociološki pristup.

Ključne reči: Islam, žene, telo, umetnost, stvaralaštvo.

Uvod

Pravo glasa žena u muslimanskim kulturama bilo je potpuno zapostavljeno sve do poslednjih decenija dvadesetog veka, a i sam muslimanski svet proučavan je od zapadnjaka na veoma stereotipan način. U pomenutom svetu, literatura je o ženama bila je zasnovana na diskusijama o „mestu“ žene u društvu i uglavnom se sastojala od didaktičkih priručnika koji su imali funkciju da objasne kako živeti moderan, a pobožan život. Krajem sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka polako je počela da se uklanja ova ustaljena praksa pisanja da bi devedesetih godina došlo do potpune

ekspanzije pisanja o ženama u raznim poljima delovanja, koja je dovela do porasta interesovanja među istraživačima Zapada i Istoka (Offenhauer, 2005).

Razlog za intenzivno interesovanje i istraživanje uloge, položaja i statusa žene u muslimanskim društvima proistekao je iz dva smera, gde je prvi bio pojava ženskog aktivizma od kraja sedamdesetih godina, a drugi interes za ekonomski razvoj međunarodnih organizacija i vlada koje su bile fokusirane na feminističko pitanje. I naučnici iz oblasti društvenih nauka su pokazali interesovanje za proučavanje pomenutih tema o ženi, gde su u raznim disciplinama usvojili ciljeve za otklanjanje ženske „nevidljivosti” i prikazivanju njihovog nejednakog statusa. U prvom redu za ovu temu su bili zainteresovani sociolozi koji su pažnju posvetili ženskim ulogama i statusu u porodici, u obrazovanju, na radnom mestu, u društvenim formacijama i pokretima, a ispitivali su i kako se rodne nejednakosti grade i održavaju u različitim životnim sferama (Ibid.).

Pored zapadnih učenjaka, žene, naučnice muslimanskog porekla ili islamske vere proučavale su rodne uloge i ponašanja u islamskoj pisanoj reči. Jedna od njih je Lejla Ahmed (Leila Ahmed), egipatska naučnica, koja je govorila o pojmu „jezgroviti diskursi islama”, odnosno o jasnom raščlanjivanju rodnih uloga koje su evidentne u svetoj knjizi Kur'an (Kur'an) zatim u Sunetu (Sunnet) koji predstavlja reči proroka Muhameda, u hadisima (interpretativni moralni kodovi zasnovani na izrekama proroka) i drugim svetim spisima. Pored Lejle Ahmed, formulacijama roda kroz verske spise, bavile su se i: Fatima Mernisi (Fatima Mernissi), Amina Vadud (Amina Wadud), Margo Badran (Margot Badran), Asma Barlas (Asma Barlas) i druge (Offenhauer, 2005).¹

Islamske feministkinje su se od početka susretale sa problematikom upitana feministkinje su se borile i protiv zapadne ideologije koja je islam smatrala opsivnom, a ponekad i represivnom religijom. Iстicale su da su muslimanske žene pasivni subjekti koji se pridržavaju pravila patrijarhalne religije. Ideje islamskih naučnica nije podržala ni muslimanska zajednica koja je feministkinje optuživala da su suviše „zapadnjački“ orijentisane (Asal, 2009).

Islamski svet i dalje smatra da je razlog za „nerazvijen“ položaj žena u muslimanskim zemljama uslovjen religijom, pa je zbog toga uvek aktivna i aktuelna polemika u vezi sa kombinacijom feminizma i islama. Ipak, ne može se govoriti o prilagođavanju islama feminizmu ili obrnuto, već o proučavanju ove religije iz ženske

¹ Fatima Mernissi, *Beyond the Veil*, 1975.; Amina Wadud, *Qur'an and Woman* (1992); Margot Badran, *Feminists, Islam, and Nation* (1994); Asma Barlas, *Islam, Muslims and The US* (2004).

perspektive sa akcentom na proučavanje pisanih i publikovanih reči. Takođe, važno je pomenuti i stvaranje pokreta žena koji se bavi lokalnim i kulturnim potrebama muslimanki. Podaci o ženama koje su se bavile feministmom važni su ne samo zato što prikazuju njihovo angažovanje za ojačanje ženskog položaja, već što doprinose tome da se njihova uloga u raznim sferama istraži i promoviše.² Jedna od najkontroverznijih tema islamske feminističke misli jeste veo, čija je funkcija bila zaštita od prikazivanja zavodljivosti muslimanke, o čemu govori i Kur'an (Asal, 2009).

Istražujući temu o položaju žena, susrela sam se sa različitim stavovima po pitanju žena Istoka i žena Zapada. Govoreći o položaju žena, islamski istraživači su koristili primer žena Zapada (hrišćanke) da kritikuju borbu za ravnopravnost i da negativno komentarišu žensko telo, za koje smatraju da se koristi u komercijalne svrhe i predstavlja „kult seksualne razuzdanosti”, dok su za žene Istoka (muslimanke) smatrali da su temelji porodice i simboli čednosti. Sa druge strane zapadni učenjaci muslimanke u ovom smislu smatraju izuzetno potlačenim, čak i pored mogućnosti za obrazovanje, zaposlenje, što je veliki paradoks. U veku u kome živimo, svedoci smo ženske emancipacije na svim poljima, kao i slobodno rečeno u svim religijama, ili barem u većini.³ Zašto je ovo važno u umetnosti? Upravo zbog rada ženskih umetnica posredstvom kog one krše ustaljena, konkretno islamska religijska pravila i time se oštro suprotstavljaju kritikama koje im upućuje većina islamskog, ali i neislamskog društva. Umetnost se u rukama ovih umetnica preinačava u sredstvo pomoću kog se one bore za emancipaciju i slobodu od različitih vidova represije.

Umetnost žena

Umetnička produkcija žena zasnovana je na njihovoj prirodi i kreativnosti. Teorija i praksa ženskih umetnika ispoljava se u vidu sinhronih, ali međusobno različito orijentisanih smerova, koji reflektuju interes žena kao skup stavova, uverenja, vrednosti, ideala i ideologije koje izražavaju i prikazuju interes žena u borbi za građanska, seksualna, a naročito umetnička prava (Prušević Dulić, 2016). Iako je ranije ova praksa bila potpuno zabranjivana u krugovima žena muslimanki, kao što je već navedeno, transformacije politike u okviru država i organizacije unutar iste donele su mnogo toga novog.

2 Tako je krajem 19. veka grupa istraživača otkrila da se u antičkom Rimu nalaze dokazi koji potvrđuju žensku umetničku praksu, od veženja i prikazivanja života žena, sve do pisanja poezije. (Ataya, 2018, videti na: www.Women-in-Islamic-Art-PANEL.pdf).

3 Interesantan primer je naučnica Zainab al-Gazali (Zaynab Al-Ghazali), koja je rođena 1917. godine u Egiptu. Bila je aktivistkinja i islamski vođa, a sa devetnaest godina osnovala je Muslimansko udruženje žena koje je imalo tri miliona članova u celoj zemlji (Aliyah, 2015. Videti na: <https://funci.org/great-women-in-islamic-history-a-forgotten-legacy/?lang=en>).

Od kako se istorijski podaci o kulturi i umetnosti u muslimanskim zemljama mogu pratiti, nije bilo podataka o ženama autorima zbog religijskih kodeksa, ali putem brojnih proučavanja ustanovljeno je da su muslimanke imale važnu ulogu kao stvaraoci i zaštitnice umetnosti. Jedna od prvih afirmisanih muslimanki u umetnosti je sestra sultana Abdulaziza⁴ (Abdü'l Azīz) koja je sredinom 18. veka javno učestvovala u arhitektonskim i umetničkim ostvarenjima, a o svom radu pisala je pisma koja su dospela čak do Londona. Ona je postala zaštitnica umetnosti, a pomagala je i u dizajniranju baštenetskog labyrintha ispred palate Topkapi u današnjem Istanbulu (nekada je sve spadalo pod Osmansko carstvo). Učešće žena u umetnosti u 19. veku potvrđuju i arheolozi, koji govore o umetničkom veženju stihova na platnu.⁵ U savremeno doba, brojne žene su se upisale kao autori u islamsku umetnost. Svojim delima približavaju savremenoj publici istoriju na specifičan način, prikazujući strahote koje su preživeli pojedini pripadnici islama, a u isto vreme boreći se za svoja prava, a samim tim prenoseći svetu emotivne poruke (Prušević Dulić, 2016). Kako navodi Mersiha Prušević Dulić:

Interes moderne civilizacije i njene teleologije, leži u uspostavljanju kontrole nad slobodnim protokom umetničkih formi i stilova, samim tim postmoderna predstavlja formalni izraz želje da se popuni praznina između prošlosti i sadašnjosti i želje da se prošlost ponovi u novom kontekstu (Prušević Dulić, 2016: 42).

U prilog ovoj tvrdnji je i činjenica da mnoge muslimanske umetnice koriste kaligrafiju kako bi dokazale i prikazale snažnu vezu sa starom arapskom umetnošću i poezijom. Jedna od njih je i Širin Nešat (Shirin Neshat), koja često upotrebljava kaligrafiju na delovima tela, te povezuje razne društvene, rodne i druge teme.⁶

Širin Nešat – Žena između dva sveta

Širin Nešat je rođena krajem pedesetih godina dvadesetog veka u Iranu, koji je tada bio monarhija, ali je ipak odgajana u tradicionalnom i verskom duhu. S obzirom na shvatanja njenog oca lekara, koji je smatrao da ženska deca treba da budu emancipovana, upisala je najpre katolički internat u Teheranu. Neposredno pre revolucije koja se dogodila 1979. godine, kada je stvorena islamska republika, Nešat se preselila u Los Andeles gde je započela studije umetnosti, koje je kasnije završila

⁴ Abdulaziz je bio trideset drugi sultan Osmanskog carstva (Ataya, 2018). Videti više: <https://www.burda.ae/en/wp-content/uploads/sites/2/2018/11/Women-in-Islamic-Art-PANEL.pdf>.

⁵ Ataya, 2018. Videti više: <https://www.burda.ae/en/wp-content/uploads/sites/2/2018/11/Women-in-Islamic-Art-PANEL.pdf>

⁶ Ataya, 2018. Detaljnije na: <https://www.burda.ae/en/wp-content/uploads/sites/2/2018/11/Women-in-Islamic-Art-PANEL.pdf>

na Kalifornijskom univerzitetu Berkli (University of California, Berkeley). U biografiji ove umetnice navodi se da se na američkom području nije najbolje snašla na samom početku, jer je imala strah od scene, smatrajući da njen rad neće biti prihvaćen i zbog toga je svako svoje stvoreno umetničko delo uništavala. Oko deset godina radila je kao kustos i administrator u instituciji pod nazivom *Izlog za umetnost i arhitekturu* (Storefront for Art and Architecture), gde je sarađivala sa tada velikim umovima iz oblasti umetnosti, arhitekture, filozofije, kulture i predstavljala njihova dela i programe. Rad u ovoj instituciji pomogao joj je da sazri i razvije sopstvene ideje i način rada (Mc Donald, 2004).

Motivisana za ponovnim stvaranjem Nešat posećuje Iran devedesetih godina 20. veka i tamo svedoči promenama koje su bile dominantne u ponašanju i fizičkom izgledu ljudi, te doživljava kulturološki šok.⁷ Ova spoznaja, da je u matičnoj zemlji potpuni stranac, odrazila se na promenu u umetničkom senzibilitetu koji je uticao da se njen stil kreće između Istoka i Zapada. Umetnica se potom vraća u Njujork i počinje da gradi karijeru, a najviše da se bavi fotografijom. Umetnički plan Širin Nešat bio je zasnovan na religiji, bila je inspirisana ženama u islamu, a tematski se uvek vezivala za Iran. Iako je zauzimala stav da Iranci mogu biti proterani iz Irana, ali Iran nikad iz njih, godinama je izbegavala da zauzme jasnu političku ili versku poziciju (Mc Donald, 2004).

Da bi se suočila sa odstupanjem između kulture koju je doživela i kulture u predrevolucionarnom Iranu u kojoj je odgajana, autorka je započela svoj prvi zreli rad, u vidu portreta žena. Ovo delo nosi naziv *Žene Alahove*, a sastoji iz serije fotografija gde je Širin Nešat simbolično prikazala tri elementa: crni veo, moderno oružje i kaligrafiju. Zanimljivo je da je na većini fotografija upravo ona, u različitim pozama, nekad potpuno prekrivena, okrenuta prema kamери, a često drži i vatreno oružje. Kako smatra Kimberli Dejvidson (Kimberly Davidson) ovo su veoma intimne fotografije koje su fokusirane na osećaj političkog islama iz perspektive žene koja živi spolja (Davidson, 2013).⁸ Ovo nisu tipični portreti i njihova uloga je takođe da prikažu spokoj i senzualnost žene tokom tenzija iranske revolucije kada su vlasti donele zakon o obaveznom nošenju hidžaba. Protesti protiv ovakvog režima nastali su zbog ukidanja slobode ponašanja i oblačenja. Dakle, ona ovim fotografijama istražuje pojam ženstvenosti u odnosu na islamski fundamentalizam i militanthost na području Irana. Ona se i aktivno opire stereotipnim reprezentacijama islama, njen rad je prezentovanje složenih intelektualnih i verskih poruka koje prikazuju identitet muslimanki širom sveta (Ibid.). Kaligrafija kao

⁷ Iranska revolucija (poznata i kao Islamska revolucija, pers. اسلامی انقلاب) bila je revolucija koja je transformisala Iran iz kraljevine u islamsku republiku. Ova revolucija se smatra jednom od tri najveće revolucije u istoriji (KCI, 2019. Detaljnije: <https://www.iran.rs/UpoznejteIran/IRIMain.htm>).

⁸ Videti na: https://www.academia.edu/5489781/The_Oriental_Woman_An_Analysis_of_Lalla_Essaydi_and_Shirin_Neshat

još jedan od simbola na umetničkim fotografijama Širin Nešat ukazuje na važnost teksta u dugoj istoriji islamske umetnosti. Ipak, većina tekstova su transkripcije poezije i spisi žena koji izražavaju razne stavove pre i posle revolucije, ali i tekstovi feminističke prirode. Feminizam, otvorenost i progresivnost uticale su na Širin Nešat da odluči da ne izlaže svoja dela u konzervativnom, a sa druge strane modernom Iranu (Young, 2015).⁹

Pored fotografije, Nešat se bavila multimedijalnim instalacijama u kojima je evidentan uticaj školovanja na Zapadu, zbog veoma prepoznatljivih tema, poput ženskog tela, feminističkih i političkih pitanja.¹⁰ U nameri da se odmakne od otvorenog političkog sadržaja ili kritike, u njenim prvim video instalacijama (trilogiji koja uključuje *Turbulentno* (Turbulent, 1998), *Zanos* (Rapture, 1999) i *Žestina* (Fervor, 2000) koristila je dva ekrana za prikazivanje apstraktnih opozicija polnog i socijalnog statusa, pojedinca i grupe. Dok su video snimci nagovestavali ograničenja islamskog zakona protiv žena, takođe su otvorili mogućnost višestrukog razmevanja među publikom¹¹. Kasnije je ova umetnica snimala i filmove, a nakon nekoliko kratkih igralih filmova, Nešat se posvetila režiranju dugometražnog filma pod nazivom *Žene bez muškaraca* (*Women without men*), u kojem je analizirala iransko društvo u vreme promene vlasti (1978-1979. godine),¹² kroz priču o četiri žene koje se bore za slobodu i nezavisnost. Od 2009. godine Širin Nešat živi u Njujorku i izlaže svoje rade pretežno u Americi, ali i u Londonu i Istanbulu.

Mona Hatum – Telo kao identitet

Među najistaknutijim umetnicama današnjice je i Mona Hatum, koja je rođena pedesetih godina 20. veka u Bejrutu, Liban, u hrišćanskoj i palestinskoj porodici. Usled političkih previranja i odluke da se izoluju palestinske prognane porodice kao i da se spreči njihova integracija u libansko društvo, Mona Hatum je bila prinuđena da se izjašnjava kao Palestinka, ali ne Libanka. Tokom arapsko-izraelskog rata, njen otac je našao posao u britanskoj ambasadi u Bejrutu i iz predostrožnosti uzeo britanske pasoše za porodicu, što je Hatum donelo mogućnost da se kasnije školuje u Engleskoj.¹³

9 Videti na: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/neshat-rebellious>

10 Teme vezane za istorijski napredak, pitanje roda i stereotipne uloge pa i feministički i politički pristup umetnosti evidentne su i u kod austrijske umetnice Vali Eksport (Valie Export). Beret, 2013. Detaljnije: <https://awarewomenartists.com/artist/valie-export/>.

11 Adria, 2015. Videti na: www.2015-February-May-Ardia-the-Culture-Trip-compressed.pdf

12 KCI, 2019. <https://www.iran.rs/UpoznaiteIran/IRIMain.htm>.

13 Riggs, 1997. Detaljnije na: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365>

Neposredno posle njenog odlaska u London, u Libanu je izbio građanski rat i Mona Hatum je bila primorana da ostane u Engleskoj.¹⁴

Porodica Mone Hatum nije bila oduševljena idejom da se njihova čerka bavi umetnošću zbog neizvesnosti te profesije, ali je i pored toga ona u periodu između 1975. i 1981. godine pohađala Londonski univerzitetski koledž (London's Global University). Tokom studiranja je mnogo putovala i razvijala dinamičnu umetničku praksu istražujući ljudske borbe vezane za političke sukobe, ali i globalnu različitost i autsajdere. Hatum se pridruživala feminističkim grupama, te je često učestvovala u političkim debatama među vršnjacima. Tokom studiranja, njen rad je hvaljen i povezan sa konceptualnom umetnošću i minimalizmom, a volela je da eksperimentiše da bi mogla kasnije u svom radu da se okrene konceptualnim skulpturama. Hatum je prvi put upoznala umetnost performansa kod profesora na koledžu u Londonu. Shvatila je da je vizuelna umetnost jezik kojim ona govori.¹⁵

Posebnost njenog rada ogleda se u donošenju potpuno nove dimenzije u galerijski prostor. Kao osnovno sredstvo izražavanja Mona Hatum koristi svoje telo, te na taj način želi da prikaže političku situaciju u Palestini, ranjivost pojedinca kao i nasilje u institucionalnim strukturama, ali da govori i o feminističkim pitanjima, sve u nadrealističnom stilu i sa minimalističkom estetikom.¹⁶ Individualnost u njenom radu ogleda se i u karakterističnom izboru materijala i alata koji je uvek prljav, sirov i odbojan, bilo da je organski ili industrijski. Na ovaj način Hatum je želela da izazove šok kod gledalaca i da ih učini ranjivim dok se ne suoče sa ne baš prijatnim prizorima. Koristila je i isečene nokte, telesne tečnosti, stidne vlasi, slike unutrašnjosti svog stomaka kako bi izazvala snažne emocionalne reakcije i višestruka tumačenja, a sve u zavisnosti od fizičke i mentalne interakcije koju je imala sa gledaocima. Koristeći rekvizite poput pramenova kose, bodljikave žice, kanapa, ona doprinosi boljem razumevanju strahota koje je njen narod u ratnim vremenima proživljavao, a takođe ukazuje na gubljenje sopstvenog identiteta. Mona Hatum istražuje i opasnosti prostora današnjeg sveta, odnosno njen rad se može tumačiti kroz koncept prostora. Dakle, njene skulpture i instalacije, zavise od doživljaja posmatrača jer uvek imaju više značenja, što je u gotovo svim radovima ove autorke evidentno (Prušević Dulić, 2016).

Mona Hatum je na početku karijere, 1982. godine imala jedan od najupečatljivijih nastupa. Ime preformansa bilo je *Pod opsadom* (Under Seige) i događalo se u galeriji

¹⁴Videti na: <https://www.theartstory.org/artist/hatoum-mona/life-and-legacy/>

¹⁵Ibid.

¹⁶Detaljnije na: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>

Aspeks (Aspex) u gradu Portsmut (Portsmouth) u Engleskoj. Umetnica je tada stajala naga u providnoj kutiji, a njeno telo bilo je prekriveno glinom, te svaki put kada bi dodirnula površinu kutije ostavljala bi blatnjavi trag pa bi zidovi kutije bili potpuno prekriveni blatom do kraja dana. Ona nije bila u stanju da ustane i stalno je padala tokom performansa. Pored telesnog, performans su upotpunjavale nacionalne, revolucionarne pesme na engleskom, arapskom i francuskom jeziku, a sve u svrhu prikazivanja uporne borbe za opstanak pod opsadom.¹⁷ „Ova akcija je predstavljala akt razdvajanja – iskakanje iz stečenog referentnog okvira u prostor koji je delovao kao tačka povezivanja i pomirenja sa mojim vlastitim poreklom i krvavom istorijom mog vlastitog naroda”, navodi Hatum.¹⁸ Ovaj nastup je na publiku ostavio intenzivno, povremeno gotovo uznemirujuće iskustvo, ali je u isto vreme obeležio i ostatak njene karijere.

Performans pod nazivom *Pregovarački sto* (*The Negotiating Table*, 1983) gde je satima ležala naga, umotana u plastičnu i medicinsku gazu bio je veoma zapažen kod publike, a jedan od najpoznatijih dogodio se 1985. godine kada je naga hodala ulicama Briktona, dok je vukla par čizmi „martinki” vezanih za članke. Pored ovog, značajno je pomenuti i performans pod nazivom *Javna bašta* (*Jardin Public*, 1993) na kom su bile prikazane stidne vlasti, a ovaj potez je označavao eročku asocijaciju na kosu i borbu za žensku seksualnost kroz igru reči koje su pretočene u delo.¹⁹ Još jedno značajno delo, u kojem se autorka pored političke teme, vešto „poigravala” i sa muškim i ženskim polom je *Pamučna marama* (*Keffieh*, 1993), koja je ukombinovana sa pramenovima muške i ženske kose (umesto pamučnih crnih šara).

Ipak, najviše je zaintrigirao njen rad *Molitvena prostirka* od čioda (*Prayer mat*, 1995), pre svega zbog velike simbolike tepiha u islamskom svetu i njihove široke primene kako za molitve tako i za dekoraciju u domovima. Kompas na sredini prostirke predstavlja orijentaciju muslimana prema Mekiji. Postavljanjem kompasa na igleni tepih, Hatum „oštro” prenosi traženje i gubitak orijentacije, a želeta je da prikaže i privlačnost i odbojnost, kao i da utiče na dezorientaciju posmatrača. Ovo delo umetnice kritika je i istovetnosti u umetnosti, a prikazuje i nacionalnu i kulturnu razliku.

Nakon izvođenja velikog broja performansa Mona Hatum je počela da stvara skulpture i instalacije. Pri izradi ovih dela koristila je svakodnevne predmete, delove nameštaja, kuhinjski alat, kancelarijski materijal i odeću. Posebnost njenih skulptura i instalacija ogledala se u tome što su često uvećane, deformisane i potpuno lišene

17 Karaičić, 2016. Detaljnije na: <https://www.widewalls.ch/artist/mona-hatoum/>

18 Mona Hatum prema *React Feminism, Performing Archive*. <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&e=t>

19 Karaičić, 2016. Detaljnije na: <https://www.widewalls.ch/artist/mona-hatoum/>

originalne praktične funkcije. Na ovaj način Mona Hatum je obašnjavala nestanak jednog i dobijanje drugog identiteta, na šta su bile primorane osobe koje su bežale iz ratnih područja, da bi u drugim sredinama započinjale novi život.²⁰ Od 1983. godine, Mona Hatum prikazuje svoje instalacije i umetničke video performanse na izložbama širom sveta.

Analiza dela Širin Nešat i Mone Hatum

Iako su potekle iz Irana i Libana, obe autorke su se školovale i stvarale na području Evrope i Amerike, što je uticalo na način njihovog umetničkog stvaranja. Zapad je taj koji je učinio da se one umetnički afirmišu, stoga je upitno koliko su one zapravo umetnice Istoka, a koliko umetnice Zapada. Jasno je da su prikazivanjem stanja u matičnim zemljama umetnice žezele da prikažu deo svoje „drugacije“ kulture, kako bi stvorile svest publike o atmosferi u muslimanskim zemljama (Bliskog istoka), ali su kroz dela imale namenu da prikažu i neki od svojih identiteta.²¹ Ipak, fokusiranost na žensko telo koja je prisutna kod obe autorke, prikazuje potpuno zapadni pristup umetničkom stvaranju i njihovu naklonjenost ka bodi artu (body art) i performansu, kao u delima evropskih umetnica Marine Abramović, Vali Eksport (Valie Export), Đine Pane (Gina Pane) i drugih.

Celokupan rad Širin Nešat baziran je na prikazivanju stradanja jednog naroda, ispoljavanju gneva i nezadovoljstva politikom ili kulturom, međutim konstantnim potenciranjem i fokusom na ženu. U svojim radovima Nešat je često izrađivala autoportrete sa hidžabom (velom) iako ga u privatnom životu ne nosi, što je apsolutno potvrđivalo njenu fokusiranost i na veru, ali i potenciranje pitanja ženskog identiteta, kao i prevazilaženje tipičnih stereotipa sa idejama iskrivljenih percepcija.

U njenim radovima konstantna su tri simbola: Žena, islam (spisi) i rekviziti koji su u službi prikazivanja borbe, odnosno stradanja. Pored toga, upotreba vela na fotografijama definitivno je i kritika Zapadnog sveta koji muslimanku i dalje u globalu gleda kao „potlačenu ženu“, a kako Kimberli Dejvidson (Kimberly Davdison) smatra „ovakav način odevanja simboliše anonimnu, pasivnu žensku figuru u očima Zapada (Davidson, 2013: 10). Sa druge strane, kritičari su radove Širin Nešat smatrali onima koji potenciraju atak i ugnjetavanje žena. Ovakvi stavovi dovode do zaključka da namere autorke da se suprotstavi nasilju kroz već pomenute ideje iskrivljene percepcije i rasuđivanje publike nisu našli na zajednički jezik (Davidson, 2013).

20 Detaljnije na: <https://www.theartstory.org/artist/hatoum-mona/life-and-legacy/>

21 Ovde može da se govori čak i o napuštanju jednog, a preuzimanju drugog identiteta.

U tradicionalnim društvima pitanje identita se ne istražuje, jer je on očigledan. U modernom vremenu, ipak, tema o identitetu postaje veoma složena. „Fenomeni koji se tiču ženskih identiteta i telesnosti sve češće postaju predmet posebnih studija iz oblasti istorije umetnosti, književnosti, sociologije i drugih struka”, smatra Gabriela Abrasovic (Gabriela Abrasowicz) i dodaje da „identitet ne može da nastane u vakuumu jer je uvek proizvod društva. Međutim, u novom (post)modernom društvu i doba globalne opsednutosti telom otvaraju se nove brojne mogućnosti za žene i istovremeno pojavljuju se nove društvene uloge” (Abrasowicz, 2011: 1).

Žensko telo je nešto na čemu je zasnovan rad Mone Hatum. Kroz prikaz tela ona potencira rod, rase, sukobe, ali i identitet, njegovo gubljenje i nastanak novog usled ratova, stradanja i emotivnih kolapsa što je proisteklo iz obrazovanja na Zapadu, kao što je slučaj i kod Širin Nešat. Kada ne prikazuje telo, ona prikazuje predmete koji su simbolično potenciraju fizičku opasnost, a upotreba različite vrste materijala je metaforično prikazivanje onoga šta povrede mogu da učine telu.²² Slične aspiracije se, pre stvaralaštva Hatum, mogu sresti i u radu već pomenutih umetnica Marine Abramović, Vali Eksport, Đine Pane. Rodna senzibilnost i seksualnost, oslobođenje probijanjima granica u domenima psihanalize, filozofije i sociologije tokom 70-tih godina, pa i religiozno preispitivanje, odrazili su se na rad brojnih umetnica, koje nesputano počinju da iskazuju odnos prema svom/ženskom telu. Ono što je razlikuje od drugih umetnica, jeste nacionalni ili etnički identitet, kao i uvek prisutna ideologija islamske vere, koja, kao što je poznato, vrši izuzetno snažan uticaj na subjekt poreklom iz islamskih zemalja.

Kao i Širin Nešat, i rad Mone Hatum je fokusiran i na prenošenje poruka koje su u vezi sa nedaćama i psihičko-fizičkom torturom, međutim neki ga smatraju i paradoksalnim, jer na savremenu scenu donosi nešto čega zapravo nije bila deo, zbog toga što je u toku trajanja rata u Libanu bila van države i politike koju potencira (Van Assche, Wallis, 2016). Ova umetница je koristila telo kao medij da bi izrazila i ličnu, a možda često i mentalnu teskobu. Kritičari su Hatum ocenjivali kao prenaglašenu u artikulacijama svojih dela. Fokusiranost na telo dalje dovodi do pitanja da li je konstantna potražnja identiteta zapravo odraz autorkine nesposobnosti da se sama identificuje? (Bardaouil, Fellrath, 2014).²³

22 Detaljnije na: <https://www.amfedarts.org/mona-hatoum-misbah/>

23 Detaljnije na: https://www.academia.edu/5710447/Mona_Hatoum_Turbulence

Odnos modernog i tradicionalnog u delima

Kako smatra Mersiha Prušević Dulić, tradicija i identitet određuju razlike između ljudi i predstavlja stalno prisustvo prošlosti u sadašnjosti, a ogleda se u njihovom načinu života, kulturi ponašanja, načinu učenja itd. Pored toga, ona dodaje sledeće:

...interes moderne civilizacije i njene teleologije, leži u uspostavljanju kontrole nad slobodnim protokom umetničkih formi i stilova, samim tim postmoderna predstavlja formalni izraz želje da se popuni praznina između prošlosti i sadašnjosti i želje da se prošlost ponovi u novom kontekstu (Prušević Dulić, 2016: 40—43).

Osvrtom na dela umetnica Širin Nešat i Mone Hatum može se zaključiti da je prisutan konstantni odnos tradicionalnog i modernog. Ovo je kao prvo jasno određeno u dominantnom motivu islama, koji je kod obe autorke prisutan, a posebno u delima Nešat kada prikazuje ženu koja nosi veo što je simbol muslimanskih žena. Pored toga, religijske teme naziru se i u prikazivanju kaligrafije izvedene kanom na telu žena, sa raznim religijskim tekstovima, dok su, sa druge strane, pojedini kaligrafski tekstovi vezani i za feminizam. Stoga se može zaključiti da se autorkin konzervativni religijski stav kosi sa izrazitim feminističkim stavom, te potvrđuje već pomenuti odnos uske povezanosti odnosa tradicije i savremenog u umetničkim delima.

Dominantni motiv je i motiv stradanja kod obe autorke, koje su zbog istorije zemalja odakle su potekle insistirale da prikažu u svojim delima, što je znak želje da se pred publiku plasira istorijski kontekst u modernom dobu, a u isto vreme da se prikaže sopstveni nacionalni identitet. Evidentna je umetnička misao obe autorke da publiku upoznaju sa kulturnom baštinom muslimanskih zemalja.

Ideja modernog u delima obe autorke nesumnjivo je prikazivanje ljudskih likova što je apsolutno protivno tradicionalnom i utemeljenom načinu mišljenja islama, koji jasno stavlja granice u prikazivanju ljudskih figura na umetničkim delima. Ono što je, slobodno se može reći, „olakšavajuće” u smislu kršenja islamskog zakona jeste što su kod autorki prisutne fotografije, koje jesu dozvoljene u islamu jer kako navodi savremeni muslimanski mislilac Husein Đozo: “Kod fotografije nema simbolike, sve je realno” (Đozo, 1996: 380), ipak da li se ovo može reći i za umetničke fotografije u delima Širin Nešat? Definitivno ne.

Kako žene u traganju za sopstvom često ulaze u razne uloge, one preuzimaju ritual i prakse koje su im većinom nametnute, a sve u cilju da odrede sebe. Iz ovoga se

može zaključiti da je još jedan od simbola pisutan kod obe autorke upravo potvrđivanje sopstvenih identiteta. Kao što Širin Nešat navodi, s jedne strane ona je žena muslimanka, tradicionalna, jer je to identitet koji je imala u matičnoj zemlji, dok je sa druge strane žena Zapada, po načinu kako se odeva, kako živi i kako govori, što potvrđuje njen stičeni identitet. Dakle, ona je i žena Istoka i Zapada, što jasno navodi da se njeni identiteti preklapaju.

Iz simbolike i poruka iz dela Širin Nešat i Mone Hatum može se zaključiti sledeće:

1. Preovladavanje religijskih simbola,
2. Dominacija motiva stradanja,
3. Insistiranje na prikazivanju žene ili ženskog pitanja,
4. Prisutnost ideje o menjanju identiteta,
5. Akcenat dela je na izazivanju dubokih emotivnih poruka,
6. Evidentan uticaj Zapada na stvaranje dela.

Zaključak

U postmodernom dobu žene su aktivnim zalaganjem uspele sebi da izbore pravo glasa i visok stepen slobode izražavanja. Ova sloboda izražavanja i istupanje žene iz tradicionalnih okvira i kulture ponašanja posebno se ogleda u radu dve umetnice, Širin Nešat i Mone Hatum.

Širin Nešat je žena koja je iz Irana došla u SAD i donela na svetsku umetničku scenu dela koja su govorila o stradanju muslimanskog naroda kroz ratove, ali su kao poseban motiv sadržali figure žene, odnosno koja su prikazivala žensku ulogu i njen položaj u društvu pre, za vreme i posle rata. Dakle, ona je govorila o odstupanju od kulture u kojoj je živila i kulture u kojoj se zatekla nakon ratova u Iranu. U radu Širin Nešat je izražen i motiv gubljenja jednog i preuzimanja novog identiteta žene sa Zapada.

Mona Hatum bila je u očima publike upečatljivija u prikazivanju ženskog tela kao simbola roda, rase i identiteta. Upotrebom različitih vrsta materijala i predmeta ona je nagoveštavala stradanja u ratovima u Palestini i Libanu, zatim povređivanje, ranjavanje u želji da kod publike izazovu snažne emotivne poruke. Okarakterisana je kao umetnica koja nikad nije uspela sama da se identificuje, kao žena Istoka ili žena Zapada.

Kod obe umetnice zaključeno je da je prisutan konstantan odnos tradicionalno – moderno u umetničkim delima. To se ogleda u prikazivanju istorijskih ratnih tema i religije, a sa druge strane u prikazivanju ženskog tela u potpuno drugačijem svetlu

i sa potpuno drugačijom kulturom ponašanja u odnosu na ono što islamska religija i tradicija propagiraju. Ipak, obe autorke su zapadno orijentisane u svojim delima, na šta je uticalo i školovanje i život u Evropi i Americi.

Da bi se tema o islamskim umetnicama detaljnije istražila ona zahteva neophodno kompleksnije izučavanje i ostalih žena sa svetske i evropske umetničke scene koje se podjednako bore za afirmaciju. Ovaj rad je ukazao na različitost u kulturi, ponašanju, borbi protiv okova u odnosu religije prema umetnosti i konstantnoj borbi žene iz patrijarhalnih islamskih zemalja za afirmisanje i „otkrivanje” u modernom dobu i njenoj upornoj borbi za potvrdom rodnog, a neretko verskog i nacionalnog identiteta.

PRILOG



Fotografija 1. Širin Nešat, *Buntovna tišina*, iz serije Žene Alahove, 1994.²⁴

²⁴ Assal Gheysari, 2019. Preuzeto sa: <https://medium.com/@priya.assal/shirin-neshat-darling-of-the-american-art-scene-7a936709a26f>



Fotografija 2. Širin Nešat, *Kador, puška, ruke i pesma*, iz serije *Žene Alahove*, 1996.²⁵



Fotografija 3. Širin Nešat, *Zanešenost*, 1999.²⁶

25 Kasiske, 2018. Videti na: <https://www.dw.com/en/iranian-artist-and-director-shirin-neshat-celebrates-islamic-women-in-new-film/a-43235840>

26 Kasiske, 2018. Videti na: <https://www.dw.com/en/iranian-artist-and-director-shirin-neshat-celebrates-islamic-women-in-new-film/a-43235840>



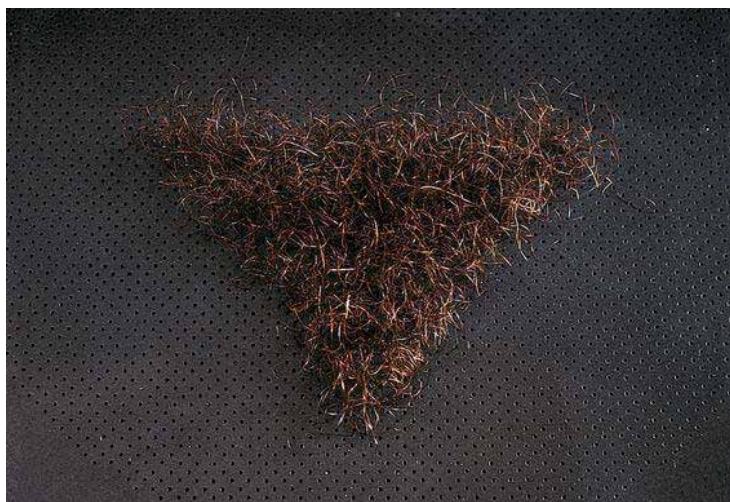
Fotografija 4. Mona Hatum, *Molitvena prostirka od čioda*, 1995.²⁷



Fotografija 5. Mona Hatum, *Pod opsadom*,(performans) 1982.²⁸

27 Applin, 2016. Videti na: https://www.researchgate.net/publication/305416127_Disorienting_the_Art_World_Mona_Hatoum_in_Istanbul

28 Cooke, 2016. Detaljnije na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition>



Fotografija 6. Mona Hatoum, *Javno dvorište*, 1993.²⁹

REFERENCE:

1. Abrasowitz, Gabriela. 2011. „Uloga telesnosti u procesu (re)konstrukcije ženskog identiteta (U savremenom ženskom dramskom pismu); u: Žene: Rod, identitet, književnost, knjiga II. Zbornik radova V međunarodnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu. Kragujevac.
2. Asal Ebru. 2019. „At the Intersection of Islam and Feminism: Understanding Islamic Feminism and the Question of Its Representation in Feminism.“ *CULT 565: Gender and Culture*.
3. Đozo Husein. 1996. *Fetve - pitanja i odgovori*. Beograd: Publik press.
4. Offenhauer Priscilla. 2005. *Women in islamic societies: A selected review of social scientific literature*. Washington: Federal Research Division Library of Congress.
5. Prušević Dulić P. Mersiha. 2016. *Otisci tradicije*. (Doktorski umetnički projekat iz oblasti likovnih umetnosti). Beograd: Univerzitet UNION u Beogradu, Akademija lepih umetnosti.

Internet izvori:

1. Aliyah, Zainab. 2015. „Great Women in Islamic History: A Forgotten Legacy.“ FUNDACIÓN DE CULTURA ISLÁMICA. <https://www.youngmuslimdigest.com/study/02/2015/great-women-islamic-history-forgotten-legacy/> Pриступљено: 10.05.2020.
2. American Federation of Arts, „Mona Hatoum Misbah.“ <https://www.amfedarts.org/mona-hatoum-misbah/> Pриступљено: 04.04.2020.
3. Applin Jo. 2016. *Disorienting the Art World: Mona Hatoum in Istanbul*. British Art Studies. https://www.researchgate.net/publication/305416127_Disorienting Pриступљено: 25.05.2020.
4. Ardia Mai. 2015. „The culture trip.“ www.2015-February-May-Ardia-the-Culture-Trip-compressed.pdf Pриступљено: 08.03.2020.

29 Blank, 2018. Videti na: <https://arterialtrees.home.blog/2018/08/04/mona-hatoum-jardin-public-detail-1993-painted/>

5. Assal Gheysari Priya. 2019. „Shirin Neshat: Darling of the American Art Scene.“ Preuzeto sa: <https://medium.com/@priya.assal/shirin-neshat-darling-of-the-american-art-scene-7a936709a26f> Pristupljeno: 26.05.2020.
6. Ataya Manal. 2018. „Women in islamic art.“ <https://www.burda.ae/en/wp-content/uploads/sites/2/2018/11/Women-in-Islamic-Art-PANEL.pdf> Pristupljeno: 18.02.2020.
7. Bardaoui Sam, Fellrath Till. 2014. *Mona Hatoum Turbulence*. Milan: Silvana Editoriale. https://www.academia.edu/5710447/Mona_Hatoum_Turbulence Pristupljeno: 04.04.2020.
8. Béret, Claire. 2013. „Valie Export“ <https://awarewomenartists.com/artist/valie-export/> Pristupljeno: 10.05.2020.
9. Blank Linnea. 2018. „Little Bristling Soul.“ <https://arterialtrees.home.blog/2018/08/04/mona-hatoum-jardin-public-detail> Pristupljeno: 26.05.2020.
10. Cooke Rachel. 2016. „It's all luck. I feel things happen accidentally.“ Interview with Mona Hatoum in: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition> Pristupljeno: 25.05.2020.
11. „9 inspiring Muslim women shattering stereotypes.“ 2021. *Global fund for women*. San Francisco. <https://www.globalfundforwomen.org/9-inspiring-muslim-women-shattering-stereotypes/> Pristupljeno: 08.03.2020.
12. Davidson, Kimberly. 2013. „The Oriental Woman An Analysis of Lalla Essaydi and Shirin Neshat.“ https://www.academia.edu/5489781/The_Oriental_Woman_An_Analysis_of_Lalla_Essaydi_and_Shirin_Neshat Pristupljeno: 17. 02. 2020.
13. Karaičić, Nina. 2016. „Mona Hatoum.“ <https://www.widewalls.ch/artist/mona-hatoum/> Pristupljeno: 05.04.2020.
14. Kasiske, Andrea. 2018. „Iranian artist and director Shirin Neshat celebrates Islamic woman in new film.“ <https://www.dw.com/en/iranian-artist-and-director-shirin-neshat-celebrates-islamic-women-in-new-film/a-43235840> Pristupljeno: 26.05.2020.
15. React feminism. *Mona Hatoum, Under Siege*. <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&e=t> Pristupljeno: 15.02.2020
16. Riggs, Terry. 1997. „Mona Hatoum“. <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365> Pristupljeno: 05.04.2020.
17. „Upoznajte Iran.“ 2019. Kulturni centar pri ambasadi Islamske Republike Irana u Beogradu. <https://www.iran.rs/UpoznajteIran/IRIMain.htm>. Pristupljeno: 08.03.2020.
18. Shirin Neshat. Artist Statement. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: Chicago University Press. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/neshat-rebellious> Pristupljeno: 08.03.2020.
19. The art story. „Mona Hatoum - Biography and Legacy.“ *The Art Story*. <https://www.theartstory.org/artist/hatoum-mona/life-and-legacy/> Pristupljeno: 04.04.2020.
20. Young, Allison. 2015. “Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series”. The center for public art history. <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/> Pristupljeno: 08.03.2020.

Affirmation of Islamic Artists on the Example of Shirin Neshat and Mona Hatoum

Abstract: The role of women in Islamic countries is very different from the notion of women in Europe, because the religious worldview has been dominant for centuries so much that it has subdued all other spheres of society. The struggle for equality, which has been going on for decades in the so-called Western world, in Islamic countries is just getting started. Consequently, it is not surprising that the portrayal of women and everything related to them in the art and literature of Islamic countries is limited in relation to the West. Islam is *a very strict religion and forbids* the display of objects that lead to fetishism, such as human figures and cult images, because it represents a threat to the creative power of Allah. In the past, Islamic women did not have the opportunity to affirm themselves in the arts, because despite the fact that Islam does not support "discrimination" between men and women, at the same time it does not defend the idea of "equality". However, the postmodern era brings a revival, and today they are finally enjoying their rights and are greatly represented on the world art scene. By presenting historical themes, the artists in a special way convey emotional messages about the suffering of individual members of the Islamic faith, and in addition define and re-examine patriarchy, feminism and fundamentalism through their works. The themes of suffering are best depicted in the work of two Islamic women, Shirin Neshat and Mona Hatoum, so this paper will talk about their opus and the way in which Muslim women are affirmed in the modern age through historical-artistic and sociological approach.

Keywords: Islam, women, body, art, creativity.

Dušica Dragin

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman dramskih umetnosti
Srbija

UDC 37.014.5:792

doi 10.5937/ZbAkU2109271D
Stručni rad

Uticaj škole kao planskog agensa socijalizacije na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište

Apstrakt: U ovom radu se bavimo utvrđivanjem da li škola kao planski agens socijalizacije utiče na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište. Školu smo posmatrali kroz prizmu teorije socijalizacije, jer je socijalizacijska funkcija obrazovanja jedna od najznačajnijih za društvo i zato se škola smatra jednim od najvažnijih agensa, odnosno prenosioca sadržaja socijalizacije. Sprovedeno multidisciplinarno istraživanje obuhvatalo je najpre analizu sadržaja strateških, zakonskih i podzakonskih akata u oblasti obrazovanja, što je imalo za cilj da utvrdi da li i u kojoj meri država propisuje pozorište kao poželjan sadržaj socijalizacije. S obzirom da je istraživanje sprovedeno tokom 2015. godine, te su do sada pomenuta dokumenta u manjoj ili većoj meri menjana, iz tih razloga, a za potrebe ovog rada urađena je komparativna analiza. Da bismo došli do uvida da li i na koji način škola prenosi propisani sadržaj koji se odnosi na pozorište, sprovedena je anketa pomoću formalizovanog (standardizovanog) pismenog upitnika i obavljeni su individualni strukturirani intervjuji sa zaposlenima u školama u kojima je sprovedena anketa. Anketirano je ukupno 648 učenika novosadskih srednjih škola. Polazimo od pretpostavke da, onoliko koliko je pozorište značajno državi, tačnije ‘vladajućim snagama’, toliko će pozorište biti propisano kao poželjno u ukupnom obrazovnom sadržaju socijalizacije u okviru javne praktične politike u obrazovanju. U skladu sa obrazovnom politikom, u zadatoj meri će škola prenosi propisanu količinu sadržaja koja se odnosi na pozorište. Rezultati ovog istraživanja dokazuju da je stepen zastupljenosti pozorišta u obrazovnom sadržaju socijalizacije izuzetno nizak, što dovodi do toga da škola kao planski agens socijalizacije ima beznačajan uticaj na formiranje i razvoj interesovanja učenika srednjih škola za pozorište.

Ključne reči: obrazovna politika, škola, pozorište, interesovanje učenika srednjih škola za pozorište, sadržaj socijalizacije.

Uvod

Ovaj rad iznosi deo značajnih rezultata primjenjenog naučnog istraživanja¹ koji se odnose na utvrđivanje da li i u kojoj meri srednja škola, kao planski agens socijalizacije, utiče na razvoj interesovanja učenika za pozorište. Autori koji su istraživali pojavu interesovanja smatraju da interesovanja jesu rezultat interakcije između pojedinca i određenog sadržaja ili objekta interesovanja; da potencijal za interesovanja leži u pojedincu, ali da sadržaj i okolina definišu pravce interesovanja i doprinose njihovom razvoju (Dragin, 2016). Roditelji su najvažniji prenosoci interesovanja, ali samo do ulaska deteta u pubertet, kada uticaj roditelja značajno opada. Pantić ističe da u periodu adolescencije, koji je ključan za razvoj interesovanja, vršnjaci, škola, društvene organizacije i mediji masovnih komunikacija postaju najznačajniji agensi interesne socijalizacije (1980). Školu je bilo neophodno posmatrati kroz prizmu teorije socijalizacije, jer je socijalizacijska funkcija obrazovanja jedna od najznačajnijih za društvo, a škola je jedan od najvažnijih agensa socijalizacije. Socijalizacija u školama se odvija putem vaspitanja i obrazovanja. Malobrojni autori koji su se bavili ovom temom govore u prilog tome da ključnu ulogu u razvoju interesovanja imaju učitelji (nastavnici, profesori) i vannastavne aktivnosti koje više utiču na javljanje interesovanja i jačanje nego što je to slučaj sa redovnim i obaveznim predmetima (Đermanov, 2005; Kostović, 1990; Pantić, 1980). Socijalizacija je trajan (kontinuiran, doživotan) i veoma složen proces. To je proces „učenja kulture društva u kome živimo“ (Haralambos i Holborn, 2002: 4), proces tokom kojega dete postaje svesno sebe, stiče znanja, ovladava veštinama potrebnim u kulturi u kojoj raste. Socijalizacija ima svoje izvore, agense i sadržaj. Izvori socijalizacije su kultura i društvo, koji određuju ciljeve, sadržaj i sredstva socijalizacije; oni propisuju norme, standarde, vrednosti i verovanja koje će dete usvajati tokom odrastanja. Agensi su društveni činioci koji predstavljaju zastupnike društva i kulture, oni su prenosoci sadržaja socijalizacije. Agensa socijalizacije ima mnogo, „svaki član društva može biti prenosilac društvenih shvatanja o ponašanju“ (Rot, 2010: 142). Agensi su oruđa društva koji su i sami „određeni i kontrolisani izvorima socijalizacije“ (Trebešanin i Lalović, 2011: 29). Oni vrše prenos kulturnih normi i obrazaca ponašanja na dete i zato se zovu vršnici, prenosnici ili posrednici socijalizacije. Mnogi autori, kao najvažnijim agensima socijalizacije smatraju: porodicu, školu, vršnjačku grupu, društvene organizacije i sredstva masovne komunikacije.

¹ Istraživanje je spovedeno u cilju izrade doktorske disertacije autorke pod nazivom „Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište“, odbranjenoj na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2017. godine. Doktorska disertacija predstavlja obimna teorijska i empirijska interdisciplinarna istraživanja korelacije, tj. međusobnih uticaja, tri ključna posmatrana fenomena: 1. kulture i društva kao izvora socijalizacije, 2. agensa socijalizacije koje čine: škola, pozorište i sredstva masovne komunikacije (televizija, stampa, radio i internet) i 3. interesovanja učenika srednjih škola za pozorište.

(Erikson, 1976; Pantić, 1980; Golubović, 1981; Havelka, 1995; Milić, 2001; Rot, 2010; Trebješanin i Lalović, 2011). Socijalizacija se može okarakterisati kao „proces kojim se tek rođena biološka jedinka sa ljudskim potencijama pretvara u odraslu, autonomnu socio-kulturnu ličnost, usmerenu ka društvenim ciljevima, za šta društvo angažuje splet intitucionalnih nosilaca tog procesa, sa kojima stvara uslove i sredstva za ostvarenje tih ciljeva“ (Milić, 2001: 233). Dakle, proces socijalizacije se odvija i na nivou države koja vodi kulturne i obrazovne politike kao javne praktične politike, i zbog toga se proces socijalizacije može posmatrati kroz aktivnost državnih organa. Država osniva i finansira ustanovu škole², ona propisuje ukupan obrazovni sadržaj za koji putem zakona i podzakonskih akata daje detaljna uputstva za vršenje obrazovanja i vaspitanja. Škola je, dakle „kontrolisani agens socijalizacije koji planski deluje u pravcu u kom to žele vladajuće snage u društvu“ (Rot, 2010: 149). Škola ima obavezu da taj obrazovni sadržaj, oblikovan kroz nastavne planove i programe, prenosi učenicima, kao planski agens socijalizacije i u tom prenosu se odvija i sam proces socijalizacije. Polazimo od pretpostavke da, ukoliko je pozorište značajno državi, tačnije ‘vladajućim snagama’, ono će biti propisano kao poželjno u ukupnom obrazovnom sadržaju socijalizacije u okviru obrazovne politike, te da će u zadatoj meri škola prenosititi propisanu količinu sadržaja koja se odnosi na pozorište. Osnovna hipoteza ovog istraživanja je da država ne propisuje u dovoljnoj meri pozorište kao poželjan sadržaj socijalizacije, i u skladu sa tim uticaj škole kao planskog agensa socijalizacije na razvoj interesovanja učenika srednjih škola za pozorište je izrazito nizak.

U istraživanju su korišćene dve osnovne metode: metoda analize i metoda ispitivanja. U okviru metoda analize korišćena je metoda analize sadržaja dokumenata tehnikom direktnе kvantitativne (statističke) analize sadržaja dokumenata i metoda strukturalne analize tehnikom klasične kvalitativne analize sadržaja dokumenata. Analiza dokumenata u oblasti obrazovanja³ imala je za cilj sticanje uvida u kvantitet i kvalitet sadržaja koji se odnosi isključivo na pozorište. S obzirom da je istraživanje sprovedeno tokom 2015. godine, te da su do sada dokumenta u manjoj ili većoj meri menjana, iz tih razloga, a za potrebe ovog rada urađena je komparativna analiza. Da bismo došli do uvida u kojoj meri i na koji način škola prenosi propisani sadržaj koji se odnosi na pozorište, u okviru metode ispitivanja sprovedena je anketa sa formalizovanim (standardizovanim) pismenim upitnikom. Instrument (upitnik) korišćen u ovom istraživanju izradio je autor uz stručnu pomoć Slobodana Mrđe⁴. Anketiranje, od strane

² Škola može biti osnovana i od strane privatnog sektora, ali dozvolu za osnivanje takođe daje država i privatna škola svakako svoju delatnost obavlja u skladu sa zakonima, planovima i programima koje određuje država.

³ Spisak analiziranih zakonskih i podzakonskih akata i strateških dokumenata u oblasti obrazovanja nalazi se na kraju rada nakon navedenih referenci.

⁴ Rukovodilac odeljenja za istraživanja Zavoda za proučavanje kulturnog razvitička.

autora ovog rada, izvršeno je neposrednim uručivanjem anketnog upitnika učenicima osam srednjih škola u Novom Sadu: Medicinska škola „7. april“, Poljoprivredna škola sa domom učenika Futog, Gimnazija „Jovan Jovanović Zmaj“, Škola za dizajn „Bogdan Šuput“, Tehnička škola „Mileva Marić Ajnštajn“, Srednja mašinska škola Novi Sad, Srednja škola „Svetozar Miletić“ i privatna „E-gimnazija“, čime je obuhvaćeno opšte, umetničko i srednje stručno obrazovanje i vaspitanje. Anketirano je ukupno 648 učenika, od prvog do četvrtog razreda, sa 28 različitih smerova. U istraživanju je primjenjen proporcionalni stratifikovani slučajni uzorak koji procentualno odražava strukturu srednjoškolskog sistema u Novom Sadu. Dodatno su obavljeni individualni strukturirani intervjuvi sa zaposlenima u školama u kojima je sprovedena anketa, putem telefonskog razgovora. Sa zaposlenima u školama razgovarali smo na temu dramskih sekcija.

Pozorište u školi – jedna od mogućih fakultativnih vannastavnih aktivnosti

Prvi deo istraživanja predstavlja traganje za pojmom pozorište, tačnije za uvidom u njegov značaj u sveobuhvatnom *obrazovnom sadržaju socijalizacije* namenjenom učenicima srednje škole. Započet je analizom najvažnijeg strateškog dokumenta, a to je Strategija razvoja obrazovanja u Srbiji do 2020. godine (SROS). U SROS-u nalazimo zaključke da se u školama ne koriste kapaciteti pozorišta koji imaju dragocen vaspitno-obrazovni potencijal i u više tačaka se ističe značaj pozorišta i saradnja sa ustanovama kulture. U predlogu Strategije razvoja obrazovanja i vaspitanja u Republici Srbiji do 2030. godine⁵ pozorište se ne pominje, a pojam umetnosti nalazimo samo u kontekstu srednjeg umetničkog obrazovanja. Delatnosti obrazovanja i vaspitanja u srednjim školama posebno su regulisane Zakonom o srednjem obrazovanju i vaspitanju, koji se naslanja na krovni zakon u resoru obrazovanja, a to je Zakon o osnovama sistema obrazovanja i vaspitanja. Zakon o osnovama sistema obrazovanja i vaspitanja ni pre, kao ni nakon promena eksplicitno ne spominje pozorište. Zakon o srednjem obrazovanju i vaspitanju je takođe imao nekoliko izmena u proteklih šest godina, ali se u odnosu na one delove koji se odnose na naše istraživanje nije menjao. Zakon o srednjem obrazovanju i vaspitanju, između ostalog, definije pojam školski program koji sadrži i program slobodnih aktivnosti. Program slobodnih aktivnosti (Član 14) se sprovodi „radi jačanja obrazovno-vaspitne delatnosti škole, podsticanja individualnih sklonosti i interesovanja i pravilnog korišćenja slobodnog vremena“ i zbog toga je škola „dužna da realizuje slobodne aktivnosti, koje se sprovode kroz rad u sekcijama i vannastavnim aktivnostima.“ U Članu 26. ovog Zakona definisane su i

⁵ U trenutku pisanja ovog rada Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja sprovodi javnu raspravu o Predlogu strategije razvoja obrazovanja i vaspitanja u Republici Srbiji do 2030. godine (februar 2021. godina).

obaveze škola u odnosu na fakultativne oblike obrazovno-vaspitnog rada, među kojima na jednom mestu u ovom Zakonu nalazimo eksplicitno pojam pozorišta kao jednu u nizu mogućih fakultativnih vannastavnih aktivnosti.

Najvažniji deo u sistemu obrazovanja su planovi i programi obrazovanja i vaspitanja.⁶ Na osnovu njih srednja škola ostvaruje školski program opštег, stručnog i umetničkog obrazovanja.⁷ Prvo izlažemo analizu **Pravilnika o nastavnom planu i programu za gimnaziju** koji je uz izvesne izmene bio na snazi veoma dugi niz godina. Ovaj Pravilnik, po čijem su se programu obrazovale generacije gimnazijalaca, na različite načine ističe značaj pozorišta. Ono se spominje u nekoliko konteksta - putem književnoteorijskih pojmove, kao oblik fakultativne nastave i vannastavnih aktivnosti, putem uputstva školi u obavljanju *kulture i javne delatnosti* i kroz očekivanja o standardima postignuća učenika. U kontekstu književnoteorijskog pojma Pravilnik propisuje da učenici treba detaljno da se upoznaju sa dramskim tekstom i njegovom osnovnom namenom, sa njegovom strukturom, da nauče da razlikuju dramu kao književno i scensko delo, kompoziciju dramskog dela, dramske vrste i sve druge elemente koji čine dramsku pozorišnu umetnost. U slučaju fakultativne nastave među raznim programima nalazi se i scenska umetnost te Pravilnik daje izrazito detaljna uputstva⁸ o načinu ostvarivanja iste, i propisuje da je škola može realizovati prema interesovanju učenika od dva do četiri časa sedmično, ali pod uslovom da „se za određenu oblast ili predmet javi najmanje 20 učenika“. Pozorište dobija dodatnu preporuku u delu Pravilnika koji govori o vannastavnim aktivnostima, koje se dele na obavezne i fakultativne vannastavne aktivnosti (društvene i slobodne aktivnosti učenika). Izuzetno važima Pravilnik smatra slobodne aktivnosti, koje su prvenstveno namenjene zadovoljavanju postojećih i razvoju novih interesovanja učenika te da se organizuju u formi sekcija. Pravilnik daje detaljna uputstva o programu dramske sekcije⁹ koja ima za cilj uvodenje učenika u dramsko stvaralaštvo i scensku umetnost. Po pitanju očekivanja o standardima postignuća učenika u kontekstu pozorišta, ona su veoma visoka, te Pravilnik predviđa da učenici mlađih razreda gimnazije „umeju da

6 Za potrebe ovog istraživanja relevantni su pravilnici o opšteobrazovnim predmetima.

7 I druge programe koji nisu relevantni za ovo istraživanje.

8 Pravilnik do te mere daje detaljna i izuzetna uputstva o načinu ostvarivanja programa nastave, da u slučaju pozorišta propisuje da: „epohe umetnosti treba prikazati u korelaciji sa znanjima učenika koja su se stekla u drugim predmetima, a da bi se izbegao istoricizam, u toku obrade pozorišta stare Grčke, Rima, srednjeg veka i ostalih pozorišta koja su prethodila avangardnom i savremenom pozorištu, treba ukazati samo na one karakteristike i estetske vrednosti ranijih epoha koje čine suštinsku vrednost scenske umetnosti.“

9 Zadaci i okvirni sadržaji rada dramske sekcije su: produbljivanje smisla za dramski izraz; sistematsko upoznavanje dramske i pozorišne umetnosti (vrste, odlike, sličnosti i razlike u odnosu na druge umetnosti); kursevi glume i režije; praktična primena znanja, umenja i veštine u pripremanju pozorišne predstave i drugih scenskih programa škole; analize pozorišnih predstava i drugih scenskih programa škole i dr.

daju kraći prikaz samostalno pogledane pozorišne predstave, da učenici starijih razreda umeju da u dužoj monološkoj formi izlažu o pozorišnoj predstavi“, generalno da umeju da daju kritički prikaz pozorišne predstave. Važno je istaći da odeljenjski starešina pored vođenja dokumentacije i obavljanja administrativnih poslova, svoje zadatke i sadržaje u radu sa učenicima ostvaruje u vremenu između časova, gde je poseta pozorištu jedna od preporučenih ali ne i obavezna aktivnost. Pravilnik, u nastavku, daje detaljno uputstvo školi u obavljanju „kulturne i javne delatnosti“ koja treba da se ostvaruje kroz programe saradnje sa institucijama kulture i upućuje na korišćenje uslova koje pruža društvena sredina, i što je relevantno za ovo istraživanje – organizovanje korišćenja programa pozorišta. Poslednja verzija ovog Pravilnika beleži značajne izmene, posebno u slučaju pozorišta i on nosi naziv: **Pravilnik o planu i programu nastave i učenja za gimnaziju**. U najnovijoj verziji ovog Pravilnika pozorište se pojavljuje isključivo u kontekstu književnoteorijskih pojmove i kao jedna od mogućih tema u okviru predloga za realizaciju određenih programa. Pozorište i njegov značaj se ne ističe kao u prethodnim verzijama ovog Pravilnika.

Drugi pravilnik koji analiziramo je **Pravilnik o izmenama Pravilnika o planu i programu obrazovanja i vaspitanja za zajedničke predmete u stručnim i umetničkim školama**. Ovaj Pravilnik je menjan tokom godina i u poslednjoj verziji pozorište se jednak spominje u kontekstu književnoteorijskih pojmove i monoloških izlaganja u kojim učenici izlažu o određenoj temi na stranom jeziku koji uče i pozorište je jedna od preporučenih tema.

Pravilnik o nastavnom planu i programu srednjeg stručnog obrazovanja u području rada ekonomija, pravo i administracija, nema promena po pitanju pojma pozorište. Ono se spominje u kontekstu književnoteorijskih pojmove u vidu preporuka za realizaciju nastave iz srpskog jezika i književnosti:

Prilikom obrade dramskog dela mogućnost posete pozorišnoj predstavi i gledanje snimka pozorišne predstave, a nakon toga razgovor o dramskom tekstu i njegovoj pozorišnoj realizaciji; ili kao preporučenu temu za vežbanje govornog i pismenog izražavanja: Izlaganje u dužoj monološkoj formi o TV emisiji, bioskopskoj, pozorišnoj predstavi.

U **Pravilniku o nastavnom planu i programu opšteobrazovnih predmeta srednjeg stručnog obrazovanja u području rada poljoprivrede, proizvodnja i prerada hrane**, zahtevi i preporuke u kontekstu pozorišta skoro su jednaki kao u pravilniku za gimnaziju. Pozorište se spominje u preporukama za realizaciju nastave iz srpskog jezika i književnosti jednakako kao u prethodnom pasusu ovog rada. Pozorište

nalazimo u delu koji govori o govornom i pismenom izražavanju, profesori su u obavezi da vode razgovor i diskusiju, između ostalog o zajednički pogledanim pozorišnim predstavama. Ovaj pravilnik nije menjan.

Na kraju analiziramo **Pravilnik o opštim standardima postignuća za kraj opštег srednjeg obrazovanja i srednjeg stručnog obrazovanja u delu opšteobrazovnih predmeta**. Ovaj Pravilnik eksplicitno ne spominje pozorište, ali u njemu nailazimo na veoma jasne i konkretnе očekivane standarde opštih međupredmetnih kompetencija za kraj srednjeg obrazovanja, među kojima se nalazi i estetička kompetencija, čime ćemo podrazumevati i poznавање pozorišне уметности. Od učenika se, između ostalog, po pitanju estetičkih kompetencija očekuje:

...da ima svest o vrednosti umetničkih i kulturnih dela i njihovog značaja za razvoj društva; da iskazuje opažanja, osećanja i ideje u vezi sa umetničkim izrazima u različitim medijima, da kultiviše kulturne navike, da izgrađuje autonomne estetske kriterijume i preferencije i sudi u skladu s njima; da ima izgrađene preferencije umetničkih i kulturnih stilova; da povezuje umetnička i kulturna dela sa istorijskim, društvenim i geografskim kontekstom njihovog nastanka; da ume da analizira i kritički vrednuje umetnička dela koja su predstavnici različitih stilova i epoha, kao i dela koja odstupaju od karakteristika dominantnih pravaca; da vrednuje alternativne umetničke forme i izraze (subkulturna dela).

Ovaj Pravilnik nije menjan.

Pozorište se, dakle u pravilnicima spominje u nekoliko konteksta – kroz književnoteorijske pojmove, kao oblik fakultativne nastave, kao oblik vannastavnih aktivnosti, putem uputstva školi u obavljanju kulturne i javne delatnosti i kroz očekivanja o standardima postignuća učenika. U odnosu na ove podatke koncipiran je drugi deo istraživanja, odnosno utvrđivanje u kojoj meri i na koji način srednja škola prenosi učenicima propisani sadržaj koji se odnosi pozorište, čime smo merili uticaj srednje škole na razvoj interesovanja učenika za pozorište.¹⁰ Da bismo ustanovili stepen zastupljenosti pozorišta u školama i mogućnosti istog da razvije interesovanje učenika za pozorište, Upitnik je strukturiran tako da se putem odgovora učenika stekne uvid u kvantitet i kvalitet aktivnosti koje škola poduzima u pravcu zadovoljavanja postojećeg i razvoja interesovanja za pozorište kod svojih učenika. Pod takvim aktivnostima podrazumevali smo razgovore na temu pozorišta (najpre na časovima srpskog jezika

¹⁰ S obzirom da je istraživanje u školama i među učenicima sprovedeno tokom 2015. godine, taj uticaj merićemo na osnovu pravilnika koji su važili u tom periodu.

i književnosti ali i u okviru drugih predmeta); dramske sekcije (da li u školi postoji dramska sekcija) i učestalost organizovanih poseta pozorištu, čime je obuhvaćen i uvid u nivo opšte informisanosti učenika i njihovog osnovnog znanja o pozorištu. Prateći spomenute kontekste u okviru kojih pravilnici govore o pozorištu, na početku je važno da istaknemo da ni u jednoj školi nema scenske umetnosti kao mogući oblik fakultativne nastave.

Nivo opšte informisanosti i osnovnog znanja o pozorištu merili smo putem 3 pitanja. Učenike novosadskih srednjih škola smo pitali *da li znaju koliko profesionalnih pozorišta ima u Novom Sadu i da li znaju da navedu njihove nazive*. Dobijeni su sledeći odgovori: 29,3% učenika je tačno odgovorilo da u Novom Sadu postoji 3 profesionalna pozorišta i svega 16,2% učenika je znalo da navede njihove nazive – Srpsko narodno pozorište, Novosadsko pozorište i Pozorište mladih. U trećem pitanju zanimalo nas je *da li znaju koje su osnovne vrste (oblici) pozorišnih predstava*, gde je samo 2,9% učenika tačno odgovorilo da su to dramske, muzičke i plesne.

U kontekstu književnoteorijskih pojmove, na pitanje *da li na časovima srpskog jezika i književnosti razgovaraju o pozorištu*, potvrđno je odgovorilo 55,5% učenika, dok je 44,4% učenika odgovorilo da na časovima srpskog jezika i književnosti ne pričaju o pozorištu. Na pitanje *da li neko od njihovih profesora/ profesorki iz drugih predmeta, priča o pozorištu i u kontekstu toga preporučuje odlaske u pozorište, pominje neku interesantnu pozorišnu predstavu ili bilo šta drugo u vezi sa pozorištem*, odgovori učenika su ujednačeno podeljeni, odnosno 49,6% učenika je odgovarilo potvrđno, a 50,4% negativno, pri čemu je neophodno naglasiti da je svega 40,3% ukupnog broja učenika odgovorilo na ovo pitanje. To praktično znači da od 648 anketiranih, tek oko 130 učenika razgovara o pozorištu sa profesorima i to najvećim delom u gimnaziji „Jovan Jovanović Zmaj“ (93 učenika). U ostalim školama u kojima je sprovedena anketa takvih razgovora skoro da uopšte nema.

Dramska sekcija je putem pravilnika određena kao jedna od mogućih fakultativnih vannastavnih aktivnosti i daljom podelom definisana kao jedna od mogućih *slobodnih* aktivnosti. Na pitanje „Da li postoji dramska sekcija u tvojoj srednjoj školi?“, dobijen je donekle zbnujući rezultat gde je skoro polovina učenika, tačnije 45,4% njih odgovorilo da ne zna da li u školi postoji dramska sekcija.¹¹ Svega 26,6% učenika je odgovorilo da u njihovoj školi postoji dramska sekcija, dok 28% učenika kaže da takvih aktivnosti nema u njihovoj školi.

¹¹ Ovakvi odgovori mogu dovesti u pitanje relevantnost rezultata, međutim razloge za to možemo potražiti u činjenici da je skoro trećina anketiranih učenika bila na početku I razreda, pa se donekle može razumeti da o tome još uvek ne znaju.

S obzirom da skoro polovina učenika ne zna da li u njihovoj školi postoji aktivna dramska sekција, bilo je neophodno to saznati putem dodatnog istraživanja, te smo taj odgovor potražili u intervuima sa zaposlenima u školama. Na pitanje da li srednje škole organizuju na nedeljnomy nivou slobodnu vannastavnu aktivnost u vidu dramske sekcije, može se ukratko odgovoriti da u većini škola postoji izvesna aktivnost, najčešće je u pitanju priprema određenog scenskog dela za izvođenje na školskoj priredbi, ali ne i dramska sekciјa koja postoji u kontinuitetu. Izuzetak i primer dobre prakse predstavlja gimnazija „Jovan Jovanović Zmaj“ koja ima tri dramske sekcije.¹² U drugim školama situacija je sledeća: Medicinska škola „7.april“ nema dramsku sekciju koja ima kontinuitet u radu, mada je u godišnjim programima ‘registrovana’ da postoji. U srednjoj školi „Svetozar Miletić“, dobili smo odgovor da ova škola ima dramsku sekciju već dugi niz godina, a kao razlog što samo 2,3% anketiranih učenika to zna, navode veoma veliki broj učenika. Dalje odgovore o radu sekcije nismo uspeli da dobijemo. U „Srednjoj mašinskoj školi“ postoji dramska sekcija, ali bez kontinuiteta, jer je postojala i gasila se u intervalima od po dve godine. U školi „Mileva Marić Anštajn“ kontinuirano se dugi niz godina odvijaju aktivnost na polju drame, ali ne postoji zvanična dramska sekcija koja se realizuje na nedeljnomy nivou, već jednom do dva puta mesečno. Privatna „E-gimnazija“ je imala dramsku sekciju samo školske 2014/2015. godine kada je pokrenuta kao deo izvesnog projekta u kome je škola učestvovala, ali je po završetku projekta dramska sekcija ugašena. „Poljoprivredna škola sa domom učenika u Futogu“ i škola za dizajn „Bogdan Šuput“ nemaju i nikada nisu imale dramsku sekciju.

U slučaju organizovanih poseta pozorištu učenicima je postavljeno nekoliko pitanja. Na prvom mestu zanimalo nas je *da li su išli u pozorište u organizaciji srednje škole koju pohađaju*. Na ovo pitanje 37,9% odgovorilo potvrđno, dok je 62,1% učenika odgovorilo da nikada nisu išli u pozorište u organizaciji srednje škole. Najveći broj učenika koji navodi da nije išao u pozorište u organizaciji svoje škole, očekivano je zabeležen većim delom u srednjim stručnim školama, kao na primer u „Srednjoj mašinskoj školi“ i školi „Svetozar Miletić“ gde 89,4%, odnosno 89,5% učenika navodi na nikada nije išlo u pozorište u organizaciji srednje škole koju pohađa. Sa druge strane imamo slučaj da 65,7% učenika gimnazije „Jovan Jovanović Zmaj“ navodi da ide u pozorište u organizaciji srednje škole, što je takođe donekle očekivano ali, recimo, to nije slučaj u privatnoj „E-gimnaziji“ gde 86,4% učenika nije išlo u pozorište u organizaciji srednje škole. Na pitanje (otvorenog tipa) *koliko puta su išli u pozorište u organizaciji srednje škole*, odgovorilo je svega 35,5% učenika. Najveći broj odgovora je jednom (83 učenika), a zatim dva puta (58 učenika).

¹² Dve pripadaju sektoru drame u obrazovanju, jer su nastale radi postizanja drugih kompetencija (učenje stranih jezika).

Na pitanje *da li je njihov odeljenjski starešina organizovao odlazak u pozorište* dobijamo vrlo negativan rezultat, jer je svega 19,5% učenika odgovorilo potvrđno, dok je 80,5% učenika odgovorilo da njihov razredni starešina nikada nije organizovao/la odlazak u pozorište. Interesantan i veoma značajan rezultat donose odgovori na pitanje *da li bi želeli češće da idu u pozorište u organizaciji svoje škole*. Na ovo pitanje skoro polovina učenika, tačnije 44,4% njih izjasnilo se pozitivno; 23,4% učenika ne želi da ide češće u pozorište u organizaciji srednje škole; dok je 32,2%, učenika odgovorilo da ne zna da li bi želeli da to čine. U većini srednjih stručnih škola broj učenika koji bi češće želeo da ide u pozorište u organizaciji škole veći je od broja učenika koji nikad nisu išli sa školom u pozorište. Odgovor da ne znaju da li žele nešto da čine ili ne, razumećemo kao nedefinisan stav prema pozorištu zbog nepoznavanja oblasti.

Diskusija

Analiza navedenih zakonskih rešenja i propisa omogućila je da steknemo uvid u prirodu odnosa države prema pozorištu. Najrelevantniji podatak ovog dela istraživanja jeste da država, putem obrazovnog sadržaja socijalizacije (zaključno sa 2015. godinom) ističe značaj pozorišta, međutim, u osnovi pozorište je samo preporučena, tačnije „jedna od mogućih fakultativnih vannastavnih aktivnosti“ ali ne i obaveza, u čemu se najbolje oslikava odnos države prema pozorištu u okviru obrazovne politike. Država kao najveći izvor sadržaja socijalizacije ističe značaj pozorišta kao posebne umetnosti i važnu ulogu pozorišta za obrazovanje i vaspitanje, ona to naglašava i preporučuje, ali takođe ostavlja školi izvesnu autonomiju u vidu prava o odlučivanju i delovanju u određenim segmentima, na primer u izboru slobodnih aktivnosti ili biranju preporučenih tema u okviru predloga za realizaciju određenih programa među kojima je i pozorište. U zakonima i podzakonskim aktima ne nalazimo na jasna pravila i uputstva vezana za slobodne aktivnosti u kontekstu toga na koji način škola odlučuje o tome kakve će slobodne aktivnosti biti ponuđene učenicima ili koje će sekcije da organizuje – te odluke su potpuno ostavljene školama da samostalno odlučuju.

Ovo istraživanje navodi nas na jedan interesantan zaključak, a to je da država ‘podrazumeva’ da učenici srednjih škola idu u pozorište. Uporište za ovu tvrdnju nalazimo u svim analiziranim pravilnicima. Jedan od primera jeste uputstvo za vodenje nastave iz predmeta Srpski jezik i književnost na temu govornog i pismenog izražavanja. Profesori kao zadatak učenicima treba da traže „kraći prikaz samostalno pogledane pozorišne predstave,“ ili da učenici u „dužoj monološkoj formi izlažu o pozorišnoj predstavi.“ Od diplomiranih srednjoškolaca država očekuje da umeju da „analiziraju i kritički vrednuju umetnička dela.“ Sposobnost kritičkog vrednovanja umetničkih dela zahteva veliki korpus znanja i veština. U slučaju pozorišta takvo umeće zahtevalo bi

redovne posete pozorištu, čitanje dela iz oblasti teorije i istorije pozorišta, informisanost o aktuelnim pozorišnim tendencijama i slično. Ovakvi zahtevi i „podrazumevanje“ da učenici samostalno posećuju pozorište, ukazuje da Država ne uzima u obzir objektivno stanje o dugogodišnjoj izrazito slaboj participaciji ove populacije u pozorišnom životu, o čemu govore brojna dostupna naučna i empirijska saznanja. Možemo da zaključimo da je analiza navedenih dokumenata utvrdila da država putem obrazovnog sadržaja, isključujući deklarativnu preporuku, ne propisuje u dovoljnoj meri pozorište kao poželjan sadržaj socijalizacije.

Komparativna analiza utvrdila je da najnovije verzije navedenih dokumenata, možemo slobodno reći, marginalizuju značaj pozorišta, polazeći od novog predloga SROS- a do 2030. godine u kome se pozorište uopšte ne spominje, do toga da fakultativna nastava, kao jedan od mogućih oblika izvođenja nastave u okviru čega je postojao program Scenska umetnost, ne postoji u važećim pravilnicima.

U skladu sa obrazovnom politikom i autonomijom u odlučivanju pozorište je skoro pa potpuno odsutno u srednjim školama.¹³ Polazeći od ranijih uvida i stavova autora koji su istraživali ovu oblast, da je nastavni kadar činilac koji znatnim delom usmerava razvoj interesovanja, ili da ima ključnu ulogu u razvoju interesovanja, istraživanje je pokazalo da nastavni kadar izrazito slabo utiče na razvoj interesovanja učenika za pozorište, što se reflektuje na nedovoljnu opštu informisanost i osnovno znanje učenika o pozorištu. Razgovori o pozorištu između profesora i učenika imaju značajan potencijal u razvoju interesovanja za pozorište međutim, u praksi su to isključivo sporadični slučajevi, što dokazuje rezultat da svega 16,2% učenika zna da navede nazive pozorišta u mestu u kome žive. Ovaj podatak dovodi do pretpostavke da takvo znanje nisu imali prilike da steknu u krugu porodice, čime raste značaj škole, jer je ona prva ustanova u kojoj se usvajaju kulturne vrednosti u određenoj sredini. Poražavajući podatak da tek 2,9% učenika zna da navede osnovne oblike pozorišnih predstava ukazuje da učenici putem nastave iz srpskog jezika i književnosti nisu stekli ni osnovna znanja o dramskom tekstu i elementima koji čine dramsku pozorišnu umetnost, što je jedna od važnih nastavnih jedinica u okviru predmeta srpski jezik i književnost.¹⁴

U slučaju slobodnih aktivnosti one su prvenstveno namenjene zadovoljavanju postojećih i razvijanju novih interesovanja učenika u različitim oblastima ljudskog stvaralaštva i škola je, po zakonu u obavezi da pedagoški osmišljenim radom sekacija, pruži mogućnost svim učenicima, bez obzira na uspeh, bavljenje omiljenim aktivnostima

¹³ Iz ovog zaključka isključujemo gimnaziju „Jovan Jovanović Zmaj“.

¹⁴ I drugih jezika nacionalnih manjina u Srbiji kao što su: albanski, mađarski, rumunski, bugarski, rusinski i slovački jezik i književnost.

gde u našem slučaju spadaju dramska sekcija i posete pozorištu. U Novom Sadu najveći broj srednjih škola nema dramske sekcije koje se realizuju na nedeljnem nivou u okviru slobodnih vannastavnih aktivnosti. Dramska sekcija poseduje značajan kapacitet u razvoju interesovanja učenika srednjih škola za pozorište, ali u njoj (koliko god da su kontinuirano aktivne) učestvuje statistički zanemarljiv broj učenika. Za masovniji razvoj interesovanja učenika za pozorište, dramska sekcija bi mogla imati veliki potencijal u slučaju ozbiljnog i sistematičnog rukovođenja i produkcije kvalitetnog dramskog programa. Ukoliko bi se dramska sekcija u nekoj srednjoj školi razvila do te mere da izvodi svoje predstave na nekoj sceni i poziva svoje vršnjake da dođu u pozorište njen značaj u razvoju interesovanja učenika srednjih škola za pozorište bio bi nemerljiv.

U slučaju poseta pozorištu, kako je već rečeno škola nije u obavezi da „organizuje korišćenje programa pozorišta,“ već je to samo preporučena aktivnost. Škola dosledno sprovodi obrazovnu politiku što dovodi do situacije da 62,1% učenika nikada nisu išli u pozorište u organizaciji srednje škole. Nasuprot ovom negativnom rezultatu, podatak da bi 44,4% učenika rado išlo u pozorište u organizaciji srednje škole, jednako je ohrabrujući koliko i razočaravajući zbog nedovoljne aktivnosti škole po pitanju pozorišta. Ohrabruje što među učenicima vlada veće interesovanje za pozorište u odnosu na količinu aktivnosti koje škola organizuje u oblasti pozorišta, ali je ovaj podatak izrazito negativan i nepovoljan za školu koja, sudeći po ovom istraživanju, u potpunosti zanemaruje svoju kulturnu funkciju. To dovodi do zaključka da škola ne zadovoljava ni postojeća interesovanja učenika za pozorište.

Zaključak

Putem zakonskih i podzakonskih rešenja u oblasti obrazovanja, država ne propisuje pozorište kao poželjan sadržaj za procese socijalizacije u dovoljnoj meri. Kako je pozorišno stvaralaštvo samo preporučeno, odnosno jedna od mogućih fakultativnih vannastavnih aktivnosti, možemo zaključiti da država skida sa sebe odgovornost po tom pitanju. Značaj koji pozorište ima za izvore socijalizacije u jednom društvu se dalje preslikava i na drugi fenomen – agense ili prenosioce socijalizacije. Država ne obavezuje školu da uvrsti pozorište u godišnji plan rada kao organizovanu vannastavnu aktivnost, te je pozorište skoro u potpunosti odsutno u srednjim školama. Rezultati ovog istraživanja dokazali su polaznu hipotezu da je stepen zastupljenosti pozorišta u obrazovnom sadržaju socijalizacije izrazito nizak, što dovodi do toga da srednja škola kao planski agens socijalizacije ima beznačajan uticaj na formiranje i razvoj interesovanja učenika škola za pozorište. Škola, kao samostalni činilac razvoja interesovanja, nije dovoljno proučavana, ocene i stavovi o ulozi škole su uopšteni, zasnovani na malobrojnim empirijskim podacima, izvode se po analogiji o uticaju

škole i formalnog obrazovanja na druge karakteristike ličnosti ili iz retkih istraživanja efekata rada škole (Đermanov, 2005). Iz tih razloga ovo istraživanje donosi značajne pomake u ovoj oblasti. Srednja škola kao jedan od najvažnijih agensa socijalizacije poseduje izuzetno velike kapacitete za razvoj interesovanja učenika za pozorište, koji se ogledaju u svakodnevnoj, višesatnoj prisutnosti velikog broja učenika, mogućnosti za interpersonalne odnose, komunikaciju i interakciju, u sistematskoj organizovanosti i institucionalizovanosti i konačno, u autonomiji pri donošenju godišnjeg plana rada i organizovanju vannastavnih aktivnosti. Uzimajući u obzir najnovije verzije zakona, podzakonskih akata, kao i predlog SROS-a do 2030. godine sve su prilike da nije realno očekivati da će škola kao planski agens socijalizacije u datim okolnostima u Srbiji, u bližoj ili daljoj budućnosti postati značajan akter u ovom procesu. O samostalnim sistematskim aktivnostima i naporima škole u razvoju interesovanja učenika za pozorište, pouzdano ne možemo govoriti još veoma dugi niz godina. Kako zaključuje Rot:

U školi se preko sadržaja nastave prenosi sistematsko određeno gledanje na svet i društvo. Nastavni programi su svesno i namerno izrađeni u skladu sa shvatanjima onih snaga i društvenih struktura koje predstavljaju vodeće političke i društvene snage u društvu, pre svega, u skladu su sa koncepcijom i ideologijom na kojoj počiva društveni sistem (Rot, 2010: 149).

REFERENCE:

1. Dragin, Dušica. 2016. „Interesovanja – preduslov razvoja umetničke publike”, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti* 4 (ur. Nataša Crnjanski), 193-205.
2. Dragin, Dušica. 2017. Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/222/Doktorska%20disertacija%20-%20Du%C5%A1ica%20Dragin%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=true>
3. Đermanov, Jelena. 2005. *Vaspitanje interesovanja*. Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine
4. Erikson, Erik H. 1976. *Omladina, kriza, identifikacija*. Titograd: NIP „Pobjeda”
5. Gajić, Olivera. 1999. *Umetnost – moja izabrana stvarnost. Determinante umetničkih interesovanja mladih*. Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine
6. Golubović, Zagorka. 1981. *Porodica kao ljudska zajednica*. Zagreb: Naprijed.
7. Haralambos, Michael. i Holborn, Martin. 2002. *Sociologija: teme i perspektive*. Zagreb: Golden marketing.
8. Havelka, Nenad. 1995. Vrednosne orijentacije učenika i njihova očekivanja od budućeg zanimanja, u: *Psihološka istraživanja*, 7, 89-125.
9. Kostović, Svetlana A. 1990. *Nastavnik kao faktor socijalizacije učenika završnih razreda osnovne škole*, magistarska teza, Filozofski fakultet, Beograd.

10. Milić, Andelka. 2001. *Sociologija porodice: Kritika i izazovi*. Beograd: ČIGOJA.
11. Pantić, Dragomir. 1980. *Priroda interesovanja Ideo*. Beograd: BIGZ
12. Ristić, Irena. i Škorec, Biljana. 2013. Struktura interesovanja za različite umetničke discipline kod srednjoškolaca, u: *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja*, 1, 185-202.
13. Rot, Nikola. 2010. *Osnovi socijalne psihologije*, Beograd: Zavod za udžbenike.
14. Trebešanin, Žarko. i Lalović Zoran. 2011. *Pojedinač u grupi*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

ZAKONI I PODZAKONSKA AKTA

- Strategija razvoja obrazovanja u Srbiji do 2020. godine („Službeni glasnik Republike Srbije”, broj 107/12.);
- Predlog strategije razvoja obrazovanja i vaspitanja u RS do 2030. godine. http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2021/02/1-SROVRS-2030_MASTER_0402_V1.pdf
- Zakon o osnovama sistema obrazovanja i vaspitanja (“Sl. glasnik RS”, br. 72/2009, 52/2011, 55/2013, 35/2015 - autentično tumačenje i 68/2015);
- Zakon o osnovama sistema obrazovanja i vaspitanja (Sl. glasnik RS”, br. 88/2017, 27/2018 - dr. zakon, 10/2019, 27/2018 - dr. zakon i 6/2020)
- Zakon o srednjem obrazovanju i vaspitanju („Službeni glasnik RS”, br. 55/2013);
- Zakon o srednjem obrazovanju i vaspitanju (“Sl. glasnik RS”, br. 55/2013, 101/2017, 27/2018 - dr. zakon i 6/2020)
- Pravilnik o nastavnom planu i programu za gimnaziju („Službeni glasnik SRS – Prosvetni glasnik”, broj 5/90 i „Prosvetni glasnik” br: 3/91; 3/92; 17/93; 2/94; 2/95; 8/95; 23/97; 2/02; 5/03; 10/03; 11/04; 18/04; 24/04; 3/05; 11/05; 2/06; 6/06; 12/06; 17/06; 1/08; 8/08; 1/09; 3/09; 10/09; 5/2010; 7/2011; 5/14 i 5/15);
- Pravilnik o planu i program nastave i učenja za gimnaziju („Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik” Godina LXIX – Broj 4, Beograd, 2. jun 2020.)
- Pravilnik o izmenama pravilnika o planu i programu obrazovanja i vaspitanja za zajedničke predmete u stručnim i umetničkim školama („Sl. Glasnik RS – Prosvetni glasnik”, br. 3/2015) od 07. 05. 2015. godine, stupio je na snagu 15. 05. 2015, a primenjuje se od školske 2015/2016;
- Pravilnik o izmenama i dopunama pravilnika o planu i programu obrazovanja i vaspitanja za zajedničke predmete u stručnim i umetničkim školama (“Sl. Glasnik RS - Prosvetni glasnik”, br. 15/2020)
- Pravilnik o nastavnom planu i programu srednjeg stručnog obrazovanja u području rada ekonomija, pravo i administracija („Sl. Glasnik RS – Prosvetni glasnik“, br. 10/2012 i 1/2013 – ispr.);
- Pravilnik o nastavnom planu i programu srednjeg stručnog obrazovanja u području rada ekonomija, pravo i administracija: 10/2012-758, 1/2013-1 (ispravka), 15/2015-1, 4/2019-16, 2/2020-30
- Pravilnik o nastavnom planu i programu opšteobrazovnih predmeta srednjeg stručnog obrazovanja u području rada poljoprivreda, proizvodnja i prerada hrane („Sl. glasnik RS – Prosvetni glasnik“, br. 6/2012);
- Pravilnik o opštima standardima postignuća za kraj opštег srednjeg obrazovanja i srednjeg stručnog obrazovanja u delu opšteobrazovnih predmeta. („Službeni glasnik RS”, br. 117/2013 od 30. 12. 2013. godine.)

The Influence of School as a Planned Agent of Socialisation on the Development of Secondary School Students' Interest in Theatre

Abstract: This paper deals with determining whether school as a planned agent of socialisation influences the development of secondary school students' interest in theatre. We observed school through the prism of the theory of socialisation, because the socialisation function of education is one of the most important for society and that is why the school is considered one of the most important agents, i.e. the transmitter of what socialization actually is. The conducted multidisciplinary research first included an analysis of the content of strategic and legal acts, as well as bylaws in the field of education, which aimed to determine whether and to what extent the state prescribes theatre as an acceptable way of socialisation. Considering that the research was conducted during 2015, the mentioned documents have been changed to a greater or lesser extent. For these reasons, and for the purposes of this paper, a comparative analysis was performed. In order to get an insight into whether and in what way the school carries out the prescribed content related to the theatre, a survey was realised with a formalised (standardised) written questionnaire and individual structured interviews were conducted with employees in schools where the survey was organised. A total of 648 secondary school students from Novi Sad were examined. We start from the assumption that theatre will be defined as acceptable in the overall educational content of socialisation within the framework of public practical policy in education depending on how important it is to the state, more precisely to the 'ruling forces'. In accordance with the educational policy, school will transfer the prescribed amount of content related to the theatre to the given extent. The results of this research prove that the level of representation of theatre in the educational content of socialisation is extremely low, which leads to the fact that school as a planned agent of socialisation has a minor impact on the formation and development of secondary school students' interest in theatre.

Keywords: educational policy, school, theatre, interest of secondary school students in theatre, content of socialisation.

Daniela Korolija Crkvenjakov
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Galerija Matice srpske Novi Sad
Srbija

UDC 7.025:37
doi 10.5937/ZbAkU2109286K
Stručni rad

Dubravka Đukanović
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Beograd
Srbija

Obrazovanje konzervatora-restauratora na akademijama i fakultetima umetnosti

Apstrakt: Kulturna dobra se evidentiraju, valorizuju, obrađuju, čuvaju, konzerviraju i restauriraju zbog umetničkih, kulturno-istorijskih i dokumentarnih vrednosti koje su im pripisane. Pored ovih, imaju i druge vrednosti i funkcije koje se moraju uzeti u obzir. Na primer, religijska vrednost predmeta kulta, emotivna vrednost određenog predmeta u ličnom vlasništvu, materijalna vrednost, i druge. Širok spektar materijala i umetničkih tehnika uslovjava specifična znanja koja moraju posedovati stručnjaci u oblasti konzervacije i restauracije. Predmet interesovanja u ovom tekstu je obrazovanje u oblasti konzervacije i restauracije dela likovnih i primenjenih umetnosti.

Kako se u savremenom svetu obrazuju oni koji će se baviti konzervacijom i restauracijom ovakvih vrednosti? Koja znanja i veštine su im potrebne i kakvi modeli obuke postoje? Da li se među konzervatorima različitim specijalizacijama izdvajaju konzervatori umetničkih dela? Kakva je tradicija konzervatorskog obrazovanja u Srbiji? Kako akademije i fakulteti umetnosti mogu biti mesta kvalitetnog obrazovanja konzervatora-restauratora? Tekst analizira različite evropske modele konzervatorskog obrazovanja, kao i promene koje su nastale sa pomeranjem konzervacije od zanatske delatnosti ka definisanoj struci za koju se zahteva visoko obrazovanje. Takođe, raspravlja se kako su takve promene, kroz reforme univerzitskog obrazovanja, uticale na stepen veština i znanja potrebnih konzervatorima, kao i da li su ove promene dovele do priznavanja konzervacije i restauracije kulturne baštine kao nauke. Među različitim mogućnostima obrazovanja konzervatora na visokoškolskim ustanovama u Srbiji, kao studija slučaja analizira se master studijski program *Konzervacija i restauracija dela likovnih i primenjenih umetnosti* Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Ključne reči: konzervacija, restauracija, obrazovanje, visokoškolske ustanove, Akademija umetnosti Novi Sad.

Šta se konzervira?

Konzervacija-restauracija je delatnost vezana za kulturna dobra – objekte i predmete graditeljstva, zanatstva i umetnosti, ali i mnogo šire: konzervira se sve ono što se želi sačuvati za budućnost. Prema Zakonu o kulturnim dobrima, kulturna dobra se dele na nepokretna (spomenici kulture, prostorne kulturno-istorijske celine, arheološka nalazišta i znamenita mesta) i pokretna (umetničko istorijska dela, arhivska građa, filmska građa i stara i retka knjiga), a delatnosti konzervatora se dele na prethodnu zaštitu, konzervaciju i restauraciju (Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, n.d.). Prema prirodi materijala od kojih su kulturna dobra sačinjena, možemo ih u prvom redu podeliti na organske i neorganske materijale, pri čemu je u praksi najčešća njihova kombinacija. Tehnike izrade artefakata ili objekata koji su predmet zaštite kulturnih dobara i samim tim predmet pažnje i aktivnosti konzervatora su mnogobrojne, i obuhvataju niz umetničkih, graditeljskih i zanatskih tehnika.

U jednom tako raznorodnom svetu materijala i tehnika izrade ili načina nastanka, dela likovnih i primjenjenih umetnosti imaju privilegovan status proizvoda ljudske kreativnosti čija je namena bila uživanje u lepom, pored upotreбne funkcije koju su mogla imati. Ona se evidentiraju, valorizuju, obrađuju, čuvaju, konzerviraju i restauriraju zbog umetničkih i istorijskih vrednosti koje su im pripisane. Pored toga, umetnička dela kao predmeti konzervacije i restauracije imaju i druge vrednosti i funkcije koje se moraju uzeti u obzir, kao na primer religijska vrednost predmeta kulta, emotivna vrednost određenog predmeta u ličnom vlasništvu, materijalna vrednost i druge. Zbog toga je na konzervatorima posebno velika odgovornost da osiguraju trajanje ovih dragocenih predmeta za buduće generacije.

Neodvojivi od vrednovanja predmeta koji se konzerviraju su pojmovi kulturnog nasleđa, kulturne baštine i kulturnog dobra. Jedna od brojnih formulacija definiše pojam kulturnog nasleđa kao „skup resursa nasleđenih iz prošlosti koje ljudi identifikuju nezavisno do vlasništva nad njima, kao odraz i izraz neprekidno evoluirajućih vrednosti, uverenja, znanja i tradicija.“ (*Okvirna konvencija Saveta Evrope o vrednosti kulturnog nasleđa za društvo* – Farro Convention, 2005). Pojam kulturne baštine, koji je doživeo ekspanziju u drugoj polovini 20. veka, korišćen je često i u značenju pojedinačnog spomenika kulture ili kulturnog dobra, ali je njegovo značenje značajno prošireno i obuhvata kako materijalnu, tako i nematerijalnu kulturu (Vecco 2010; Lowenthal, 2015). Definisanje pojma kulturnog nasleđa zahteva koordinirani doprinos različitih stručnjaka, a jedna takva definicija je i deo Nacrta zakona o kulturnom nasleđu u Srbiji:

Kulturno nasleđe je skup vrednosti nasleđenih iz prošlosti koji obuhvata sve materijalne i nematerijalne tragove, ostatke i tvorevine nastale čovekovim delovanjem kroz vreme, a uključuje običaje, prakse, mesta, artefakte i umetničke izraze. Kulturno nasleđe obuhvata i tvorevine nastale u sadašnjem vremenu obavljanjem delatnosti u kulturi, u oblasti stvaralaštva i umetnosti (Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, n.d.).

Bavljenje kulturnom baštinom, njeno proučavanje, vrednovanje i zaštita, angažuje celu armiju stručnjaka različitih profila, među kojima su i konzervatori-restauratori. U zavisnosti od vrste predmeta, proučavanje i zaštita kulturne baštine mogu spadati u opis posla arheologa, istoričara i istoričara umetnosti, arhitekata, etnologa, arhivista, ali i tehnologa, biologa i drugih, koji opet ne mogu u potpunosti razumeti predmete koje istražuju bez timskog rada i saradnje. Za sve materijalne predmete, podložne prirodnim i neumitnim procesima propadanja, sa željom da se sačuvaju od nestanka ili promena koje trajno i nepopravljivo menjaju njihov izgled i osobine, stručnjaci koji proučavaju materijalnu kulturu svake vrste upućeni su na konzervatore. Posebno je u poslednjih četvrt veka naglašena potreba i neophodnost multidisciplinarnosti u konzervaciji, što se vidi po karakteru radova koji se objavljuju u stručnim i naučnim časopisima (*Studies in Conservation, Journal of Cultural Heritage* i drugi), kao i po knjigama koje uobičaju savremenu teoriju konzervacije (Munos Vinas 2005).

Veštine i znanja potrebni konzervatorima

Jedna od najboljih paralela koja opisuje posao konzervatora jeste upoređivanje sa posлом lekara. Kao i lekar, konzervator prvo pregleda pacijenta, postavi prvu dijagnozu, odredi prvu terapiju, a zatim ako ona nije dala željeni rezultat, šalje pacijenta na detaljnija ispitivanja i koriguje terapiju. Posao lekara i konzervatora karakterišu precizna dijagnoza problema, kao i detalja, kombinacija naučnog znanja i manuelne veštine (Iaccarino Idelson, 2011). Takođe, zbog vrednosti čije očuvanje im je povereno i jedinstvenosti kulturnih dobara kao svedoka tih vrednosti, konzervaciju i restauraciju karakteriše potreba za visokim etičkim standardima struke.

Konzervacija-restauracija je utemeljena kao tradicionalna profesija zasnovana na iskustvu, ali je naučni metod postepeno usvojen i u konzervatorsko-restauratorskoj praksi. To je značilo odmicanje od zanatske tradicije i pomak ka naučno zasnovanoj konzervaciji (Korolija Crkvenjakov, 2014). Ovaj proces nije ni brz ni lak, a veliku ulogu u tome imaju obrazovanje konzervatora, formalni uslovi za njihov rad, kao i očekivanja poslodavaca.

Za konzervaciju i restauraciju umetničkih dela neophodna su znanja iz „anatomije pacijenta“, odnosno dobro poznavanje umetničkih materijala i tehnika izrade, kao i poznavanje procesa njihove degradacije. Istovremeno, neophodno je poznavanje istorije i okolnosti u kojima su ta dela nastala, što su oblasti koje pokrivaju nauke poput istorije umetnosti i arheologije. Odnos prema umetnosti u različitim periodima prošlosti kao delu kulturno-istorijskog nasleđa bazira se na teorijama i etičkim principima razvijanim kroz vekove, a posebno u 20. veku (Brandi, 1963; Marasović, 1983; Stanley Price, 1996; Jokilehto, 1999). Rad konzervatora neodvojiv je od poznavanja osnova prirodnih nauka, jer je upućen na korišćenje savremenih materijala i tehnologija, kao i na saradnju sa stručnjacima iz tih oblasti.

Pored teorijskih znanja, konzervatoru su potrebne manuelna preciznost i veština, kao i različita zanatska znanja u najboljem smislu te reči. Proučavanjem primera dobre prakse stiče se uvid u specifičnu kreativnost koja je potrebna konzervatorima, u neophodnost razmišljanja izvan strogih okvira i stalno preispitivanje procesa u potrazi za odgovarajućom „terapijom“ za oštećeno ili zubom vremena „načeto“ delo. Kao i u mnogim drugim profesijama, i u konzervaciji je potrebno negovati znatiželju, inovativnost i komunikaciju sa grupama i kolegama koje su danas više nego moguće.

Ono što konzervatora izdvaja od umetnika, hemičara, zanatlija i drugih, jeste vrednovanje predmeta na kome rade kao predmeta od značaja za kulturu i istoriju, svest o tome koji elementi nose taj značaj i napor da se upravo ti elementi sačuvaju. „Konzervacija-restauracija nije pomoćna tehnička aktivnost, već čin kritičkog prosuđivanja i određenja umjetničkog djela“ (Vokić 2007:20). Zbog toga se konzervacija ne može svrstati u jednu umetničku ili naučnu oblast: ona se udobno smestila na razmeđi između umetnosti, humanističkih, tehničko-tehnoloških i prirodnih nauka, i kao takvu najbolje je opisuju termini multidisciplinarnih ili interdisciplinarnih nauka.

Kao ilustraciju kakve su preporuke za izbor konzervacije kao profesije, kao i kakvi izazovi i konkurenčija očekuju studenta konzervacije, možemo citirati pasus sa internet stranice Akademije lepih umetnosti u Štutgartu, pod naslovom „Preduslovi za obrazovanje konzervatora“ (*Prerequisites for training as a conservator*):

Pre nego što savladate konzervatorsku struku kroz stručno usavršavanje, treba da budete sigurni da vam ovaj profil posla odgovara. Prvo bi trebalo da imate sveobuhvatan pregled najvažnijih konzervatorskih zadataka. Moraćete se nanovo i nanovo pažljivo baviti tekstualnom dokumentacijom, tehničkim i umetničkim merenjima, kao i tehničkom kontrolom različitih uticaja okoline. Iskreno zanimalje za umetnost, kulturu i istoriju je obavezno (standard). Takođe će vam trebati osećaj odgovornosti

jer ćete često morati da se bavite (nezamenjivim) predmetima neprocenjive vrednosti, čiji bi gubitak prouzrokovao veliku materijalnu i nematerijalnu štetu.

Zavisno od porudžbine moraćete i da budete i fizički spremni jer se ne može svaki predmet restaurirati sedeći za radnim stolom. Nekada ćete, na primer, morati da radite naopako, na plafonu ili ćete morati da nosite teške predmete. U mnogim ćete slučajevima morati da budete zainteresovani za istraživanja, analize i dokumentaciju. Pored toga, talenat za smisleno razumevanje hemijskih, bioloških i fizičkih procesa, koji su od suštinske važnosti za savremene metode rada, će vam se isplatiti. Na kraju, morate biti spremni da radite kao deo tima i da budete u stanju da konstruktivno komunicirate i sa klijentima i sa naučnicima. Određeni nivo obrazovanja se takođe zahteva za potencijalnog konzervatora. Zavisno od institucije, traži se diploma tehničke škole, opšte kvalifikacije za upis na univerzitet, a nekada samo srednjoškolska diploma. U nekim slučajevima preduslov su staž ili zanatska obuka.¹ (ROMOE: 15/01/2021)

Modeli obuke konzervatora u prošlosti, načini sticanja i prenošenja znanja i aktuelni modeli konzervatorskog obrazovanja

Konzervacijom su se bavili ljudi najrazličitijih struka, ali najviše oni koji su baratali znanjima i veštinama izrade sličnih predmeta: slike su restaurirali slikari, skulpture vajari, predmete primenjene umetnosti zanatlje koje su znale kako se takvi predmeti prave i imali alate i opremu potrebnu za izradu takvog predmeta, pa i njegovu popravku. Takvi modeli su se zadržali veoma dugo, pa i danas opstaju, što se može videti po kvalifikacijama konzervatora-restauratora praktičara među kojima ima puno umetnika, ali i hemičara, tehnologa, inženjera, kao i zanatlja svake vrste.

Među intelektualcima, u zapadnoj Evropi, ali i kod nas, bilo je kritičara prakse da se restauracija poverava onima koji nemaju odgovarajuća znanja. Tako je, prema dokumentima koji su sačuvani u Rukopisnom odeljenju Matice srpske (ROMS), Uroš Predić upozoravao na opasnost od mišljenja „da svako ko ume da slika, mora znati i stare slike da restaurira”, a Veljko Petrović tražio da se portret, delo Pavla Simića, „pošalje u onakvom stanju u kakvom se sada nalazi, jer u to restauriranje ne veruje” (Korolija Crkvenjakov, 2010: 25–32).

Specifično stručno školovanje konzervatora-restauratora je novijeg datuma, može se reći da se masovno uspostavlja tek u drugoj polovini 20. veka. Konzervacija je do Drugog svetskog rata bila iskustvena aktivnost. U posleratnom periodu su još uvek

¹ Slobodan prevod autora.

radile zanatlige školovane u predratnim radionicama, čije je znanje i poznavanje veština predstavljalo istinsku nematerijalnu vrednost zanata, koju je usvajala tek nekolicina zanatlija i retki akademski obrazovani slikari i vajari. Mlađi su učili od starijih kroz praksu, tragali za znanjima, ili prosto ostajali samo u zanatskom delu rada bez doprinosa razvoju struke kao kompleksne intelektualne i kritičke delatnosti sa jakom komponentom manuelnog rada (Đukanović, 2011).

Pomaci u konzervatorskoj teoriji i praksi bili su često uslovljeni velikim katastrofama i razaranjima, poletom obnove i doprinosom istaknutih pojedinaca. Tako možemo gledati razvoj konzervacije posle razaranja koje je doneo Drugi svetski rat, kada su opšteprihvачene teorije koje su do danas ostale u temeljima intelektualnog pristupa kulturno-istorijskom nasleđu, kao što je Brandijeva *Teorija restauracije* (Brandi, 1963). Ovakvi pomaci su direktno uticali na osnaživanje konzervatorske struke i prelivali se u kvalitet konzervatorskih škola, u kojima su iskusni konzervatori prenosili znanja.

Evropska istorija konzervatorskih škola sledi dva generalna modela: stare, poznate i cenzene evropske akademije i fakulteti umetnosti imaju svoje konzervatorske odseke, kako na primer u Beču, Štutgartu, Kelnu, Drezdenu, Krakovu, Briselu, tako i u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu. S druge strane, među najčešćim konzervatorskim školama su stari instituti za konzervaciju, koji su imali spoj intelektualnog, naučnog i praktičnog kvaliteta, udruženog sa inventivnošću i stalnim istraživanjem novih tehnologija i metoda. Oni su ujedno bili i mesta za obuku, sa svetski poznatim diplomama (najčešće trogodišnjim, kao na primer italijanski *Istituto Centrale del Restauro* u Rimu i *Opificio delle Pietre Dure* u Firenci ili *Ecole de Chaillot* u Parizu). Standardizacija konzervatorskog obrazovanja još uvek nije postignuta. Postoje preporuke Evropske konfederacije konzervatorsko-restauratorskih organizacija (*European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations* (E.C.C.O, n.d.)) u vidu analize koja pomaže da se identifikuju veštine, znanja i iskustva potrebna da bi se nekome poverio neposredan rad na kulturnom nasleđu (Corr, 2011).

Školovanje konzervatora-restauratora različitih nivoa kompetencije, kao i mogućnosti za rad u oblasti zaštite kulturnog nasleđa i dalje su u Evropi zavisni od nacionalnih legislativa. Takođe, stare škole i instituti su zadržali svoju ekskluzivnost za ulazak na njihove studijske programe postoje velika konkurenca. Podaci o evropskim visokoškolskim programima mogu se naći na internet stranici ENCORE (European Network for Conservation-Restoration Education), koja nije sveobuhvatna, ali je vrlo informativna. Zanimljivo je analizirati programe koji postoje u severnoj i centralnoj Evropi, koji su najčešće bazirani na umetničkim akademijama, sa programima u mediteranskim evropskim zemljama. U njima je jaka tradicija poznatih konzervatorskih

instituta, koji su istovremeno bili (i ostali) i svetski poznate škole konzervacije, uticala na kasnije formiranje savremenih studijskih programa pri akademijama. Po podacima koje donosi ENCORE, konzervatorski fakulteti u Italiji, Francuskoj, Španiji, Portugalu, često novijeg datuma, osmišljeni su kao posebne visokoškolske ustanove sa multidisciplinarnim programima, u skladu sa savremenim viđenjem potreba konzervatorske profesije. Na primer, edukativni centar za specijalizacije u oblasti nasleđa „La Paix-Dieu“ u Ameiu (Amay), koji radi u okviru Valonskog insitituta za nasleđe (*Institut du Patrimoine Waloon – IPW*) organizuje, u saradnji sa pet partnerskih univerziteta iz Belgije i Francuske, dvogodišnje specijalističke, interdisciplinarne i multidisciplinarnе kurseve za različite kompetencije u oblasti zaštite pokretnog kulturnog nasleđa (AwaP, n.d.).

Podizanje nivoa studija konzervacije na nivo diplomskih i master studija donelo je i kritiku da se konzervatori previše bave teorijom, a gube zanatsku veštinu (Johnatan Ashley Smith, 2016). Isto tako, tendencija u savremenoj konzervaciji je sve više na istraživanju, dokumentovanju, preventivnoj konzervaciji i minimalnoj intervenciji. Konzervatori su sve manje tehničari i postaju ravnopravni partneri u kritičkom sagledavanju i proceni potrebnih intervencija. Ipak, na kraju oni moraju da „stave svoje ruke“ na vredne umetničke predmete, zbog čega se tehnički, manuelni ili zanatski deo konzervatorskog posla, kako god da ga nazovemo, ne sme nikako zanemariti.

Obrazovanje konzervatora u Srbiji

Srbija je formirala prve konzervatorske obrazovne programe 70-ih godina 20. veka. Do tada, znanja su se sticala kroz rad, kroz međunarodne saradnje i usavršavanje stručnjaka. Jedan od prvih primera takve saradnje posle Drugog svetskog rata je restauracija fresaka crkve Svetе Sofije u Ohridu, 1957. godine. Takođe, projekti izgradnje i industrijalizacije zemlje doveli su i do velikih konzervatorskih izazova, kada su usled izgradnje hidro-akumulacionih jezera potapani značajni lokaliteti, pa je realizovano njihovo prenošenje (Trajanova tabla 1967–69 i Lepenski vir, 1965-70) usled izgradnje Đerdapske brane i akumulacionog jezera, ili manastir Piva (1969–82, sa 1200 m² fresaka) usled izgradnje hidroakumulacije Pivskog jezera, kao i drugi slični primeri, koji su se odigravali 70-ih godina prošlog veka. Velika škola generaciji konzervatora bili su i sanacioni radovi koji su, nakon razornih zemljotresa koji su pogodili Skoplje (1963) i Crnu Goru (1979), trajali decenijama. Zajedno su radili arhitekte, istoričari umetnosti, arheolozi, slikari-konzervatori, vajari, malobrojni tadašnji hemičari u zaštiti kulturnog nasleđa, a tada objavljeni tekstovi i danas se čitaju.² Iz te posleratne generacije

² Tekstovi o toku i rezultatima konzervatorskih projekata objavljivani su u stručnim časopisima i posebnim publikacijama u toku više decenija, a njihovo detaljno nabranjanje prevazilazi okvir teme

konzervatora stasali su značajni stručnjaci, koji su pokretali formalno školovanje konzervatora, osnivali odseke i bili profesori koji su prenosili znanja mladima.

Kada pogledamo ponudu visokoškolskih programa u Srbiji (osnovnih, master i doktorskih studija) iz konzervacije-restauracije koja se odnosi na dela likovnih i primenjenih umetnosti (ovde se izostavlja arhitektura, koja ima jasno definisano visokoškolsko obrazovanje i u okviru koje je do kraja 20. veka oblast zaštite kulturnog nasleđa bila veoma zastupljena), najduži staž ima studijski program konzervacije i restauracije na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Počeo je 1977. godine za upisane studente IV i V godine studija na Katedri za slikarstvo, posle potpisivanja sporazuma između Fakulteta i Narodnog muzeja u Beogradu. Sama ideja je sazrevala još od ranih šezdesetih godina, ali ostvarena više od deceniju kasnije. Program je proširen 1982. godine potpisivanjem sporazuma između Fakulteta primenjenih umetnosti i Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture, koji je omogućio i terensku praksu studenata (Nikolić 2006: 128–129). Danas je konzervacija i restauracija poseban odsek na FPU sa dva usmerenja: konzervacija i restauracija slika i umetničkih dela na papiru, i konzervacija i restauracija skulptura i arheoloških predmeta (FPU Beograd, n.d.). Ova usmerenja se nastavljaju i na master nivou studija, sa mogućnošću izbora dominantne grupe predmeta: pedagoške ili stručne. Izbor pedagoške grupe predmeta vodi ka kvalifikaciji koja omogućava svršenom studentu da predaje u osnovnim i srednjim školama (FPU Beograd, n.d.).

Druga akademija koja već niz godina školuje konzervatore, i čiji studenti su našli mesto u ustanovama kulture i zaštite kulturnog nasleđa, jeste Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konzervaciju. Osnovana je 1993. godine „sa ciljem obrazovanja budućih generacija koji bi svojom verom i znanjem živopisali hramove, ikonostase i obnavljali (konservacija i restauracija) sve u crkvama što je stradalo u prethodnim ratovima i sve ono što nije obnavljano dugi niz godina“ (Akademija SPC, n.d.).

ovog rada. Jedan od najranijih posvećen je konzervatorskim radovima na crkvi Svete Sofije u Ohridu (Ljubinković, R., Čipan, B., Blažić, Z., (1955). *Konzervatorski radovi na crkvi Svete Sofije na Ohridu*, Beograd, Savezni institut za proučavanje spomenika kulture). O izmeštanju Trajanove table prvi tekst je objavljen 1966. godine (Bogdanović, B. (1966). *Lapidarium iznad podignute Trajanove table*, Zbornik radova, br. 4, str. 199–203), a sledili su i drugi (Pavlović, D. (1970). „Izmeštanje Trajanove table i drugi zaštitni radovi u području Đerdapa.“ U: *Saopštenja*, br. 8, str. 55–62). (Tekstovi o radovima na zaštiti arheološkog lokaliteta Lepenski vir pokrivaju opseg od 1968. godine (Nadris, J. (1968). *Lepenski Vir*. U: Science Journal; Jovanović, B. (1968). *Elements of the early Neolithic architecture in the Iron Gate gorge and their functions*. Archeologia Jugoslavica, br. 9.) praktično do današnjih dana (Borić, D. (2007). *Absolute chronology and stratigraphy of Lepenski Vir*. U: Starinar, br. 57, str. 9–57; Borić, D. (2019). *Lepenski Vir Chronology and Stratigraphy Revisited*. U: Starinar Srpskog arheološkog društva, br. 69).

Posle različitih reorganizacija i promena statusa, danas ova Visoka škola – Akademija SPC ima dva usmerenja, na osnovnom i master nivou: *Crkvene umetnosti* i *Obnova i čuvanje*. S obzirom na to da je osnivač ove visokoškolske institucije Srpska pravoslavna crkva, u nastavnom programu postoje teološki predmeti kojih nema na drugim akademijama gde se školaju konzervatori-restauratori.

Potrebno je ovde pomenuti još dve konzervatorske škole koje su trajale relativno kratko, ali su iškolovale kadar koji je bio, a delom je i danas, veoma zastupljen u poslovima zaštite kulturnog nasleđa. To su Kulturološki fakultet na Cetinju i nekadašnja Viša pedagoška škola, koja je na Grupi za likovno obrazovanje imala smer konzervator-preparator. Ova škola je funkcionalisala do 1987. godine, nakon čega prelazi u Višu, a potom i u Visoku školu likovnih i primenjenih umetnosti, ali je smer konzervacije ugašen (VŠLPU Beograd, n.d.).

Kulturološki fakultet na Cetinju, osnovan 1981. godine, „započevši rad sa svojim prvim odsekom za konzervaciju i restauraciju, s glavnim ciljem da naučimo kako da usvojimo znanja i dostignuća u zaštiti našeg kulturnog nasljeđa...uvjereni u mogućnost i potrebu da ovdje na Cetinju osnujemo visoku školu za spremanje stručnjaka koji bi se posvetili konzervaciji i restauraciji preostalog spomeničkog blaga nakon razornog zemljotresa 15. aprila 1979. godine“ (Dragica Đurašević Miljić, 2010: 519–524), i ugašen nakon desetak godina aktivnosti. Kulturološki fakultet je bio konzervatorski fakultet sa multidisciplinarnim programom i profesorima koji su dolazili iz najznačajnijih ustanova zaštite spomenika kulture u bivšoj Jugoslaviji.

Studija slučaja – master studijski program „Konzervacija i restauracija dela likovnih i primenjenih umetnosti“ na Akademiji umetnosti u Novom Sadu

Paralelno s analizom aktuelne ponude na tržištu obrazovanja za profil konzervatora-restauratora dela likovnih i primenjenih umetnosti, koja formira ponudu na tržištu rada, korisno je razmotriti i potražnju. Konzervatorski centri, muzeji i zavodi sa ateljeima za konzervaciju i restauraciju su skoncentrisani u većim gradovima, a najviše u Beogradu i Novom Sadu. Primer Novog Sada, kao drugog velikog centra posle Beograda, pokazao je da nije lako naći školovane konzervatore za saradnike na projektima. Na pozive su se javljali konzervatori iz drugih mesta, uglavnom iz Beograda, ali je usled dugog perioda zabrane zapošljavanja u javnom sektoru perspektiva dobijanja stalnog posla bila vrlo ograničena pa su mnogi odustajali, uprkos želji da rade u struci. Tada su za saradnike prihvatići umetnici, bez teorijskih znanja i praktičnog staža u konzervaciji, vraćajući se time uvek iznova na situaciju da se uči uz rad i da ustanove zaštite postaju mesta obuke. A obuka je zavisila od vremena i volje koje su starije i

iskusnije kolege bile spremne da posvete mlađima, i to pre svega u praktičnom radu. Teorijsko širenje i produbljivanje znanja, kao i savladavanje osnova prirodnih nauka direktno vezanih za procese konzervatorskog rada je bilo teško izvodljivo u takvom iskustvenom sistemu obuke kroz rad. To nije doprinisalo bržem napretku struke, koja je napreduvala bazirana pre svega na entuzijazmu pojedinaca, a ne na sistemskim rešenjima.

U takvim okolnostima pokrenuta je i inicijativa da Akademija umetnosti u Novom Sadu ponudi studijski program posvećen konzervaciji i restauraciji. Analizom mogućnosti i kapaciteta, predložen je dvogodišnji master studijski program *Konzervacija i restauracija dela likovnih i primenjenih umetnosti* koji bi omogućio da se studenti koji diplomiraju na Akademiji, ali i oni koji su već počeli da rade bez prethodnih specifičnih studija, kroz intenzivne multidisciplinarnе studije i praksi u partnerskim ustanovama u kojima postoje konzervatorski ateljei, usavrše u oblasti konzervacije i restauracije. Program je počeo sa upisom prve generacije studenata 2017. godine, zasnovan na tri oslonca: na kapacitetima Akademije umetnosti, za teorijske, umetničke i teorijsko-umetničke predmete; na kapacitetima Univerziteta u Novom Sadu, pre svega Prirodno-matematičkog fakulteta, za oblast prirodnih nauka u konzervaciji; te na veoma važnom partnerstvu sa ustanovama zaštite kulturnog nasleđa, Galerijom Matice srpske i Pokrajinskim zavodom za zaštitu spomenika kulture. U narednim godinama partnerstvo sa ustanovama zaštite kulturnog nasleđa je prošireno saradnjom sa Muzejom Vojvodine, Arhivom Vojvodine, Muzejom Grada Novog Sada, Gradskim muzejom Vršac i Muzejom Nauke i tehnike u Beogradu. Osim za studente koji dolaze sa umetničkih akademija, kao tradicionalnog konzervatorskog polazišta, master studije konzervacije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu mogu da upišu svi koji ispunе uslove (AUNS MAS 2017; AUNS Primjenjene umetnosti i dizajn 2021). Tako su se, uz dominantnu prisutnost diplomiranih slikara, grafičara i vajara, za ovaj master zainteresovali i hemičari i arhitekte.

Program nije specifično targetiran na određenu vrstu nasleđa - na primer, štafelajne slike, arheološke predmete, ili istorijske enterijere - već daje metodološku i teorijsku osnovu konzervacije i restauracije dela likovnih i primenjenih umetnosti. Studenti se kroz izborne predmete i praktični rad u partnerskim institucijama, kao i na osnovu ličnih afiniteta, usmeravaju ka konzervaciji specifičnog materijala. Činjenica da se po završetku studija nastavlja sa celoživotnim učenjem i ovde važi. Posle intenzivnih dvogodišnjih studija fokusiranih na sticanje vještina i znanja iz konzervacije, sledi zakonom obavezna pripravnica godina, a potom i polaganje stručnog ispita kojim se tek stiče kvalifikacija za samostalan rad na predmetima baštine.

Tokom tri godine postojanja master studijskog programa Konzervacija i restauracija dela likovne i primenjene umetnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu pažljivo se prati i valorizuje realizacija postavljenih ciljeva s namerom daljeg usavršavanja kurikuluma, sveukupnog poboljšanja programa i usmeravanja daljeg razvoja. Zahvaljujući raznolikosti osnovnog akademskog obrazovanja studenata koji pohađaju ovaj master, s jedne strane prepoznaće se potreba prilagođavanja programa različitim nivoima znanja studenata u različitim oblastima, dok sa druge strane to omogućava da se već na nivou studentskog rada grade kompleksni interdisciplinarni zadaci i istraživanja. Čvrsta veza koja je ostvarena s ustanovama kulture u kojima studenti tokom dve godine studija sprovode praktičan rad izuzetno je važna osnova na kojoj stiču veštine neophodne za budući konzervatorski rad.

Zaključak

Zaštita kulturnog nasledja, kao okvir u kojem rade konzervatori-restauratori dela likovnih i primenjenih umetnosti, jeste važna društvena delatnost multidisciplinarnog karaktera. Ranija titula „slikar-konzervator“ ili „slikar-restaurator“ promenjena je u „konzervator-restaurator slika.“ Ova promena opisa nije samo formalna, već govori o pomeranju težišta struke sa umetničkog ka specifičnom stručnom znanju. Takva promena je proces u kojem obrazovanje konzervatora-restauratora ima veoma veliku ulogu.

Iskustvo master programa u oblasti konzervacije i restauracije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu može da vodi ka formiranju opštijeg zaključka o izazovima savremenog konzervatorskog obrazovanja. Prvi je formiranje brojnijeg akademskog kadra koji će kompetentno moći da vodi specifične predmete iz različitih oblasti zaštite, konzervacije i restauracije kulturnog nasleđa, u rasponu od teorijskih i filozofskih pristupa zaštiti do neposrednog istraživanja i rada na konzervaciji i restauraciji predmeta različitih materijala, tehnika izrade, stilova i vrednosti. Za razliku od prakse na umetničkim akademijama na kojima se saradnici često biraju iz redova najboljih studenata, za oblast konzervacije je neophodno da nastavni kadar, pored odgovarajućeg akademskog nivoa, ima i dovoljno praktičnog iskustva, kao i da pokriva različite oblasti konzervacije. Drugim rečima, da su bili uključeni ili vodili kompleksne konzervatorske zadatke zaštite nasleđa i konačne prezentacije realizovanih projekata pre nego što su postali pedagozi. Drugi aspekt vezan je za ambiciju novosadskog kurikuluma da master radovi imaju naučni karakter istraživanja i pisanja. Na studijama konzervacije i restauracije pri akademijama i fakultetima umetnosti principi naučno-istraživačkog rada i akademsko pisanje se moraju posebno potencirati. Slično se može reći za temeljno poznavanje istorijskih materijala i tehnika u umetnosti, kao neophodnom segmentu konzervatorskih znanja.

Ovako postavljena analiza vodi ka organizaciji nastave koja treba da napravi balans između umetničkih, prirodnih i humanističkih oblasti, kao i balans između teorijskog i praktičnog rada, kako bi se dobio očekivani nivo samostalnosti kod završenih studenata. Kvalitetno obrazovanje je jedan od ključnih preduslova koji omoguća osvećeno uključivanje u konzervatorsku zajednicu. U multidisciplinarnoj oblasti savremene konzervacije ono mora da obuhvati širok spektar tema, kao i da pruži što više mogućnosti za praktičan rad i vežbu. Akademije i fakulteti umetnosti su u velikom broju zemalja mesta obrazovanja konzervatora, s tim da se mora obezbediti pomeranje težišta studija sa umetničkih ka naučnim poljima (istorijskim, priodnim, kao i tehničko-tehnološkim oblastima) i omogućiti dovoljno praktičnog rada, a to je najbolje u saradnji sa ustanovama zaštite nasleđa, što je i raširena evropska praksa.

REFERENCE:

1. Ashley-Smith, Johnatan. 2016. Losing the edge: the risk of a decline in practical conservation skill. *Journal of the Institute of Conservation*, Volume 39, 2, 119-132.
2. Brandi, Čezare. 2007. *Teorija restauracije*, Beograd: Italijanska kooperacija, Ministarstvo kulture Republike Srbije. (prvo izdanje na italijanskom jeziku 1963)
3. Đukanović, Dubravka. 2011. Revival of woodcarving. *Sharing Cultures 2011 - 2nd International Conference on Intangible Heritage*, Tomar, Portugal, 03-07. july 2011, Proceedings of the Conference – Green Lines Institute for Sustainable Development, 709-719.
4. Durašević Miljić, Dragica. 2010. Naučno nastavni i pedagoški rad Pavla Mijovića. *Matica*. 2010. 519-524. <http://www.maticacrnogorska.me/files/43/24%20dragica%20djurasevic%20miljic.pdf>
5. Iaccarino Idelson, Antonio. 2019. Reflections on the relation between conservation and science. in *CeROArt* [Online], 7 | 2011, Online since 07 October 2019, connection on 15 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/2239>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.2239>
6. Jokilehto, Jukka. (1999) *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butter-worth-Heinemann.
7. Corr, Susan et al. 2011. *Competences for Access to the Conservation-Restoration Profession* E.C.C.O. – European Confederation of Conservator-Restorers. pdf version: http://www.ecco-eu.org/fileadmin/assets/documents/publications/ECCO_Competences_EN.pdf
8. Korolija Crkvenjakov, Daniela. 2010. *Istorija konzervacije i restauracije u Galeriji Matice srpske*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.
9. Korolija Crkvenjakov, Daniela. 2014. „Konzervacija i restauracija umetničkih dela između naučnih znanja i dobre zanatske prakse,“ u: *Zbornik radova 3. godišnje konferencije muzeologije i heritologije 'Nauka i baština'*, Beograd: Filozofski fakultet. CMiH, 31–35.
10. Lowenthal, David. 2015. *The Past is a Foreign Country*. New Yourk: Cambridge University Press – Cambridge: University Printing House.
11. Marasović, Tomislav. 1983. *Žaštita graditeljskog nasljeđa. Povjesni pregled s izborom tekstova i dokumenata*. Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske, Split: Filozofski fakultet u Zadru.
12. Munos-Vinas, Salvador. 2005. *Contemporary theory of conservation*, London and New York: Routlege, Taylor and Francis Group.

13. Nikolić, Svetislav. 2006. „Razvoj studijskog programa iz oblasti konzervacije i resturacije na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu,“ u: *Strukturalna konzervacija slika na platnu*, Novi Sad: Galerija Matice srpske, 128-135.
14. *Historical and Philosophical Issues In the Conservation of Cultural Heritage*. 1996. [ED. Nicolas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro] Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
15. Šošić, Trpimir. 2014. Pojam kluturne baštine – međunarodno pravni pogled. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*. God.51, 4/2014, 833-860.
16. Vecco, Marilena. 2010. A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, Vol. 11, Issue 3, July–September 2010, 321-324. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2010.01.006> 021 Pregledano 22.02.2021
17. Vokić, Denis. 2007. *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, Dubrovnik-Zagreb: K-R centrar, Hrvatsko restauratorsko društvo i udružba za očuvanje i promicanje hrvatske kulturne i umjetničke baštine.

IZVORI SA INTERNETA:

18. Akademija – Visoka škola Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konzervaciju: <https://akademijaspce.edu.rs/%D0%8B%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B0%D1%82/>, pristupljeno 15.01.2021.
19. Akademija umetnosti u Novom Sadu, Primjenjene umetnosti i dizajn. Master Konzervacija i restauracija dela likovne i primjenjene umetnosti: <https://dizajn.akademija.uns.ac.rs/about/studije/gd-master/master-restauracija-i-konzervacija/>, pristupljeno 15.01.2021.
20. Akademija umetnosti u Novom Sadu, Likovni MAS, Prijemni: <https://akademija.uns.ac.rs/prijemni-likovni-mas/>, pristupljeno 15.01.2021.
21. AWaP – Wallonie patrimoine, La Paix-Dieu, Amay: <https://agencewallonneupatrimoine.be/?s=La+Paix-Dieu%2C+Amay>, pristupljeno 15.01.2021.
22. E.C.C.O. – European Confederation of Conservator-Restorers: <http://www.ecco-eu.org/about-ecco/statutes>, pristupljeno 15.01.2021.
23. ENCORE – European Network for Conservation-Restoration Education: <http://www.entre-edu.org/index.html>, pristupljeno 15.01.2021.
24. FPU – Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu: <http://www.fpu.bg.ac.rs/programi/MasterKonzervacija.html>, pristupljeno 15.01.2021.
25. *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, Council of Europe. Faro, 27.X.2005. <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>, pristupljeno 15.01.2021.
26. Ministarstvo kulature i informisanja Republike Srbije, https://www.kultura.gov.rs/tekst/43_zakoni-i-uredbe.php, pristupljeno 30.05.2021.
27. ROMOE – Conservators network: <https://www.romoe.com/en/conservator-restorer/>, pristupljeno 15.01.2021.
28. Visoka škola likovnih i primenjenih umetnosti strukovnih studija, Beograd: <https://vslpu.edu.rs/sr/o-vslpu/>, pristupljeno 15.01.2021.

Education of Conservators-Restorers at Academies and Faculties of Art

Abstract: Cultural goods are recorded, valorised, processed, preserved, conserved and restored because of the artistic, cultural-historical and documentary values attributed to them. In addition to these, they have other values and functions that must be taken into account. For example, the religious value of a cult object, the emotional value of a certain object in personal ownership, material value and others. A wide range of materials and artistic techniques requires specific knowledge that must be possessed by experts in the field of conservation and restoration. The subject of interest in this paper is education in the field of conservation and restoration of works of fine and applied arts. How are those who will deal with conservation and restoration of such values educated in the modern world? What knowledge and skills do they need and what training models are there? Do conservators of works of art stand out among conservators of different specialisations? What is the tradition of conservation education in Serbia? How can academies and faculties of art be places of quality education for conservators-restorers? The paper analyses different European models of conservation education, as well as the changes that have occurred with the shift of conservation as a craft to a defined profession which requires higher education. It is also discussed how such changes, through university education reforms, have affected the level of skills and knowledge conservators need, as well as whether these changes have led to the recognition of conservation and restoration of cultural heritage as a science. Among the various possibilities for the education of conservators at higher education institutions in Serbia, master academic studies in Conservation and Restoration of Works of Fine and Applied Arts at the Academy of Arts in Novi Sad is analysed as a case study.

Keywords: conservation, restoration, education, higher education institutions, Academy of Arts Novi Sad.

Ira Prodanov

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman muzičke umetnosti
Srbija

UDC 005.745:73/76(497.113 Novi Sad)

Prikaz

Radionica *Umetnost – Komunikacija – Mediji*

U okviru projekta DEMUSIS Erasmus KA2 *Enhancing the digital competencies and entrepreneurship skills of academic musicians in Serbia for culturally more engaged society*, u kome učestvuju učestvuju Fakultet muzičke umetnosti iz Beograda, FILUM iz Kragujevca i Akademija umetnosti iz Novog Sada, uz još tri partnerska univerziteta iz Evropske unije, organizovana je radionica pod nazivom *Umetnost – Komunikacija – Mediji*. Ova radionica se održala se od 21. do 25. septembra 2020. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i okupila je studente muzičkog departmana koji su u okviru petodnevnog *boot camp-a* usavršavali svoje „meke veštine.“ Reč je o onim veštinama koje se ređe uče u okviru formalnog muzičkog kurikuluma, a koje su neophodne u životu svakog profesionalnog muzičara. U toku pet dana studentima su prezentovana kratka predavanja, učestvovali su u vežbama improvizacije, te su konačno uz adekvatne upute sami osmišljavali sopstvene „muzičke događaje“ i nudili ih alternativnim koncertnim prostorima u Novom Sadu. Na ovaj način, mladi umetnici su se pripremali za svoje potencijalne angažmane na slobodnom tržištu oslanjajući se prevashodno na sopstveno znanje i veštine.

Dramatične promene u poimanju muzičke umetnosti izazvane su pandemijom korona virusa, ne samo kada je reč o muzičkoj edukaciji koja se odvijala u *online* formatu, već i kada je reč o koncertnim i kulturnim aktivnostima i događajima koji su svedeni na minimum, usled čega je i organizovanje radionice bilo otežano, budući da je podrazumevalo intenzivnu interakciju između studenata i profesora, te javne nastupe. Zahvaljujući popuštanju preventivnih mera u septembru 2020, Radionica *Umetnost – Komunikacija – Mediji* ipak je realizovana, i to u prostoru Akademije umetnosti i male scene Sprskog narodnog pozorišta. Tokom trajanja Radionice organizovani su susreti prijavljenih učesnika, „zagrevanje“ kroz vežbe improvizacije, kao i kratka predavanja koja pružaju elementarna znanja iz različitih oblasti poput digitalnih tehnologija, komunikacije, projektnog menadžmenta, apliciranja na različite fondove, aktivnosti na društvenim mrežama, a koja za sada nisu deo formalnih kurikuluma. Radionica *Umetnost – Komunikacija – Mediji* ponudila je polaznicima četiri predavanja iz različitih

oblasti interpretacije, kreiranja i predstavljanja muzičkog događaja uživo ili online: „Umetnički projekat – kome i zbog čega?“ (predavač dr Ira Prodanov), „Umetnik na mreži“ (predavač dr Milan Milojković), „*Embodiment* u muzici“ (predavač dr Nataša Crnjanski) i „Snimanje muzičkog događaja“ (predavač dr Silard Antal).

Kuriozitet Radionice predstavljalo je organizovanje „muzičkog događaja“ u veoma kratkom vremenu, gde su polaznici imali priliku da primene agilne metode i prilagode se alternativnim prostorima za nastup, ali i vanrednim pandemijskim uslovima. Programi sastavljeni od operskih arija, kompozicija za gitaru, duvački trio, violinski duo, te solističkih nastupa fagota i violončela predstavljeni su u saletlama dečijih vrtića Novog Sada, otvorenih bašti kafeterija, dvorišta institucija kulture koja se inače ne koriste za koncertne izvedbe, kao i u jednoj koncertnoj dvorani uz prethodno dobijenu dozvolu za javno okupljanje u uslovima pandemije. Organizacija nastupa, koja je uključivala kontakt sa organizacijom u kojoj će se nastup održati, kreiranje i štampanje programske knjižice, objavu i poziv na događaj preko društvenih mreža, kao i snimanje događaja, u potpunosti je bio prepušten studentima – polaznicima. U međusobnoj saradnji, a uz primenjena znanja sa početka radionice, studenti su uspešno organizovali i realizovali sve muzičke događaje.

Masterklasovi, kursevi i radionice koji se sprovode u jednom „zgusnutom vremenu“ u samo nekoliko dana, često donose najbolje rezultate, jer je fokus na usavršavanju određenih veština i usmeravanju svih aktivnosti isključivo ka tome. Upravo se to dogodilo i sa Radionicom *Umetnost – Komunikacija – Mediji*, gde je spoj energija polaznika, njihovih nestandardnih repertoara, mesta na kojima su nastupali, i stečenih informacija doveo do trenutnih izvrsnih rezultata, ali i trajnih znanja koja će zasigurno biti primenjena i ubuduće.



Prilog 1. Plakat – poziv za radionicu Umetnost – Komunikacija – Mediji



Prilog 2. Vežbe improvizacije na radionici Umetnost – Komunikacija – Mediji



Prilog 3. Koncert u vrtiću



Prilog 4. Koncert u vrtu



Prilog 5. Koncert u Spomen-zbirci „Pavle Beljanski“

**PREGLED VAŽNIJIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2019/2020. GODINI
NA AKADEMIJI UMETNOSTI UNIVERZITETA U NOVOM SADU**

OKTOBAR 2019.

DIPLOMSKI FILM „MUVE BEZ GLAVE“ NA FESTIVALU „THINK ART“

Festival „Think Art“, Tokio, Japan, oktobar 2019.

Diplomski film studentkinje Milane Nikić „Muve bez glave“, u klasi prof. Aleksandra Davića i Miloša Pušića, stručnog saradnika, premijerno je prikazan na Festivalu „Think Art“ u Tokiju (Japan). Film „Muve bez glave“ rađen je u koprodukciji sa Akademijom umetnosti Novi Sad.

STUDENTSKI RADOVI NA MANIFESTACIJI „DIZAJN NEDELJE“ U BUDIMPEŠTI

Galerija ByArt, Budimpešta, Madarska, 04 – 13. oktobar 2019.

U okviru manifestacije „Dizajn nedelje“ koja se održava u Budimpešti, studenti Jovana Matović, Jelena Grubor i Luka Prstojević izložili su svoje završne radevine sa master akademskih studija. Radovi studenata su rađeni iz oblasti primenjenih umetnosti i dizajna, odnosno dizajna plakata, dizajna ambalaže i utilitarne grafike. Mentorji su prof. Atila Kapitanj i doc. Gabriela Spasojević. Izložba je bila otvorena od 4. do 13. oktobra u Galeriji ByArt.

FILMOVI „TRAGAČ“ i „SUMATRA“ NA FILMSKIM FESTIVALIMA

10. MikroFAF festival, Beograd i 23. Međunarodni video festival Videomedеja, Novi Sad, oktobar 2019.

Kratkometražni eksperimentalni film „Tragač“ reditelja Bojana Josića, studenta četvrte godine montaže u audiovizuelnim medijima, premijerno je prikazan tokom 10. MikroFAF festivala u Beogradu i 23. Međunarodnog video festivala Videomedеja u Novom Sadu.

Film je nastao u produkciji Akademije umetnosti Novi Sad kao vežba na trećoj godini studija u klasi prof. dr Šandora Šetala. Film istražuje različite odnose slike i zvuka fokusirajući se tako na audiovizuelno iskustvo koje nije obuhvaćeno klasičnom narativnom strukturu.

Kratkometražniigrani film „Sumatra“ je nastao tokom druge godine studija uvršten je na 13. Festival srpskog filma fantastike koji je, takođe, održan tokom oktobra u Beogradu. Naučno-fantastični film je koprodukcija Akademije umetnosti i Mex produkcije u čijem snimanju su učestvovali i drugi studenti Akademije umetnosti u Novom Sadu: Luka Radovanović kao producent, Filip Gotovac i Đorđe Stevanović kao snimatelji i montažeri zvuka i kompozitori muzike, Filip Gotovac kao mikser zvuka, Sofija Balać kao dizajnerka produkcije, kostimografkinja i šminkerka, te Ana Rudakijević, Stefan Beronja i Viktorija Palfi kao glumci.

**GOSTOVANJE KANADSKOG REDITELJA ROBERTA SANTAGVIDE NA AKADEMIJI
UMETNOSTI**

Akademije umetnosti, Novi Sad, 17. oktobar 2019.

U četvrtak 17. oktobra 2019. održana je projekcija kratkih filmova kanadskog reditelja Roberta Santagvide i razgovor s autorom na Akademiji umetnosti.

Od završetka studija filmske produkcije na Univerzitetu Konkordija, filmovi i video radovi Roberta Santagvide su prikazani na više od tri stotine međunarodnih festivala, uključujući Copenhagen International Documentary Film Festival (Danska), Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

(Brazil), Transmediale (Nemačka) kao i Festival international du film Entrevues Belfort (Francuska). On je takođe bio deo mnogih art rezident programa i dobitnik je nagrade *K.M. Hunter Artist Award*, kao i stipendije pri *Akademie Schloss Solitude* u Nemačkoj.

FILM „U SIGURNIM RUKAMA“ NA FESTIVALU „FILMSKI FRONT“

Katolička porta 5, Novi Sad, oktobar 2019.

Kratkometražni dokumentarni film „U sigurnim rukama“ Luke Radovanovića, studenta četvrte godine produkcije u AV medijima premijerno je prikazan na ovogodišnjem festivalu „Filmski front“ u okviru pratećeg programa Doku Front. Film je nastao na trećoj godini studija, u klasi prof. Milana Nikodijevića, na modulu Producija za audiovizuelne medije, na predmetu Producija AV formi 1.

IZLOŽBA RADOVA „15+15“

Paviljon Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, oktobar 2019.

Svečano otvaranje izložbe „15+15“ održano je u petak 25.10.2019. u 18.00 časova u paviljonu Rektorata Univerziteta u Novom Sadu.

Izložbu studentskih radova iz oblasti unutrašnje arhitekture i dizajna zajedno su organizovali Akademija umetnosti Novi Sad, studijski program Dizajn enterijera i Departman za arhitekturu FTN.

IZLOŽBA „SLIKA“

Muzej grada Novog Sada, Dunavska 29, Novi Sad, 30. oktobar 2019.

Svečano otvaranje izložbe „Slika“ studenata četvrte godine osnovnih akademskih studija, studijskog programa Likovnih umetnosti, modula Slikanje, Akademije umetnosti održano je u Novom Sadu u sredu, 30. oktobra 2019., u 19 časova.

Klasa: dr um. Goran Despotovski, redovni profesor

Autori: Doroteja Lovre, Marija Ranković, Natalija Ranković, Luka Drljan, Aleksandar Apatović, Nemanja Dejanović, Jelena Bursać, Tatjana Smiljanić, Sara Masnikosa, Nemanja Mrkšić, Miloš Bibić
Kordinatori izložbe: Ana Vrtačnik, stručni saradnik; dr Jelena Banjac, muzejski savetnik, istoričar umetnosti

NOVEMBAR 2019.

NEDELJA OTVORENIH VRATA NA AKADEMIJI UMETNOSTI

Multimedijalni centar, Novi Sad, 04-08. novembar 2019.

Akademija umetnosti je organizovala prvu manifestaciju „Nedelja otvorenih vrata“ u školskoj 2019/2020. godini, u Multimedijalnom centru Akademije, od 4. do 8.novembra 2019. Svečano otvaranje za sve srednjoškolce i zainteresovane za studiranje na Akademiji umetnosti održano je u ponedeljak, 04. novembar 2019. sa početkom u 10 časova. Manifestaciju je otvorila prof. Vesna Ždrnja, prodekanica za nastavu. Svi posetnici su u ponedeljak imali priliku da se upoznaju sa šefovima departmana i rukovodicima studijskih programa, a takođe su dobili i raspored otvorenih predavanja kojima su mogli da prisustvuju u cilju pripreme za prijemni ispit.

RITA KINKA RADULOVIĆ DOBITNICA POKRAJINSKOG PRIZNANJA „FERENC FEHER“

Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 25. novembar 2019.

Pijanistkinja i profesorka Akademije umetnosti Rita Kinka Radulović dobitnica je Pokrajinskog priznanja „Ferenc Feher“ za oblast kulture. Priznanje prof. Riti Kinki bilo je uručeno 25. novembra u Srpskom

narodnom pozorištu, na Svečanoj akademiji povodom 101. godišnjice Prisajedinjenja Vojvodine Kraljevini Srbiji.

CIKLUS PROJEKTA „CRTEŽ – POLJE LIČNOG-INTIMNOG TRAGA-NJA/DNEVNIKA“

Kulturni centar Lab, Novi Sad, 18. novembar 2019.

Prof. Biljana Jevtić sa Departmana likovnih umetnosti u Kulturnom centru Lab predstavila je u ponedeljak 18.11.2019. u 20h, 5. Ciklus projekta „Crtež – Polje ličnog-intimnog traga-nja/ dnevnika“, koji je nastao u saradnji sa studentima Akademije umetnosti u okviru izbora najuspešnijih individualnih zadataka/ projekata i seminarских rada, na predmetu Crtanje sa tehnologijom.

Učesnici-izlagači su bili studenti IV godine osnovnih studija: Stefan Grković (ilustracija), Marina Stojšić (grafika), Natalija Ranković (slikanje), Lidiya Raletić (ilustracija), Tijana Jevrić, (novi likovni mediji), Dušan Ivić (novi likovni mediji) i Una Tomašević (fotografija).

Projekat „Crtež – Polje ličnog-intimnog traga-nja / dnevnika“ vanr. prof. Biljane Jevtić je deo programa saradnje Akademije umetnosti u Novom Sadu i KC Lab.

Stručni saradnici projekta/koordinatori izložbe: Rade Tepavčević i Srdan Šarović

UNIVERZITET U NOVOM SADU I KINESKI UNIVERZITET ZA KOMUNIKACIJE ZAKLJUČILI MEMORANDUM O RAZUMEVANJU

Kineski univerzitet za komunikacije, Peking, Kina, novembar 2019.

U okviru posete partnerskim institucijama u Narodnoj Republici Kini početkom novembra 2019. godine, prorektor za međunarodnu saradnju Univerziteta u Novom Sadu prof. dr Dejan Madić je zajedno sa dekanom Akademije umetnosti prof. Sinišom Bokanom posetio Kineski univerzitet za komunikacije u Pekingu (Communication University of China).

Tim povodom, zaključen je Memorandum o razumevanju između Univerziteta u Novom Sadu i Kineskog univerziteta za komunikacije, kojim je formalizovan okvir za realizaciju različitih oblika saradnje, koji mogu obuhvatiti razmenu akademskog osoblja i studenata, razmenu akademskih publikacija i nastavnog materijala, zajedničko organizovanje konferencija i organizaciju međusobnih poseta predstavnika dva univerziteta.

PROFESOR SINIŠA BOKAN, DEKAN AKADEMIJE U STRUČNOJ POSETI KINI

Huzdžo, Kina, novembar 2019.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti, boravio je u stručnoj poseti Kini. Prof. Bokan je na otvaranju Međunarodnog foruma „Integracija i inovacije: novi razvoj radio i TV medija u doba pametnih medija“ u organizaciji Univerziteta za komunikacije i Udruženja za istraživanje radio i televizije i novih medija u Huzdžu u Kini održao pozdravni govor i predavanje iz oblasti audio-vizuelnih medija, a takođe je predstavio rad Akademije umetnosti.

PROMOCIJA SEDMOG ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, Novi Sad, 13. novembar 2019.

Promocija sedmog broja časopisa Zbornik radova Akademije umetnosti (2019) održala se 13. novembra 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti sa početkom u 12 časova.

Na promociji su učestvovali: dr Petar Marjanović, dugogodišnji profesor Akademije umetnosti, dr Bogdan Đaković, prodekan za nauku, glavna urednica časopisa dr Nataša Crnjanski i članovi uredništva: dr Irina Subotić i dr Dragan Stojmenović.

U muzičkom delu programa nastupio je Lazar Torbica, student treće godine klavira u klasi prof. Rite Kinke.

PROMOCIJA PUBLIKACIJE I FILMA PROJEKTA “FROM NOISE TO SOUND”

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 18. novembar 2019.

Promocija publikacije i filma u okviru međunarodnog projekta pod nazivom „From Noise to Sound“ održana je u ponedeljak, 18. 11. 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti.

Projekat „From Noise to Sound“ finansiran je sredstvima Međunarodnog višegradskega fonda, a realizuje ga Akademija umetnosti u Novom Sadu u partnerstvu sa Univerzitetom umetnosti u Poznanju (Poljska), Akademijom umetnosti u Banjkoj Bistrici (Slovačka) i Fakultetom muzičkih i vizuelnih umetnosti Univerziteta u Pečiju (Mađarska).

Na promociji je predstavljena publikacija „From Noise to Sound“ i prikazan istoimeni film koji prati projekat i njegove aktivnosti. Takođe, ovom prezentacijom se želelo ukazati na problem nedostatka savremene skulpture u Novom Sadu na čemu se temelji sâm projekat i time pokrenuti diskusiju ključnih aktera u rešavanju ovog pitanja.

NAGRADA PROFESORU VLADANU JOLERU ZA JOŠ JEDNO ZNAČAJNO ISTRAŽIVANJE

Muzej moderne umetnosti, Njujork, 22. novembar 2019.

Istraživanje i rad profesora Jolera „Anatomy of an AI System“ koji je objavljen u saradnji sa Kate Crawford sa Njujorškog univerziteta (NYU) uvršten je u kolekciju Muzeja moderne umetnosti u Njujorku (MoMA).

Ovaj rad je dobio nagradu za dizajn godine (*Design of Year Award*) Dizajn muzeja u Londonu (*The Design Museum*), uvršten je u kolekciju najvećeg muzeja primenjene umetnosti, Muzeja Viktorije i Alberta (V&A) takođe u Londonu i dobitnik je specijalne pohvale „S+T+ARTS Prize '19“ Evropske Komisije i Ars Electronica festivala.

III SUSRETI STUDENATA GITARE

Tribina mladih Kulturnog centra Novi Sad i Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 22 – 24. novembar 2019.

III Susreti studenata gitare muzičkih akademija i fakulteta u regionu održani su u periodu od 22. do 24. novembra u organizaciji Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti.

Na manifestaciji su nastupili studenti sa akademija i fakulteta iz Sarajeva, Niša, Trsta, Beča, Beograda, Novog Sada, a takođe je održan i majstorski kurs Aleksandra Sveteta, kao i promocija gitarâ graditelja Zorana Kuvača.

Cilj Susreta jeste negovanje i razvijanje dobre izvođačke prakse, bliže povezivanje i uspostavljanje bogatije i raznovrsnije saradnje među institucijama u regionu, promocija darovitih studenata, razmena mišljenja, ideja i iskustava u svrhu unapređenja struke. Idejni pokretač ovih susreta, koji su počeli sa realizacijom 2017. godine je redovni profesor na Akademiji umetnosti Zoran Krajišnik.

PROFESOR NIKOLA SEKERIĆ, LAUREAT PRIZNANJA „SLAVUJ HADŽIĆ“

Radio-televizija Vojvodine, Novi Sad, novembar 2019.

Laureat uglednog priznanja „Slavuj Hadžić“, koje pokrajinski javni servis dodeljuje za celokupan rad u oblasti filmskog, medijskog i obrazovnog rukopisa i doprinosa našoj kulturi je profesor Nikola Sekerić, sa Katedre za AV medije, modul Kamera.

Povodom Dana Radio-televizije Vojvodine i ujedno obeležavanja 70 godina Radija, zaposlenima, koji su se istakli svojim radom u Studiju „M“, tradicionalno su dodeljene godišnje nagrade.

KINESKA CITRA DONIRANA AKADEMIJI UMETNOSTI

Akademija umetnosti Novi Sad, Novembar 2019.

Umetnica Čijan Džang(Qian Zhan)sa Univerziteta umetnosti iz grada Nanjing donirala je Akademiji umetnosti tradicionalni kineski žičani instrument, kinesku citru.

Umetnica Čijan Džang je zajedno sa prof. Sinišom Bokanom u dekanatu potpisala ugovor o donaciji, predstavila instrument, a potom održala i kratak koncert.

DECEMBAR 2019.

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA „OČI U OČI SA SVETOM“

Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 6 – 8. decembar 2019.

Akademija umetnosti u Novom Sadu je u periodu od 6. do 8. decembra 2019. godine bila domaćin studentima dramske umetnosti iz regionala u okviru Festivala studentskog pozorišta koji organizuje u saradnji sa Srpskim narodnim pozorištem, a uz podršku Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada. Na ovogodišnjem festivalu, četvrtom po redu, pod sloganom „Oči u oči sa svetom“ izvedeno je šest studentskih predstava sa pet dramskih akademija.

Učesnici festivala su bili studenti Akademije dramskih umjetnosti iz Zagreba, Univerziteta za pozorišnu i filmsku umetnost iz Budimpešte, Akademije umetnosti iz Banske Bistrice, Fakulteta dramskih umetnosti iz Beograda i Akademije umetnosti u Novom Sadu.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novosadska Sinagoga, 08. decembar 2019.

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu održan je u nedelju 8. decembra 2019. godine u Sinagogi sa početkom u 20 časova.

Na program su bila dela V. A. Mocarta – *Koncert za klarinet i orkestar A-dur*, KV 622 i P. I. Čajkovskog – *Simfonija br. 6, op. 74*.

Solist na klarinetu je bio Bogdan Bikicki, a dirigent, profesor Andrej Bursać.

MUZIČKI FESTIVAL „A – FEST“

KS „Svilara“ i Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 08 – 15. decembar 2019.

A – Fest predstavlja skup festivalsko-memorijalnih događaja u organizaciji Departmana muzičke umetnosti. On je jedan je od najvećih projekata Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. A-fest predstavlja krunu nastavnog procesa i razvojni impuls Akademije jer daje mogućnost mladim kolegama (kako studentima, tako i profesorima) da javno predstave svoja umetnička dostignuća. Sadržaj A-festa obuhvata tematske i netematske koncerte studenata Akademije umetnosti, koncertnu sezonu profesora, majstorske radionice, obeležavanje jubileja svetske i nacionalne muzičke baštine. Festival studenata Departmana muzičke umetnosti A – FEST održan je od 8. do 15. decembra 2019. u Kulturnoj stanici „Svilara“ i Multimedijalnom centru Akademije umetnosti Novi Sad.

Projekat je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

NAGRADA „MUSEUMS IN SHORT“ZA FILM MOMENTUM

Kulturni centar BASE u Milanu, Italija, 10. decembar 2019.

Na svečanoj ceremoniji održanoj 10. decembra 2019. godine u Kulturnom centru BASE u Milanu, promotivni film *Momentum* Galerije Matice srpske i Akademije umetnosti u Novom Sadu proglašen je najboljim po mišljenju publike. Predstavnicima Galerije Matice srpske – dr Snežani Mišić, programskom

direktoru, i Jeleni Ognjanović, muzejskom edukatoru, uručena je nagrada *Museums in short*.

Promotivni film *Momentum* kreirale su Galerija Matice srpske i Akademija umetnosti u Novom Sadu povodom izložbe „Đura Jakšić. Između mita i stvarnosti.“ Film je rađen po principu „žive slike“ (tableau vivant) u kojem su kustosi i konzervatori Galerije Matice srpske „oživeli“ Jakšićevu sliku „Ustanak Crnogoraca“, dok su profesori Akademije umetnosti bili zaduženi za osmišljavanje, organizaciju i realizaciju filma. Režiju filma potpisuje prof. Siniša Bokan, dok su na realizaciji filma učestvovali brojni drugi profesori i saradnici Akademije umetnosti u Novom Sadu.

MEDALJA KULTURE AGOTI VITKAI KUČERA I DANIELI KOROLIJA CRKVENJAKOV Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, 12. decembar 2019.

Upravni odbor Kulturnog centra Vojvodine „Miloš Crnjanski“ na sednici održanoj 5. decembra 2019. godine verifikovao je predloge odluka o ovogodišnjim laureatima, a laureatima su nagrade uručene u četvrtak, 12. decembra u Holu Pokrajinske vlade na svečanosti koju je organizovao Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“.

Medalje kulture pripale su našim profesorkama sa Departmana dramskih umetnosti i Departmana likovnih umetnosti. Prof. dr Agota Vitkai Kučera laureat je Medalje kulture za multikulturalnost i interkulturalnost, a prof. dr Daniela Korolija Crkvenjakov laureat Medalje kulture za očuvanje kulturnog nasledja.

GOSTUJUĆE PREDAVANJE DR MARIJE DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 16. decembar 2019.

Dr Marija Dumnić Vilotijević, etnomuzikolog, naučni saradnik na Muzikološkom institutu SANU održala je gostujuće predavanje na temu „Starogradska muzika u Beogradu: označavanje žanra i njegova uloga u definisanju zvučnog pejzaža.“

Tema predavanja bila je starogradska muzika u Beogradu, a posebna pažnja usmerena je ka njenoj istoriji, definisanju i savremenoj izvođačkoj praksi koja predstavlja deo turističke ponude Beograda i konstruiše specifičan nostalgični zvučni pejzaž centralne gradske boemske četvrti — Skadarlije.

Dr Marija Dumnić Vilotijević diplomirala je i doktorirala u oblasti etnomuzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i zaposlena je na Muzikološkom institutu Srpske akademije nauka i umetnosti. Posebno je interesuju metodologije etnomuzikologije i studija popularne muzike, zvučna arhivistika, gradska narodna muzika, muzika Balkana, muzičke prakse u Beogradu, kulturna politika.

PROMOCIJA KNJIGE AKADEMSKO POZORIŠTE „PROMENA“

Multimedijalni centar, Novi Sad, 09. decembar 2019.

Promocija knjige *Akademsko pozorište „Promena“ Akademije umetnosti Novi Sad* održana je u ponedeljak, 09. decembra 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti sa početkom u 11 časova. Učesnici na promociji su bili: prof. Vesna Krčmar (urednik), Ivana Ignjatov Popović, Srdan Radaković, Milan Novaković – autori, prof. emer. Boro Drašković, Atila Kapitanj (dizajn i prelom), i gosti.

Knjiga *Akademsko pozorište „Promena“ Akademije umetnosti Novi Sad* nastala je kao projekat finansiran sredstvima Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

IZLOŽBA SLIKA „2X CRVENA KOMPRESIJA“

Umetnični prostor O3ONE, Beograd, 23. decembar 2019.

Izložba slika „2X crvena kompresija“ prof. Ljubomira Vučinića sa Katedre za crtanje svečano je otvorena u ponedeljak, 23. decembra 2019. u umetničkom prostoru „O3ONE“ u Beogradu sa početkom u 19 časova. Posetnici su mogli da posete izložbu do 9. januara 2020.

3x3: AMBIJENTALNI PRAKTIKUM

Omladinski centar SC13 – Galerija „3x3“, Beograd, decembar 2019.

Ambijentalni praktikumi predstavljaju seriju prostornih eksperimenata studenata druge godine studijskog programa Novi likovni mediji. Intervencije studenata u prostoru Galerije 3x3 predstavljaju izraze eksperimentalnog istraživanja i konceptualizacije prostora, čime se prostor transformiše u ambijent, odnosno od fizičke kategorije postaje društvena, umetnička, značajnska i psihološka - mesto za istraživanje i praktikovanje ambijentalne komunikacije i interakcije između studenata-stvaralača ambijenta, galerijskog prostora i posetilaca. Program 3x3 : Ambijentalni praktikum je rezultat saradnje studenata Katedre za nove likovne medije (Aleksa Borovac, Ana Radosavljević, Julijana Pavlović, Una Mladenović, Ena Jovanović Vidaković, Anastasija Komatinia, Marija Mitić) i Omladinskog centra CK13, a vođen od strane Stevana Kojića, Sunčice Pasuljević Kandić i Borislava Prodanovića.

IZLOŽBA „BELEŠKE“ PROF. DR MONIKE MILER

Galerija Hol Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi, Novi Sad, 17. decembar 2019.

Svečano otvaranje izložbe „Beleške“ autorke prof. dr Monike Miler sa Pedagoškog univerziteta u Ludvigsburgu održano je u utorak, 17. decembra 2019. u Galeriji Hol Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi sa početkom u 16 časova.

Izložbu je organizovala Katedra za grafiku Departmana likovnih umetnosti.

MASTERKLAS PIJANISTE I PROFESORA KALMANA DRAFIJA

Akademija umetnosti Novi Sad, 17-18. decembar 2019.

Prof. Kalman Draf, čuveni pijanista, profesor i šef Klavirskog departmana na „Franc List“ akademiji u Budimpešti održao je na Akademiji umetnosti masterklas od 17. do 18. decembra 2019. Prof. Draf je nastavljač tradicija čuvenih pijanista i profesora Ani Fišer, Feranca Radoša i Bele Davidović. Njegovi studenti su laureati najvećih svetskih pijanističkih takmičenja.

PROMOCIJA MONOGRAFIJE „MEŠOVITI HOR I SIMFONIJSKI ORKESTAR AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU“

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, Novi Sad, 02. decembar 2019.

Promocija monografije „Mešoviti hor i simfonijski orkestar Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu“ održala se u ponedeljak 02. decembra 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti sa početkom 12 časova.

Na promociji su učestvovali autori monografije: prof. dr Ira Prodanov, doc. dr Nataša Crnjanski, doc. dr Nemanja Sovtić kao i gosti prof. Andrej Bursać, dirigent Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti, zatim vanr. prof. Božidar Crnjanski, dirigent Mešovitog hora Akademije umetnosti i prof. Timea Kalmar, dugogodišnji solista i član Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti.

FILM „PODRŠKA“ NA INTERNACIONALNOM MERLINKA FILM FESTIVALU

Merlinka film festival; Filmski centar Srbije, Beograd, decembar 2019.

Film „Podrška“ Milice Maletin, studentkinje druge godine režije u klasi prof. Nikite Milivojevića osvojio je specijalnu nagradu Internacionallnog Merlinka film festivala i Filmskog centra Srbije za najbolji domaći film.

„Podrška“ je ispitni film sa prve godine. Do sada je prikazan na nekoliko festivala.

VII SVETSKO BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 18. decembar 2019.

Akademija umetnosti Novi Sad u saradnji sa Muzejem savremene umetnosti Vojvodine organizovala je VII Svetsko bijenale studentske fotografije u sredu 18. decembra 2019. u prostorijama Muzeja savremene umetnosti Vojvodine. Bijenale je otvorio dekan Akademije umetnosti, prof. Siniša Bokan. Pozdravnu reč su održali Radovan Jokić, direktor Muzeja savremena umetnosti Vojvodine, dr Lazar Jovanov, rukovodilacodeljenja kustosa Fondacije „Novi Sad 2021“ i prof. dr Siniša Vidaković, istoričar umetnosti. Projekat je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama i Fondacija „Novi Sad 2021 - Evropska prestonice kulture“.

PROMOCIJA PUBLIKACIJE “ATLAS 2”

Galerija unikata, Beograd, 24. decembar 2019.

Promocija *Atlasa likovnih umetnika i umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije 2*, u kojoj su, među brojnim učesnicima bile i vanr. prof. dr Marina Vojvodić i vanr. prof. Biljana Jevtić, održana je u utorak, 24. decembra 2019. godine u 19h, u Galeriji unikata u Beogradu, u organizaciji Asocijacije srpskih arhitekata. Jedinstvena monografija sadrži dela, biografije i umetničke iskaze istaknutih predstavnika savremene scene likovne, primenjenih umetnosti i dizajna Srbije. O knjizi su govorili autori - priredivači: Slobodan Maldini i Sofia Lancoš Maldini.

PROMOCIJA KNJIGE “ARHITEKTA PAVLE ŽILNIK” VLADIMIRA MITROVIĆA I MIROSLAVA ŠILIĆA

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 23. decembar 2019.

Promocija knjige „Arhitekta Pavle Žilnik“ autora Vladimira Mitrovića i Miroslava Šilića, održala se u ponedeljak 23.12.2019. u 14 časova u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti Novi Sad. O knjizi su govorili autori: Vladimir Mitrović, istoričar umetnosti, doc. Miroslav Šilić, arhitekt i prof. dr Dubravka Đukanović, arhitekta i recenzent.

IZLOŽBA PROJEKTA „RAZLIKE“

Galerija Hol Akademije umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, Novi Sad, 26. decembar 2019.

Izložba Projekta „Razlike“ svečano je otvorena u četvrtak 26. decembra 2019. u Galeriji Hol Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi sa početkom u 20h. U realizaciji projekta „Razlike“ izbor autora je izvršen po pozivu, a učesnici su bili studenti svih nivoa studija Akademije umetnosti Novi Sad, kao i gostujući umetnici.

Realizacija projekta *Razlike* odvija se na godišnjem nivou, aktivno, kroz diskusije i izložbe angažovanih profesora i studenata koji učestvuju u projektu. Svi učesnici mogu da se izraze kroz praktične radove i teoretske sadržaje. Predmet istraživanja podleže analizi i realizaciji, uz praćenje procesa eksperimentalnih činilaca u umetničkom stvaralaštvo. Projekat je otvoren za umetničke, društvene, socijalne i političke forme istraživanja. Značaj projekta *Razlike* zasniva se na svojevrsnom sjedinjavanju svih umetničkih oblasti, na učestovanju sva tri departmana Akademije umetnosti, i njihovoj međusobnoj interakciji. Uspostavljanjem relacija između umetničkih kategorija, projekat otvara polje za eksperimentalno-istraživački proces, i usredsređen je na interaktivnost, interdisciplinarnost, multimedijalnost i nove tehnologije.

Autor projekta je prof. dr um. Goran Despotovski, red. prof. Akademije umetnosti.

JANUAR 2020.

GOSTUJUĆE PREDAVANJE SAŠE RENDULIĆA SA FILMSKE ŠKOLE U LOS ANDELESU (SAD)

Akademija umetnosti, Kosovska 33, Novi Sad, 09. januar 2020.

Saša Rendulić, filmski snimatelj i profesor Škole za film u Los Andelesu (SAD), održao je predavanje studentima Akademije umetnosti u četvrtak, 09. januara 2020.

Prof. Rendulić je tom prilikom preneo bogato iskustvo u radu sa studentima u filmskoj školi, kao i u radu sa dosadašnjih snimanja.

IZLOŽBA „RE.VIZIJA“

Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, 15. januar 2020.

Izložba „Re.vizija“ završnih radova diplomiranih studenata master studija na Departmanu likovnih umetnosti, generacije 2016/17. i 2017/18. svečano je otvorena u sredu, 15. januara 2020. u Kulturnoj stanici “Svilara” sa početkom u 19 časova.

Učesnici izložbe su bili: Aleksandra Kovačević, Mladen Stojanović, Marijana Buljovčić, Kristina Palanjuk, Sandra Janjančević, Dragutin Jegdić, Sonja Jo, Milica Milinović, Leonija Milisavljević, Đorđe Ćorić, Milena Cvetković, Vanja Ignjatović, Srdan Šarović, Aleksandar Topić, Danica Jevđović, Jelena Vasiljević, Jelena Grubor, Natalija Simić i Luka Prstojević.

DESETI SHORTZ VIDEO FILM FESTIVAL

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 17-19. januar 2020.

Deseti po redu internacionalni Shortz Video/Film Festival, održao se od 17. do 19. januara u Multimedijalnom centru. Ovogodišnja tema festivala je „Nepoznata X.“ Festival je organizovao prof. Dragan Živančević, zajedno sa Katedrom za nove likovne medije Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad. Na programu su bili filmovi sa najvećih svetskih filmskih festivala. Kao i svake godine, festival neguje praksu mešavine kvalitetnih radova mladih ali i afirmisanih autora internacionalne umetničke scene. Ovakvom praksom festival afirmiše autorski umetnički izraz, profesionalizam, ali i entuzijazam mladih autora.

FEBRUAR 2020.

POZORIŠNI PERFORMANS „9 GODINA KASNije“ U OKVIRU IPA PROJEKTA GRADSKE UPRAVE ZA KULTURU GRADA NOVOG SADA „COLOURFUL COOPERATION“

Futog, Kulturni centar Futog, 19.02.2020.

Čenej, Mesna zajednica, 20.02.2020.

Telep, Mađarski kulturni centar „Petefi Šandor“, 21.02.2020.

Kovilj, OŠ „Laza Kostić“, 22.02.2020.

Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada u saradnji s Akademijom umetnosti organizovala je prvi u nizu događaja i manifestacija u okviru projekta „Colourful cooperation“ koji je finansiran sredstvima programa Interreg-IPA CBC Mađarska – Srbija s ciljem razvijanja i podsticanja kulturne, umetničke, gastronomске, turističke razmene i dobrosusedskih odnosa.

U pitanju je pozorišni performans pod nazivom „9 godina kasnije“ pod umetničkim rukovodstvom profesora Akademije umetnosti u Novom Sadu, Deneša Debreia, a uz muziku savremenog mađarskog kompozitora Arpada Serde, u kom su učestvovali studenti I godine Glume u klasi prof. Borisa Isakovića

i sam. str. sar. Miljana Vojnovića i I godine glume Pozorišne škole Jokai iz Bekečabe. Nažalost, zbog pandemije korona virusa, uspešno je organizovan samo prvi od pet projektom predviđenih događaja u kojima je trebalo da učestvuje Akademija umetnosti.

BRANKA PARLIĆ GOST NA RADIJU BBC 3

Radio BBC 3, London, Velika Britanija, 25. februar 2020.

Pijanistkinja Branka Parlić, nastavnik veština, gостovala je 25. februara 2020. u Londonu, na radiju BBC 3. Prilikom gostovanja u emisiji „In Tune“ izvela je i nekoliko numera uživo.

Pijanistkinja Branka Parlić je vodeći izvođač savremene i minimalističke muzike. Nakon gostovanja na radiju održala je koncert 27. februara u Londonu koji je nazvan „Tiha muzika“ i koji sadrži kontemplativnu muziku Satija, Brajarsa i Glasa.

IZLOŽBA „QUO VADIS HOMO?“

Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, 26. februar 2020.

Svečano otvaranje izložbe radova studenata Akademije umetnosti Novi Sad pod nazivom QUO VADIS HOMO? održano je u sredu 26. februara 2020. godine u Kulturnoj stanci Svilara sa početkom u 19 časova.

Izložba QUO VADIS HOMO? integralni je deo regionalne konferencije o platformskoj ekonomiji, The Reshaping Work Conference East and Southeast European (ESE) Edition koja se održavala u zgradи Rektorata Univerziteta u Novom Sadu (27- 28. februara 2020), a koja je deo panevropske inicijative Reshaping Work, nastale u Amsterdamu 2016. godine.

Organizator konferencije, Centar za istraživanje javnih politika, ostvario je saradnju sa Akademijom umetnosti Novi Sad i Kulturnom stanicom Svilara, vođen idejom da se studenti predstave svojim radovima na zadate teme koje se tiču odnosa između umetnosti i tehnologije, čoveka i mašine, živog i neživog, i budućnosti rada u novonastalim okolnostima koje diktiraju neprestane tehnološke promene koje iz korena menjaju svet i čovekov identitet.

Realizaciju izložbe podržala je Delegacija Evropske unije u Republici Srbiji.

PREMINULA PROFESORICA SUZANA KUBINEC (1949-2020)

U februaru 2020. preminula je naša draga koleginica, profesorica u penziji, Suzana Kubinec. Na Akademiji umetnosti Novi Sad radila je od 1995. do odlaska u penziju, 2007. godine. Njen profesionalni rad obuhvata ilustracije za publikacije Zavoda za izdavanje udžbenika, Kreativni centar i druge brojne izdavače kao i nastavni rad u Srednjoj školi za dizajn „Bogdan Šuput“ u Novom Sadu. Iza sebe je ostavila mnoge kolektivne i samostalne izložbe, realizovana i objavljena dela kao i brojne nagrade. Prof. Suzana Kubinec je bila nastavnik koji je svojim kreativnim angažovanjem u velikoj meri doprinela formiranju studijskog programa Grafičke komunikacije i koja je svojim pedagoškim radom uticala na brojne generacije.

MART 2020.

FILM „ŠUM“ NA MARTOVSKOM FESTIVALU KRATKOG IGRANOG FILMA

Velika sala Doma omladine, Beograd, 29. mart 2020.

U okviru zadatka na predmetu Poetika velikih reditelja 2 u klasi prof. Gorana Markovića nastao je film Anđelka Beroša, studenta Akademije umetnosti, pod nazivom „Šum“, koji je premijerno prikazan poslednje večeri Martovskog festivala u kategoriji kratki igrani film, 29. marta 2020. u Velikoj sali Doma

omladine u Beogradu. Direktor fotografije bio je Stefan Stojanović, a asistent fotografije Ivan Miley, takođe studenti Akademije umetnosti.

APRIL 2020.

PROSLAVLJEN DAN AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti Novi Sad, 22. april 2020.

Akademija umetnosti je u sredu 22. aprila 2020. proslavila 46 godina postojanja. Tom prilikom u saradnji sa Mužičkom omladinom Novog Sada emitovan je **koncert Simfonijskog orkestra i hora Akademije umetnosti Novom Sadu i Vojvodanskog mešovitog hora** koji je održan prošle godine, 16. aprila u okviru Nomus festivala, a 18. aprila u Kolarčevoj zadužbini u Beogradu. Orkestrom je dirigovao maestro prof. Andrej Bursać, a solista na koncertu je bio renomirani pijanista i alumni Akademije umetnosti u Novom Sadu, Kemal Gekić.

Na jutjub kanalu i Fejsbuk stranici Akademije umetnosti emitovan je snimak **izložbe „Quo Vadis Homo“** na kojoj su predstavljeni radovi studenata Akademije umetnosti koji odgovaraju na temu međunarodne konferencije „Reshaping Work“, i tematskom okviru „budućnost rada u digitalnom okruženju.“ Radovi studenata predstavljaju umetničku interpretaciju izazova koji nas čekaju u budućnosti – problemi rada, komunikacije, održivog razvoja, ekologije, odnosa čoveka i tehnologije. Radovi su u formi interaktivnih video igara, kratkih crtanih animacija, stripa, arhitektonskih projekata, instalacija, videa i slično. Izložba je održana u KS Svilara 26.02.2020.

Takođe, na jutjub kanalu Akademije umetnosti emitovana je **predstava „Na dnu“** Maksima Gorkog, diplomska predstava studenata glume na srpskom jeziku u klasi prof. Borisa Isakovića, Miljana Vojnovića, sam. str. saradnika i Filipa Đurića, saradnika u nastavi. Predstava je premijerno izvedena 08.04.2019. u Firchie Think Tank Studiju u Kineskoj četvrti.

PREMINUO PROFESOR ALEKSANDAR DAVIĆ (1961-2020)

Preminuo je dragi kolega i profesor režije Aleksandar Davić. Njegov optimizam, dobrota, veliko znanje i talenat kolektiv Akademije umetnosti i brojne generacije studenata dugo će pamtitи. Aleksandar je dao ogroman doprinos radu Departmana dramskih umetnosti, posebno osnivanju Katedre za audiovizuelne medije. Takođe je jedan od retkih kolega čiji se rad i angažman prožimao čitavim bićem Akademije.

Njegov odlazak domaću scenu ostavio je bez važnog umetnika koji nepogrešivo prepoznaje ko se priprema da izade iz senke i kaže – dobro veče. Takvi su nam sada potrebniji nego ikada.

MAJ 2020.

NEDELJA OTVORENIH VRATA AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Novi Sad, maj 2020.

Akademija umetnosti Novi Sad je organizovala onlajn otvorena vrata za vreme vanrednog stanja zbog pandemije korona virusa za sve zainteresovane srednjoškolce.

PREMINUO PROFESOR SLOBODAN BATA NEDELJKOVIĆ (1952-2020)

Preminuo je Slobodan Bata Nedeljković, redovni profesor Akademije umetnosti u penziji. Profesor Nedeljković bio je zaposlen na Katedri za grafičke komunikacije Departmana likovnih umetnosti od 1997. godine gde je predavao predmete iz oblasti Pismo i tipografija sa kaligrafijom. Penzionisao se 2018. godine.

Bavio se slikarstvom i grafikom. Slikarstvo je započeo u duhu Nove figuracije baveći se portretom i mrtvom prirodom. Predstavljao je Vojvodinu u grafici Jugoslavije na smotri Jugoslovenska grafika u Srednjoj i Južnoj Americi 1987-1989. (Meksiko Siti, Havana, Kali, Bogota, Karakas, Lima i Buenos Aires) i selekciji grafike u SAD, 1990 – 1993. (Vašington, Rapid Siti, Šipsburg i Memfis). Učestvovao na značajnim smotrama grafike – Ljubljana, Mastricht, Kanagava. Autor je nekoliko knjiga i udžbenika iz oblasti pisma i tipografije.

JUN 2020.

PANDEMUSIC – NOVI ČASOPIS STUDENATA MASTER PROGRAMA MUZIKA I MEDIJI Akademija umetnosti, Novi Sad, jun 2020.

Studenti Akademije umetnosti na programu master studija Muzika i mediji (mentori prof. dr Ira Prodanov Krajišnik i doc. dr Milan Milojković), za vreme vanrednog stanja usled pandemije, priredili su i odštampali prvi broj časopisa „Pandemusic“ u kojem su izveštavali o različitim aspektima umetničkog delovanja u kulturi i školstvu za vreme pandemije virusa Covid 19.

Časopis je samo jedan od rezultata angažovanja svih studenta Akademije umetnosti u prevazilaženju distance između umetnosti i publike u vanrednom stanju.

IZLOŽBA „BRČKANJE“

Galerija Bužančića, Zagreb, Hrvatska, 25. jun 2020.

Izložba „Brčkanje“ autora prof. Dragana Matića i prof. Vladimira Freliha svečano je otvorena u četvrtak, 25. juna 2020. u Galeriji Vladimira Bužančića u Zagrebu sa početkom u 19 časova.

JUL 2020.

PROMOCIJA KNJIGE „FRANZ LEHÁR – KAPELNIK CARSKE I KRALJEVSKE MORNARICE U PULI (1894-1896)“

Pomorski i povijesni muzej Istre, Pula, 3. jul 2020.

Promocija knjige „Franz Lehar – kapelnik carske i kraljevske mornarice u Puli (1894-1896)“ autorki dr Lade Duraković (Mužička akademija, Pula) i dr Marijane Kokanović Marković (Akademija umetnosti, Novi Sad) održana je u Pomorskom i povijesnom muzeju Istre u Puli, 3. jula 2020. Autorke su predstavile i istoimeni dokumentarni film i izložbu, a sve povodom obeležavanja 150 godina od rođenja kompozitora Franca Lebara.

PLESNI FILM – JEDAN OD NAJBOLJIH NA FESTIVALU

48. Dance on Camera Festival, Lincoln centar, Njujork, 20. jul 2020.

Plesni film studentkinje master studija glume Aleksandre Rizanović izabran je kao jedan od najboljih na festivalu 48. Dance on Camera Festival u organizaciji Dance Films Association koji se održava u Lincoln centru u Njujorku. Film je prikazan 20. jula 2020. na festivalu koji je zbog pandemije održan online. Muziku za plesni film je radio Szerda Árpád.

NOVOSADSKI STUDENTI REŽIRAJU I GLUME U JUGOSLOVENSKOM DRAMSKOM POZORIŠTU: LJUDI KOJI ODLAZE IZ OVE ZEMLJE NISU SAMO CIFRA

Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, jul 2020.

Studenti novosadske Akademije umetnosti na čelu sa mladim rediteljem Ivanom Vanjom Alačem su tokom jula meseca 2020. u Jugoslovenskom dramskom pozorištu pripremali predstavu „Beogradska trilogija“ Biljane Srblijanović.

Ognjen Nikola Radulović, Darko Radojević, Maja Čampar, Nikolina Vujević, Đorđe Mitrović i Miloš Macurasu 4. oktobra 2020.premijerno izveli ovaj komad Biljane Srblijanović.

„Beogradska trilogija“ diplomski je rad Biljane Srblijanović koji je pre 23 godine pravzeden u režiji Gorana Markovića na sceni Teatra „Bojan Stupica.“ Sam tekst dobio je niz nagrada („Slobodan Selenić“), potom igran širom sveta (na Bonskom bijenalu), a domaća verzija predstave dugo je izvođena sa velikim uspehom, uz brojene nagrade na festivalima.

AVGUST 2020.

IZLOŽBA „RGB PESTUM“ ĐORDA ODANOVIĆA

Savez udruženja likovnih umetnika Vojvodine, Novi Sad, 22. avgust 2020.

U ponedeljak, 10. avgusta, u Galeriji SULUV postavljena je izložba „RGB Pestum“ profesora Đorda Odanovića. Kustos izložbe bio je Miroslav Karić, kustos Muzeja savremene umetnosti, Beograd i Nezavisne umetničke asocijacije Remont, u okviru Programa partnerskih saradnji SULUV. Izložba je bila otvorena do 22. avgusta 2020.

Projekat Pestum fokusiran je na vizuelnu interpretaciju (putem fotografija), grčkog svetilišta Pestum (pestom), nastalog u razdoblju između 6. i 4. veka, p.n.e, koji čine 3 hrama (u dorskom stilu), na lokalitetu Magna Grecia (južna Italija), u blizini Napulja.

Polazeći od više značne simbolike boje i svetla, kao i grčkog shvatanja njihove dinamičke veze i dejstva u polju vidljivog sveta, koncipiran je projekat kojim je obuhvaćen ciklus od 12 fotografija.

UMETNOST I NAUKA U STVARNOM I VIRTUELНОM PROSTORU – ELEMENTARIJUM

Centar za promociju nauke, Trst, Beograd i Linc; Virtuelni prostor AI/VI, avgust-septembar 2020.

Peto po redu izdanje art+science programa Centra za promociju nauke održalo se od 29. avgusta do 14. septembra u Trstu, Beogradu i Lincu, ali i u virtuelnom prostoru AI/VI. Centar za promociju nauke sa Arselectronica predstavlja art+science lab projekat sa izložbom Inteligencija IO. Kao deo nastavka saradnje Katedre za nove likovne medije Departmana likovnih umetnosti i CPN-a u programu su učestvovali prof. Vladan Joler u saradnji sa prof. Mateo Paskvineli sa radom „Nooscope - kartografija granica veštacke inteligencije“ nastao s namerom da isprovocira polje kompjuterskih i polje humanističkih nauka.

U a+s+cpn selekciji učestvovala je i Sunčica Pasuljević Kandić, viši stručni saradnik na Katedri za nove likovne medije sa saradničkim projektom „AIVI-pervarzivna mobilna igra na ulicama Beograda“ koja na razigran način otkriva elemente veštacke inteligencije.

Izložba je održana u Kulturnom centru Magacin od 1. do 14. septembra, uz raznovrstan prateći program.

SEPTEMBAR 2020.

ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA IV GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 07-20. septembar 2020.

Završna izložba radova studenata IV godine Departmana likovnih umetnosti bila je postavljena u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine od 07. do 20. septembra 2020. godine.

Otvaranje izložbe održano je u ponedeljak, 7. septembra 2020. s početkom u 19h u velikoj sali Muzeja savremene umetnosti Vojvodine samo za nagrađene studente, kada su dodeljene i godišnje nagrade najuspešnijim studentima Departmana. Pozdravnu reč je održao Radovan Jokić, direktor Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, a izložbu je otvorio dekan Akademije umetnosti, prof. Siniša Bokan. Tom prilikom dodeljena je i nagrada „Hiljadu zato“ Fonda „Nomen est omen – Dobanovački“ studentu master studija Luki Prstojeviću. Nagrada „Hiljadu zato“ se dodeljuje bijenalno studentu grafičkih komunikacija.

MUZIČKI INTERMECO: KOLEKCIJA GRAMOFONSKIH PLOČA PAVLA BELJANSKOG

Trg Galerija 2, Novi Sad, 11. september 2020.

Svečano otvaranje izložbe „Mužički intermeco“ održalo se petak, 11. septembra u 20h u Spomen zbirci Pavla Beljanskog. U pripremi izložbe i kataloga učestvovali su prof. dr Ira Prodanov Krajišnik i doc. dr Milan Milojković dajući prilog radovima „Muzika i muzičari Pavla Beljanskog“ (Ira Prodanov Krajišnik) i „Zbirka gramofonskih ploča Pavla Beljanskog - mali putopis o evropskoj međuratnoj diskografiji“ (Milan Milojković). Izložbu je otvorio dekan Akademije umetnosti, prof. Siniša Bokan.

BILJANA JEVTIĆ U UŽEM IZBORU „OSTEN BIJENALE CRTEŽA“ U SKOPLJU

Nacionalna galerija „Cifte Hammam“, Skoplje, 01-10. oktobar 2020.

Po izboru kustosa Bijenala Emila Aleksijeva, prof. Biljana Jevtić sa Katedre za crtanje Departmana likovnih umetnosti našla se među 135 umetnika koji su ušli u uži izbor međunarodne manifestacije - OSEN BIJENALE CRTEŽA Skoplje 2020, čiji su umetnički radovi predstavljeni na izložbi u Nacionalnoj galeriji „Cifte Hammam“, u Skoplju, Severna Makedonija, od 1. - 10. oktobra 2020.

BORO DRAŠKOVIĆ PRVI LAUREAT NAGRADE „HUGO KLAJN“

Sterijino pozorje, Novi Sad, septembar 2020.

Reditelj Boro Drašković prvi je laureat novoustanovljene nagrade za „Životno delo reditelju“ koju će ubuduće zajedno dodeljivati pet regionalnih festivala.

Mariborska „Boršnikova srečanja“ („Boršnikovi susreti“), sarajevski MESS i „Sarajevo Fest - Umjetnost i politika“, Budva, grad teatar i Sterijino pozorje, odnosno direktori tih festivala, predlagajuće ubuduće ličnosti koje su svojim radom zadužili naše pozorište i kulturu i zaslужili da budu glasno istaknuti u ovom prostoru kao primeri izuzetnosti.

Nagrada Hugo Klajn, koja nosi ime jednog od najvećih reditelja ovog dela Evrope, Boru Draškoviću uručena je u večeri dodele Sterijinih nagrada, 4. oktobra 2020. godine.

OBJAVLJEN JE OSMI ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Akademija umetnosti, Novi Sad, septembar 2020.

Objavljen je osmi broj časopisa Zbornik radova Akademije umetnosti/Collection of papers of Academy of Arts Akademije umetnosti (2020) sa temama iz oblasti teatrologije i studija filma, muzikologije, teorije muzike, etnomuzikologije, teorije i istorije umetnosti, teorije kulture i psihologije stvaralaštva.

Časopis Zbornik radova Akademije umetnosti izlazi od 2013. godine kao publikacija Centra za istraživanje umetnosti. Uredništvo čine: dr Nataša Crnjanski (urednica), prof. emer. Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Marina Mađarev, dr Dijana Metlić, dr Manojlo Maravić, dr Dragan Stojmenović, i Ivana

Nožica, MA (sekretar uredništva), kao i članovi međunarodnog uredništva iz Velike Britanije, Austrije, SAD, Australije, Portugala, Slovačke, Rumunije, Grčke, Hrvatske i Italije.

Časopis publikuje radove na srpskom i engleskom jeziku, izlazi jedanput godišnje i referiše se u bazama ERIHplus, DOAJ (Directory of Open Access Journals), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) i Scindeks. Časopis se nalazi u režimu otvorenog pristupa <https://scindeks.ceon.rs>

Dizajn časopisa potpisuje mr Atila Kapitanj.

ODRŽANA RADIONICA „UMETNOST-KOMUNIKACIJA-MEDIJI“

Akademija umetnosti, Srpsko narodno pozorište, 21.-25. septembar 2020.

Od 21. do 25. septembra održana je radionica za student muzičkog departmana pod nazivom „Umetnost-Komunikacija-Mediji“ koja je podržana od strane Pokrajinskog sekretarijata za naučno-istraživačku delatnost. Radionicu su vodili prof. dr Ira Prodanov, prof. dr Nataša Crnjanski, doc. dr Milan Milojković i prof. dr Silard Antal.

NAGRADE I PRIZNANJA dodeljeni Akademiji umetnosti u Novom Sadu,
nastavnicima i studentima u školskoj 2019/2020. godini

Naziv nagrade	Datum dodelje	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Titula laureata u svim kategorijama	Oktobar 2019.	Andrej Balaž, student I godine violine u klasi prof. Florijana Balaža	17. Smotra muzičkih talenata Srbije, Sremski Karlovci, Srbija
Laureat uglednog priznanja "Slavuj Hadžić" za celokupan rad u oblasti filmskog, medijskog i obrazovnog rukopisa i doprinosa našoj kulturi	Novembar 2019.	Nikola Sekerić, red. prof. na Akademiji umetnosti	Pokrajinski javni servis, Radio-televizija Vojvodine, Novi Sad, Srbija
Nagrada za dizajn godine (<u>Design of Year Award</u>)	Novembar 2019.	Vladan Joler, red. prof. na Departmanu likovnih umetnosti	Dizajn muzej (The Design Museum), London, Velika Britanija
Nagrada za najbolju sporednu žensku i mušku ulogu; predstava „Zločin i kazna/ Nojeva barka“	Novembar 2019.	Magdalena Mijatović i Branislav Ćalić u klasi doc. Borisa Liješevića i Milana Novakovića, stručnog saradnika	Festival studentskog teatra, Obrenovac, Srbija
IV nagrada u najstarijoj kategoriji i specijalna nagrada "Resonance umetnik"	Novembar 2019.	Iva Dimitrijević, studentkinja III godine harfe u klasi prof. Staše Mirković Grujić	II Međunarodno takmičenje „Kristalni ključ“ u Sankt Peterburgu, Rusija
I nagrada	Novembar 2019.	Andrijana Pantić, studentkinja I godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	X međunarodno takmičenje „Anton Eberst“, Novi Sad, Srbija

Pokrajinsko priznanje "Ferenc Feher"	Novembar 2019.	Rita Kinka Radulović, red. prof. Akademije umetnosti	Republika Srbija, Autonomna Pokrajina Vojvodina; Pokrajinski sekreterijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama
Nagrada „Museum in short” za promotivni film MOMENTUM koju su kreirali Galerija Matice srpske i Akademija umetnosti Novi Sad	Decembar 2019.	Dr Snežana Mišić, programski direktor Jelena Ognjanović, muzejski edukator Galerije Matice Srpske Osmišljavanje i realizacija filma: Profesori Akademije umetnosti Novi Sad; Režija: prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti	Kulturni centar BASE u Milanu, Italija
Medalja kulture za multikulturalnost i interkulturalnost	Decembar 2019.	Agota Vitkai Kučera, red. prof. Akademije umetnosti	Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski”, Novi Sad, Srbija
Medalja kulture za očuvanje kulturnog nasleda	Decembar 2019	Dr Daniela Korolija Crkvenjakov, vanr. prof. Akademije umetnosti	Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski”, Novi Sad, Srbija
Specijalna nagrada za najbolji domaći film, pod nazivom „Podrška“	Decembar 2019.	Milica Maletin, studentkinja II godine režije	Internacionalni Merlinka film festival i Filmski centar Srbije
I nagrada	Decembar 2019.	Ermin Ašćerić, student II godine solo pevanja, tenor u klasi prof. Milice Stojadinović i sam.str.sar. Pamele Kiš Ignjatov	XXII Međunarodno takmičenje solo pevača „Nikola Cvejić“, Ruma, Srbija
II nagrada	Decembar 2019.	Dušan Dakić, student II godine solo pevanja, tenor u klasi prof. Milice Stojadinović i sam.str.sar. Pamele Kiš Ignjatov	XXII Međunarodno takmičenje solo pevača „Nikola Cvejić“, Ruma, Srbija
I nagrada	Januar 2020.	Andrej Balaž, student I godine violine u klasi prof. Florijana Balaža	“Concorso Internazionale per musicisti Gianluca Campochiaro XXVIII Edizione – Catania”, Italija
I nagrada	Januar 2020.	Ermin Ašćerić, student II godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović i sam.str.sar. Pamele Kiš Ignjatov	XVIII Međunarodno takmičenje solo pevača „Lazar Jovanović“, Beograd, Srbija

Laureat (100 bodova) u E kategoriji	Februar 2020.	Ilija Stanković, student III godine trombona u klasi prof. Branislava Aksina i sam.str.sar. Oskara Ritera	XVII Međunarodno takmičenje "Davorin Jenko", Beograd, Srbija
I nagrada u E kategoriji	Februar 2020.	Dimitrije Jovičić, student II godine trombona u klasi prof. Branislava Aksina i sam.str.sar. Oskara Ritera	XVII Međunarodno takmičenje "Davorin Jenko", Beograd, Srbija
Laureat (100 bodova) u D kategoriji	Februar 2020.	Andrijana Pantić, studentkinja I godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin i višeg str.sar. Petra Popovića	XVII Međunarodno takmičenje "Davorin Jenko", Beograd, Srbija
I nagrada	Februar 2020.	Ivana Muhadinović, studentkinja master studija flatue u klasi prof. Laure Levai Aksin i višeg str.sar. Petra Popovića	XVII Međunarodno takmičenje "Davorin Jenko", Beograd, Srbija
I nagrada, Grand prix takmičenja	Mart 2020.	Anastasija Holc, studentkinja doktorskih studija solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović i sam.str.sar. Pamele Kiš Ignjatov	VII Međunarodno takmičenje solo pevača "Vera Kovač Vitkai", Novi Sad, Srbija
I nagrada u VI kategoriji	Mart 2020.	Aleksandra Ušumović, studentkinja master studija solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović i sam.str.sar. Pamele Kiš Ignjatov	VII Međunarodno takmičenje solo pevača "Vera Kovač Vitkai", Novi Sad, Srbija
I nagrada	Mart 2020.	Jovana Kojić, studentkinja III godine solo pevanja u klasi doc. Vesne Acimović	VII Međunarodno takmičenje solo pevača "Vera Kovač Vitkai", Novi Sad, Srbija
I nagrada	Mart 2020.	Kaja Mandić Plavšić, studentkinja master studija klavira u klasi prof. Rite Kinke Radulović	Onlajn Međunarodno muzičko takmičenje, Beograd, Srbija
I nagrada	Mart 2020.	Klavirski duo Kaja Mandić Plavšić i Milica Josić pod mentorstvom prof. Aleksandra Tasića	Onlajn Međunarodno muzičko takmičenje, Beograd, Srbija
Grand pri takmičenja i Specijalna nagrada žirija za interpretaciju estradnog autora	April 2020.	Andrej Balaž, student I godine violine u klasi prof. Florijana Balaža	6. Festival „Slovenske muzike“, Beograd, Srbija
I nagrada	April 2020.	Dušan Dakić, student II godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	Festival slovenske muzike, Moskva
I nagrada	April 2020.	Ermin Aščerić, student II godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	Festival slovenske muzike, Moskva

I nagrade	April 2020.	Lazar Torbica, student III godine klavira u klasi prof. Rite Kinke Radulović	1. „Merci, Maestro“, Belgija 2. „Euterpe“, Italija 3. „Polyhymnia“, Skoplje, Makedonija
II nagrade	April 2020.	Milan Slijepčević, student II godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	1. „Memorijal Matjusa Blum“, Sarajevo 2. Internacionalno takmičenje „Citta di San Dona di Piave“, Italija
Grand prix takmičenja i Specijalna nagrada Žirija za interpretaciju stranog autora	April 2020.	Andrej Balaž student I godine violine u klasi red.prof. Florijana Balaža	6. Festival „Slovenske muzike“ – onlajn Beograd, Srbija
I nagrada u koncertnoj kategoriji	Maj 2020.	Kaja Mandić Plavšić, studentkinja master studija klavira u klasi prof. Rite Kinke Radulović	„Concours de musique Quebec“, Kanada
II nagrada u trećoj kategoriji iz discipline Grafika	Maj 2020.	Sanja Žigić, stručna saradnica na Katedri za grafiku Departmana likovnih umetnosti	Multidisciplinarno Međunarodno takmičenje „Konstantin Veliki“, Niš, Srbija
I nagrada	Maj 2020.	Klavirski duo Kaja Mandić Plavšić i Milica Josić, studentkinje Departmana muzičkih umetnosti pod mentorstvom red. prof. Aleksandra Tasića	VII Međunarodno pijanističko takmičenje, Smederevo, Srbija
I nagrade	Maj 2020.	Studenti Solo pevanja Aleksandra Ušumović (master), Ermin Ašćerić (II godina) i Dušan Dakić (II godina) u klasi prof. Milice Stojadinović	Prvo Međunarodno onlajn takmičenje „Canto bene“
I nagrada	Jun 2020.	Pamela Kiš Ignjatov, samostalna stručna saradnica na Katedri za solo pevanje i doktorand u klasi prof. dr Milice Stojadinović	Međunarodno takmičenje „Konstantin Veliki“, Niš, Srbija
I nagrada i Specijalna nagrada „BelBrand Award“ za 2020. godinu	Jun 2020.	Kaja Mandić Plavšić, saradnik u nastavi Katedre za klavir Departmana muzičke umetnosti i studentkinja master studija u klasi red. prof. Rite Kinke Radulović	Internacionalno takmičenje „Vladimir V. Selivokhin“, Srbija
Nagrade Univerziteta u Novom Sadu za naučne radove u školskoj 2019/2020. godini	Jun 2020.	Studentkinje Departmana muzičke umetnosti Sara Mićunović, (III godina na studijskom programu Muzikologija) i Milica Keća, (III godina na studijskom programu Kompozicija) pod mentorstvom prof. dr Marijane Kokanović i prof. dr Nataše Crnjanski	Zgrada Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, Srbija

Najbolje izvođenje kompozicija Baha	Jun 2020.	Studentkinje Departmana muzičke umetnosti: Marija Zoroja, prva godina – II nagrada Iva Dimitrijević, treća godina – III nagrada Andela Stanković, master studije – II nagrada u klasi vanr. prof. Staše Mirković Grujuć i više stručne saradnice Mine Momčilović	Onlajn takmičenje harfista, Rusija
III i IV kategorija Komplementarnog klavira	Jun 2020.	Studentkinja Vesna Živković je u IV kategoriji osvojila I nagradu u klasi mr Jelene Bajić; Student Predrag Pejić je u IV kategoriji osvojio I nagradu pod mentorstvom mr Julije Bal; Studentkinja Milica Keča je u III kategoriji osvojila I nagradu pod mentorstvom mr Julije Bal	VII Međunarodno pijanističko takmičenje, Smederevo, Srbija
Komplementarni klavir – klavirska dua	Jun 2020.	Studenti Milica Keča i Predrag Pejić za osvojenu II nagradu pod mentorstvom mr Julija Bal	VII Međunarodno pijanističko takmičenje, Smederevo, Srbija
II nagrada u kategoriji profesionalnih izvođača starijih od 18 godina	Jul 2020.	Kaja Mandić Plavšić studentkinja master studija klavira u klasi prof. Rite Kinke Radulović	Internacionalno takmičenje “Malta International Music Competition” u Valeti, Malta
I nagrada u kategoriji profesionalnih izvođača – klavirska duo	Jul 2020.	Studentkinje Milica Josić i Kaja Mandić Plavšić pod mentorstvom prof. Aleksandra Tasića	Internacionalno takmičenje “Malta International Music Competition” u Valeti, Malta
Nagrada za jedan od najboljih plesnih filmova na festivalu	Jul 2020.	Aleksandra Rizanović, studentkinja master studija glume u klasi prof. Borisa Isakovića	48. Dance on Camera Festival, Lincoln centar, Njujork, Sjedinjene Američke Države
Nagrade iz zadužbinskih fondova Matice srpske najboljim dacima i studentima završnih godina škola i fakulteta	Jul 2020.	Tatjana Marticki (Departman likovnih umetnosti) Aleksandra Arizanović (Departman dramskih umetnosti – gluma na srpskom jeziku) Divna Stojanov (Departman dramskih umetnosti – dramaturgija) Ivana Damjanov (Departman muzičke umetnosti – klavir) Marko Kurilić (Departman muzičke umetnosti – kompozicija)	Matica srpska, Novi Sad, Srbija

Laureat nagrade za životno delo „Hugo Klajn“	Septembar 2020.	Boro Drašković, reditelj	Pet regionalnih festivala: Mariborska “Boršnikova srečanja” (“Boršnikovi susreti”), sarajevski MESS i “Sarajevo Fest - Umjetnost i politika”, Budva grad teatar i Sterijino pozorje
--	-----------------	--------------------------	--

Biografije autora / Biographies of the authors

Danica Bičanić, MA(Novi Sad, 1985), master studije vajarstva na Akademiji umetnosti u Novom Sadu završila je 2010. godine u klasi prof. Gordane Kaljalović. Trenutno je apsolventkinja doktorskih studija likovnih umetnosti na istoj Akademiji. Aktivno nastupa od 2006. godine. Imala je devet samostalnih i višegrupnih izložbi i drugih nastupa kod nas i inostranstvu (Rumunija, Bosna i Hercegovina, Velika Britanija, SAD, Bugarska, Rusija, Grčka, Austrija, Nemačka, Hrvatska, Slovenija). Dobitnica je nekoliko nagrada. Članica je Predsedništva SULUV-a. Živi i radi u Novom Sadu, u statusu samostalne umetnice. danica.bicanic.art@gmail.com

prof. emer. Irina Subotić, Univerzitet u Novom Sadu, istoričarka umetnosti, predaje na programima Interdisciplinarnih studija UNESCO-ve katedre Univerziteta umetnosti u Beogradu i na doktorskim studijama Katedre za scenski dizajn Arhitektonskog fakulteta i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Bila je kustos Muzeja savremene umetnosti i Narodnog muzeja i profesor Arhitektonskog fakulteta Beogradskog univerziteta, kao i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Držala je predavanja na više svetskih univerziteta (Sorbonne, Princeton, New York University, Rutgers College, Xalapa University, Groningen University, Lyon Lumière 2 i dr.). Osnovna polja interesovanja: jugoslovenske istorijske avangarde u evropskom kontekstu, moderna i savremena umetnost, muzeologija i briga o zaštiti kulturnog nasleđa. Članica je više nacionalnih i svetskih stručnih i nevladinih organizacija (AICA, ICOM, Udruženje književnih prevodilaca, Grupa 484, Europa Nostra, Evropa Nostra Srbija, La Renaissance Française i dr.).

irinasubotic41@gmail.com

Iva Glišić, PhD is an art historian and historian specialising in modern Russia, Italy and the Balkans. Her work explores the history of radical ideas, and the dynamic relationship between art, politics and ideology. She also writes on oral history, memory politics and archival theory. Glisic's research has been published in leading academic journals in Europe, the United States and Australia, and she also regularly contributes short articles and reviews to popular journals, magazines and online portals. Glisic has taught courses at the Australian National University, the University of Tübingen, the University of Western Australia, and Curtin University. She is the author of *The Futurist Files: Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905-1930* (Northern Illinois University Press, 2018).

iva.glisic@anu.edu.au

Tijana Vujošević, PhD born in Belgrade, received her bachelors' and master's degrees in architecture from Yale University and a PhD in architectural history, theory and criticism from the Massachusetts Institute of Technology. Currently she is Assistant Professor at the University of British Columbia. She also taught at the University of Virginia and the University of Western Australia. From 2018 to 2020 she was a Fellow of the Institute of Advanced Studies at the University of Strasbourg. Tijana's work on the history of modern identities and the 20th century built environment has been published in journals such as Grey Room, Slavic and East European Journal, Journal of Design History, Cultural Geographies, and others. She is the author of the book *Modernism and the Making of the Soviet New Man* (2017). At the moment Tijana is working with Alla Vronskaya (University of Kassel) on a comprehensive multilingual online repository of primary and secondary material related to women architects in socialism, Second World/Second Sex.

tvujosevic@sala.ubc.ca

tijana.vujosevic@ubc.ca

dr Dijana Metlić (1978, Beograd), vanredna je profesorka istorije umetnosti na Akademiji umetnosti, Univerziteta u Novom Sadu. Istražuje odnose slikarstva, fotografije i filma na primerima evropske i američke umetnosti 20. veka. Napisala je nekoliko monografskih studija: *Stenli Kjubrik: Između slikarstva i filma* (Filmski centar Srbije, Beograd 2013), *Slike prolaznog sveta: odnosi srpskog i francuskog intimizma* (Galerija Matice srpske, Novi Sad 2017), *Nedeljko Gvozdenović: U potrazi za apsolutnim slikarstvom* (Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 2018) i *Olga Kešeljević i Mark Barbeza: Jedna sasvim (ne)obična srpsko-francuska veza* (Galerija Matice srpske, Novi Sad 2020). Brojne naučne radove posvećene istraživanju fotografskog i filmskog opusa reditelja Stenlija Kjubrika objavila je u nacionalnim i međunarodnim zbornicima, od kojih se posebno izdvaja rad "Stanley Kubrick and Art" objavljen u *Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, eds. Nathan Abrams and I. Q. Hunter, London, New York: Bloomsbury Academic, 2021. Priređuje antologiju tekstova *Gender, Power and Identity in the Films of Stanley Kubrick* (eds. Karen Ritzenhoff, Dijana Metlić and Jeremi Szaniawski, London: Routledge, 2022 forthcoming). Uredila je međunarodni zbornik *Photography as a Method of Visual Research* u izdanju Akademije umetnosti Novi Sad (2019), u kome su istraživane veze između fotografije i kulture sećanja, arhitekture, filozofije, filma, mode i psihanalize. Članica je Međunarodnog komiteta muzejskih stručnjaka ICOM.

dijana.metlic@uns.ac.rs

Jelena Lalatović, MA (Beograd, 1994) završila je osnovne i master studije na Filološkom fakultetu u Beogradu, odbranivši master rad pod nazivom *Ženska strana rata: memorija i poetika u romanu Ravnoteža i časopisu Profemina autorke i urednice Svetlane Slapšak*. Na matičnom fakultetu upisala je i doktorske studije, gde je prijavila doktorsku disertaciju pod naslovom *Žanrovi književne kritike i polemike u omladinskoj i studentskoj periodici: kritička javnost na Beogradskom univerzitetu od 1937. do 1968. godine*. Autorka je više naučnih radova u oblasti studija periodike, književnosti za decu i mlade i ženske književnosti. U koautorstvu sa Hristinom Cvetinčanin Knežević objavila je *Priručnik za upotrebu rođno osetljivog jezika* (2019). Na Institutu za književnost i umetnost u Beogradu zaposlena je od maja 2019. godine, u okviru odeljenja Periodika u istoriji srpske književnosti i kulture, trenutno u zvanju istraživač-saradnik.

zlatnalala@gmail.com

dr Amra Latifić (1980, Beograd) diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu na Katedri za ruski jezik i književnost i na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu na Katedri za glumu. Doktorirala je 2006. godine na Interdisciplinarnim studijama pri Rektoratu Univerziteta umetnosti u Beogradu, sa temom iz oblasti ruske avangardne umetnosti. Objavila je knjige: *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti* (Čigoja štampa, 2008); *Ideja o glumi: performativni artekosmizam* (Čigojaštampa, 2011), *Kosmopolitski sjaj beogradskog belog baleta* (Čigoja štampa, 2018). Priredila je knjigu *Život bez kompromisa za umetnost i mir: Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari* (Fondacija „Jelena Šantić“, Grupa 484; Istoriski Arhiv Beograda, 2021). Prevela je knjigu sa ruskog jezika autora Mihaila Epštejnja Sola Amore (*Ljubavlju samo*) (Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, 2010). Objavila je mnoge stručne radove iz oblasti umetnosti u stranim i domaćim časopisima, učestvovala je na brojnim tribinama i međunarodnim festivalima iz oblasti kulture i umetnosti. Stručno se usavršavala u Rusiji i Italiji. Sada je zaposlena kao vanredni profesor na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu, gde predaje predmete iz oblasti vizuelnih komunikacija, kulture, umetnosti, glume, javnog nastupa.

amra.latific@gmail.com

Marijan Dović, PhD is Associate Professor and Senior Research Fellow at the ZRC SAZU Institute of the Slovenian Literature and Literary Studies (Ljubljana). He also lectures at the Faculty of Arts (University of Ljubljana) and School of Humanities (University of Nova Gorica). He published Slovenian books on systemic and empirical approaches to literature (Sistemske in empirične obravnave literature, 2004), the development of the role of the literary producer (Slovenski pisatelj, 2007), the interwar avant-garde (Mož z bombami, 2009), and the canonization of the Slovenian national poet (Prešeren po Prešernu, 2017). With J. K. Helgason, he wrote National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe (Brill, 2017). He co-edited thematic volumes on literature and censorship, publishing, book history, spatial turn in literary studies, and literature and music. His major publications in English address Romanticism, European cultural nationalism, national poets and “cultural saints”, the literary canon, systems theory, the interwar avant-garde in the Balkans, and the theory of authorship. He is the editor-in-chief of the comparative literature journal Primerjalna književnost (2016–) and a co-editor of the book series Studia litteraria (2018–).

marijan.dovic@zrc-sazu.si

dr Kristina Pranjić diplomirala je komparativistiku i ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani, gde je 2018. g. odbranila i doktorsku disertaciju sa naslovom Bespredmetnost zvuka i slike: Beli, Kručonih, Maljevič. Trenutno vodi postdoktorski projekat Jugoslovenska avangarda i Metropolitanska dada (1916–1927): Višesmerna i transnacionalna genealogija (Javna agencija za istraživačku delatnost Republike Slovenije, 2019–2021), zaposlena je kao docent na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novoj Gorici, gde drži modul „Istorija i teorija umetnosti i medija I–III“, te predaje semiotiku i medijsku umetnost na Fakultetu za medije u Ljubljani. 2019. godine, kao gostujući predavač na Univerzitetu u Klagenfurtu, predavala je o vizuelnom i poetskom eksperimentu u ruskom modernizmu i avangardi. Sa ruskim filozofom Vadimom Rudnjevim, učenikom semiotičara Jurija Lotmana, objavila je dve knjige: Bog-atraktor: Istraživanje u filozofiji običnog jezika (Sankt Peterburg, Moskva, Centar za humanitarne inicijative, Dobrosvet: 2020) i Narativna Disonanca: Jezik nasuprot stvarnosti (Moskva, Akademski projekat: 2020).

kristtten@gmail.com

dr Kajoko Jamasaki je rođena 1956. godine u gradu Kanazava (Japan). Diplomirala je na Filološkom fakultetu Hokaido univerziteta (Japan). Magistrirala je i doktorirala na Filološkom fakultetu u Beogradu. Redovni profesor (Japanski jezik i književnost) na Filološkom fakultetu u Beogradu. Objavila je studiju *Japanska avangardna poezija: u poređenju sa srpskom poezijom* (Beograd, „Filip Višnjić“, 2004), *Gramatika savremenog japanskog jezika I i II* (Beograd, Zavod za udžbenike, 2014), *Antologija japanskog eseja* (Beograd, Službeni glasnik, 2020) i dr. Prevela je veliki borj srpskih i japanskih autora, među kojima su Danilo Kiš (*Rani jadi; Enciklopedija mrtvih; Bašta, pepeo*), Ivo Andrić (*Zbirka pripovedaka: Ex Ponto, Nemiri i dr.*) i Šuntaro Tanikava (*Izabrano mesto*).

yamasakikayoko@gmail.com

Monika Karwaszewska, PhD hab., music theoretician. She is a graduate of the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. Since 2006 she has been working as an Assistant Professor and as the Head of Science, Staff Development and Publishing House Office at her alma mater. She is the Editor-in-Chief of the Academy's Publishing House, a member of the editorial team of scientific journals published by the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts and the journal published by the Serbian Society for Music Theory. In 2013 she was granted a doctoral degree in musical arts from the Academy

of Music in Cracow. She is a member of the Musicologists' Section of the Polish Composers' Union and of the Association of Polish Artists Musicians. She is also the author of the monograph *Andrzej Dobrowolski. The Music of Pure Form*. Her scientific interest lies in the theory of music of the twentieth and twenty-first centuries, including intermedia and intertextual methodologies. She publishes articles in Polish and foreign monographs and scientific journals and is a recipient of the Bronze Cross of Merit awarded by the President of the Republic of Poland for services to Polish culture.

mon-kar@wp.pl

Bert Van Herck, PhD is a composer and theorist at the faculty at New England Conservatory. He holds a PhD from Harvard University where he studied with Magnus Lindberg, Julian Anderson, Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough, and Helmut Lachenmann, and in the fall of 2006 he was at Columbia University, working with Tristan Murail.

Besides his compositional activities, his interest in music theory has led to presentations on the music by Oliver Knussen, spectral music, and Magnus Lindberg. Recently he presented his work on Scriabin at *EuroMAC 9* in Strasbourg, and presented in other conferences such as *Música Analítica* in Porto and *Spectralisms-2* at Ircam. His compositions have been performed in several countries and festivals, including the Gaudeamus Week, ISCM World New Music Days in Sweden and Australia.

bert.vanherck@necmusic.edu

dr Senka Belić (1972), muzička teoretičarka, diplomirala je i magistrirala na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu pri tadašnjoj Katedri za opštu muzičku pedagogiju. Njen diplomski rad nagrađen je Oktobarskom nagradom grada Beograda (1996). Doktorska disertacija, *Kontrapunktska elokvencija: muzičko-retoričke strategije u marijanskoj muzici od Žoskena do Monteverdija*, koju je odbranila oktobra 2020. godine, predložena je za publikovanje. Zaposlena je na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (od 1997). Učestvovala je u organizaciji Godišnjeg susreta studenata muzičke teorije (2016, 2017) i u radu Katedre za muzičku teoriju kao sekretar (2015/2016). Naučno-istraživački rad Senke Belić usmeren je ka ispitivanju različitih pristupa polifonoj muzici renesanse i baroka, od kompoziciono-tehničkog, preko numeričko-simboličkog do retoričko-ekspresivnog. Naučne i stručne radeve izlagala je na brojnim nacionalnim i međunarodnim skupovima. Jedan je od osnivača Srpskog društva za muzičku teoriju (2019), čiji je sekretar. Učestvovala je u osnivanju Časopisa Srpskog društva za muzičku teoriju (2021), gde trenutno obavlja funkciju sekretara. Član je uredničkog odbora međunarodnog portala Pojmovnik muzičke teorije.

sence.belic@gmail.com

dr Ivan Trojan (1979), izvanredni je profesor zaposlen na Filozofskom fakultetu u Osijeku gdje predaje na preddiplomskom studiju i poslijediplomskom studiju osječkog i zagrebačkog Filozofskog fakulteta, uglavnom teatrološke i dramatološke kolegije. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirao je s temom *Dramska, kazališna i kulturno politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna*. Autor jeviše od sedamdeset znanstvenih i stručnih članaka iz područja znanosti o umjetnosti, grane teatrologije i dramatologije te samostalno ili suautorski devet knjiga: *Talijina maska* (2011), *Tranzit: Koritárs horvát drámák antológiája* (2012), *Milan Ogrizović – Kazališni čovjek* (2014), *Cvelferica, panonizam, pismo književnosti i kulture. Projekt* (2015), *Cvelferica, ili su to trnci kakve samo neizvjesnost i iščekivanje mogu proizvesti. Drama* (2015), *Osijek 2.0. Panorama osječke književnosti (2000 – 2016.)* (2017), *Sinegdoha hrvatske književnosti, znanosti i kulture, cvelferski tekstualni korpus. Sveučilišni udžbenik, studije* (2018), *Antun Gustav Matoš: Malo pa ništa* (2018) i *Prijelom. Studije o hrvatskoj dramskoj moderni* (2020).

Bio je glavni urednik časopisa za književnost i kulturu „Književna revija“ od 2010. do 2020. godine. Predsjednik je Matice hrvatske Osijek. Član je International Association of Theatre Critics, Društva hrvatskih književnih kritičara i teatrologa, Hrvatskog filološkog društva i Matice hrvatske. Dobitnik je nekoljicine nagrada za svoj eseistički i znanstveni rad.

itrojan@ffos.hr

ivanTrojan79@gmail.com

dr Jurica Vuco (1984.) je diplomirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku 2009. godine temom *Mitska struktura antičke drame*, a doktorirao na istom fakultetu 2021. godine. Do sada sudjelovao na deset domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova te objavio deset znanstvenih i stručnih radova.

jurica.vuco@gmail.com

Andela Vidović, MA (1987., Metković), kazališna kritičarka i teatrologinja, magistrica edukacije kroatologije i magistrica filozofije. Kazališne kritike, eseje, razgovore i prikaze teatroloških izdanja trenutačno objavljuje u Expressu i Vijencu, te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Sudjelovala je na nekoliko međunarodnih seminara i znanstvenih simpozija – Young Critics Seminar (AITC-IATC, Cluj, Rumunjska, 2014), Colloquium on Criticism (Kulturtreger i Kurziv, Zagreb, 2015), NarratologyandItsDiscontents (ADU, Zagreb, 2017), Mediji i medijska kultura – europski realiteti (Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, 2017), Dani Hvarskog kazališta (HAZU, Književni krug Split, 2019.- danas) i dr. Od 2017. do 2020. bila je izvršna urednica i potpredsjednica Udruge za kulturu i nove medije, Arteist te vanjska stručna suradnica Osječkoga ljeta kulture od 2017. do 2018. Vodi radionice pisanja kazališnih kritika u sklopu različitih projekata institucionalne i izvaninstitucionalne kulture.

andelavidovic@yahoo.com

dr Radovan Popović (1975, Sremska Mitrovica). Studije sociologije na Katedri za sociologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu završio 1999. Od 2006. do 2009. pohađao Interdisciplinare studije teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, nakon kojih je stekao zvanje doktora teorije umetnosti i medija (disertacija odbranjena u aprilu 2009). Tokom 2010. nalazi se na studijskom boravku u Beču, na poziv Instituta za nauke o kulturi i istoriju pozorišta, u sastavu Austrijske akademije nauka (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Zentrum Kulturforschungen, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte). Zvanje naučnog saradnika stekao je 2018. odlukom Komisije za sticanje naučnih zvanja Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, na predlog Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu. Autor je više desetina članaka iz oblasti teorije i istorije filozofije, teorije medija. Pored toga se bavi prevođenjem knjiga sa latinskog i nemačkog jezika.

radovanpopovic03@gmail.com

Jagor Bučan (1968) je akademski slikar i nastavnik slikanja u zvanju redovitoga profesora na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Predavao je kolegij Teorija prostora na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1996-1999) i na Akademiji likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, u Bosni i Hercegovini (1999-2003). Autor je knjiga Riječ je o slici: Ogled o odnosu slike i jezika (Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2019.), U znaku Jednoga: Ogledi i prikazi o romanu, perenjalnoj misli i duhovnom itinerariju (ArTresor naklada, Zagreb 2020.) i Nutarnji oblik: O prikrivenome vidu likovnoga umijeća (Sandorf & Mizantrop, Zagreb, u pripremi). Autor je i likovnih monografija (Albert Kinert, ALU u Zagrebu – Art studio Azinović, Zagreb, 2002. i Mladen Pejaković, više autora, Litteris,

Zagreb, 2009.), likovnih eseja, studija i prikaza u znanstvenim, stručnim i kulturnim publikacijama, kao i predgovora likovnim izložbama.

jbucan@alu.hr

Tatjana Tomić, MA (1991) je rođena u Sremskoj Mitrovici. Osnovnu i srednju školu završila je u rodnom gradu, a na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu studirala je u periodu od 2009–2013. godine i stekla zvanje Diplomirani teoretičar umetnosti–etnomuzikolog. Iste godine, nakon završetka osnovnih, upisala je master studije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, studijski program Etnologija i antropologija. Zvanje master etnolog–antropolog stekla je dve godine kasnije (2015.). Tokom studiranja istraživala je pojedine elemente vokalne i instrumentalne tradicionalne muzike kako srpskog naroda, tako i određenih nacionalnih zajednica u Vojvodini. Poznaje i narodne igre u Srbiji, a glavno interesovanje joj je religija sa akcentom na religiju islam. Godine 2018. upisala je doktorske studije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, studijski program Etnomuzikologija. Trenutno je zaposlena kao saradnik u nastavi na Univerzitetu Educons u Novom Sadu.

tatjanatomic5291@gmail.com

dr Dušica Dragin predaje Menadžment za kulturu i Marketing i plasman audiovizuelnih formi na Akademiji umetnosti Novi Sad. Kao producent ili koproducent potpisuje dugometražniigrani film „Apofenija“; naučno-obrazovnu seriju „Gradske ptice“; pozorišne predstave: „Lujza Mišić“ i „Ljubavni vremeplov“; dokumentarni film „Mi i o(p)stale ptice“, objavila više radova u domaćim stručnim časopisima. Jedan je od osnivača i član pozorišne trupe *Balkan novi pokret*, sa kojom je učestovala na 17 internacionalnih pozorišnih festivala. Osnivač organizacije *Institut za razvoj publike*.

dusica.dragin74@gmail.com

dr Daniela Korolija Crkvenjakov je vanredni profesor Akademije umetnosti u Novom Sadu i konzervator savetnik u Galeriji Matice srpske, specijalizovana za oblast konzervacije štafelajnih slika. Školovala se i usavršavala u Srbiji, Crnoj Gori i Italiji. Doktorirala je 2012. godine na Univerzitetu u Beogradu, na Centru za multudisciplinarne studije. Teme od posebnog naučnog i istraživačkog interesa su istorija konzervacije, kao i konzervatorska nauka – multidisciplinarna proučavanja umetničkih materijala i tehnika. Autor je i koautor četiri knjige, više poglavlja u monografijama i tematskim zbornicima, kao i tekstova u stručnim i naučnim časopisima. Koordinira master studije konzervacije i restauracije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Rukovodila je brojnim konzervatorskim projektima u saradnji sa renomiranim domaćim i inostranim muzejima i konzervatorskim institutima, kao i organizovala više konzervatorskih konferenciјa. Za svoj dosadašnji rad dobila je nagradu „Milorad Medić“ za izuzetne doprinose u konzervaciji i restauraciji slika (2009) i „Medalju kulture za očuvanje kulturnog nasleđa“ (2019). Knjiga „Čišćenje slika i drugih polihromnih površina“ (2020) nominovana je među 5 najboljih publikacija od strane nacionalnog komiteta ICOM Srbije za 2020. godinu.

daniela.korolija@gmail.com

dr Dubravka Đukanović, vanredni profesor Akademije umetnosti u Novom Sadu i direktor Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture, Beograd. Diplomirala, magistrirala i doktorirala na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Autor većeg broja tekstova u stručnoj i naučnoj literaturi, koautor više stručnih publikacija i dve monografije "Srpske pravoslavne crkve 18. i 19. veka u Bačkoj – tipologija arhitektonskih oblika" za koju je nagrađena godišnjom "Nagradom Ranko Radović" 2010. godine i "Arhitektura rimokatoličkih crkava Vojvodine od 1699. do 1939", koja je objavljena i na mađarskom i

engleskom jeziku i nagrađena od strane Udruženja mađarskih kulturnih institucija Vojvodine za najbolju publikaciju objavljenu na mađarskom jeziku u 2019. godini. Za profesionalni rad u oblasti arhitektonskog projektovanja i istraživački rad u oblasti arhitektonskog stvaralaštva i primenjenih umetnosti nagrađena nagrađom Salona arhitekture u Novom Sadu (2010. i 2020) i Plaketom Jesenje izložbe UPIDIV-a (2020). Dobitnik godišnje nagrade "Medalja kulture za očuvanje kulturnog nasleđa" Kulturnog centra Vojvodine "Miloš Crnjanski" za 2020. godinu
dubravka.djukanovic@uns.ac.rs

dr Ira Prodanov (1970), muzikolog, redovni je profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i na Akademiji umjetnosti u Banjoj Luci. Oblasti njene ekspertize pripadaju istraživanju muzike 20. i 21. veka, interdisciplinarnosti u muzici, drugim umetnostima i nauci, a posebno je posvećena analizi odnosa muzike i medija, muzike i religije, teorije i prakse popularne muzike. Dr Ira Prodanov kreira kurseve celoživotnog učenja, prateći inovacije u nastavi i načine za njihovu implementaciju. Bila je koordinator za Tempus projekat InMusWB na Akademiji umetnosti (2011 – 2014). Trenutno je aktivna u Erasmus + KA2 projektu DEMUSIS (2019 – 2022). Član je International Musicological Society (IMS) i Muzikološkog društva Srbije. Objavila je šest knjiga i više od 50 naučnih radova. Uvela je master program Muzika i mediji na Akademiji umetnosti. Prevodi knjige sa nemačkog i engleskog jezika.
iraprodanovkrajisnik@gmail.com

***Napomena:** Stavovi autora iznetih u časopisu, ne izražavaju stavove organa koji je dodelio sredstva za sufinansiranje / **Disclaimer:** The views expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Authority that co-financed it.

ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**UDK/UDC:7(082)**

Izlazi jedanput godišnje / Published once per year

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača / For publisher

Prof. Siniša Bokan, dekan / Dean

Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor

mr Atila Kapitanj

Lektor za srpski jezik / Serbian language editor

dr Ira Prodanov

Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English**and English language editor**

Slađana Aćimović, MA

Štampa / Print

Službeni glasnik (štampano u 200 primeraka / circ. 200)

**Podrška / Support**

Izdavanje ove publikacije podržalo je Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije

Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama

Gradska uprava za kulturu - Novi Sad

CIP-Katalogizacija u publikaciji Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

ZBORNIK radova Akademije umetnosti / urednik Nataša Crnjanski. – 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](#).

