

ZBORNIK RADOVA
AKADEMIJE UMETNOSTI
10

Umetnost, pojedinac i društvo
Art, Individual & Society



2022

**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
2022.**

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 Šenker (Svečilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevakis (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 Tanya Pollard (Brooklyn College and the Graduate Center, City University of New York), dr Maciej Gallas (University of Kraków, Krzysztof Penderecki Academy of Music, Poland), dr Monika Fedyk-Klimaszewska (Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland), dr Boris Šenker (Univerzitet u Zagrebu, Filozofski fakultet), dr Miona Miliša (Sveučilište u Splitu, Akademija umjetnosti, Hrvatska), dr Lana Paćuka (Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija), dr Jelena Bogojević (Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija Cetinje), dr Milan Popadić (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Ksenija Radulović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti), dr Milena Medić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Marija Karan (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Sanela Nikolić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Sanja Ranković (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Marija Dumnić Vilotijević (Muzikološki institut SANU), dr Danijela Zdravić Mihailović (Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti), dr Amra Latifić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije) dr Maja Stanković (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Vladislava Gordić Petković (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Vladimir Dimovski (Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka), dr Dragana Vilotić (Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka), dr um. Tatjana Dadić Dinulović (Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Dejan Nikolaj Kraljačić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Miomira Đurđanović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Petar Grujičić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Jasna Novaković Sibinović, dr Radovan Popović

Adresa uredništva / Editorial Office Address

Dure Jakšića 7
21000 Novi Sad
E-mail: zbornik.auns@uns.ac.rs
akademija.uns.ac.rs

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

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

SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Editorial _____ 8 / 9

REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

Marina Milivojević Mađarev

<i>Pozornica je veza sa vlastitim unutrašnjim životom razgovor sa profesorom i rediteljem Nikitom Milivojevićem</i> _____	10
<i>The Stage is a Link to One's Own Inner Life – A Conversation with Professor and Director Nikita Milivojević</i> _____	10

TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES

Nevena Daković

<i>Pesak i sneg filmskog sećanja: Novosadska racija</i> _____	24
<i>Abstract: Sand and Snow of a Film Memory: The Novi Sad Raid</i> _____	35

Agata Juniku

<i>Obitelj, teatar, svijet: poimanje zajednice u predstavama Olivera Frljića i Damira Bartola Indoša</i> _____	36
<i>Abstract: Family, Theatre, World: Understanding Community in the Plays of Oliver Frljić and Damir Bartol Indoš</i> _____	53

Martina Petranović

<i>Costume, Performance, and Society: Engaging in a Dialogue</i> _____	54
<i>Apstrakt: Kostim, izvedba i društvo: pokušaj dijaloga</i> _____	67

Magdalena Koch, Gabriela Abrasowicz	
<i>The Discourse of Female Body in Contemporary Croatian Women's Playwriting and Theatre</i>	68
<i>Apstrakt: Diskurs ženskog tela u savremenoj hrvatskoj ženskoj dramaturgiji i pozorištu</i>	85
 TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI, TEORIJA KULTURE / THEORY AND HISTORY OF ARTS, CULTURE THEORY	
Stefan Žarić	
<i>Fashioning the Individual and Society in William Shakespeare's The Tragedy of Macbeth and its Film Costume and Fashion Representations</i>	86
<i>Apstrakt: Modno oblikovanje pojedinca i društva u Tragediji o Magbetu Vilijama Šekspira i njenim reprezentacijama u filmskom kostimu i visokoj modi</i>	98
Lamija Neimarlija	
<i>The Need for Art: The Outlines of Individuality in the Flood of Images</i>	99
<i>Apstrakt: Potreba za umetnošću: obrisi individualnosti u poplavi slika</i>	114
Daniela Korolija Crkvenjakov, Snežana Mijić, Željko Mandić	
<i>Portreti slikani preko fotografije na platnu kao tehnika izrade portreta 19. veka</i>	115
<i>Abstract: Portraits on Canvas from Photos as a 19th-Century Portrait Making Technique</i>	129
 STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC	
Rastko Buljančević	
<i>Music in Pasolini's The Decameron: Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past</i>	130
<i>Apstrakt: Muzika u Pazolinijevom Dekameronu: humor, duhovnost, (de)tabuizacija i poigravanje konvencionalnim označiteljima italijanske muzičke prošlosti</i>	151

Monika Karwaszewska

- Bordering on Monodrama... Madame Curie by Elżbieta Sikora* _____ 152
Apstrakt: Na granici s monodramom... Madam Kiri Elžbjete Sikore _____ 165

Monika Klimaszewska

- The Specificity of Voice Leading in Elżbieta Sikora's Opera Madame Curie from the Perspective of Performing the Part of Missy Meloney* _____ 166
Apstrakt: Specifičnost vođenja glasova u operi Madam Kiri Elžbjete Sikore iz perspektive izvođenja uloge Misi Meloni _____ 187

Branislava Trifunović

- Razglednica Skrjabin: značaj Aleksandra Nikolajevića Skrjabina u intelektualnim krugovima ruskog fin de siècle-a* _____ 188
Abstract: The Scriabin Postcard: The Importance of Alexander Nikolayevich Scriabin in the Intellectual Circles of the Russian fin de siècle _____ 201

Boris Ilić

- Popularna muzika: individualna kreativnost i društveni okvir* _____ 202
Abstract: Popular Music: Individual Creativity and Social Framework _____ 216

Julijana Baštić

- Maksa Popov i tamburaška praksa u Beogradu sredinom 20. veka* _____ 217
Abstract: Maksa Popov and Tamburitz Practice in Belgrade in the mid-20th Century _____ 236

Bojan Ljujić, Biljana Leković

- Muzički sadržaji sa interneta: obrazovni aspekti u kontekstu slobodnog vremena* _____ 237
Abstract: Music Content from the Internet: Educational Aspects in the Context of Leisure _____ 253

PRIKAZI / REVIEWS

Manojlo Maravić

- Milena Dragičević Šešić, Tatjana Nikolić (ur.): Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija* _____ 254

IN MEMORIAM

- Selena Rakočević (1971 – 2022)* _____ 259

- Pregled važnijih događaja u školskoj 2020/2021. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredio Milan Petrović)* _____ 265
An overview of the most important events in the academic year of 2020/2021 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Milan Petrović) _____ 265

- Biografije autora / Biographies of the authors** _____ 278

Uvodnik

Kao jedan od glavnih koncepata društvenih i humanističkih nauka, „identitet“ se, prema psihologu Eriku Eriksonu tumači kao fenomen koji se razvija tokom čitavog života. Identitet je u isto vreme i složen i paradoksalan, kako ističe psiholog Edmond-Mark Lipianski, jer njegov semantički ambiguitet oscilira između sličnosti i razlike, između onoga što nas čini pojedincima, i onoga što nas u isto vreme čini sličnim drugima. U 2022. godini časopis *Zbornik radova Akademije umetnosti* obeležava desetogodišnjicu publikovanja i posvećen je temi „Umetnost, pojedinac i društvo.“ Namera je bila da se krovnom temom konstruišu dijalozi u kojima umetnost poprima različite identitete sagledavajući se kao proces koji oscilira između individue i kolektiva, pojedinačnog i opštег, i potencijala koji nosi ukoliko se u taj odnos investiraju različita politička, istorijska, semiotička, sociološka i druga značenja.

Gost rubrike Reč umetnika je reditelj Nikita Milivojević, koji nas, između ostalog, podseća da umetnost uvek mora imati dodir sa sadašnjim vremenom, ali da isto tako treba gledati u prošlost, u smislu klasičnih dela, da bi se shvatila budućnost. Kroz standardne rubrike časopisa: Teatrológija i studije filma, Teorija i istorija umetnosti, Studije o muzičkoj umetnosti, i Prikazi nižu se narativi koji svedoče o snažnim pojedincima poput nobelovke Marije Kiri čiji je intrigantan život pretočen u intermedijalno (opersko) delo, ili kompozitora Aleksandra Skrabina kao reakcione i modernističke figure ruske inteligencije, kao i Makse Popova čija biografija otvara mogućnost rekonstrukcije tamburaške prakse 20. veka. U dva rada se ispituje potencijal kostima, najpre kroz ulogu kostima/kostimografa kada je reč o proizvodnji, tumačenju ili izvedbi različitih individualnih i kolektivnih identiteta, tela, ekologije, društvenog aktivizma i socijalne pozicije umetnika, a onda i kroz konцепцију Šekspirovih likova i njihovih odnosa u datom društvenom okviru kroz filmski kostim i modni dizajn. Njima komplementiraju druge interdisciplinarne teme, od preobražaja istorijske i kulturne traume Novosadske racije kroz analizu filmova, preko ispitivanja medikalizacije i politizacije ženskog tela u drami i pozorištu, i poimanja zajednice u pozorišnim predstavama, do otkrivanja ambivalentnog i istovremeno subverzivnog tretmana religijskih i folklornih označitelja italijanske muzičke prošlosti u Pazolinijevom *Dekameronu*. Podjednako intrigantne teme su obrađene u tekstovima o likovnim tehnikama 19. veka i potrebi za umetnošću, i onima u kojima se ispituje uticaj društva, kulture i mas medija u posredovanju stvaralaštva popularne muzike, odnosno korišćenje interneta u kontekstu slobodnog vremena i obrazovanja.

Pre letopisnog dela nalaze se stranice koje posvećujemo još jednom hrabrom pojedincu, umetnici i naučnici, prof. dr Seleni Rakočević, koja nas je ove godine prerano napustila.

Do nekog narednog jubileja, želja nam je da *Zbornik radova* nastavi kontinuirano da doprinosi istraživanjima umetnosti i razumevanju odnosa koji stoji između pojedinca kao nosioca kreativnog procesa i društveno-kulturnog okruženja u kome se taj proces odvija.

dr Nataša Crnjanski, urednica

Editorial

As one of the main concepts of social sciences and humanities, „identity“ is, according to psychologist Erik Erikson, interpreted as a phenomenon which develops constantly throughout the lifespan. Identity is at the same time complex and paradoxical, as psychologist Edmond-Marc Lipiansky points out, because its semantic ambiguity oscillates between similarity and difference, between what makes us individuals, and which at the same time makes us similar to others. In 2022, the *Collection of Papers of the Academy of Arts* marks the tenth anniversary of its publication and is dedicated to the „Art, individual and society“ theme. The intention was to use the umbrella theme to construct dialogues in which art takes on different identities, seeing it as a process that oscillates between individuals and the collective, individual and general, and the potential it carries if different political, historical, semiotic, sociological and other meanings are invested in that relationship.

The guest of *The Word of the Artist* segment is director Nikita Milivojević, who, among other things, reminds us that art must always be in touch with the present time, but that we also need to look at the past, into classic works, in order to understand the future. In the standard segments of the journal: *Theatirology and Film Studies*, *Theory and History of Arts*, *Studies on Music* and *Reviews*, there follow narratives that reveal strong individuals such as the Nobel Laureate Marie Curie, whose intriguing life was adapted into an intermedial (opera) work, or the composer Alexander Scriabin as a reactionary and modernist figure of the Russian intelligentsia, as well as Maksa Popov, whose biography opens up the possibility of reconstructing tambura practice in the 20th century. There are two papers that examine the potential of costumes; the first one through the role of costumes/costume designers when it comes to the production, interpretation or performance of different individual and collective identities, body, ecology, social activism and the social position of the artist, and the second one in the concept of Shakespeare's characters and their relationships in a given social framework through film costumes and fashion design. These are complemented by other interdisciplinary topics, from the transformation of the historical and cultural trauma of the Novi Sad raid through the analysis of films, the examination of the medicalisation and politicisation of the female body in drama and theatre and the concept of community in theatrical performances, to the discovery of the ambivalent and at the same time subversive treatment of religious and folklore signifiers of Italian music of the past in Pasolini's *The Decameron*. Equally intriguing topics are covered in papers about 19th century art techniques and the need for art, and in those that examine the influence of society, culture and mass media in mediating the creation of popular music, that is, the use of the Internet in the context of leisure time and education.

Before the chronicle part, there follow the pages dedicated to another brave individual, artist and scientist, Professor Selena Rakočević PhD, who left us too early this year.

Until the next anniversary issue, we wish for the *Collection of Papers* to continuously contribute to research in arts and understanding of the relationship between the individual as the initiator of creative process and the socio-cultural environment in which that process takes place.

Nataša Crnjanski, PhD, Editor-in-Chief

Marina Milivojević Mađarev
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija Umetnosti
Srbija

UDC 792.071.2.027:929 Milivojević N.(047.53)
Intervju

Pozornica je veza sa vlastitim unutrašnjim životom

/Razgovor sa profesorom i rediteljem Nikitom Milivojevićem/



Foto: P. Mitić

Reditelja Nikitu Milivojevića sam upoznala kroz njegove pozorišne predstave. Sećam se neobičnog, pozorišnog i sveukupno čulnog doživljaja na predstavi *Žak ili pokornost* Ežena Joneska u Salonu JDP-a. Usledila je *Mario i madioničar* Tomasa Mana na sceni Teatra „Bojan Stupica.“ Predstava *Sedmorica protiv Tebe* na sceni BDP-a razumela sam kao pozorišni krik pobune protiv rata i razaranja koji se svuda

oko nas zahuktavao. U najmračnijem mraku devedesetih Nikita Milivojević nas je oduševio dvema izvanrednim predstavama u Narodnom pozorištu: *Maska Miloša Crnjanskog* i *Život je san Kalderona de la Barke*. Usledile su postavke romana *U potpalublju* Vladimira Arsenijevića u JDP-u, drame Borislava Mihajlovića - *Mihiza Banović Strahinja*, i *Karolina Nojber* Nebojše Romčevića u Budva grad teatru. Ovim predstavama Nikita Milivojević je utvrdio status umetnika koji kroz pozorište pronalazi dobru meru istinskog umetničkog istraživanja i aktivnog odnosa prema nemiloj realnosti koja nas je okruživala. Zatim je usledio period kada je Nikita Milivojević sve više radio van zemlje. Činilo se da su nam se putevi razišli, a onda smo se ponovo sreli kao kolege profesori na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Gledala sam odličnu predstavu *Veštice iz Salema* (Artur Miler) u Srpskom narodnom pozorištu u kome su igrale i naše studentkinje. Nakon predstave sam intenzivno razmišljala o njegovom rediteljskom putu i poželeta sam mnogo toga da ga pitam. Konačno, u ovom intervjuu mi se za to pružila prilika.

- *Šta je bilo Vaše prvo pozorišno iskustvo i da li je ono imalo uticaja na Vaš budući rad u pozorištu?*

NM: Može zvučati čudno, ali na mene je mnogo veći uticaj imao film, nego pozorište ... u tom smislu više se sećam i prvog filmskog iskustva, o tome bih mogao mnogo više da pričam. I uopšte, kada bolje razmislim, ja sam oduvek inspiraciju više nalazio u filmu nego u pozorištu. Kako kaže Čehov: „Medicina je moja zakonita žena, a književnost ljubavnica.“ Tako nekako je i meni film poput prve ljubavi. Slikarstvo mi je takođe dobar vodič u onome što radim u pozorištu, muzika isto tako... To sigurno ima veze sa činjenicom da dolazim iz malog mesta i moji dodiri s pozorištem bili su uglavnom svedeni na odlaske sa školom da gledamo jednom godišnje neku predstavu, gde nam je obično sve bilo mnogo zanimljivije od predstave. Ja sam u stvari tek na Akademiji počeo na pravi način da otkrivam pozorište. Mislim da je to bilo dosta srećno za mene, jer sam bio potpuno oslobođen svih mogućih predrasuda. Slušao sam svoju intuiciju i radio onako kako sam mislio da treba, po nekim svojim unutrašnjim pravilima... To je kao kada si dete i sloboden si da maštaš, igraš se, izmišljaš razne igre, veruješ u njih. Reditelj mora negovati tu neku dečju vrstu slobode i mašte. Kasnije, kada dođe škola i krenu ocene, da te kažnjavaju ili nagrađuju, to više nije to. Onda i sam ubrzo počinješ da praviš selekciju, razlikuješ šta ti donosi korist, a šta ne. Ali da se vratim na Vaše pitanje... Tokom studiranja odlazio sam redovno na Bitef, tako da bih mogao reći da je to bilo dosta važno, kao nekakvo putovanje u nepoznato, uzbudljiva i neobična avantura. Odjednom je oko mene bio veliki broj novih, najrazličitijih utisaka, predstava, imena, ljudi, događaja koji do tada nisu bili deo mog sveta. Za nekoga ko je tek počeo da otkriva pozorište bilo je naravno i dosta zbumujućih stvari, ali kao i uvek u susretu s nečim novim i drugaćijim postojalo je neko posebno uzbuđenje. Nisam

siguran koliko je to imalo uticaja na moj rad kasnije, ali je svakako bilo dragoceno iskustvo... Ako bih trebao neke predstave da izdvojim iz tog vremena, koje verujem da su ostavile poseban utisak, prva mi pada na pamet, *Klaustrofobija* Lev Dodina, zatim *Zločin i kazna* Andžeja Vajde, Bergmanova *Gospodica Julija*... Zatim Johan Kresnik i njegovih nekoliko predstava – *Silvija Plat*, *Ernst Jinger*, *Magbet*... Sećam se da su mi recimo te tri predstave otkrile neke nove mogućnosti u pozorištu, pre svega vezano za pokret i vizuelnost.

- *Šta je za Vas kao studenta bilo najvažnije iskustvo u radu sa profesorom režije?*

NM: Odnos profesora i učenika je vrlo složen, ponekad gotovo „mističan“... mogli bi dosta pričati o tome, na različite načine. Pored osnovnih „zanatskih“ stvari, ono što mislim da je posebno važno, i na čemu sam vrlo sam zahvalan svom profesoru Bori Draškoviću, tiče se etike naše profesije: da su rad i disciplina neophodni za ozbiljan stvaralački posao, radoznalost, odgovornost prema svome talentu, profesiji... na probu dolaziti spremam, i sl. Sve to pokušavam danas svojim studentima da prenesem.

- *Na koji način je prof. Petar Marjanović značajan za Vaše profesionalno usavršavanje?*

NM: Za prof. Petra Marjanovića me vezuju razna sećanja... On je bio jedan od onih profesora „stare škole“ u najboljem smislu reči: ozbiljan, autoritativan, ali na jedan nemametljiv način. Mada je odnos sa nama studentima uvek bio „opušten“ i vrlo spontan, postojala je ipak nevidljiva, tačna granica poštovanja koju nikada nismo prelazili. Za moju generaciju bio je među nekoliko omiljenih profesora. Njegovi časovi su uvek bila obogaćeni raznim stvarima koje jedno predavanje mogu da učine živim materijalom, a ne suvoparnom pričom. Ono što smo posebno voleli da slušamo bila su sećanja na razne događaje, probe, predstave, neka izuzetna rediteljska rešenja u njima, ili glumačke bravure, mnogi susreti i razgovori sa pozorišnim ljudima... a ponekad je sve to znalo da bude začinjeno humorom, i kojom anegdotom kao prilog. Nekako u isto vreme kada sam radio svoju prvu profesionalnu predstavu u Narodnom pozorištu, *Masku Crnjanskog*, profesor Marjanović je završavao svoju knjigu „Crnjanski i pozorište.“ Razlog da se ponovo vratim ovom dramskom prvencu Crnjanskog bilo je upravo sećanje kako mi je jednom prilikom posebno skrenuo pažnju na „možda našu najbolju dramu između dva rata“, a njegova zanimljiva analiza ostala mi je i dalje u sećanju. Bila je godina 1993, („jesen i život bez smisla!“), javio sam mu se i on me je pozvao kod njega da porazgovaramo. Tog dana postao sam redovni gost u Njegoševoj ulici broj 10, gde bi nam uvek ljubazna gospođa Ljuba spremila čaj, a ja onda beležio razno od svega onoga što mi je govorio, koje bi moglo da mi bude korisno u predstavi. Ti naši susreti nastavili su se i nakon premijere *Maske*, a zatim godinama pretvorili u

razmenu mišljenja na razne teme. Sećam se još jedne duhovite epizode, sa premijere predstave *Sedmorica protiv Tebe*, kako mi je posle predstave rekao: „Vidi, da budem iskren, ja skoro ništa nisam razumeo, ali je predstava ostavila jak utisak na mene, bila je vrlo iskrena i uzbudljiva. Tako niko ne radi...“ To je bilo nešto što pamtim, u smislu nekakve orientacije, gde sam i u kom pravcu želim dalje da idem.

- *Prve režije – Kako ste birali tekstove koje ste režirali i da li ste u početku režirali i neke tekstove po zadatku?*

NM: Zanimljivo, ali ne sećam se da sam nekada imao situaciju da „moram“ nešto da režiram, po „zadatku“... obično sam ja birao tekstove i predlagao. Mislim da mi je još od prvih predstava nekakav unutrašnji imperativ bio da u predstavi uvek mora da postoji dodir s mojim vremenom, svejedno da li sam radio klasiku ili neki savremeni komad. Pokretač je uvek bilo osećanje da u tekstu pronađem nešto lično, nešto što ima veze s mojim doživljajem stvarnosti u tom trenutku. Shvatio sam da jedino tako mogu da radim – ako govorim o sebi, o svom doživljaju nekih mehanizama stvarnosti koji su oko mene. Kao posledica tog doživljaja nastajale su različite predstave, različito sam reagovao... Kada kažem „da pronađem nešto lično“ mislim pre svega na neko vrlo posebno unutrašnje osećanje, koje prepoznajem intuitivno. Postoje stvari koje moj unutrašnji radar registruje brže, bolje na njih reaguje nego na neke druge stvari. Recimo, uvek u tekstu moram da prepoznam neki deo sebe, da nađem svog „dvojnika“, bez toga ne mogu da se pokrenem. Malo on mene vodi kroz predstavu, malo ja njega. U tom smislu pozornica je za mene uvek na neki način bila veza s vlastitim unutrašnjim životom... Bila je i potreba za dijalogom, između mene i stvarnosti koja me okružuje, ali uvek i jedna vrsta introspekcije. Uglavnom tako nekako sam birao i tekstove – ako prepoznam da u njemu ima nešto lično, što govori više o meni i mom doživljaju sveta oko mene nego bilo koji drugi komad, to je bio razlog da ga radim. Ponekad mi je bila dovoljna samo jedna misao ili slika za koju sam mogao čvrsto da se uhvatim i koja je mogla da mi pokrene maštu. Ona me je uvek nepogrešivo vodila dalje, kao nekakva Arijadnina nit, kroz čitavu predstavu. Bio sam ubeđen da jedino ako iskreno verujem da mi je predstava zaista važna, ona može da postane važna i gledaocima. Mogao bih čak reći da su mi predstave često bile kao male lične ispovesti, nekakav autoportret... (ima ona divna Felinijeva misao da je „biser autobiografija školjke“). Mislim da i danas manje-više slično reagujem.

- *Vi ste pre svega reditelj dramskog teatra, predajete na Akademiji na kojoj je fokus na dramskom teatru. Međutim, kao direktor BITEF teatra bili ste u kontaktu sa istraživanjima u pozorištu. Kako danas vidite dramski teatar? Šta su njegove granice?*

NM: Čini se da nema granica... Međutim treba biti oprezan kada govorimo o raznim „novim formama“ u pozorištu, o tome šta je moderno ili nije. Tu uvek postoji dosta prostora za „manipulaciju.“ Verujem da su staro i novo u pozorištu u nekoj živoj simbiozi – jedno je ugrađeno u drugo. Na sličan način kao što su povezani prošlost i budućnost... Grotovski kaže: „Otkrića su iza nas i moramo putovati unazad da bismo ih dosegli.“ Postoji ona sjajna anegdota koja se pripisuje Betovenu. Kada mu je jedan od učenika doneo neko svoje delo, veliki kompozitor je rekao da tu ima mnogo novih i dobrih stvari, na šta ga je učenik zahvaljujući odmah prekinuo – tako nešto čuti iz usta jednog genija! Veliki kompozitor je na to rekao: „Dozvolite da završim... Dakle, ima mnogo novih i dobrih stvari, ali ono što je dobro nije i novo, a ono što je novo ne znači i da je dobro!“ Nedavno sam naišao na zanimljiv podatak: u Holivudu je napravljeno jedno zanimljivo istraživanje u kojem se navodi da je pre samo 20 godina bilo potrebno oko tri godine da film vrati uloženi novac i donese zaradu. Danas se taj period smanjio na samo dve do četiri nedelje! Za marketing se u ukupnom budžetu pre 20 godina izdvajalo između 5 i 7%, danas on podrazumeva više od 50% budžeta filma. Šta hoću da kažem? Danas je sve u rukama marketinga... Kada se sto puta ponovi neka stvar, ljudi počinju da je prihvataju kao tačnu i da veruju u to kao istinu. Pošteđeni smo toga da mislimo svojom glavom. Ljudima danas očigledno treba tuđe mišljenje da bi imali svoje. To je postala naša stvarnost. I pozorište, nažalost, tako nekako funkcioniše. Navikli smo da pravimo gužvu oko svega i svačega. Značajne stvari ne nastaju baš svakoga časa. Gete kaže da istina „uvek živi u manjini.“ Sve ono što je zaista vredno uvek je u manjini: ozbiljni reditelji, glumci, predstave, filmovi, kritičari, gledaoci, svi su danas izgleda u manjini.

- *Jedna od prvih Vaših predstava koje sam gledala bila je „Maska“ Miloša Crnjanskog. Pamtim je kao umetnički uzbudljivu predstavu. Dokazali ste pozorišnu životnost ovog komada. Kako ste se pripremali za rad na ovoj predstavi i šta se od tada promenilo u Vašoj rediteljskoj pripremi?*

NM: Za mene je „pripremni period“, još od tih prvih predstava, uvek bio nekako najvažniji... Tu prikupljam razne stvari, beležim najrazličitije asocijacije, promišljam strukturu predstave... Vrlo često pišem ponovo komad, tačnije bukvalno ga prepisujem, jer tako na drugačiji način otkrivam svaku rečenicu u njemu! Sve u svemu u tom pripremnom periodu na različite načine otvaram sadržaj, asocijativno, vizuelno, nešto kroz intuiciju... Sećam se da sam sa Zoranom Erićem – koji je u to vreme komponovao muziku za sve moje predstave – uvek počinjao da radim prvo muziku u njegovom studiju, pre prve čitaće probe s glumcima. Osetio sam da ona pomera moju maštu na dobar način. Režiji je u stvari najbliža muzika, jer u suštini i režija je pitanje ritma, pauza, akcentovanja... oni oblikuju smisao predstave. Vremenom sam naravno taj nekakav „sistem“ menjao, dograđivao novim otkrićima, na neki način usavršavao... Sada,

recimo, sve to što je isključivo bio moj „pripremni period“ pretvorio sam u deo procesa rada sa glumcima. Svaku predstavu uvek počinjem sa 2-3 nedelje istraživanja materijala kroz glumce. Pokušavam da kroz njih otkrijem stvari koje ponekad samo naslućujem, nešto što je i meni i njima još nepoznato... Taj deo procesa je uvek neobičan, uzbudljiv i neponovljiv. Neki od najlepših trenutaka koje pamtim u pozorištu desili su se na tim probama, mada ponekad te scene na kraju uopšte nisu bile u predstavi.

- *Naredna Vaša predstava u Narodnom pozorištu bila je Život je san. Tu predstavu pamtim po izvanrednoj ulozi Nebojše Dugalića, estetski baroknom bogatstvu u jednom izuzetno mračnom vremenu i rediteljskoj drskosti da se iz estetski savršeno usaglašene predstave iskoči u geg i rušenje pozorišne iluzije. Kada razmišljate o koncepciji predstave čemu poklanjate najviše pažnje?*

NM: Kalderonov *Život je san* je bio iz mnogo razloga važna predstava za mene... motiv sna, ta neka tanka nit između stvarnog i nestvarnog, iluzije i realnog, to je definitivno postalo nešto što me sve više interesuje u pozorištu, vizuelno i značenjski. To će postati jedan od glavnih motiva i istraživanja u mnogim mojim predstavama, sve do danas. Ako bih morao svoje pozorište nekako da definišem, onda bi to bio svet u kojem se stvarnost i fikcija toliko prožimaju da ih je ponekad nemoguće razlikovati... U smislu pozorišnog jezika mešanje vremena, prostora, stvarnog i nestvarnog, gde je sve na nekakvoj nejasnoj granici, ne zna se gde tačno prestaje jedno, a počinje drugo, već tada je postalo nešto važno za mene. Mislim da sam u to vreme počeo sve više da razvijam vizuelni element u predstavi, „jezik slike“ kao neko svoje pozorište. Takođe, po prvi put sam na direktn način, svesno, dodirivao slikarstvo. U predstavi je bilo nekoliko vizuelnih citata Velaskeza... Mada je predstava bila posveta baroku i dekonstrukcija baroka isto vreme, odlučujuća stvar za jedno takvo tumačenje bila je u samom komadu, u njegovoj strukturi. Ono o čemu najviše razmišljam dakle uvek je – struktura. Režija je određeni proces, baziran na tačno postavljenoj strukturi, podrazumeva nekakvu „arhitekturu“, nešto se gradi u tom procesu. Predstava je kao organizam u kojem je sve povezano sa svim, i zahteva ozbiljno promišljanje unutrašnje strukture.

- *Predstavu U potpalublju smo svi doživeli kao zajedničku pobunu protiv situacije u društvu. Da li je za Vas i danas, i na koji način, važan društveni angažman u pozorištu?*

NM: Uvek je važan... Ja verujem da predstava uvek treba na neki način da bude savest svoga društva. Ali ono što poslednjih godina primećujem jeste da jureći nekakvu dnevnu angažovanost i aktuelnost u pozorištu, mi često previđamo jedan mnogo širi, zahtevniji i univerzalniji okvir: predstava pre svega mora da bude životno angažovana. Te dnevne istine su obično plitke. Mi ne živimo samo u sadašnjosti, već takođe u prošlosti i budućnosti. Nemoguće je na taj dnevno-banalan način trčati trku

sa stvarnošću, pozorište nije hipodrom. Problemi zastarevaju brže nego što mislimo, naročito nametljivi problemi kojih je prepuna naša svakodnevica, a ljudi i dalje nastavljaju da vole, da pate, budu srećni, nesrećni, dobri, zli. Pored toga, te „aktuelne“ predstave uvek imaju i nekakvu površnu didaktičnost. Kada to kažem, onda mislim na određeno nametanje ideja gledaocu, šta treba da misli i slično. Nije najvažnije ono što se direktno kaže, već ono što ostaje sakriveno, naslućeno. Uveren sam da bez „poetskog“ momenta, bez nekakve tajne, nema značajne predstave.

- *U svom pozorišnom angažmanu veoma često ste radili tzv. klasiku. Ima li stvarne razlike između rada na predstavi po tzv. klasičnom tekstu i na osnovu savremene drame?*

NM: Meni se čini da suštinski nema gotovo nikakve razlike između vremena prošlog i sadašnjeg... Menjaju se kostimi, razni običaji, ali ispod toga uvek se nalazi ono što je mnogo važnije, a to je život i čovek u njemu. U životu se stvari spolja menjaju velikom brzinom, ali unutar čoveka to ide mnogo sporije i drugačije. Čovek je čovek, i u sebi uvek nosi iste zapitanosti, bez obzira da li je to bilo pre dvesta, trista godina, ili je danas... Zbog toga i dalje igramo Šekspira, Čehova, Eshila, Molijera, Kalderona, Dostojevskog... i smatramo ih našim savremenicima. Za reditelja je važno da nauči da gleda u prošlost da bi bolje video i razumeo sadašnjost, naslutio budućnost. Ima ona priča kako su Džulijena Beka, tvorca čuvenog „Living teatra“, pitali zašto je za prvu predstavu svog avangardnog pozorišta izabrao *Antigonu*. Odgovorio je da ne zna ništa savremenije od *Antigone*. I meni se već dugi niz godina čini kako ništa nije savremenije od klasičnih komada. Ja sam često u svim tim klasičnim komadima koje sam tada radio i danas koje radim uvek mnogo lakše i brže nalazio neki deo sebe i svoje stvarnosti nego u mnogim savremenim komadima. Treba učiti od najvećih, a to su, naravno, veliki klasici. Oni uvek produbljuju nešto u nama i našem doživljaju sveta. Bez toga ne možeš da napreduješ. To je i neka vrsta preispitivanja sebe. Jedna od retkih definicija koje pamtim još iz vremena studiranja jeste ona šta je mit: „Mit je ono što je uvek, ono što je svugde i u šta svi verujemo.“ To je zaista tako. U tome i jeste izazov mitova u svakom vremenu. Veliki klasici imaju upisanu tu mitsku šifru u kojoj prepoznaješ svu dubinu vremena, istorije... Kod njih neprestano osećaš to prodiranje prošlosti u sadašnjost. U njima se nalazi talog svega, svih mitova, starih, novih, vlastitih, onih tek stvorenih...

- *Kada sam u SNP-u gledala Veštice iz Salema veoma mi se dopao rad sa studentima naše Akademije u stvaranju metaforične slike paranoje. Šta očekuješ od glumca u saradnji?*

NM: Glumac je na neki način rediteljev dvojnik, ja se izražavam kroz glumca... ponekad tek kroz glumca reditelj pronalazi pravu dubinu komada, puni smisao ideje predstave. To je na neki način uvek pomalo i pronalaženje sopstvenog „ja“ u drugoј

osobi. Mogućnost izražavanja toga moga „ja“ kroz neke glumce za mene je ponekad gotovo uznemirujuća. To sve znači da u radu sa glumcima reditelj mora biti veoma strpljiv. Glumci imaju svoj unutrašnji proces, koji je veoma različit... Kada su jednog dirigenta pitali kako to da orkestar uvek tako skladno zvuči kada on diriguje, on je rekao kako veruje da u svakom članu orkestra postoji grumen zlata, a njegovo je da ga otkrije. Mislim da isto važi i za rediteljev rad sa glumcima. Glumci mogu da budu veoma kreativni – ali samo ako im pružite priliku za to, otkrijete taj grumen zlata koji imaju.

- *Šta mislite koje vrednosti poseduju naši studenti nakon završetka Akademije?*

NM: Možda bi kao odgovor na Vaše pitanje bilo zanimljivo iskustvo koje sam imao radeći predstavu u SAD, u uslovima čuvenog „Brodvej sistema“, koji je bio zaista prilično razočaranje za mene, jer je u samom procesu rada potpuno nekreativan. Nema se uopšte doživljaj istraživačkog, timskog rada, tako da mi se ponekad činilo da bi reditelj mogao i od kuće, onlajn, da režira. Čitav sistem je podređen ekonomičnosti vezanoj pre svega za novac. Broj proba, susreta sa saradnicima, sve je na neki način limitirano i ubrzano. Zbog svega toga smo probe ipak prilagodili nekom mom načinu rada, što je mislim postalo novo iskustvo za ceo tim. Zašto sve ovo govorim? Zato što na probama glumci odmah pokušavaju da što pre dođu do rezultata! Svi na probu dolaze spremni, s naučenim tekstrom i već unapred smišljenim gotovim rešenjima, što je posledica pre svega sistema i škole, gde se odmah obučavaju raznim gotovim tehnikama. Lično mislim da glumce na taj način brzo zatvorite, ne date im mogućnost da oni sami ponude nešto, sami dođu do svojih rešenja, svojih tehnika. Ono što je zaista važno u našem poslu jeste da do svojih otkrića dolazite kroz vlastito iskustvo, jedino tako zaista nešto ostaje u vama. Naša škola mislim da ima bolji sistem. Ali, s druge strane, uslovi za rad su tamo neuporedivo bolji, tu je sve na njihovoj strani.

- *Kako je pozorišni rad u Grčkoj uticao na Vaše razumevanje pozorišta?*

NM: To je bio višestruko koristan susret za mene. Rekao bih da se desio u pravom trenutku. Za razliku od nas, Grcima je devedesetih zaista dobro išlo, tako da je i pozorište bilo vrlo živo mesto, prepuno zanimljivih stvari. Već u tom prvom susretu bilo mi je jasno da sam došao u jednu, u svakom smislu, mnogo bogatiju stvarnost od naše. Poređenja radi, u tom trenutku u Atini postoji više od 100 pozorišta (danas ih ima blizu 200) – mogao sam da vidim toliko različitih predstava, probaju se razne stvari, mnogo se prevodi... Postoji nekoliko velikih festivala, gde se takođe mogu videti zanimljive ideje. Možda sam tada po prvi put zaista na pravi način shvatio šta znači proširiti svoj krug novim utiscima, ljudima, idejama... i koliko je to važno. Jedno od takođe većih iznenađenja bila je veoma razvijena i zanimljiva alternativna scena. Najzanimljivije predstave dešavale su se van institucija, i one se igraju u najrazličitijim mogućim prostorima pretvorenim u pozorište: perionicama automobila, magacinima,

skladištim... Recimo moje prvo pozorište u kojem sam radio, „Amore“, bio je čuveni letnji bioskop, s divnom otvorenom terasom na vrhu zgrade! Sećam se da sam, kada sam prvi put ušao na scenu, bio iznenađen, gotovo razočaran. U to vreme „Amore“ je inače važilo za najbolje atinsko off pozorište. Igrati i režirati u njemu bilo je znak prestiža. Međutim, za nekoga ko je navikao da radi na našim scenama, to je bilo više nego skromno pozorište. Pre svega, bilo je malo, moglo je da primi oko 150 gledalaca. Tako da je moja mašta morala da počne drugačije da radi, na neki nov način. Mislim da me je taj „ograničavajući“ faktor, pre svega u smislu prostora, doveo do neke vrste minimalizma, što sam kasnije imao kao nekakvo novo iskustvo i u mnogim drugim predstavama. Tako sam počeo sve više da volim kamerne scene, zato što su bile intimnije s gledaocima. Tada sam počeo i da učim šta u stvari znači „manje je više.“ Majls Dejvis bi rekao: „Majstor je onaj ko ume da odsvira jednu notu tamo gde svi ostali sviraju dve.“ Ali jedna od najdragocenijih stvari bilo je to što sam upoznao mnoge zaista izvanredne, darovite ljude, koji su postali moji najbliži saradnici sve do danas.

- *U svojoj bogatoj pozorišnoj karijeri bili ste i reditelj i menadžer. Kako se te dve profesije nadopunjaju?*

NM: Za mene je uvek bilo najvažnije da prvo napravim tim ... moj posao je timska igra . Jedino u tom smislu razmišljjam i kao menadžer.

- *Decenijama već radite u pozorištu i u zemlji i u inostranstvu. Šta Vas još uvek drži u pozorištu?*

NM: I ja se ponekad pitam... Različite stvari, uvek se nađe poneki novi izazov. Pozorište je za mene jedan od najuzbudljivijih čovekovih „pronalažaka“... Sasvim sigurno i mesto u kojem nalazimo neki deo sebe. Mi nosimo u sebi mnogo raznih zapitanosti, pozorište je jedno od mesta gde tražimo odgovore na njih. Meni se nekako oduvek činilo kao da svi živimo bar dva života: ovaj stvarni i onaj zamišljeni, imaginarni, koji se dešava u našoj mašti. Mi imamo suštinsku potrebu da budemo i neko drugi, da živimo i neki drugačiji život. Pozorište, umetnost uopšte, popunjava taj prazan prostor između onoga što jesmo i onoga što bismo žeeli da budemo. Na taj način nemoguće postaje moguće, a pozornica čarobno mesto koje može da proširi našu stvarnost, da nas podseti na to da ova naša stvarnost nije jedina moguća. Sve to vezano za pozorište, scenu, probe... i dalje mi je inspirativno.

- *Koliko se naše pozorište promenilo za trideset godina?*

NM: Mnogo... Ponekad mi se čini da ništa nije više isto, vreme, život, razne okolnosti, sve to oblikuje i pozorište. Život se mnogo promenio od tada, naša stvarnost više nije ista, ni država nam nije ista... a to znači da su se i ljudi promenili, a sve to je onda promenilo i pozorište. Ono više nema ni tu ulogu koju je nekada imalo. Njegova

uloga je daleko skromnija danas. Uslovi za rad su takođe nažalost mnogo gori... Čitava jedna stvarnost koju smo poznavali, život koji smo znali, to je sve nestalo. Pojavila se neka drugačija stvarnost, počeo neki novi život, pa je i pozorište moralo da se prilagodi.

- *Sa kakvim perspektivama, mogućnostima i izazovima se suočavaju mlađi umetnici?*

NM: Kod Čehova u *Tri sestre*, u trećem činu, ima jedna scena kada Veršinjin govori o požaru, kako je ugledao svoje male devojčice na pragu kuće, same, uplašene, i otprilike kaže kako je odjednom pomislio: „Bože, šta li ih još sve čeka u životu?“ Neverovatno uzbudljiva scena. S obzirom na to da imam dvoje dece, naravno da razmišljam o tome šta ih sve čeka u budućnosti; verovatno zbog svega toga osećam još veću odgovornost prema tim mladim ljudima s kojima radim. Rekao bih da im je trenutno malo toga naklonjeno u svetu i vremenu u kojem živimo. Imam utisak kao da je neko napravio plan da ih okruži svim mogućim pogrešnim stvarima i utiscima. Sve su dalje i dalje od suštine... Kada uporedim neko „moje vreme“ i sve ovo danas u šta oni ulaze kada završe Akademiju, mislim da uopšte ne bih voleo da sada moram da počinjem. Ali kada ste mlađi, naravno da o takvim stvarima ne razmišljate, i dobro je da je tako. Ono što mislim da je osnovni problem za naše mlađe glumce (reditelje) jeste što posle Akademije ulaze u pogrešan sistem, koji njihov talenat, kreativnost i maštu brzo uspava. Talenat i uspeh danas najčešće ne idu zajedno istom linijom. Spolja gledano imate uspeh, ali unutra se ne razvijate – to je najveća opasnost za mlađe reditelje i glumce. Danas je gotovo najlakše postići uspeh, sve posle toga je teško.

Mali podsetnik o Nikiti Milivojeviću:

Nikita Milivojević je redovni profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na Katedri za režiju. Režiju je studirao i završio na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U svojoj dugoj i veoma plodnoj pozorišnoj karijeri režirao je više od šezdeset predstava u zemlji i inostranstvu. Za svoj pozorišni rad dobio je sva značajna pozorišna priznanja u zemlji (izdvajamo tri Sterijine nagrade – dve za režiju *Maska* 1993. *Karolina Nojber* 1999. i jedna za scensku adaptaciju *Banović Strahinja* 1997. godine i Nagradu „Bojan Stupica“ za režiju 1996. godine), kao i brojne nagrade u inostranstvu. U anketi pozorišnih kritičara časopisa za pozorišnu umetnost Scena njegova postavka drame Borislava Mihajlovića – Mihiza *Banović Strahinja* proglašena je najznačajnijim pozorišnim ostvarenjem u srpskom teatru devedesetih godina 20. veka. Pored režiranja u Srbiji i regionu, režirao je u Švedskoj, Sloveniji, Makedoniji, Turskoj, Nemačkoj, Italiji, SAD i drugim zemljama. Od 2000. godine živeo je i radio u Grčkoj gde je ostavio snažan pozorišni pečat. Njegove predstave *Ivanov* (A. P. Čehov) i *Zločin i kazna* (F. M. Dostojevski) u teatru Amore – proglašene su pozorišnim događajima u Atini. Napisao je scenario i režiraoigrani film *Jelena*, *Katarina*, *Marija*, po motivima knjige *New York, Beograd* D. Miklje. On je 2014. sa saradnicima je osnovao i vodi *Šekspir festival* u Čortanovcima. Obavljao je funkciju direktora Beogradskog internacionalnog teatarskog Festivala (BITEF) i Teatra Bitef. Za RTS je režirao dokumentarnu emisiju iz dva dela o kulturi Srba u Dalmaciji. U februaru 2022. izašla je monografija *Nikita Milivojević – ja ovde silazim* autorke Olivere Milošević.

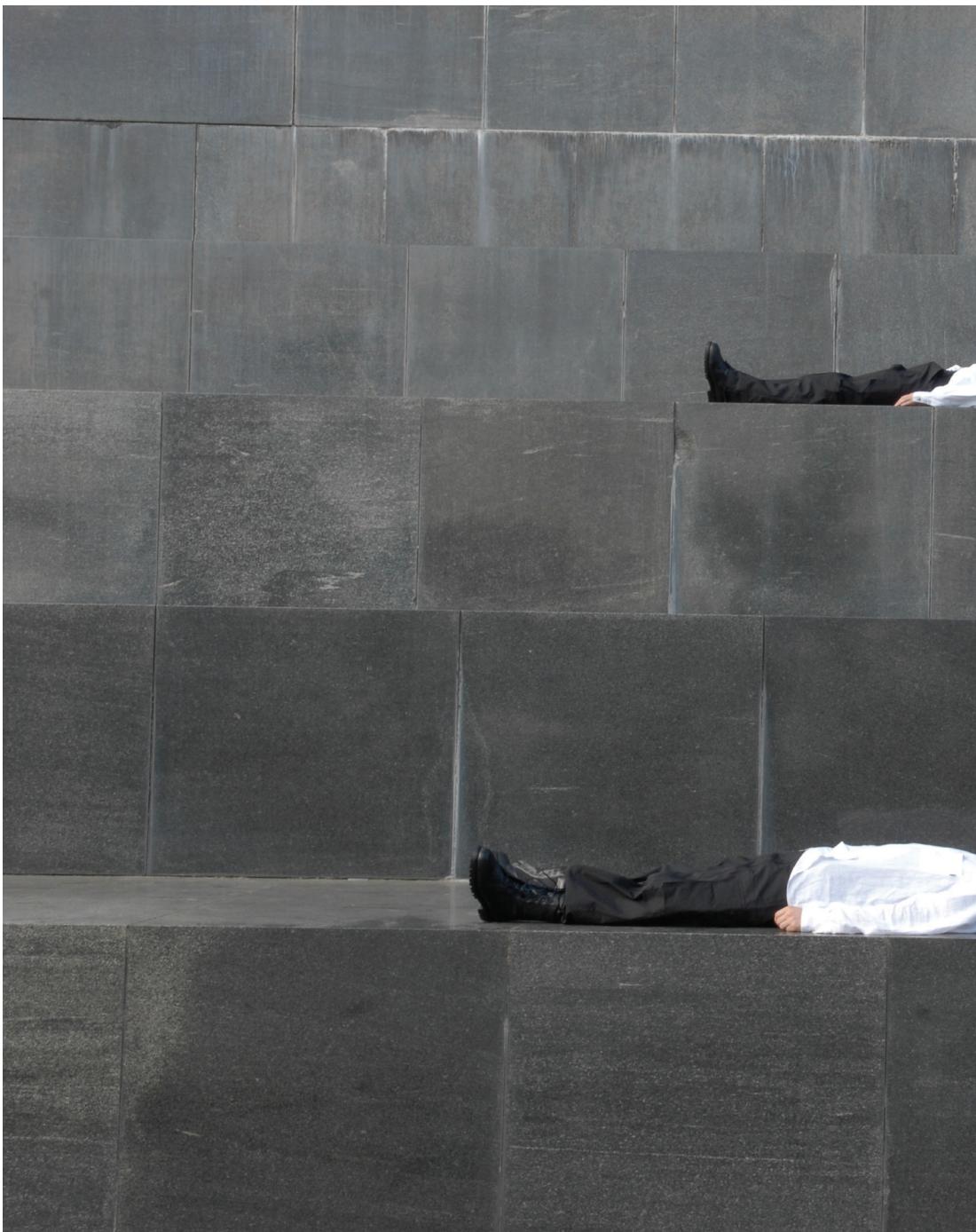


Fotografija 1. Predstava „Henri VI“, Gloub teatar, London (2012)



**Fotografija 2. Autorski projekat „The Last Dream of William Shakespeare“,
Orebro Theater, Švedska (2022)**

REC UMETNIKA/THE WORD OF THE ARTIST





Fotografija 3. Autorski projekat „Moja domovina - sedam snova“, Delfi (2006)

Nevena Daković
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti
Srbija

UDC 94(497.113 Novi Sad)"1942"
791-21
DOI 10.5937/ZbAkU2210024D
Originalni naučni rad

Pesak i sneg filmskog sećanja: Novosadska racija

Apstrakt: Cilj rada je da mapira preobražaj istorijske i kulturne traume – „kada je ceo jedan grad završio pod ledom“ – i njima vraćena kolektivna sećanja grada u transnacionalno sećanje i narative apsolutnih žrtvi, te da ga pokaže kroz analizu filmova *Hladni dani* (Hideg Napok, 1966, Andraš Kovač [András Kovács], Mađarska) i *Spomenik* (1967, Miroslav Antić, SFRJ). Njihovi komplementarni narativi o Novosadskoj raciji, ispriovedani iz različitih nacionalnih perspektiva, suprotstavljenih optika žrtvi i počinilaca, sa tačke posmatranja generacija i postgeneracija (a potonjima pripada i autorka ovog teksta), zajedno sa naslovima koji samo dodiruju temu poput *Jevreji dolaze* (Prvoslav Marić, 1991, SFRJ) i *Peščanik* (Sabolč Tolnaj [Szabolcs Tolnai], 2007, SFRJ), postaju, istovremeno, prostori upisa zamršene dijalektike etnicizacije i deetnicizacije sećanja i kulturni okvir koji oblikuje slike prošlosti i tumačenja istorije. U istom ključu rad koristi tri teorijska interpretativna okvira – „nasilja kao tvorbene sile na Balkanu“ (Maks Bergholc [Max Bergholz], 2016); transnacionalnog sećanja i apsolutnih žrtvi, i „sećanja i saučesništva“ (Debarati Sanjal [Debarati Sanyal], 2015) – koji otvaraju nova čitanja prošlosti i pisanja istorije u filmovima, a u skladu sa savremenim političkim kontekstom. Pomenuta deetnicizacija u radu se prepoznaje kao promena „etničkog“ u „etičkog“, igrom reči označena kao kao et/n/ička, i time povezana sa iskonskim pitanjem identiteta i odnosa identiteta i sećanja. Istovremeno, oblikovanje sećanja pojedinca i sećanja različitih socijalnih grupa kojima on/ona pripada u kolektivno sećanje svedoči o tome kako je potonje „postalo snažni simbol brojnih političkih i društvenih tranzicija“ koje zahtevaju da se pojedinac, iznova, (re)pozicionira u društvu.

Ključne reči: Novosadska racija, film, trauma, sećanje, Holokaust

*Potvrdio je da je tačno ono što se priča... da je
tu, pred kasarnom i u kasarni ubijeno mnogo
ljudi. Da su tu ubijeni i naši – uja Đorđe, uja*

*Nika, Bakica, tetka Mira... Oteo sam bratu
crvenu grudvu, a on je plakao. I ja sam plakao.*

Svako zbog svog razloga...

(Malenčić, 1998: 32)

Za žitelje Vojvodine, Racija je jedna od najvećih, ako ne i najveća, trauma mađarske okupacije Bačke. Tokom zimskih nedelja 1941/1942. godine „Bačka je ostala bez blizu četiri hiljade svojih žitelja, najviše Srba (2.578) i Jevreja (1.068)” (Đurđev, 2017: 143). U završnici masakra, tokom tri ledena dana, 20-23. januara 1942. godine, mađarska vojska, policija i žandarmi pogubili su prema različitim izvorima između hiljadu i hiljadu pet stotina žitelja Novog Sada. Uhapšeni – mahom Srbi i Jevreji – odvedeni su na obalu Dunava, gde su ubijani ili živi bacani u zaledenu reku dok su vojnici nastavljeni da pucaju u njih.

Proteklih decenija, sećanje na Raciju je opstalo menjajući se od državnom odlukom potisnutog sećanja žrtvovanog zarad multietničke harmonije SFRJ i dobrosusedskih odnosa sa Mađarskom u kojoj živi brojna srpska dijaspora, do velikog narativa apsolutnih žrtvi lišenih etničkog, ali zadobijenog etičkog identiteta. Osamdeset godina polutišine donele su niz raznovrsnih tekstova memorijalizacije traume koji promišljaju prošlost u potrazi za odgovorom na pitanja o kulturnoj traumi koja mozaički slaže sećanja preživelih i prisvojene slike prošlosti post-generacija; o dinamici odnosa sećanja pojedinca i kolektivnog sećanja¹; o palimpsestnom slaganju istorije i sećanja; o transgeneracijskom i transkulturnom prenosu traume. Različiti umetnički i medijski narativi – a ovde se bavimo pre svega filmovima – pomogli su izranjanje traumatičnog sećanja pojedinca i pojedinačnih porodica, te njihovo suočavanje koliko i stapanje, sa javnim i kolektivnim sećanjem društva utorulom u „sramotnu tišinu“. Onemelost javnosti podržana je činjenicom da Novosadska racija do sada nije imenovana „jednim večnim imenom“ (Isajija 56:5)² već se o istoj govoriti kao o „hladnim danima“,

1 U svojoj teoriji Morris Albwaks (Maurice Halbwachs) razmatra kolektivno sećanje kao dva različita, ali ne jasno komplementarna fenomena: društveno uokvirena sećanja pojedinaca i kolektivnu komemorativnu reprezentaciju i mnemoničke tragove. Gubeći koherentnost, na jednoj strani, pojam se predstavlja kao sakupljeno sećanje (collective- collected) nastalo „agregacijom i prevodenjem“ tj. sakupljanjem sećanja pojedinaca koja tom prilikom mogu biti transformisana pod pritiskom okvira i konteksta. S druge strane, stvoreni javno dostupni komemorativni simboli mogu se tumačiti samo u meri u kojoj izazivaju reakciju pojedinca ili grupe. (Olick, 2007: 22-24)

2 „Ime večno daću svakome od njih, koje se neće zatrti“ (Isajija 56: 5) je citat sa početka Lancmanovog (Claude Lanzmann) filma Šoa (Shoah, 1986), koji pored uvreženog termina Holokaust uvodi novi i adekvatniji.

novosadskom pokolju, masakru ili tragediji grada dok se teorijski prepoznaće kao Holokaust,³ poslednja faza brutalne odmazde koju su izvele mađarske snage kao odgovor na tobože započetu pobunu Vojvođana (Manoschek, 2000; Byford, 2013) a time i kao deo dugoročne politike mađarizacije tj. uništavanja drugih etniciteta zarad stvaranja etnički čistije Vojvodine (Golubović, 1992; Pejin, 2007; Đurđev, 2017).⁴ O trajektoriji preobražaja govori i moguća tipologija narativa sećanja: narativ zajednice sećanja (žitelja Novog Sada), etnicizovani narativ, narativ antifašističke borbe i narativ transnacionalnog sećanja i apsolutnih žrtvi.

Narativ građana, zajednice sećanja nastao u ranim posleratnim godinama i negovan u okvirima porodica kao uspomena na najmilije nestale u Raciji je prva i najdugovečnija priča. Nastalo kolektivno sećanje na „novosadsku tragediju“ izneditro je duboko emotivan i spontan komemorativni ritual prikazan u filmu *Spomenik*. „Marš živih“ je hod kolone građana koji nose transparente i fotografije žrtava, uz stihove poeme „Dunav“ Jovana Popovića da „idu živi da iskupe životima svojim mrtve“ (Blic Online, 23.01. 2013). Etnicizovani narativi, pak, govore o Raciji kao Holokaustu ili Holokaustu nalik zbivanju izjednačavajući u teorijskoj perspektivi stradanje Jevreja, drugih po brojnosti etničkih žrtvi, sa stradanjem većinskih srpskih žrtava Racije. Osvajanje pozicije apsolutne i nevine žrtve Holokausta, istovremeno, postaje stožer osmišljavanja srpskog žrtvenog narativa koji određuje nacionalnu ulogu u različitim konfliktima 20. veka. Nastanak antifašističke verzije, koja je dominirala sve do polovine devete decenije prošlog veka, posledica je oficijelne politike sećanja SFRJ utemeljene na principu „uravnivilovke“ – nametnutim izjednačavanjem ratnih patnji i stradanja naroda i narodnosti nove države utemeljene na principu „bratstva i jedinstva“ (Byford, 2013; upor. Sindbaek, 2012; Vervat, 2019). U istom ključu kao i Holokaust, u zvaničnim okvirima, Racija je tavorila na marginama sećanja, utopljena u istoriju socijalističke revolucije i antifašističke borbe. Državna strategija sećanja nije dozvoljavala pravljenje (etničke) razlike među žrtvama koje su pre svega borci protiv fašizma, junaci NOB-a a još manje je pominjala interetničke sukobe kao integralni deo ratnih zbivanja na teritoriji Jugoslavije.⁵

3 Argument u prilog Racije kao zbivanja Holokausta je: prepoznavanje počinilaca npr. Kepira (Sándor Képíró) kao fašiste, a tek potom kao Mađara; poređenje sudenja Kepiru sa Nirnberškim procesom ili suđenjem Ajhmanu u Jerusalimu te isticanje jevrejskih, a tek potom srpskih žrtava.

4 Mađarska verzija zbivanja objašnjava masakr kao čin dokazivanja privrženosti nemačkoj politici na Balkanu u trenutku Ribentropove posete Budimpešti i uveravanja da „Mađarska, zbog velikog vojnog angažovanja na prostorima Bačke, ne može u potpunosti da zadovolji zahteve Nemačke za njenim većim angažovanjem na Istočnom frontu“ (Đurđev, 2017: 139)

5 Problematično uodnošavanje Racije i antifašističke borbe govori o istorijskom revizionizmu sa desnice koji potiskuje i briše antifašističku prošlost u okviru potrage za „ontološkom sigurnošću“ država nastalih raspadom SFRJ (Subotić 2021). Ontološko obezbeđenje identiteta podrazumevā preklapanje, razdvajanje i izmeštanje čitanja istorijskih trauma koje plediraju da zauzmu centralno mesto Holokausta. Novosadska

Narativ transnacionalnog sećanja i apsolutnih žrtvi, dakle etički narativ, obolje pacifikujućoj politici neophodnoj multikulturalnoj zajednici i razvoju tolerancije spram različitosti kao *conditio sine qua non* na putu evropskih integracija. U skladu sa posleratnim promišljanjima o potrebi opruštanja, ali ne i zaboravljanja, danas (re)konstruisano sećanje i ponovo napisana istorija počivaju na principima tranzisionizma – svesti o neminovnosti suočavanja sa problematičnom prošlošću i poštovanja načela istine, pomirenja i pravde kao zaloga sadašnjosti i budućnosti. Disonantna sećanja žrtvi (Srba i Jevreja) i počinilaca (Mađara) prevladana su razvojem kulture sećanja, koja nužno kompiluje, miri i uzima u obzir individualne i grupne traume, istoriju, dijahronijski i sinhronijski kontekst, palimpsestno tumačenje istorije i imperativ funkcionalnog odnosa sa sadašnjošću. Uvrežena etnicizacija žrtvi i dželata neutralizovana je novoprivlačenom tezom da su „zločinci u istoriji ostali zapisani kao zločinci, a njihove žrtve kao nevine žrtve“ (Blic Online, 23.01. 2013). Put transformacije sećanja okončan početkom 21. veka konstatacijom da su članovi svih etničkih zajednica bili i žrtve i počinioci, proročki je čitljiv u filmovima snimljenim pre više od pedeset godina, u jeku evropske filmske moderne i revolucionarne 1968.

Posttraumatski film hladnih dana

*Tad je upitao: – Znate li šta znači ovde – i pokazao na
prsa – slovo U? – Rekoh mu, kako ne bih znao:
Ungar, to jest Mađar. – Ne – odgovorio je on: nego unschuldig,
to jest „nevin“, pa je tako živo prasnuo u smeh, a onda
još dugo klimao glavom sa zamišljenim licem kao da
mu veoma prija ova misao, ne znam zašto.
(Besudbinstvo, 2002: 137)*

Mađarski film *Hladni dani*, adaptacija istoimenog romana Tibora Čereša (Tibor Cseres), saobražen nacionalnoj istoriji, gde je nasilje – planirane akcije odmazde za sedamnaest vojnika ubijenih u partizanskoj zasedi – prikazano kao posledica prekoračenja naređenja iz Budimpešte, je prvi filmski narativ o osjetljivom sećanju. Dosledna sopstvenim tvrdnjama, zvanična Budimpešta je organizovala suđenje glavnim odgovornim iz redova mađarske vojske. „I zaista, usred rata u fašističkoj Mađarskoj povedena je vojna istraga. [...] Decembra meseca 1943. izrečena je presuda, racija, samo delimice i uslovno zbivanje Holokausta, menja se u funkciji nalaženja ontološke sigurnosti obe nacije, u pravcu etnički nedefinisanih zlodela, ostavljajući po strani i fašističku i antifašističku prošlost. U godinama raspada zemlje, trauma Racijske ostala je po strani, diskretno poluzvanično obeležena da ne bi rasplamsalim sukobima Srba, Hrvata i Bošnjaka dodala i večno tinjajuće interetničke tenzije Srba i Mađara i time održavala krhki mir multinacionalne Vojvodine.

dvanaestorica oficira, osuđeni su na zatvorske kazne. Tako i kapetan Šandor Kepiro na deset godina robije.“ (Ivanji, 2011) Posle rata, Mađarska je strateški opet prva progovorila o zločinu kroz Čerešov roman. Pisac se seća posete Novom Sadu u proleće 1942. godine – gradu zanemelom od šoka i ophrvanim bolom – i načinjenih beleški koje su objavljene tek osamnaest godina kasnije da „obrišu krv koja je umrljala čast mađarske nacije“ (Cseres, 2003: 7).

Neprikosnoveno „prvenstvo“ mađarskih narativa je, ipak, osporeno srpsko jevrejskim/jugoslovenskim/centralnoveropskim romanom Eriha Koša – *Novosadski pokolj*, objavljenim 1961. godine, dakle tri odnosno pet godina pre knjige i filma suseda.⁶ No, oba romana slede isti obrazac zasnovan na istorijskim činjenicama i koriste kako istorijske (Feketehalmi Sajdner, Jožef Graši) tako i likove fikcije. Sledstveno, efekti hibridne priče i modernističkog (Čereš) odnosno realističkog (Koš) pripovedanja ponajbolje su opisani rečima kritičke pohvale Ivana Ivanjija upućenim Košovom delu.⁷

Pored svih tih zamerki valja zabeležiti i jednu pozitivnu činjenicu, koja je možda važnija od svih narednih detalja: knjiga se tako lako čita, to je toliko tečna, dopadljiva, uzbudljiva proza, da će novom čitaocu koji se zasitio dokumentarnih grozota, dati svakako lako shvatljivu sliku suštine zbivanja za vreme novosadskog pokolja (1962: 419).

Prolog filma iznosi iste činjenice objašnjavajući događaje u Novom Sadu, suđenje u Budimpešti, te kako su prvooptuženi pobegli u Nemačku, a potom se u oktobru 1944. godine vratili u Mađarsku i bili unapređeni. Dalje navodi kako se 1946. godine, slučaj Racija ponovo našao pred sudom, ali prvooptuženi, ovog puta, dobijaju smrtnu kaznu. No „ovaj film ne govori o njima, niti je rekonstrukcija zbivanja“ već iznosi razgovore četvorice optuženih – po osnovi komandne odgovornosti ili pukog slušanja naređenja – nižeg ranga zatvorenih u istoj celiji. Individualni iskazi likova (umetnika koji je slučajno mobilisan, profesionalnog vojnika, podoficira koji je direktno učestvovao u ubistvima...) ukrštaju se (u nekom trenutku svako je video suprugu oficira Bukija [Zoltán Latinovits] pogubljenu u Raciji) obezbeđujući multiperspektivno pripovedanje sećanja.

Rašomonska struktura priče varijabilnih i umnoženih fokalizatora, dakle, relativizuje odgovornost počinilaca odgovarajući na teško razdvojiva pitanja lične

⁶ U široj perspektivi oba romana odlikuje „jezovita, hladna deskriptivnosti,“ emocija dezorientisanosti i besciljnosti usled svesti o neminovnom ukrštanju „životnih smerova junaka i slučajnosti“ (Novaković, 1985: 294), odsustvo tuge, žalosti, gubitka koje će kasnije savršeno razviti Aleksandar Tišma.

⁷ Glavna Ivanjijeva zamerka upućena romanu, inače, tiče se upravo pomenutog hibridnog karaktera. „Koš je pomešao neke pripovedačke elemente sa dokumentovanim činjenicama“ (Ivanji, 1962: 418).

odgovornosti, slušanja nadređenih ili postajanja žrtvom slučajnosti i okolnosti koji sudbinski određuje janusovske identitete počinilaca i žrtvi. Trauma uključuje i traumu mađarskih vojnika kao žrtvi vojnog ustrojstva dodajući novu etičku kvalifikaciju etničkom identitetu. U skladu sa istorijom i naslovom čulna dominanta je hladnoća naglašena crno-belom fotografijom i fizički i emotivno „zaleđenim“ likovima. Prvi kadar prikazuje probijanje rupe na zaleđenom Dunavu u koju će biti bačeni Srbi i Jevreji, a u koju kao u metaforički ponor sećanja i krivice (pro)padaju i gledalac i autori filma. Prepletene ispovesti prikazane su u najboljoj tradiciji mađarske filmske moderne i „novog filma“ Zoltana Fabrija (Zoltán Fábri) ili Bele Tara (Béla Tarr) kao i u skladu sa načelima posttraumatske naracije (Hirsch, 2004) koju odlikuje fragmentarno, hibridizovano i asocijativno pripovedanje.

Ipak, pravi korak uspostavljanju ravnoteže trauma, uloga počinilaca i žrtvi u velikom (etničkom) točku istorije, Čereš je načinio u knjizi *Odmazda u Bačkoj* (*Vérbosszú Bácskában*, 1991), posvećenoj partizanskom teroru kao osveti za, pored ostalog, novosadski pokolj. Na kraju romana *Hladni dani*, zatočenici još uvek ne znajući prave razmere zločina razmišljaju da li će biti i kakva će biti osveta za Raciju i zaključuju da nikako ne može biti gora od onog što su oni počinili. U pogovoru engleskog izdanja *Hladnih dana* (2003), Čereš nam razjašnjava da su u krvu otkrivajući četrdeset i pet dana 1944/45. godine partizanskog terora nad mađarskim (i nemačkim) življem „Južne pokrajine“ kao recipročni istorijski događaj. Ideja za roman nastala je u trenutku zbivanja.

I kako se, u to vreme, užas činio nedodirljivim i neopipljivim, nadao sam se, od prvog trenutka pošto sam napisao roman o tri dana terora – dodao bih, uz duboko osećanje stida – da će neki srpski pisac, čovek savesti, napisati knjigu o zločinu u Bačkoj 1944. godine i o krvavim zločinima, sa namerom da, u ime svog naroda, iskaže žaljenje i pokajanje. (Cseres, 2003: 7)

Uzaludno čekajući hrabrog autora s druge strane, Čereš zakasnelo – ali u novoj slobodnijoj atmosferi nastaloj posle Titove smrti i pred početak raspada SFRJ – tek 1991. godine objavljuje dugočekan i preko potreban roman. Masakr hladnih dana i odmazda u Bačkoj, možda sasvim prirodno, mnogo godina kasnije zajedno dolaze u centar traumatičnog, osvešćenog sećanja naroda „Južne/Severne pokrajine.“ Državna komemoracija sedamdesetogodišnjice Racije, praćena brojnim javnim raspravama i kontraverzama, 2012. godine označila je revitalizaciju javnog sećanja i repozicioniranje Racije u istoriji. Pojmljena kao javno izvođenje sećanja, komemoracija je obelodanila procese assimilacije medijsatizovanih narativa u narativ službenog sećanja kao i institucionalizaciju (post)sećanja koju odobrava grupa na vlasti inoviranim

prepoznavanjem žrtava i počinilaca odnosno „ovladavanjem“ traumom i sećanjem nad kojim je opet „izvršeno nasilje.“ Naredne, 2013. godine, Skupština Srbije usvojila je „Deklaraciju o osudi akata protiv civilnog mađarskog stanovništva u Vojvodini tokom 1944. i 1945.“ Tom prilikom istakli su da „Nije reč o reviziji istorije. Svi oni koji su bili nevino osuđeni treba da budu rehabilitovani. Regionalna saradnja i pomirenje su teški zadaci, ali to je suština Evropske unije. Postoji potreba da se problemi iz prošlosti reše kako bismo mogli da idemo u budućnost“ (RTV, 2013).

Osmišljavanje istorije ovih dana dobija još jedan epilog kroz proteste protiv podizanja spomenika „nevinnim žrtvama 1944/45.“ Glavni dokaz da spomenik „predstavlja kriminalizaciju partizana i rehabilitaciju fašista“ je spisak imena žrtava odmazde u Bačkoj na kojem je identifikovano „oko 20 lica, od kojih su neki nalogodavci, izvršioci i saučesnici u zloglasnoj Novosadskoj raciji 1942. godine, koja predstavlja najveći zločin fašizma u našem gradu“ (Sofić, 2022).

Spomenik

Film *Spomenik* (1967) Mike Antića, „svojevrstan građanski i pesnički protest zbog nepravde koja je činjena žrtvama Novosadske racije“ (Portal 021, 25.07. 2011), oživljava traumu potresnim sadejstvom slike pejzaža i pripovedačkog glasa. Pejzaž sećanja je snegom pokriven Strand, zaleđeni Dunav, a pripovedač je pripadnik postgeneracije, sin oca pogubljenog u Raciji. On je heterodijegetički ironični narator; mladenački zanesen komunista i Jugosloven koji preispituje porodično/nacionalno sećanje u trenutku odluke da se oženi Mađaricom. Pejzaž je vizuelno i vidljivo svedočanstvo onoga neiskazivog rečima i glasom, dok zauzvrat, „glas otkopava prošlost sahranjenu u pejzažu i skrivenu od pogleda“ (Saxton, 2008: 32). Skidajući naslage snega i vremena palih preko samrtnih prizora 1942. godine film objedinjuje *lieux de mémoire*, *lieux d'histoire* i *lieux de trauma*.⁸ Figure sagovornika, preživelih i svedoka Novosadske racije, koje naziremo snimljene u rakordnim kadrovima srednjih i krupnih planova kao da u životu međusobnom dijalogu popunjavaju praznine prošlosti – ističući komplementarnost, ali i isključivost iskaza Jevreja i Srba, mlađih i starih, muškaraca i žena. U istom tonu reditelj bira klasičnu muziku kao dodatni označitelj etniciteta žrtava i dželata. Bramsova *Mađarska igra br. I* i Bahova (u Gunoovoj verziji) *Ave Maria* su na strani nacija vinovnika, a Mokranjićeva pravoslavna *Liturgija Sv. Jovana Zlatoustog (Svjati Bože)* pripada većinskim srpskim žrtvama. Oksimoron univerzalne muzike duhovnih sfera i nacionalnih podela ovozemaljskog bitisanja razrešen je muzički metaforičkom izjavom pomirenja: „Ja sam i za Himne i za Čardaše i za Marš na Drinu.“

⁸ Franc.mesta sećanja, mesta istorije i mesta trauma (Prim. ur.).

Vaskoliko čvorište filma su opore reči majke koje citira i prenosi sin sublimirajući zauvek žive interetničke, generacijske, klasne i ideološke napetosti:

Nije te sramota, kaže ona, pored toliko poštenih Srpskinja zapeo pa baš Mađaricu, hoćeš da mi se unuče zove Jožika je li, da igra čardaš?“ I još mi kaže moja mati: „A uvukao si nos pred partijom i čutiš kao pile. Na tome prokletom Dunavu, kaže, '42 bačeno je pod led više nego pet hiljada ljudi, žena i dece... postavili ste spomen ploče čak i tamo gde su se održavali nekakvi sastanci okružnih komiteta, a ovde već dvadeset i pet godina nema spomenika ni tvom ocu ni ostalima. Srećan ti 25. rođendan, sine, Srđane“, kaže, „i reci to tamo na svom sastanku ako imаш tri čiste.“

(*Spomenik, 1967*)

Reditelj-narator sledi evropski demokratski kredo: „Možemo oprostiti ali nikad zaboraviti“ ili „Moramo da se sećamo/we must remember“, i zaključuje da je Srbin, da „ima tri čiste“ i da je odlučio da digne kredit, ali ne za stan, televizor i šporet već za Spomenik. Žirant će mu biti Partija, jer je spomenik komemoracija dvostrukog zlodela: zločina počinjenih tokom hladnih dana i onog počinjenog u SFRJ – zaborava i brisanja žrtvi nametnutih socijalističkim strategijama sećanja.

Pesak vremena

Film *Peščanik* koji doseže visoku sinematičnost romana, preplićući prizore iz istoimene knjige i motive kestenja, perja, vozova porodične hronike/porodičnog cirkusa, nesumnjivo postavlja Raciju kao identitetski odlučujuće zbivanje u životu naratora, etniciteta i geopolitičke prošlosti. Iza nestabilnog i osetljivog naratora E. S. koga je Racija gurnula preko ivice, stoji Kišov otac – nesuđena ili čudom spasena žrtva Racije; načetog zdravlja⁹ i progonjen (o)sećanjem smrti („čiji dolazak on skoro sluti“) koje se preliva na sina, autora romana¹⁰ povezujući traume fikcije i istorije, porodična i etnička sećanja.

Polisemija naslova romana i filma, *Peščanik*, metaforički markira traumatično sećanje na Novosadsku raciju kao ugrađeno u temelje priče. Peščanik je „vrsta kamena od peska“ koji se kruni i poput vremena sipi kroz ruke; mesto odakle se kopa pesak; peščari ili rečnoj obali nalik prostor gde iskopavamo uspomene. Peščanik je „peščani sat“ (Tompson, 2014: 257), čije je okretanje poput nezaustavljivog protoka vremena; a curenje peska poput prelivanja i upisivanja prošlosti u sadašnjost. Kišovim rečima postgeneracije preuzimaju prošlost predaka kroz traumatsku pukotinu sećanja i vremena:

9 „čekanje na red pred kabinetima kao u predvorju pakla [...] potpuno su srušili njegovo ionako načeto zdravlje“ (Kiš, 2012: 186).

10 „Moje knjige počinju zapravo 1942. godine, takozvanim 'hladnim danima'.“ (Kiš, 2012: 247)

„Peščanik je slika jednog napuklog vremena, napuklih bića i njihovog napuklog tvorca. Peščanik je savršena pukotina!“ (2012: 30).

Tri scene pukotine sećanja na Novosadsku raciju konstruisane su oko Eduarda Sama (Slobodan Ćustić) kao emotivnog fokalizatora. U bunilu sećanja (ili delirijum tremensu) na pitanje islednika, koje gromoglasno odjekuje sobom, da li je već bio na prinudnom radu E.S. odgovara „Da, jednom pre Racije.“ Reči odjekuju preko slike sobe koja se preliva u subjektivni kadar viziju prošlosti. Prizori gliba gradnje peščanog nasipa, efektno i ekonomično, vizuelno i simbolički ubedljivo spajaju motive peska, uzaludnog građevinskog poduhvata i na neuspeh osuđenog sećanja na Raciju. Racija, se, potom, pominje u pitanju kojim porodicu Sam dočekuju rođaci na stanici u Mađarskoj. Izlazeći iz voza, koji zloslutno lici na transporte smrti Holokausta, suočeni su sa pitanjima da li su čuli za „užas u Novom Sadu... gde više nema ni Šternberga, ni Kona... svi su nestali... Kuda ide ovaj svet?“ Konačno, da bi prekratio vreme do polaska voza, Eduard Sam odlazi u posetu porodici preminulog prijatelja. U njegovom doživljaju, Fišerovim stanom dominira plišana sofa na kojoj je Herman izvršio samoubistvo dobivši vest da su mu čerka, koju je on lično poslao u Novi Sad da je skloni od opasnosti, i roditelji ubijeni u Raciji. Crno bela fotografija nalik izmaglicama sećanja, sudbinski neumitan i ravnodušan glas (poput Blamovog moguće) iz off-a, zvuci lomljave stakla i leda, krhkih kao uspomene i istorijski prezent koji koristi gospođa Fišer (Mari Nagy) evocirajući prošlost, potvrđuju Raciju kao afektivni epicentar narativa (ličnih, porodičnih, etničkih, geopolitičkih) sećanja.

Zarad iscrpnosti rada, a ne zarad kvaliteta filma, potrebno je pomenuti i filmsko ostvarenje Prvoslava Marića *Jevreji dolaze*, koji je iskoristio temu Racije za dobijanje finansijske pomoći na državnim konkursima.¹¹ U oronulom, vojvodanskom zamku – banalnoj prostornoj metafori SFRJ – članovi udruženja slabovidih (!) pripremaju pozorišnu predstavu za Jevreje koji dolaze iz Amerike da posete grobove nastrandalih u Raciji. Tekst predstave sačinjen od dokumentarnih svedočanstava žrtvi i svedoka Racije sugerije ishod filma kao splet zlodela – nasilja, silovanja, ubistava – koja stradalnike ostavljaju izgubljene u noći. Slabovide žrtve ne sluteći tragični kraj brutalno, bukvalno i neetički su pokazane i kao slaboumne.

Teorijsko raščitavanje

Dva etnički komplementarna narativa – *Hladni dani* i *Spomenik* – dobri su primeri teorije interetničkog nasilja kao „tvorbene sile na Balkanu“ (Bergholz, 2016). „Kontraintuitivnom dinamikom“ Bergholc postavlja pitanje da li je to nacionalizam koji proizvodi sukobe ili, pak, etnički konflikti tokom vekova narastaju i prerastaju u nacionalizam, vezujući Gordijev čvor prošlosti. U tom smislu, u verziji „pod brisanjem“

¹¹ Kritički je lucidno svrstan u grupu filmova „napravljenih za jednokratnu upotrebu“ (Milanović Hrašovec, 2010)

u dobu transnacionalnog sećanja, Racija je, moguće, rezultat nacionalizama koji su vekovima bujali na prostoru Vojvodine. Druga mogućnost, je sagledavanje Novosadske racije kao okidača pohranjenog u kolektivnom sećanju, a koji može i zaista jeste prouzrokovao brzu etnicizaciju čitanja istorije i rastući nacionalizam posleratnog doba. Okidač je aktiviran različitim medijskim i umetničkim tekstovima sećanja i njihovim raznovrsnim tumačenjima.

Teorija transnacionalnog sećanja i apsolutnih žrtvi iznosi oprečnu tvrdnju prepoznavajući u analiziranim filmovima podršku etničkoj neutralizaciji aktera u javnosti i savremenom trenutku. Umesto rogovski utvrđenih suprotstavljenih etničkih identiteta koji spontano prelaze u etičke – Srbi i Jevreji su žrtve vs. Mađara kao počinilaca – nacionalno različiti akteri traume/zlodela postaju asimetrično etički određene žrtve i počinioци dekonstruišući nacionalizam i interetičke napetosti sadašnjosti. Prilog razumevanju preobražaja je i proširena istorijska perspektiva na koju je ukazao Čereš sugerujući reciprocitet istorijskih zbivanja. Pluritemporalno sagledavanje ratnih zbivanja 1942. i 1944/45. godine potvrđuje njihovu međusobnu etničku i etičku izmenljivost i zamenljivost. Na taj način, narativ transnacionalnog sećanja preobraća disonantna etnička u konsonantna kosmopolitska sećanja utemeljena na žrtvenoj etici.

Treća teorijska matrica, „sećanja i saučesništva“, nastavlja relativizaciju i zamenu uloga u (i)storijama sećanja. Pojam saučesništvo potiče od latinske reči *complicare* koja znači preklopiti, složiti ili naslagati, zajedno imenujući preplitanja istorije i sećanja. „To je pojam koji od nas zahteva da razmotrimo naše, ponekad kontradiktorne, pozicije u političkom tkanju trenutka, kao pozicije žrtve, počinjoca, saučesnika, svedoka ili posmatrača. On razvija svest o odjecima prošlosti u sadašnjosti, o suptilnom prilagođavanju razdvojenih nasleđa nasilja i gubitka kroz nepredvidljivi razvoj međusobnih sklonosti“ (Sanyal, 2015: 1-2). U istom trenutku, vraća nas slići saučesništva kao preklapanja istorije i identiteta kada se dva pojma približavaju i dodiruju, ali se niti potpuno preklapaju niti spajaju. Složeno i prekopljeno i time konsonantno transnacionalno sećanje uzdiže žrtve i zločince iznad etničkog i političkog imenovanja, prepustajući ih ne isključivosti sećanja nas i drugih, već pregovorima, koegzistenciji, solidarnom pripadanju i nama i njima. Istovremeno legitimise etičku neprozirnost i sivilo Racije koji počivaju, pored ostalog i na odbrambenom poimanju sudbine kao života određenog spletom okolnosti, na različite načine oslikanim u romanima Čereša i Tišme.¹² Zato žrtve nemaju drugog identiteta do onog određenog (tišminskom) matematičkom jednačinom čiji su elementi žrtve, počinioци, svedoci, posmatrači povezani zločinom / maskarom / pokoljem / zlodelom i obeleženi traumom sećanja u stalnom prebražaju koju moraju i imaju pravo da isprate i iskažu.

12 Isti koncept određujućeg slučaja i spleta okolnosti kristalizovan je u sceni Tišminih anonimnih „stablijia“, koji apstraktno i (polu)slučajno određuju sudbinu Novosađana koliko i u Čerešovom romanu. Oba pisci, ali Tišma naravno filozofski i daleko bolje nego Čereš (koji sledi jasnu političku agendu) pokazuju „kako čovek otkriva u sebi ubicu, i kako otkriva u sebi žrtvu“. (Daković 2020: 102)

REFERENCE:

1. Bauer, Yehuda. 2020. „Creating a ‘Usable’ Past: On Holocaust Denial and Distortion.“ *Israel Journal of Foreign Affairs*, 14 (2), 209-227.
2. Bergholz, Max. 2016. *Violence as a Generative Force: Identity, Nationalism and Memory in Balkan Community*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
3. Blic Online. 2013. „Otkrivena spomen-ploča žrtvama Novosadske racije“, *Blic Online* 23. 01. 2013, dostupno na: <http://www.blic.rs/vesti/drustvo/otkrivena-spomen-ploca-zrtvama-novosadske-racije/43t972m>. Pриступљено 02. 02. 2022.
4. Byford, Jovan. 2013. „Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s“; In John-Paul P. Himka and Joanna Beata Michlic (eds.) *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Lincoln and London: Nebraska UP, 516–549.
5. Cseres, Tibor. 2003. *Cold Days*. Budapest: Corvina Books.
6. Daković, Nevena. 2020. *Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija*. Beograd: FDU.
7. Đurđev, Petar. 2017. „Racija u Novom Sadu“; u Vjeran Pavlaković i Miško Stanišić (ur.) *Eskalacija u Holokaust: Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora na Sajmištu: Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji*. Beograd: Istorijski arhiv grada Beograda, 134–145.
8. Golubović, Zvonimir. 1992. *Racija u južnoj Bačkoj 1942*. Novi Sad: Istorijski muzej Vojvodine.
9. Hirsch, Joshua. 2004. *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
10. Ivanji, Ivan. 1962. „Erih Koš: Novosadski pokolj (Izdanje „Rad“, Beograd, 1961)“, *Jevrejski almanah 1961/1962*: 418-419.
11. Ivanji, Ivan. 2011. „Kako sam preživeo ‘novosadsku raciju’“. *Vreme*, 1062, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=990346> Pриступљено: 08. 02. 2022.
12. Kertes, Imre. 2002. *Besudbinstvo*. Novi Sad: Prometej.
13. Kiš, Danilo. 2012. *Gorki talog iškustva*. Beograd: Arhipelag.
14. Malenčić, Rodoljub. 1998. *Crvena grudva (i drugi ožiljci okupacije)*. Novi Sad: Dnevnik.
15. Manoschek, Walter. 2000. „The Extermination of Jews in Serbia“; in Ullrich Herbert (ed.) *National Socialist Extermination Policies: Contemporary German Perspectives and Controversies*. Oxford: Berghahn Books, 163–185.
16. Milanović Hrašovec, Ivana. 2010. „Jednokratna kinematografija“, *Vreme* 1019, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=940802>. Pриступљено: 18. 02. 2022.
17. Novaković, Borislav. 1985. *Vihorno razdoblje (od B. Stankovića do A. Tišme)*. Novi Sad: Matica srpska.
18. Olick, Jeffrey K. 2007. *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York: Routledge.
19. Pejin, Jovan. 2007. *Velikomadarски kapric*. Zrenjanin: Ekopres.
20. Portal 021. 2011. „Spomenik žrtvama Racije postaviti na Šstrandu“, 25. 07. 2011, dostupno na: <http://www.021.rs/story/Novi-Sad/Vesti/28248/VIDEO-Spomenik-zrtvama-Racije-postaviti-na-Strandu.html>. Pриступљено: 11. 02. 2022.
21. RTV. 2013. „Usvojena deklaracija o osudi zločina nad Mađarima 1944-1945.“, 21.06.2012, dostupno na: https://www.rtv.rs/sr_lat/politika/usvojena-deklaracija-o-osudi-zlocina-nad-madjarima-1944-1945_401971.html Pриступљено: 21.02.2022.
22. Sanyal, Debarati. 2015. *Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance*. New York: Fordham University Press.

23. Saxton, Libby. 2008. *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. London: Wallflower.
24. Sindbeak, Tea. 2012. *Usable History?: Representations of Difficult Pasts in Yugoslavia 1945 and 2002*. Aarhus: Aarhus University Press.
25. Sofić, Ibrahim. 2022. „Spomenik ‘nevinim žrtvama’: Kriminalizacija partizana i rehabilitacija fašista“, 01.01.2022, dostupno na: <https://balkans.aljazeera.net/teme/2022/1/1/nevinim-zrtvama-1944-45-kriminalizacija-partizana-i-rehabilitacija>. Pristupljeno: 01.02.2022.
26. Subotić, Jelena. 2019. *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance After Communism*. NY: Cornell UP.
27. Tišma, Aleksandar. 1972. *Knjiga o Blamu*. Beograd: Nolit.
28. Tompson, Mark. 2014. *Izvod iz knjige rođenih*. Beograd: CLIO.
29. Vervat, Stijn. 2019. „Sećanje na Holokaust u jugoslovenskoj i postjugoslovenskoj književnosti: transnacionalne dimenzije traumatskih sećanja na Balkanu“; u: Mark Lošonc i Predrag Krstić (ur.) *Holokaust i filozofija*. Beograd: IFDT, 103–131.

Sand and Snow of a Film Memory: The Novi Sad Raid

Abstract: The aim of the paper is to map the transformation of historical and cultural trauma – „when an entire city ended up under the ice“ – that restored collective memories of the city to the transnational memory and narratives of absolute victims, and to show the transformation through the analysis of *Cold Days* (András Kovács, Hungary) and *Monument* (1967, Miroslav Antić, SFRY). Their complementary narratives about the Novi Sad raid, told from different national perspectives, opposing perceptions of victims and perpetrators, from the point of view of generations and postgenerations (the author of this text belonging to the latter), side by side with titles that only touch on a topic, like *The Jews are Coming* (Prvoslav Marić, 1991, SFRY) and *Hourglass* (Szabolcs Tolnai, 2007, SFRY), become, at the same time, spaces for inscribing the intricate dialectic of ethnicisation and de-ethnicisation of memory and a cultural framework that shapes images of the past and interpretations of history. In the same vein, the paper uses three theoretical interpretive frameworks – „violence as a generative force in the Balkans“ (Max Bergholz, 2016); transnational remembrance and absolute victims and “memory and complicity” (Debarati Sanyal, 2015) – which open up new readings of the past and writing history in films, in line with the contemporary political context. The paper recognises the mentioned de-ethnicisation as a shift from ethnic to ethic, marked by the eth/n/ic word play, and thus connected with the fundamental question of identity and the relationship between identity and memory. At the same time, shaping the memory of the individual and the memory of different social groups to which he / she belongs in the collective memory, testifies to how the latter „became a powerful symbol of numerous political and social transitions“ that require individuals to (re)position themselves in society.

Keywords: Novi Sad raid, film, trauma, memory, Holocaust

Agata Juniku
Univerzitet u Zagrebu
Akademija dramskih umjetnosti
Hrvatska

UDC 791.63:929 Frljić O.
791.63:929 Bartol D. I.
DOI 10.5937/ZbAkU2210036J
Originalni naučni rad

Obitelj, teatar, svijet: Poimanje zajednice u predstavama Olivera Frljića i Damira Bartola Indoša

Apstrakt: Damir Bartol Indoš jedan je od još uvijek aktivnih veterana eksperimentalne teatarske scene u Jugoslaviji, a Oliver Frljić je jedan od najvažnijih redatelja u današnjem post-jugoslavenskom *prostor-vremenu*. U tekstu se komparativno analiziraju dva radikalna i po mnogočemu međusobno suprotstavljena tipa političnosti i pripadajuća estetsko-poetska aparata. Te razlike izviru prije svega iz dva posve različita poimanja zajednice i shodno tome etičko-politička habitusa što ih Indoš i Frljić afirmiraju, kako u svojim predstavama tako i izvan umjetničkog okvira. Njihove poetike i postupke, pa donekle i metode, mogli bismo u grubo prisloniti na nasljeđe Artoa (Antonin Artaud) kod prvog, odnosno Brehta (Bertold Brecht) kod drugog, no na mnogim čvorovima post-dramske estetike te se dvije poetsko-estetičke linije kod obojice susreću. Također, jedan od interesa ovog teksta je da se pokaže kako uostalom ni Artoov i Brehtov teatar nisu toliko nesumjerljivo različiti koliko se voli udžbenički naglašavati, odnosno inzistira se na tome da je njihovo estetsko-poetsko, a naročito etičko-političko nasljeđe nerazdvojivo komplementarno. Opusima Frljića i Indoša se također, nakon početnog diferenciranja, pristupa s naglaskom na zajedničke točke koje možda nisu na prvi pogled uočljive, ali se iz određenih perspektiva jasno razabiru. Njihovo različito poimanje i umjetničko reflektiranje zajednice se, pak, razlaže u kategorijama koje se razlikuju po kvaliteti i opsegu – obitelj, teatar, svijet – ali unutar kojih, kao u glavici luka, odnosi ostaju strukturno isti.

Ključne riječi: Frljić, Indoš, Arto, Breht, zajednica

Oliver Frljić rođen je u vrijeme osnivanja Kugla glumišta – najzačudnijeg i možda najvažnijeg eksperimentalnog izvedbenog kolektiva jugoslavenske scene, čiji će izdanci i nakon formalnog raspuštanja to jest razdvajanja na dvije *kuglade* (tzv. tvrdi i meku) desetljećima kasnije, sve do danas, ostati svjetionicima nezavisnog i beskompromisnog teatra u Hrvatskoj.¹ Jedan od najupornijih i najžilavijih među njima je bez sumnje Damir Bartol Indoš, performer i autor koji neumorno u teatru artikulira teme koje je *zaslužio*, to jest doživio, odradio u svakodnevnoj i cjeloživotnoj brizi za ljudi iz svoje neposredne okoline (obitelj, susjede, prijatelje, suradnike...). Stavlјati Frljića i Indoša u isti (kon)tekst čini se možda naizgled neadekvatnim – jer među njima je, s jedne strane, (biološki gledano) točno jedna generacija razlike, a s druge podjednako velika poetičko-estetička pa u nekom manifestnom smislu i etičko-politička razlika. Naprsto, njihovi *sentimentalni odgoji* teško su usporedivi. Čini mi se, međutim, kako su inicijalni impulsi da se bave čime se bave iste etiologije: frustracija onime što ih okružuje. Kod Indoša je tomu i bukvalno bilo tako, on se u svoj prvi samostalni performans *Čovjek-stolica* (1981) bacio spontano, iz protesta prema neposrednom radnom okruženju: u pauzi između proba za predstavu *Play Držić* – koju su u režiji Ivice Boban na Dubrovačkim ljetnim igrama zajednički pripremali članovi Kugla glumišta i Kazališne radionice Pozdravi – ne mogavši podnijeti po njemu isuviše strukturirani, repetitivni i stoga besmisleni proces rada, zgrabio je jednu drvenu stolicu i ušao s njom u filozofsko-izvedbeni dijalog. Okretanjem i izvrtanjem stolice čijem obliku pokušava prilagoditi svoje tijelo, okreće i izvrće sebe – propitujući tako pozicioniranje/adaptiranje pojedinca zahtjevima okoline u doslovnom, ali i širem socio-političkom smislu.² Frljićev pak cjelokupni opus također protestno vrišti protiv svega onog što se u društvu kapilarno, ali u formi dominantnog ideološko-političkog diskursa, prezentira kao logično, samorazumljivo, neizbjježno, zadato. Na osjećaj nepodnošljivosti frustrirajuće situacije kod obojice se spontano vežu „nerazrješivo otvorena i zašiljena pitanja osobne i kolektivne odgovornosti“ (Fazekaš, 2022).³ Upravo na tom fonu – bezuvjetne i beskompromisne odgovornosti spram ljudi i materijala na kojem rade – nastaje njihov teatar. Definicija i opseg tih odgovornosti se, prema onome što je u

1 Kugla glumište osnovano je 1975. pri Studentskom centru u Zagrebu, okupivši uglavnom studente Filozofskog fakulteta. Usprkos institucionalnom okviru, djelovalo je kao nezavisna kazališna skupina. Formalno je raspušteno 1985., mada je proces transformiranja u dvije frakcije započeo već početkom 1980-ih. Članovi koji su svoje djelovanje u teatru profesionalizirali, te do danas ostali u tom polju su Zlatko Sviben (redatelj s diplomom Akademije dramske umjetnosti), te Zlatko Burić Kićo, Damir Bartol Indoš i Željko Zorica Šiš (preminuo 2013.). Možda najobuhvatniju studiju o njihovom eksperimentalnom teatru napisala je Višnja Kačić Rogošić u: *Skupno osmišljeno kazalište* (2017) Zagreb: Hrvatski centar ITI.

2 Tu spontanu solo-točku rekonstruirat će u Teatru ITD, u sklopu predstave Gorana Sergeja Pristaša *Ispovijedi* (1999), a ubrzo potom će svojevrsni *remake* kreirati u suradnji s članovima tek osnovanog BADco. kolektiva, Nikolinom Bujas i Pravdanom Devlahovićem, pod nazivom *Čovjek. Stolac* (2001).

3 Navedeni citat odnosi se po autorici specifično na Frljića, ali ja ga ovdje ravноправno atribuiram i Indošu.

njihovim predstavama vidljivo, razlikuju – jer različito poimaju *zajednicu* o kojoj brinu: Indoš većinom crpi teme iz sebi fizički, intelektualno, afektivno i emocionalno bližeg spektra, dok Frljić tzv. provokativnom gestom zahvaća neuralgične točke lokalnog političkog i šire društvenog galimatijasa. No, i prvi i drugi set problema neraskidivo su uvezani u bremeniti korpus globalnih socio-političkih traumi i tendencija. I utoliko je, i kod Frljića i kod Indoša, odgovornost brehtovski brutalna i artoovski totalna. Ideja ovog teksta je da se detektiraju poetsko-estetičke i etičko-političke niti koje ih povezuju, usprkos tome što ih, gledano iz nekih drugih rakursa, možda i razdvajaju.

Obitelj

Spletom slučajnih okolnosti pišem tekst neposredno nakon gledanja najnovijih predstava obojice autora, iako sam temu prijavila ranije, kad još nisam imala na horizontu premijere koje će uslijediti. Da se one nisu u međuvremenu realizirale, rad bi vjerojatno bio nešto drugačije postavljen, inzistirala bih više na razlikama između njihovog poimanja zajednice – koje sam malo prije već diskretno naznačila. Ovako – potaknuta svježim gledalačkim iskustvom te, zahvaljujući istom, osvijestivši retroaktivno neke momente iz prijašnjih predstava - bit ću više sklona gledati u sličnosti, bolje reći u zajedničke čvorove. A jedan takav, možda najčvršći, vezan je uz pojam (i problem) obitelji.

Posljednja od *slavnih* obitelji kojima se Frljić bavio su *Karamazovi*, u dvotomnoj predstavi koja se izvodi u dvije večeri, od kojih prva nosi podnaslov *Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu*, a druga *Svaka nesretna obitelj nesretna je na svoj način*.⁴ Povodom te predstave izjavio je kako ga obitelj zanima „kao mjesto primarne traumatizacije“ jednako kao i „obitelj kao ideološki aparat države koji drži kontrolu.“⁵ Prve dvije rečenice Tolstojevog romana *Ana Karenjina*, naravno, nisu slučajno posuđene: obitelj kao mjesto primarne traumatizacije je svojevrsna oopsesivno provučena *crvena nit* njegovog opusa. On ima već čitav redateljski dosje ispunjen obiteljima koje su, bez iznimke – tragično nesretne. Od *literarnih*, tu su *Medeja* (2014) i *Hamlet* (2017), a u širem smislu i *Sedmorica protiv Tebe* (2006), i *Bakhe* (2008). Od *stvarnih* tj. dokumentarno fikcionaliziranih najznačajnija je i svakako najmučnija *Aleksandra Zec* (2014), dok je najdugovječnija predstava njegovog opusa – koja opstaje na repertoaru Teatra ITD već punih 11 godina - upravo ona kojoj je bazični *dokument* trauma obitelji Frljić: *Mrzim istinu!* (2011).⁶ Obitelji je inherentna traumatizacija već po bazičnim psihološkim

4 Predstava *Braća Karamazovi* premijerno je izvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih 26. i 27. 2. 2022.
5 Citati su iz intervjua koji je Frljić dao u emisiji *Izvan formata*, HTV3, 3. 3. 2022.

6 O toj predstavi Frljić u programskoj knjižici piše ovako: „Svoj dramaturški temelj ona gradi na tenziji između različitih obiteljskih dokumenata i autorovih svjedočanstava koja se koriste, te fikcionalnog statusa koji ovi dokumenti i svjedočanstva dobivaju u prostoru kazališne reprezentacije.“

zakonima (barem nas tako uči psihoanaliza), a kad je država instrumentalizira – također inherentno (barem nas tako uči Altiser [Louis Pierre Althusser]) - u jedan od svojih ideoloških aparata za održavanje kontrole, intenzitet i opseg traume eksponencijalno rastu, te se ona po zakonu spojenih posuda preljeva u društvo, pa opet u obitelj. U tom smislu, za Frlića je i društvo jedna velika nesretna obitelj. Baveći se najdubljim traumama i neuralgičnim točkama post-jugoslavenskih društava (a posljednjih nekoliko godina i šire evropskih) – tih velikih nesretnih obitelji koje su svaka nesretna na svoj način – upravo je i stekao status jednog od „najkontroverznijih“, ali i „najpotrebnijih“ redatelja.⁷

Damir Bartol Indoš svoje poimanje obitelji tradira iz početaka Kugla glumišta te s ostalim članovima tog kolektiva dijeli „san primarne zajednice koja nije tradicionalna nefunkcionalna obitelj“, već je to odabранa obitelj – sastavljena od afektivno, intelektualno, estetički, etički i politički bliskih ljudi. Sretna obitelj, moglo bi se reći – u kojoj ljubav, bliskost, pažnja, razumijevanje i briga trajno ostaju aktivni, bez obzira što bude „isto problematično, neugodno i teško“, ali iz „takve bliskosti ne možeš pobjeći“ jer „nije to bilo samo kazalište“.⁸ Indoš je u svojim samostalnim radovima, od početka 1980-ih, u teatar interpolirao teme i probleme iz svoje „primarne zajednice“ – bila to biološka ili odabranu obitelj, susjedi ili pripadnici nekih drugih marginaliziranih i manjinskih skupina, ljudskih ili životinjskih. Njegova obitelj su svi oni s kojima suosjeća, za koje i o kojima brine. I svi oni čine imaginarij njegovog teatra. Oni su njegove, kako ih naziva, *zaslužene teme*:

Moje teme su zaslužene jer sam ih iskusio i van kazališta, u njih sam uložio dobar komad svog života. Na primjer, zato što sam odlučio ući u život, komunicirati i družiti se s osobom koja ima izrazito jake simptome duševne patnje, onog što društvo naziva psihičkom bolešću. Isto tako, nisam kenjaо na sceni iz nekakvog egzibicionizma, već zato što sam video u živo čovjeka da to radi u svom peterosobnom stanu, na podu u dnevnoj sobi, a ne na mjestu koje su ljudi predvidjeli. I nastojao sam to lokalizirati, staviti pod kontrolu, pa sam onda u predstavi prenio to iskustvo. Napravio sam to između ostalog

⁷ Tim riječima opisan je u britanskom dnevnom listu *The Guardian* – gdje je 2018. uvršten među pet najuzbudljivijih evropskih kazališnih redatelja.

⁸ Ovako o poimanju primarne zajednice tj. obitelji govori *kuglaš* Zlatko Burić Kićo u dokumentarnom filmu o Kugla glumištu *Mekani brodovi* koji je režirao *kuglaš* Željko Zorica Šiš, a posthumno ga dovršili Ana Janjatović Zorica i Viktor Krasnić (2017). Cjeloživotna bliskost među bivšim *kuglašima* doista se manifestira kontinuirano u izvan-teatarskim situacijama, ali i u teatarskim. Usprkos estetičkom razlazu polovinom 1980-ih, zastupnici dviju *kuglada* su gotovo bez prekida podupirali jedni druge, pomagali si i povremeno zajedno stvarali predstave. Indoš, Kićo i Šiš su svakako činili stožerni trio te suradnje. Nakon Šišove smrti, ostao je duo Indoš-Kićo. Posljednji njihov zajednički projekt, *Gilgameš u godini 13 Mjeseca*, realiziran je u jesen 2021 – o kojem je vrlo informativan i zanimljiv osvrt napisala Anamarija Žugić Borić (Žugić Borić, 2021)

i zato što sam bio od strane suda, i na preporuku liječnika, dodijeljen kao staratelj toj osobi, procjena je bila da zaslužujem takvo povjerenje. (...) Savršeno su mi jasne situacije o kojima radim predstave, lako mi ih je prepoznati. Pritom ne moram koristiti nikakve glumačke tehnike. Dovoljni su mi sjećanje na te događaje i svijest o tome kako sam reagirao na njih, da li je moje davanje bilo potpuno ili nije (u: Juniku, 2003: 21).

Teatar

Nisu sve Indoševe *zaslužene teme* toliko radikalne kao u navedenom primjeru. Subjekti njegovih *tema* nekad su blaže psihički bolesni članovi obitelji, stari i nemoćni ljudi, školska djeca u represivnim obrazovnim sustavima, biciklisti u agresivnom prometu, životinje koje su mučene/ubijene u znanstvenim eksperimentima... Ono što im je svima zajedničko jest da su na neki način ugroženi, zanemareni, potlačeni, stigmatizirani, socijalno nevidljivi i da zbog toga pate. Indoš u svojim performansima/predstavama prikazuje njihove, kako ih naziva, *simptome duševne patnje*.⁹ U tom smislu, provodni motiv njegovih predstava, to jest amblematični pokret, je *njihanje* – pokret kakav vrlo često perpetuirano izvode ljudi određenog spektra autizma, a koji je *zaslužio* dugogodišnjim svakodnevnim komuniciranjem s autističnim dječakom/mladićem iz susjedstva. Iz tog osnovnog pokreta tj. znaka nadograđuje svoj koreografski ili bolje reći *hijeroglifski* jezik, i u tom smislu spomenuti autistični dječak je njegova prva i ultimativna *zaslužena tema*. Iza svake teme, dakle, stoji neki konkretni narativ, priča iz života, ali Indoš je ne priča kronološki ili logički, i ne priča je govorom, već primarno fizičkim jezikom ili kako to on naziva, *tjelesnim filozofiranjem*. Riječ je o fizički izrazito zahtjevnim, žestokim izvedbama visokog emocionalnog napona i afektivnog intenziteta - koje naziva *ritualno-šamanističkim obredima* – u kojima je govor, kad i ako ga ima, izведен u repetitivnim sekvcencama (slično načinu na koji autisti ponavljaju svoja pitanja i iskaze) te moduliranjem ritma i intonacije često doveden do neprepoznatljivosti. Derida (Jacques Derrida) u svom čuvenom eseju o Artou i kazalištu okrutnosti iz 1967. taj jezik koji nije imitativan i ništa ne imenuje naziva glosopejom (za razliku od onomatopeje), dok Arto, pod impresijom gledanja balijskog kazališta, piše o „prije-jezičnom stanju koje može izabrati svoj jezik: glazbu, kretanja, riječi“ te o *neizopačenoj pantomimi* u kojoj pokretni ne predstavljaju riječi (kao u izopačenoj evropskoj pantomimi), nego ideje: „Te čudne igre ruku što lete zrakom, poput kukaca u zelenom predvečerju, izluju neku vrstu strahovite opsjednutosti, neiscrpnog mudrovanja uma, koji kao da

9 Sve pojmove Indoševog vokabulara, kao i informacije i vlastite uvide vezane uz njegov rad, za koje ne specificiram izvor, cripim iz vlastitog 30-godišnjeg praćenja njegovog umjetičkog djelovanja, odnosno prenosim iz svoje knjige *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru* (ADU, HSN, 2019).

potječu iz duha neprestano zauzetog time da se snađe u zbrci svog nesvjesnog“ (Artaud, 2000: 58-59). Samo naoko paradoksalna karakteristika artoovskog *mudrovanja uma*, kao i indoševskog *tjelesnog filozofiranja*, jest da ono – kako detektira Derida – zbacuje s teatarskog trona logos koji mu ionako izvorno ne pripada (mada njime neovlašteno tisućljecima vlada, s distance), odnosno brutalno uništava zapadnjačku *teološku pozornicu* i postaje *trijumf čiste rezije*. Na izvoru „nužnosti zvane okrutnost“ je uvijek, tvrdi, ubojsvo, a u ovom slučaju je to upravo *oceubojsvo*: „Podrijetlo kazališta, koje treba iznova uspostaviti, jest ruka dignuta na nezakonitog nositelja logosa, na oca, Boga scene koja je podređenja moći riječi i teksta“ (Derrida, 2007: 254). Arto je u originalu ipak nešto nježniji i poetičniji, pa tako afirmira kreiranje *metafizike artikuliranog jezika* - što „znači da jezik izražava ono što on obično ne izražava“; „znači služiti se njime na nov, iznimani i nenaviknut način“; „to znači okrenuti se protiv jezika i njegovih gnusno koristoljubivih, moglo bi se reći prehrambenih izvora“; „konačno to znači promatrati govor u obliku *čaranja*“ (Artaud, 2000: 43).

Indoševe poetsko-estetske premise kako sam ih ovdje pokušala dočarati u svom punom opsegu vrijede za prvu polovinu njegovog 40-godišnjeg samostalnog djelovanja (dakle, izvan Kugla glumišta), u vrijeme koje je uglavnom izvodio solo-performanse, u povremenoj suradnji s uskim krugom muzičara eksperimentalne i impro-scene (neki od njih su također bili članovi Kugla glumišta). Početkom 2000-ih počinje vrlo oprezno i postepeno širiti krug suradnika, uključujući i profesionalne glumce/plesače/pjevače, video-umjetnike itd., čime dolazi i do proširenje zaslужenog tematskog polja. To polje tako, uz i dalje specifične priče marginaliziranih pojedinaca i/ili skupina, počinju zauzimati i *zaslužene* literature, filmografije, filozofije, politike, akcije (sve bez iznimke iz anarho-liberalnog spektra, s naglaskom na 1910-1920-e i 1960-1970-te) – dakle, sve ono što opsjeda duševni, duhovni, politički i šire intelektualni imaginarij, njegov i njegovih stalnih suradnika (primarno njegove životne i umjetničke partnerice Tanje Vrvilo). Sa širenjem polja borbe, proširili su se i poetsko-estetski horizonti, no snažna artovska gesta i Indoševa *šamanističko-hijeroglifска* scenska pojava i dalje dominiraju tim umjetničkim afirmativnim pandemonijem. Za imaginiranje tog referencijalnog i afektivnog fona dovoljno je baciti oko na programski letak najnovije predstave – *Kužni Ifrit*¹⁰ – najavljene kao „drugi dio kozmofoničnog performansa DB Indoš Kuće ekstremnog muzičkog kazališta i Trobecovih krušnih peći, proizašao iz zajedničkog rada za udaljene izvedbe DEMONI KUGE.“ Između ostalog, autorski tim nam obećaje: „Stvaramo stanja zajedničkog zvukovlja trbuhom i glavom, svim dijelovima tijela koji mogu osjetiti vibracije čiji je konačan učinak empatija s porukom, gesta koja prevladava kožu tako što je od granice pretvara u ekstazu.“ Ono što saznajemo tek na kraju predstave – a što

10 Premijerna izvedba bila je 11. 2. 2022., u dvorani Pogon Jedinstvo (izvan-institucionalna scena).

je iznimno važno u okviru teme o kojoj pišem – posvetili su je nedavno preminulom Marku Brecelju, kolegi i suborcu po avangardnoj gesti, anarhističkoj orijentaciji, te beskompromisnom cjeloživotnom bivanju na izvan-institucionalnoj umjetničkoj sceni. U tom smislu, i Brecelj je bez sumnje *zaslužena tema*.

Frljića bismo pak intuitivno i zdravorazumski vjerojatno trebali prisloniti primarno Brehtu. No, malo dubljim skeniranjem vrlo brzo dolazimo i do artoovskog sloja. Detektiramo ga u posvećenosti, ozbiljnosti, strogoći, intelektualnoj i radnoj disciplini te odgovornosti u pristupu materijalu – upravo u smislu one Deridine „nužnosti zvane okrutnost.“ Mogli bismo reći da je prilično artoovski već sam koncept *autorskog projekta* – na kojem se temelji većina Frljićevih predstava – koji nastaje specifičnom dramaturško-scenskom skripcijom, na izravnom pisanju na sceni. Mirjana Miočinović je Artoove naputke o „pisanju direktno na sceni“ i „stvaranju komada neposredno na sceni“ razumjela, tj. očistivši njegove *naslage poetskog* prevela, kao pisanje teksta „sa svešću o zahtevima scene“, „jezikom scene“ i „ne bez želje da bude ponovljen“. Kad je autorica pripremala i dovršavala svoju disertaciju o Artou (polovinom 1970-ih), pojам *autorskog projekta* ili *autorskog teatra* nije bio u opticaju, no ona je predstave koje nastaju na gore opisani artoovski način, po unaprijed utvrđenom tekstu i/ili situaciji ali na „improvizacijskim seansama“, praktično prepoznala u tzv. institucionaliziranom hepeningu - kako ga je definirao i opisao Gilbert Tarrab – odnosno, smatrala je da bi taj „bio najbliži Artoovoj viziji“ kazališta okrutnosti (usp. Miočinović, 1993: 421-423).

Autorski projekti inherentni su postdramskom teatru, a vrijedi i obratno. I upravo u klasteru stilskih pravaca i tendencija koje je Leman (Hans-Thies Lehmann) obuhvatio tim krovnim pojmom susreću se Indoš i Frljić, kao što se na popisu postdramskih kazališnih znakova koji formiraju te pravce i tendencije susreću i isprepleću Arto i Breht. Tako bismo, školski podijeljeno, artoovskom licu postdramskog (u našem slučaju, i Frljićevog i Indoševog) teatra pripisali „uskraćivanje sinteze“; izrazitu „fizikalnost“, „samodostatnu tjelesnost“ izvedbe; nehijerarhiziranje znakova koje implicira „jednako-lebdeću pozornost“ kod gledatelja; igranje gustoćom znakova (od suviška do askeze); kazališno strukturiranje slično muzičkom; „vizualnu dramaturgiju“ koja rastvara logocentričnu hijerarhiju; elemente performansa (kao žanra). Osuvremenjenjom brehtovskom licu više bi odgovarao postupak „provale realnog“ (tj. prodora kazališne konvencije); atuoreferencijalnost; tematiziranje uvjeta rada u teatru i inherentne represivnosti mehanizama teatarske proizvodnje (usp. Lehmann, 2002: 107-136). Tom licu bismo po inerciji prilijeplili samo Frljića, A opet, Indošovo programatsko inzistiranje na ravnopravnosti umjetničkog rada i fizičkog rada bez kojeg ovaj prvi ne bi bio moguć – što cjeloživotno prakticira obavljajući na svojim produkcijama i sve izvan-scenske fizičke poslove – bi nas u toj odluci pokolebalo. Mada, mogli bismo tu gestu pripisati i spoju tj. nedjeljivosti svetog rada i igre, što je u podlozi ritualnih

izvedbi. Dakle, opet smo malo bliži Artou. Ali bilo bi nepravedno i Brehtu oduzeti nešto od karakteristika artoovskog lica: simultanost znakova, fragmentarnost, epizodičnost, semantičku gustoću. Štoviše, ta semantička gustoća je na neki način drugo ime za V-efekt. A opet, prisjetimo se, Arto piše kako *tvoriti metafiziku artikuliranog jezika*, „znači služiti se njime na nov, iznimani i neneviknut način“, „to znači okrenuti se protiv jezika i njegovih gnjusno koristoljubivih, moglo bi se reći prehrambenih izvora“ (2000: 43). Zvuči doslovno poput Brechta kad piše o efektu začudnosti kao sredstvu borbe protiv kulinarskog kazališta (1979: 60). Poanta ovog paralelnog klackanja između Indoša i Frljića, odnosno Artoa i Brehta, koje sam upravo u tekstu izvela, je da klackalica nikad ne može stati. Odnosno, da se upravo na luku tog klackanja, danas pozicionira svaki teatar koji sebe misli kao teatar, a ne kao servis književnosti.

Neraskidivu vezu između Artoa i Brehta, to jest klackalicu kao centralnu oprugu suvremenih teatarskih praksi implicirala je knjigom *Surovo pozorište* i Mirjana Miočinović, promovirajući de facto taj Artoov pojam u univerzalni označitelj za nove, eksperimentalne, avangarde postupke u izvedbenim praksama kroz 20. stoljeće. Zanimljivo je prisjetiti se da je Piter Bruk (Peter Brook) Brehtov teatar svrstao u *grubi teatar* („blizu, ljudima“, kao što je npr. i Šekspirov)¹¹, koji odlikuje odsustvo stila, jer „predstava u nepovoljnim prilikama nalikuje revoluciji, budući sve što se dohvati može postati oružje“ (Brook, 1972: 68-69). A Hajner Miler (Heiner Müller) u više svojih fragmentarnih zapisa navodi kako je Bruk u nekom intervjuu na pitanje da li je ikad u životu vido teatar okrutnosti odgovorio: „Jesam, jednom, *Dvorskog učitelja*, u Berlinskom ansamblu, to je bilo pozorište surovosti u duhu Artoa, surovo, naime, intervencijom u svest, razbijanjem iluzija, ideologije“ (Miler, 2017: 154). Prema Džudit Rodenbek (Judith Rodenbeck), dominantan historijski diskurs koji tendira polariziranju tj. suprotstavljanju *brehtovskog analitičkog sekularizma* i *artoovskog mitopoetskog ekspresionizma* zapravo je neodrživ. Možda je ponekad i produktivan, „ali je puno previše uredan, jer tretira obojicu praktičara *ne kao* praktičare nego više kao dehistorizirane teoretičare.“ Stoga joj je zanimljivije „zakomplicirati opoziciju (između sekularnog i sakralnog, intelektualnog i emocionalnog, kritičkog i visceralnog)“, tražeći im zajedničke točke. Prije svega, to su točke zajedničkog otpora prema afektivnom naturalizmu Stanislavskog i Aristotelovom konceptu drame koji se oslanja na iluziju, identifikaciju i katarzu. Potom, zajednički prijezir prema psihološkoj drami/glumi: Breht afirmira „empatičko re-prezentiranje događaja kao temporalno partikularnih i historijskih“, a Arto „teatar elektrošoka“ u kojem „događaji, čak i dijalog, prolaze kroz glumce“ tj. „oni dramu kanaliziraju fizički“. Dakle, glumci su podjednako distancirani od *lika* – „u Brechtovom slučaju pomoću metakritičke rupture, u Artoovom pomoću

¹¹ Prema Bruku, *posvećeni, grubi i neposredni teatar* čine oni tatarski postupci koji se suprotstavljaju dominantnom dramskom teatru – koji autor naziva *mrtvačkim*.

brisanja sebe“. Još jedno važno mjesto njihovog suglasja je i napad na transparentnost jezika: Breht je koristio „jezično preklapanje, lingvističke znakove, klišeje, slogane, govore da bi poremetio ‘čistoću’ bilo kakve poruke“, a Artaud „ponavljanje kroz tijela, koralne interludije, čak i besmislice, da bi omeo jasnu transmisiju koda“. I, konačno, a možda i ključno, „obojica su vidjeli teatar kao mjesto za novi model političkog angažmana ili prakse“ (usp. Rodenbeck, 2003: 62-64).

Upravo u toj zajedničkoj točki Gi Skarpeta (Guy Scarpetta) vidi emancipatorski i razvojni potencijal, kako za teatar tako i za produktivno materijalističko (marksističko) mišljenje o njemu. Reagirajući na burne teatarske događaje u Francuskoj 1968. (okupaciju pariškog *Odeona* i pobunu dijela umjetnika i kritičara protiv uprave *Avinjonskog festivala*) te istovremeno podupirući Deridin tekst *Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave* iz 1967, koji afirmira Artoov koncept teatra kao de facto materijalistički (iako ga se do tada po automatizmu guralo u područje mita, religije, emocionalnog, iracionalnog itd.), Skarpeta 1969. objavljuje tekst u kojem ide još korak dalje: Tvrdi, naime, da materijalističko mišljenje teatra kakvo nudi Brehtov koncept ne može biti cjelovito i valjano bez Artoovog. Jer čini mu se da Brehtova fiksacija na fabulu, sadržaj i likove – usprkos ne-psihologiziranoj glumi i drugim formalnim postupcima koji semantički zgušnjavaju materijal tj. stvaraju efekt začudnosti – ipak podržava realistički prosede, „a ‘brak’ jedanput sklopljen između filozofskog materijalizma i umjetničkog realizma suviše dugo traje da bi se raspao bezbolno“ (Scarpetta, 1969: 77). Drugim riječima, autor implicira da je „ideologija realizma samo pukotina u Brechtovom materijalizmu“, ali ipak pukotina, kao i to da je koherentnost njegovog koncepta ujedno i njegova slijepa pjega – isuviše je racionalan. A inzistirajući samo na racionalnome, isuviše se podudara s buržujskim vrijednostima. Zato Skarpeta smatra da je pravo i dužnost materijalističkih teoretičara da potraže, kao protutežu, nešto izvan granica što ih je postavio Breht, a to idealno *izvan* nazire kod Artoa. Njegov koncept se može učiniti konfuznim i obilježen nekom vrstom metafizike tj. idealizma te baš zato kao osnovni zadatak ali i strateški postupak vidi rušenje „mističkih zloupotreba“ Artoa. Kaže, nije riječ o tome da ga se „proglaši marksistom“, već da se dokaže da se on po mnogim pitanjima koja postavlja, sredstvima koja su drugačija ali komplementarna Brehtovim, također udaljava od vladajuće ideologije. To je prije svega njegovo inzistiranje na afirmaciji tjelesnosti u teatru i na činjenici da ne bi postojao duh, niti njegove vrijednosti, da nije bilo tijela iz kojeg te vrijednosti izbjijaju. Imunološkim vokabularom, rekli bismo danas: duh je poput virusa koji ne može preživjeti niti se razvijati ako ne padne na plodno tlo, to jest na živo tijelo. A drugo, Arto još radikalnije od Brehta nasilno prekida s cjelokupnom ideologijom prikazivanja/izraza, tvrdi Skarpeta: „Raskinuti s izrazom, s ‘iluzijom onog čega nema’, znači prestati praviti od kazališta ‘odraz’ – znači smjestiti ga ne više nasuprot svijetu, u sekundarnost ili ponavljanje, nego na istu stranu, da u njemu djeluje

i s njim bude povezan svim vrstama aktivnih veza“ (ibid. 79-80). Pojednostavljeno, teatar prestaje biti slika svijeta, već postaje njegov jednako (s)tvarni, materijalni dio. I dalje – čime dolazi do kulminacije i poante svog materijalističkog čitanja Artoa – autor apostrofira *afektivni atletizam* kao drugo ime za „precizne i znanstvene zakone“ koje je Arto svjesno „otimao“ iz „misticizma istočnjačke duhovnosti“, čime je najavio i udario temelje znanosti o teatru (ibid. 81). A bez takve znanosti, implicitno zaključuje Skarpeta, teatar se ne može emancipirati od vladajuće ideologije: „Ipak, kazalište se stvara u ideologiji, u nesvjesnom, koristeći se štoviše njima kao građom. Ali ono će biti materijalističko jedino ukoliko ih bude znalo uklopiti u strogu i djelatnu *igru* koja će omogućiti da se prijeđe od ‘korištenja’ znanostima u kazalištu (bilo da je riječ o psihologiji, psihanalizi pa čak i historijskom materijalizmu) na znanost o kazalištu“ (ibid. 83). Dakle, samo na vlastitim zakonima, vokabularu i kategorijalnom aparatu može nastati autonomni teatar koji ne bi reflektirao ni literaturu ni politiku, nego bi aktivno participirao *u svijetu*.

Svijet

U tom smislu, na Brehta i Artoa treba misliti kao politički podjednako potentne i angažirane autore. Na sličnom naoko paradoksalnom mjestu stoji i teatar Damira Bartola Indoša. Njegov duhovni imaginarij nastao je na vrlo specifičnom odnosu spram metafizičkog, ili kako ga bi on rekao *prvog pitanja* – koje je pitanje osobne duhovnosti i spoja s većom cjelinom – tako da se u njemu panteističko-eklektički isprepleću ideje dainizma i antipsihijatrije, koje međutim povezuje etička premlisa o ravnopravnosti svih živih bića i dužnosti da se o njima brinemo. Na tu podlogu Indoš naslanja i anarho-liberalne ideje, a početkom 1980-ih i simpatije prema grupama Crvene brigade i Baader-Meinhof. Iako je kasnije revidirao svoja nagnuća prema idejama lijevog terorizma (jer on u praksi ne tretira živa bića ravnopravno), priznaje da su one bitno utjecale na odluku da se distancira u odnosu na suviše *meki* koncept Kugla glumišta, odnosno da osnuje tzv. *tvrdu* frakciju, kako bi se politički oštire pozicionirao. No, u praksi je ispalo tako da su mu angažiranije one predstave u kojima se od političkog htio udaljiti: „Paradoksalnom, ali istinito. Što dalje bježim od toga, to dublje politički zadirem u stvarnost. Što više pokušavam dodirnuti *prvo pitanje*, to sam više socijalno i politički angažiran“ (Indoš prema Juniku, 2003: 20). Tomu je tako, prepostavlja, zato što se, i kada kreće „s radikalno metafizičkim pozicijama, na kraju pitanje o Bogu uvijek transformira u pitanje o čovjeku, pa o uređenju socijalne zajednice u kojoj živimo te naposjetku u politiku“ (Indoš prema Blažević, 2007: 242). A bilo bi idealno, smatra, kad bi se teatar, prešavši rampu, doslovno materijalizirao u angažmanu:

Ideal bi bio da se predstava dogodi npr. u ZKM-u i ponese publiku u Teslinu, gdje bi ona promijenila uređenje ulice, doslovno napravila od svojih tijela ležeće policajce i spriječila prolaz automobila, ili da publika ide do Trga i tamo otpočne političku agitaciju za nekoga tko je nepravedno zatvoren ili protiv negativnog tretmana u psihijatrijskim ustanovama ili rasne i nacionalne mržnje, nasilja u obitelji (ibid. 244).

Na ovom mjestu Indoš, mogli bismo reći, postaje brehtijanac: ne zanima ga identifikacija, već empatija, koja poziva na direktnu akciju koja će nužno antagonizirati društvo. Također, vrlo konkretna političnost manifestira se u njegovoj kritici antropocentrizma koja je difuzno provučena kroz cijeli njegov opus, bukvalno od samog početka, što ga čini pionirom ekološkog aktivizma na ovim prostorima, moglo bi se reći – avangardistom nove paradigmе. Osim što se invocira u tematskom punjenju, taj aktivizam se doslovno materijalizira: Indoš kao rekvizite rabi isključivo predmete posuđene iz svakodnevnog života ili skupljene na metalnom otpadu – koje istovremeno imaju funkciju i scenografskih elemenata i muzičkih instrumenata. Ideja je da se svakom predmetu nađe nova, obnovljena svrha, te da se nađe način da se pomoću njih proizvede zvuk. Tu svoju scensku menažeriju naziva *duhovno recikliranim smećem*. Posljednjih desetak godina preferira *šahofone* – instrumente koje sklapa tako što istrošene metalne opruge različitim širina i debljinu pričvršćuje u (rezonantne) kutije nalik *šahtovima*, iz kojih onda različitim tehnikama izvlači zvukove i komponira buku.

Hajner Miler piše kako je Arto pokušao „da pozorištu povrati vitalnu funkciju koje ono generalno gledano nema.“ Isto je pokušavao i Breht, samo drugim sredstvima: smatrao je da se „komad ne sme meriti merom dramskog, već da se prevashodno mora meriti merom stvarnosti na koju se odnosi“ (Miler, 2017: 38-39). Čini mi se da bi se te dvije perspektive na mogućnosti revitaliziranja funkcije teatra mogle preslikati i na dvojicu autora koji su u fokusu ovog teksta. Indoš vidi kazalište kao koncept političkog djelovanja *odozdo na više*, kao akciju čiji se impulsi koncentrično šire s primarne zajednice na zajednice sve šireg opsega, što u konačnici u idealnoj varijanti može rezultirati mijenjanjem svijeta – što ga čini, bar načelno, optimistom. Po Frliću, kao i po Brechtu, taj vektor utjecaja je inverzan: on ide od države/vladajuće ideologije prema već primarno traumatiziranoj obitelji, unutar koje se modeli te iste ideologije perpetuiraju i dodatno je vječito retramatiziraju. Taj začaranji krug razlog je Frlićevom vječitom pesimizmu. Ali on je pesimist koji vječito gaji nadu da teatar, ipak, može promijeniti svijet. Ili je bar nekad gajio – primarno kroz ciklus predstava koje su tematizirale nacionalističke režime nastale nakon raspada Jugoslavije, sa svim tragedijama koje su njihove fašistoidne metode proizvele u društvu. *Bakhe* (2008), *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (2010), *Kukavičluk* (2011), *Pismo iz Bosne* (2011), *Zoran Đindić*

(2012), 25671 (2013), Aleksandra Zec (2014), *Hrvatsko glumište* (2014)¹². U svim tim predstavama djelovao je točno po onoj *recepturi* koju Breht izlaže u tekstu *Writing the Truth: Five Difficulties*, a koja se može svesti na sljedeći sukus: *Pisati istinu* o potresu ne znači pisati o tome kojeg je intenziteta bio potres, kakve su tektonske ploče, koliko je ljudi poginulo i koliko je zgrada srušeno – to je, naime, puko nepisanje neistine - već *pisati istinu* znači pisati o uzrocima koji su doveli do toga da se izgrade loše zgrade, i koji su posljedično proizveli katastrofu, a koje smo mogli imati pod kontrolom (usp. Brecht, 1935: 3). A uzroci svih ljudskih/svjetskih katastrofa, u radikalnoj izvedenici – prema Brehtu, kao i prema Frljiću – leže u vladajućem društvenom poretku, u eksploracijskim odnosima na kojima on počiva, u profitu koji je njegov motor. Ukratko, u kapitalizmu. Dakle, opisivati katastrofu je jedno, a pisati istinu o njoj je nešto sasvim drugo. Da bi *pisao istinu*, autor treba nadići „najmanje pet poteškoća“, to jest: „Mora imati hrabrosti da piše istinu kad se istini svugdje oponira; volju (entuzijazam) da je prepozna, iako je svugdje sakrivena; vještinu da njome rukuje kao s oružjem; moć prosudivanja da odabere one u čijim rukama će biti efikasna; i lukavstvo da proširi istinu među takvima osobama“ (ibid. 1). Frljić je možda najviše po ovakvom pristupu *pisanju istine* u teatru okorjeli brehtijanac.

A brehtijanac je možda još i više od Brehta utoliko što je uvijek u teatru *paralelno pisao i istinu* o teatru. Ili, da posudim precizan uvid Jasne Novakov Sibinović:

Iako se, na tragu Brehta, direktno bavi političkim temama, njegovo pozorište i preispituje scenska rešenja, problematizuje ličnu odgovornost autora, ali i odgovornost publike i glumaca, iskušava teatarsku situaciju (odnos glumci-publika, kao i odnos glumac-lik), te se u tom kontekstu može posmatrati kao prihvatanje i primena određenih segmenata lemanovskog koncepta postdramske političnosti u smislu ispitivanja načina teatarske komunikacije. (2020: 5).¹³

S lemanovskim konceptom političnosti Frljić se najviše podudara u smislu naglaska na procesu rada, bar podjednako kao i na finalnom produktu, ako ne i više – i to od samih početaka bavljenja teatrom, od druge polovine 1990-ih. I o tome često govori javno: „Problem je što su cijeli sustav rada u kazalištu i kritička recepcija fokusirani isključivo na završni proizvod. Proces je važan da bi kazalište artikuliralo gdje ideološki i politički stoji.“ Zbog toga je izuzetno važno „zanimanje za proces i razmatranje tog procesa, uvjeta proizvodnje, načina na koji on nekoga uključuje ili isključuje“ (Frljić

¹² O tim predstavama detaljnije sam pisala u tekstu “Teatar (u teatru) devedesetih” (Juniku, 2020), ali i u tekstu “Subverzije u teatru: Misle li oni to ozbiljno?”, koji je objavljen u Zborniku Akademije umetnosti Novi Sad 2018. godine.

¹³ Citiram pred-finalnu verziju knjige koju mi je proslijedila autorica, tako da se paginacija ne odnosi na tiskano izdanje, nego na spomenuti *word document*.

prema Gojić, 2021). Prema Novakov Sibinović, u proučavanju političnosti i kritičnosti Frlijevog rada u teatru posebno važno mjesto ima onaj dio koji se tiče glumačke igre i emocije pa se ona u svojoj studiji njime bavila iz ugla empatije i simpatije „pri čemu nam je namera bila da empatijsku identifikaciju karakterističnu za psihološki realizam (...) dislociramo iz odnosa glumac–lik na odnos glumac–reditelj.“ Naročito je to važno kreativno mjesto u autorskim projektima, jer „taj proces dijalektičke konfrontacije kojim glumac prolazi tokom proba u ovim autorskim projektima, jeste i suština političnosti Frlijevog pozorišta“ (Novakov Sibinović, 2020: 8). Taj proces gradnje odnosa s glumcem i međusobnih konfrontiranja je vjerojatno i Frlijevu najizazovniji dio teatarskoga posla, i to baš zato što je ujedno i jedna od *ahilovih peta* teatarskoga organizma. U tom poslu se, naime, lako sklizne u nasilje. A teatarski i obrazovni i proizvodni sustav sklon je normaliziranju nasilja, naročito ako ono dovede do (dobre) predstave, – i to je pitanje koje u institucijama tek treba otvoriti, smatra Frlijević: „Ako nas zanima samo ono što će na kraju biti izvedeno kao predstava, naravno da nije bitno kako se dolazi do toga, i nije bitan model suradnje ili propitivanje zadatih hijerarhijskih modela u kojima se mora raditi“ (u: Gojić, 2021). I zato je, dakle, od presudne važnosti da se u teatru bavimo procesom.

Frlijević je godinama ustrajao u *pisanju istine* u i o teatru, ne štedeći pritom ni sebe. I još uvijek ustrajava – zadnjih godina, doduše, uglavnom na njemačkim pozornicama – ali ako je suditi po intervjuiima koje je objavio u zadnje vrijeme, čini se da gubi nadu u efikasnost te borbe u kojoj se osjeća prilično usamljen: „Izgubio sam tu neku naivnost u pogledu kazališta, od splitskih ‘Bakhi’ naovamo mislio sam da kazalište može biti generator nekih društvenih promjena (...) međutim, video sam samo nevjerljivu razinu konformizma, redatelji se boje, njih zanima da dobiju sljedeću režiju, i to je kraj priče“ (Frlijević prema Dugandžija, 2022: 39). Općenito gaji „duboku skepsu o mogućnosti spašavanja svijeta, bez obzira na to koja su sredstva u pitanju (Frlijević prema Munjin, 2022). To donekle i objašnjava njegovu odluku da se u Zagreb, nakon dulje stanke, vrati predstavom *Braća Karamazovi*, koju je u suradnji s dramaturginjom Ninom Gojić režirao prema motivima više Dostojevskijevih romana. Riječ je, kaže, o „piscu kontradikcije“ koji mu je puno zanimljiviji od mnogih književnih suvremenika „jer pokazuje nesvodivost života na ideološke i ekonomski sheme. Raditi ovog autora danas znači tražiti slične kontradikcije – ponajprije u samome sebi“ (ibid.). A s glumcima je „pokušao dodatno zaoštiti“ kontradikcije i kolebanja njegovih likova „između razuma i svega onoga što izmiče racionalnoj spoznaji“, koje je transponirano na različite izvedbene razine (ibid.). Svojevrsno odustajanje od zauzimanja čvrstog stava i dociranja Nataša Govedić čita i u „anarhoidnim momentima“ gdje se i križ, i srp i čekić, kao i same knjige Dostojevskog prikazuju kao „oruđe demagogije“ (u: Govedić, 2022) Sve opisano, međutim, nikako ne treba shvatiti kao Frlijeve odustajanje od interesa

za politiku. U predstavi je čak neuobičajeno mnogo referenci na recentne političke događaje – koje je, doduše, dodatno aktualizirala sama aktualnost rata u Ukrajini, koji je izbio tri dana pred premijeru. Samo je promijenjen dominantni registar. Više nego ikad do sad u fokusu je bilo istraživanje procedura komičnog. Skoro da bismo mogli reći kako je Frljić s materijalom Dostojevskog proizveo dvije komedije:

Mene je jako zanimalo performativitet humora, ali onog humora koji u isto vrijeme kad se pojavljuje postavlja pitanje treba li se /smije li se/ je li primjereno smijati se onom gledanom. Drugim riječima, zanimalo me tip humora koji instantno ledi osmijeh na licu, gdje bergsonovski principi mehanike koji stvaraju napetost – koja se otpušta u smijanju – ne uspijevaju doći do tog otpuštanja. Humor vrlo često funkcionira na nekoj predracionalnoj razini. Smijemo se prije nego što smo svjesni čemu se točno smijemo. Smijeh bježi prije nego ga situiramo u određeni etički kontekst u kojem određene stvari nisu smiješne. Ja se smijem uvek sa zadrškom, kad sam siguran da moj smijeh neće nikoga povrijediti ili participirati u diskursu isključenja. Ili ako ću naći register u kojem će sam smijeh dekonstruirati rečeni diskurs isključenja.¹⁴

Na ovom mjestu zanimljivo je primijetiti da se i u posljednjim predstavama Damira Bartola Indoša sve češće nalazi humornih/ komičnih elemenata, iako je to još uvek samo u tragovima. No, još je zanimljivije uočiti frapantno sličan iskaz oko nelagode koju Indoš osjeti kad nešto u njegovom teatru kod publike izazove smijeh. Prvi put to se dogodilo na premijeri predstave *Njihanje* (2001) – dakle, nakon dvadesetak godina samostalnog rada – i tada je ozbiljno posumnjao da je pretjerao s ruganjem svome radu, to jest da je postao previše dopadljiv:

Kada se publika počela smijati za vrijeme predstave, sledio sam se. Mislio sam – ovo je totalni promašaj. Ali onda sam se sjetio da sam se u toj istoj ali zbiljskoj situaciji i sam poželio nasmijati, ali nisam bio htio nepristojan prema osobi koja mi se u svojoj inferiornosti otvorila. A granica, tj. osnovni kriterij mi je da li se nešto zaista tako zabilo i da li odmak od toga što se zabilo jeste moj autentični odmak (...) U tom smislu, uzor su mi *Monty Pythonovi*, tim ljudima se rijetko potkradala situacija da su djelovali izvan granica ukusa što su si ga nametnuli (Indoš prema Juniku, 2003: 21).

Kao što je, nadam se, iz ovog teksta razvidno, Frljić i Indoš iznimno ozbiljno, promišljeno i posvećeno pristupaju teatru. Njihove umjetničke odluke i postupci

¹⁴ Ovaj citat prenosim iz e-mail korespondencije koju sam vodila s redateljem.

reflektiraju veliku dubinu i širinu znanja, mnogo rada i discipline te neprekidni društveni angažman, odnosno bezuvjetnu brigu za svijet. Ali svijet kao da se na njih oglušio. Naime, iako je Frljić jedan od najpoznatijih i najzaposlenijih redatelja u Evropi, a Indoš jedva poznat već u širem profesionalnom krugu, obojica u domaćem kulturnom kontekstu dijele marginalnu poziciju, periodično čak do razine isključenosti. Vezano za Frljića, može ova konstatacija naoko djelovati nategnuto i pretjerano, imajući u vidu činjenicu da je režirao u većini relevantnih teatara na području bivše Jugoslavije, da je na tom istom području vjerojatno jedan od najbolje plaćenih redatelja, da među ostalim u biografiji ima upisan mandat intendanta nacionalnog teatra (HNK u Rijeci). Za razliku od Indoša koji je čitavo svoje, uskoro 50-godišnje djelovanje prakticirao na izvan-institucionalnoj sceni – uz vrlo, vrlo rijetke izlete u *centralno*, koji su ostali na razini ili koncepta ili ekscesa. Naravno da su te dvije *isključenosti* neusporedive što se tiče finansijskog aspekta, kao i aspeksa medijske vidljivosti i cijelokupnog socijalnog kapitala. Međutim, oni marginu dijele po osjećaju (i statusu) nepripadanja vlastitoj sredini koja ih vječito drži na stanovitoj distanci. Metaforički rečeno, oni su stranci u obitelji. Frljiću obitelj nikad neće oprostiti duboko anacionalni sentiment, od Indoša zazire jer je teško ispratiti njegov strogi etički habitus. „Prostor stranca je vlak u pokretu, avion u letu, tranzicija koja onemogućava zaustavljanje“, piše Julia Kristeva (1991: 8). „Činjenica da smo poraženi ne isključuje nastavak borbe, a poraz u sebi nosi koncentrat znanja“, odgovara Frljić (u: Gojić, 2021) – motreći na svijet iz aviona dok mu Indoš maše s ulice u brišućem letu svoga bicikla.



Fotografija 1. D. B. Indoš, „Covjek. Stolac“, Zagreb, Jedinstvo (2003)

Foto: Ratko Mavar



Fotografija 2. Oliver Frljić, „Braća Karamazovi“, Zagrebačko kazalište mladih (2022) Foto: zkm/ Marko Ercegović

REFERENCE:

1. Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb: HC ITI.
2. Blažević, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 1 i 2*, Zagreb: CDU.
3. Brecht, Bertolt. 1935. *Writing the Truth: Five Difficulties*
4. <http://www.autodidactproject.org/quote/brecht1.html>
5. Brecht, Bertolt. 1979. *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
6. Brook, Peter. 1972. *Prazan prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
7. Derrida, Jacques (2007), „Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave“, u: *Pisanje i razlika*, Zagreb: BTC Šahinpašić, 247-266.
8. Dugandžija, Mirjana. 2022. „U Hrvatskoj nitko ne zastupa lijeve ideje. To je poražavajuće. No, radnička klasa i ne shvaća tko je tlači“, *Jutarnji list*, 13. 2. 2022.
9. Fazekaš, Ana. 2022. „Dvostruka vizija propasti svijeta“, *Kulturpunkt.hr*, 21. 3. 2022. <https://www.kulturpunkt.hr/content/dvostruka-vizija-propasti-svijeta>
10. Gojić, Nina. 2021. „Pravo znanje rada se iz neuspjeha“, *Kulturpunkt.hr*, 25. 3. 2021. <https://www.kulturpunkt.hr/content/pravo-znanje-rada-se-iz-neuspjeha>
11. Govedić, Nataša. 2022. „Metafizička grozница i sve njene lucidne temperature“, *Novi list*, 1. 2. 2022. https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/braca-karamazovi-u-zkm-u-metafizicka-grozница-i-sve-njene-lucidne-temperature/?meta_refresh=true
12. Juniku, Agata. 2003. „Proboj u centralno“, intervju D. B. Indoš, *Zarez br. 100*, Zagreb, pp. 20-21.
13. Juniku, Agata. 2018. „Subverzije u teatru: Misle li oni to ozbiljno?“ *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 171-186.
14. Juniku, Agata. 2019. *Indoš i živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*, Zagreb: ADU, HSN.
15. Juniku, Agata. 2020. „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: Obad, O. & Bagarić, P. *Devedesete. Kratki rezovi*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku & Jesenski i Turk, 147-196.
16. Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to ourselves*, New York: Columbia University Press.
17. Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
18. Miler, Hajner. 2017. *Pozorište je kontrolisano ludilo*, Beograd: Radni sto.
19. Miočinović, Mirjana. 1993. *Surovo pozorište*, Novi sad: Prometej.
20. Munjin, Bojan. 2022. „Oliver Frlijić: Hrvatska i ja rekli smo sebi sve što smo imali“, *Novosti*, 25. 2. 2022. <https://www.portalnovosti.com/oliver-frljic-hrvatska-i-ja-rekli-smo-sebi-sve-sto-smo-imali>
21. Novakov Sibinović, Jasna. 2020. *Političko pozorište Olivera Frlića: Od empatije do simpatije*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
22. Rodenbeck, Judith. 2003. „Madness and Method: Before Theatricality“, u: *Grey Room 13*, Cambridge: Green Room Inc., MIT. 54-79.
23. Scarpetta, Guy. 1969. „Brecht i Artaud“, u *Prolog 35/78*, Zagreb: CKD, 72-84.
24. Žugić Borić, Anamarija. 2021. „Začudni svijet reminiscencija i introspekcija“, *Kulturpunkt.hr*, 26. 10. 2021. <https://www.kulturpunkt.hr/content/zacudni-svijet-reminiscencija-i-introspekcija>

Family, Theatre, World: Understanding Community in the Plays of Oliver Frlić and Damir Bartol Indoš

Abstract: Damir Bartol Indoš is one of the still active veterans of the experimental theatre in Yugoslavia, and Oliver Frlić is one of the most important directors in today's post-Yugoslav *space-time*. The paper comparatively analyses two radical and in many ways mutually opposed types of politics and the corresponding aesthetico-poetic apparatus. These differences stem primarily from two completely different conceptions of the community, and consequently the ethico-political habitus that Indoš and Frlić affirm, both in their performances and beyond the artistic framework. Their poetics and actions, and to some extent methods, could be roughly based on the legacy of Artaud, with Frlić, and Brecht, with Indoš, but on many nodes of postdramatic aesthetics, these two poetico-aesthetic lines are met with both of them. Also, this paper tends to show that Artaud's and Brecht's theatre are not as distant as it is emphasised in textbooks, that is, it is insisted on the fact that their aesthetico-poetic, and especially ethico-political heritage is inseparably complementary. The opuses of Frlić and Indoš are also, after the initial distinction, approached with an emphasis on common points that may not be noticeable at first glance, but are clearly discernible from certain perspectives. Their different conceptions and artistic reflections of the community, on the other hand, are broken down into categories that differ in quality and scope – family, theatre, world – but within which, as in onion, relations remain structurally the same.

Keywords: Frlić, Indoš, Artaud, Brecht, community

Martina Petranović

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zavod za povijest hrvatske književnosti,
kazališta i glazbe
Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta
Hrvatska

UDC 792.023/.024

DOI 10.5937/ZbAkU2210054P
Original scientific paper

Costume, performance, and society: engaging in a dialogue

Abstract: Bearing in mind the potential of costume to construct and actively create meanings and to initiate, shape, and define a performance, the paper examines the nature and role of performance costume in projects and performances of several important Croatian artists who are either costume designers or performance artists or both, such as Vlasta Delimar, Ivana Popović, Ksenija Kordić, Tajči Čekada, and Ivana Bakal, and whose work significantly modified the notion and status of costume and costume design(er) in Croatian performing arts at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. Furthermore, it focuses on the strategies of costume design(er) in articulating the relationship between costume, performance, and society with special emphasis on the position of costume design(er) and costume based performance towards producing, interpreting or performing various individual and collective identities, body, ecology, social activism, and the artist's social status.

Keywords: costume design(er), Vlasta Delimar, Ivana Popović, Ksenija Kordić, Tajči Čekada, Ivana Bakal

Costume design(er) and society – activating costume

In the history of Croatian theatre costume design, there were prominent 20th century designers working in both mainstream and alternative theatres who actively explored the potentials of costume design in relation to its many available social functions and meanings, for example, Ika Škomrlj, Zlatko Bourek or Marija Žarak, to name but a few most notable ones (Petranović, 2015), but it was in the last thirty years that a more substantial change has occurred in the intensity and nature of approaches to costume design understood as both a focal point, driving force, main source and objective of the performance, and a means of voicing various cultural, social, political or ideological

concerns of the costume designer.¹ Over the past three decades, several Croatian artists, costume designers, performance artists or both, of sometimes rather different artistic backgrounds and concerns, have engaged in a series of costume oriented performances and costume driven explorations in which costume is perceived as an active agent in articulation of performance and element of initiating, organising, devising, and shaping the production with its content, form, material or performative potential, and have gradually but steadily contributed to changes in the traditional, conventional, and normative perceptions of costume design. Against the backdrop of significant social upheavals that shaped recent Croatian history, such as the independence war, the constitution of a self-governing state, the transition from socialism to capitalism, and finally the accession to the European union, one of the distinctive lines of costume exploration in Croatian performing arts at the turn of the century noticeably centred on addressing diverse social and cultural issues of the day.² Here, costume was perceived as a tool for articulating subtle or provoking political, social, and psychological questions and commentaries, and a space for (re)considering assigned gender and social roles, collective and individual traumas, socially imposed restrictions or oppressive behaviours, etc. The paper, therefore, examines the nature and role of performance costume in projects and performances of several important Croatian artists who are either costume designers or performance artists or both, such as Vlasta Delimar, Ivana Popović, Ksenija Kordić, Tajči Čekada, and Ivana Bakal, and whose work significantly modified the notion and status of costume and costume design(er) in Croatian performing arts at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. Furthermore, it focuses on the strategies of costume design(er) in articulating the relationship between costume, performance, and society with special emphasis on the position of costume design(er) and costume-based performance towards producing, interpreting or performing various individual and collective identities, body, ecology, social activism, and the artist's social status. Drawing on both the idea of Dorita Hannah that costume design can be

1 In recent years, several important platforms and project devoted to the artistic exploration and theoretical framing of costume have been launched, contributing significantly to the development of costume potentials in contemporary artistic practice and to the new theoretical concepts of costume, for example, the Extreme Costume Project at the Prague Quadrennial (2011), Critical Costume at the Edge Hill University (2013), or the costume exhibitions initiated by Igor Roussanoff in Moscow (2015, 2019).

2 The other distinctive line of costume oriented research in Croatian performing arts was centred on the artistic issues of the visual theatre, multi-faceted relations of performing arts and fine arts, and obliteration of the borders between different artistic media. Of course, one has to bear in mind that there were other notable costume explorations outside the two mentioned categories (as in, for instance, dance productions) and that the divisions between the two categories are neither fixed nor unchangeable but often quite the opposite, fluid and porous. It is worth mentioning that I already articulated some of the ideas and concerns of this paper in the video presentation „Costume driven explorations in contemporary Croatian performing arts“ delivered at the online conference *Critical Costume 2020: Costume Agency* in August 2020, but for the purpose of this article, the presentation was substantially modified, expanded, and reformulated. For more information on the conference see: Costume Agency | Critical Costume 2020 (Retrieved on 3 February 2022).

„simultaneously active and activating rather than purely mimetic“ (2014: 18), and the assertion of Sofia Pantouvaki and Peter McNeill that „costume shapes cultural and social ideas, even new representations of humanity, including multiplicities and intersections of racial, gendered, postcolonial and sexual identities“ (2021: 2), the article proposes to inspect the focus and methods of the aforementioned artists and the activation of costume design(er) in relation to society, that is, to address the social, personal, and artistic topics, issues, and problems that concern them, and to examine some of the major procedures they employ to express them.

The costume and the body – Vlasta Delimar

Vlasta Delimar is primarily a performance artist, not a costume designer, but her explorations of the performative power of costume and her influence on some of the costume driven performances of a younger generation of Croatian costume designers/performers discussed later cannot be overlooked or dismissed. Under the motto of „This is I“, which is also the title of her retrospective exhibition held in the Museum of Contemporary Art in Zagreb and of the accompanying monograph (2014), Delimar made her naked body the central subject, content, and artistic material of her performance art, and articulated it as the starting point and safe haven of her identity. However, from her first solo performance in 1980, when she scrutinised the idea of self-representation and transforming one’s personality by parading on the catwalk in different costumes, makeup, and wigs until finally walking out naked (*Transformation of Personality*, 1980), Delimar commonly used costume as a powerful tool in the symbolic processes of identity construction and establishment of social roles, assigning costume a significant role in her attempts to deconstruct and unmask some of the patriarchal, nationalistic, and cultural stereotypes, traditions, institutional violence, and biases about the position and role of women at home and in society, for instance a housewife, lover, mother or artist. In an active interplay between the body and heterogeneous costume material such as paint and textiles, plants and raw fish, characteristic elements of female clothing (dressed up housewife outfit, suit, lace, high heels...), military uniforms or culturally specific clothes (like niqab), her costumes regularly stood in service of (re)constructing and rehabilitating the body, deconstructing gender stereotypes, and exposing the cultural taboos and repressive social mechanism that obstruct the free expressions of female body and sexuality, but also in propagating tolerance between different sexes, genders, and national or religious groups (Marjanić, 2014; Šimunović, 2016). However, it is important to point out that the effects of Delimar’s costumes and make up elements were rarely uniform and straightforward but rather complex and multi-layered. For illustration, Delimar used the dressed up housewife outfit (that is, her celebrated pink suit) in at least two disparate contexts, to destabilise and ironise the normative

femininity, but also to emphasise the eroticism and appeal of a female body (*Mature Woman*, 1997). Moreover, costume, body paint, and make up in her performances often endured manifold meanings of simultaneously covering and revealing, of obliterating the old and fashioning the new, and of self-exposure and de-symbolisation, and in some performances, she used costume to clash the idea of dressing up in accordance with other people's wishes or expectations and one's own notions of being appealing and attractive (*I Feel Beautiful to Myself Today*, 2012).

„Ethics of aesthetics“ – Ivana Popović

Some of the similar issues, grounded in the idea of costume being able to produce or project a number of socially imposed or individually elected identities and in using the material qualities of costume to represent social realities, can also be noticed in costume designs of Ivana Popović, sculptress, costume and fashion designer, performer, and multimedia artist who, since the early 1990s until her untimely death in 2016, experimented with the form, function, and boundaries of costume design in a number of projects bordering between performances, (anti)fashion shows, and exhibitions in theatre venues, art galleries, and public spaces (Petranović, 2019). Following her lifelong belief in the so called „ethics of aesthetics“, costume designs in her productions and projects were never neutral but actively involved in examining and subverting various social phenomena and cultural constructs such as fashion industry, fashion imposed beauty standards, and fashion-related eating disorders fully formulated in Popović's well-known concept of „fashion victims“ (Marjanić, 2019), nationally inspired kitsch, narrow-minded views of available and desirable female social roles, gender discriminations, social inequalities, stigmatisation of minority groups, the disadvantaged, the underprivileged, the elderly and, in line with her personal battle with breast cancer, the ill. She strongly believed that the art(ist) should address important social issues and, moreover, offer some sort of answer or solution to them, which often led her towards sociocultural exploration and almost activist approaches in costume design. For example, in her experimental, provocative, and multimedia performances including untraditional movement and unconventional bodies, *The Beauty and the Beast* (1989), Popović considered the idea of fashion victims, played with accepted concepts of beauty, and encouraged the parody of imposed stereotypical standards culminating in the final literal identification of the crinoline of the Beauty with a hen-house which contained both a metaphorical hen and real hens. In *The Red Currant Bomb* (1991) she made the entire set and costume design in a red and white chequered pattern typical of traditional Croatian restaurants and Croatian coat of arms, and added giant gingerbread hearts also typical of Croatian tradition to address the often tasteless and nationalistic abuse of national and ethnic motifs or heritage and a sort of small-town mentality

at the time of not only national, but sometimes also nationalistic euphoria common for the early nineties: „Here I was playing with our tradition and political situation. I decided to go against elitism and kitsch. Making people wear a uniform which came out of tradition.“ (Popović in Lendvaj, 1993: 32) In *Madonna: I am pregnant! I: I am a fashion victim!* (1995), she sculpted, painted or inscribed the costumes with various motives related to motherhood and female identities (a pregnant person's belly, a human foetus, words such as 'pussy', 'mother', 'stepmother', and the like) to question the archetypal, traditional, and contemporary views of female body, social roles, and female experience, especially the phenomena of motherhood, reproduction, female sexuality, conception, pregnancy, birth, abortion, fertility, and the relationship of various religious institutions towards the female body and female reproductive cycle as a source of life. Protesting the ban of breastfeeding in public places, in her short movie and fashion show *Urban Breastfeeding Women* (2005), she addressed the issue of public breastfeeding and designed garments with integrated pouches that could help women breastfeed in public places with more ease and without shame. Protesting gender hierarchies and social exclusion, her fashion performance *Class Differences* (2000) explored how costumes express and conceal class identities and used visual elements of costume to deconstruct, expose, and criticise class biases, while her performances and projects like *Barren Ferries* (1999), *Transvestite Beggars* (2000), *March Sisters* (2001), *Homosexual Nomads* (2001), etc. subverted dominant cultural dress codes and involved representatives of minority groups, revealing her social sensitivity towards the marginalised social groups such as the LGBTQ population. Experimenting with the aesthetic qualities of her costume designs, fabrics, cuts, shapes, and colour schemes, as well as performance elements, Popović actively conveyed her cultural and political ideas about relevant social topics, almost as Hannah would have it, provoking reaction and encouraging dialogue between the costume design(er), the society, and the audience.



Figure 1. *Madonna: I am pregnant! I: I am a fashion victim!* (1995)

Costume led activism – Ksenija Kordić

As already mentioned, Croatian performance artist Vlasta Delimar influenced numerous Croatian female artists of a younger generation, including Ksenija Kordić and Tajči Čekada, two designers and performance artists who achieved noteworthy success in fields of costume design and performance, and brought the two close together in a number of ways. Moreover, each of them often employed costume in their performances, aimed at the social impact of costume design, and displayed strong belief in the capacity of costume to initiate and incite social change.

In contrast to Vlasta Delimar, who always strongly opposed any feminist labels with regard to her work, multimedia performances and costume designs of designer and performer Ksenija Kordić are deeply and openly rooted in feminist activism and rethinking of gender identity issues. Using video installation, live performance, and costume design, for instance, in the costumed performance *Wannabe* (2009), Kordić discloses and opposes the patriarchal concepts hidden behind a well-known proverbial expression „a lady in the living room, a cook in the kitchen, and a whore in the bedroom.“ The performance is based on a symbiotic yet ironic interchange between a video installation playing three video clips that demonstrate the aforementioned stereotypes (respectively, the marriage of Lady Diana, a famous Croatian movie with a housewife archetype *One Song a Day Takes a Mischief Away*, and a porn movie *Dream Quest*) and herself as a performer dressed in a provocative close-fitting suit made out of video tape. After a period of time spent laying like a living sculpture on an isolated pedestal and being passively exposed to the audience’s gazes, she decides to free herself from the imposed objectification and commodification represented by the video-tape suit, cuts the suit with the scissors, and leaves the stage naked. In other words, by constructing, deconstructing, and finally discarding the costume, she exposes the presented gender identities as socially imposed and manipulative cultural constructs. The stereotypes and the taboos surrounding the costume, the female body, and the society are further developed and perhaps even more poignantly elaborated in Kordić’s recent work, a culturally pronounced costumed performance *Feminist Niqab* (2018), in which she critically reimagines and reconceptualises one of the most symbolic pieces of clothing characteristic for the non-European eastern cultures. Apparently being directly motivated by the racist and religious discrimination of Muslim female immigrants across Europe who wore niqab (or were required to wear niqab), Kordić got the idea of „appropriating“ the niqab from the feminist perspective, reversing its connotations, and turning it into a protective cover that shields women from the male gaze and objectification they are often subjected to against their free will (Kordić in Marjanić, 2020). For that purpose, she inscribed a nine metre silk niqab with feminist quotations, messages, and slogans

(the list of citations can be found on Kordić's private web site) and challenged both eastern and western cultural attitudes towards women in niqab by turning what is usually perceived as an element of repression into an element of progression or, as she puts it, into a feminist poster-sculpture. In Kordić's designs and performances, costume is not only passively reflecting socially imposed identities but actively reconsidering and reconstructing preconceived social practices and stereotypes. It can be argued that she uses costume as a site for analysis and expression of non-normative views on femininity and gender identity in a manner close to the idea of so called "costume thinking" or "critical thinking through costume", a concept introduced by designer and scholar Sofia Pantouvaki (2015). In other words, Kordić's costume designs and costume in performance subvert the conventional and projected positions and roles of women and the female body in the context of contemporary social relations and patriarchal values oppressive towards women, and in spite of almost regular reprobation, disapproval, and condemnation from the more conservative members of the public community, they audaciously and unmistakably advocate the need for emancipation of the individual from the social, political, and gender commodification and from the repressive standards and regulations imposed by the conservative upbringing, dominant religious beliefs or prevailing cultural attitudes.



Figure 2. *Wannabe* (2009) Photo: Boris Cvjetanović

Costume led transformations and transgressions – Tajči Čekada

Considering the question of what is critical about costume, Rachel Hann and Sidsel Bech in the article titled „Critical costume“ claim that one of the possible answers can be found in the capacity of costume to critically interrogate the body (Hann and Bech, 2014). Perhaps closest to that line of thought in conceiving her costume designs and costumed performances is Tajči Čekada, Rijeka-based costume designer and performance artist, who often employs performance costume to challenge the social restrictions placed on the human body and identity or absorbs herself in a costume inspired self-exploration and sometimes even a costume directed quest for one's true identity or transgression of the assigned identity. Many of her costume designs and costumed performances focus on the topic of the body, especially on the perception of the body as an arena in which diverse ideological, political, and worldview issues collide and intersect, on questioning and contesting the normative views of the body, on establishing and (re)creating the body by means of costume, and consequently, on the liberation of the body and innermost identity by costume and costume led transformation. Exploring the above-mentioned idea of a quest for one's true identity or discovering and assuming the appropriate outer shell that fits seamlessly to one's inner life and character, in a costumed performance *F to H, Run, Hare, Run* (2014) Čekada involved herself in a costume led transformation. Relying equally on both traditional and organic costume design, clothing, and prosthetic interventions in her body (i.e., rabbit's teeth), she embarked on a costume based transgender and transspecies transition from a female human (F) to a male hare (H). Additionally, her pronounced concern with achieving the balanced relationship of humans and nature (flora and fauna) and the protection of animal rights manifests itself further in wide-ranging costumed performances in which costume design contributes to a transformation of human beings into animals and vice versa like, for instance, in *The Picnic* (2013), where costume transforms Čekada into a snail and her performing partner, wild boar, into a tutu dressed ballerina. Likewise, her ecological and environmental awareness have steered her not only towards experimenting with ecologically acceptable and sustainable design and usage of bio-forms and bio-materials such as animal hair, snail and mussel shells, bones, grass, dried fruit, leaves and branches or clay as a resource, inspiration or setting for her costume designs and site-specific photo-performances (like in the series titled *Still Nature*, 2009 and *Visions of the Underworld*, 2011), but also towards exploring the recycled and salvaged second-hand materials as one possible answer to the overwhelming consumerism and environmental protection. Besides the fact that she regularly employs unusual and non-traditional materials of both organic and technologic origin in her costume design, she is also well known for giving her costume designs prominent sculptural qualities and envisaging elaborate designs that alter the natural shape, posture, and outline of the body.

Deliberately fashioned to provoke socially engaged questions, commentaries, reactions, and thoughts, her costume designs inspect the concepts of metamorphic adjustments of costume to body or the other way around, expand the conventional notions of what can or cannot be worn, and arouse various reactions and responses not only of the body wearing the design but of the wider public that sometimes identifies with her costume communicated ideas and sometimes has hardship in perceiving or accepting the non-normative and transgressive notions of the bodies and identities implied in her designs.

Social agenda of costume design(er) in visual theatre – Ivana Bakal

Several of the topics already touched upon – costume and the performance of identity, costume and activism – are also discernible in the works of costume designer and multimedia artist Ivana Bakal, who after several decades of active and prolific involvement in classic theatre costume design began exploring the potentials and prospects of costume beyond the boundaries of mainstream theatre stages and productions, and whose artistic practice can perhaps be perceived as a crossover between installation art and theatre costume design. Some of her projects are oriented primarily towards studying the performative potentials of costumes and costume design outside the stage space, in nontheatrical spaces, galleries and open spaces, some tend to employ costume as a powerful artistic medium of voicing or commenting the author's social concerns such as identity issues, relation toward nature or artistic precariat, and some unite both tendencies.

Her costume designs for the Shadow Casters' projects are still embedded in somewhat traditional cohabitation of a costume and a performer. In the multimedia project *The Urban Hum* (2015), Bakal chose white, gender-neutral work coats that unified the performers in a compact collective and covered them in printed reproductions of documentary and historic material of chosen urban landscapes, such as old postcards, public transport tickets, town maps, newspaper articles, photos of city's landmarks and sights in order to explore and express the collective identity and cultural history of a chosen urban space. Thus, her costumes significantly complemented and enhanced the Shadow Casters' examinations of political, economic, and private histories of several Croatian urban spaces. In another project developed with the Shadow Casters, *The Battle of Neretva* (2017), the investigation of complex national traumas and performers' personal relations towards national identities and private family histories was skilfully addressed by choice of symbolic military emblems (hats, coats, boots) characteristic of the opposed parties. However, in the exhibition trilogy developed with a colleague designer Katarina Radošević Galić (*The Theatre of Discarded Objects*, 2011; *Angled*

Cut, 2012; *Angled View – Theatre of Objects*, 2014) and in more recent individual projects (*Theatre Costume Between Performance, Installation, and Object – Visual Theatre*, 2015, *She*, 2019, *Synergy*, 2020, etc.), Bakal tackled far more freely and unconventionally the issues of costume and recycling, sustainable art and ecologically engaged performance, personal and cultural history, heritage and memory, economic and social realities, as well as the costume making process, multi-layered relations of fine arts and costume design, and the nature and role of costume in costume exhibitions, multimedia projects, and costume performances. Over the last ten years, she has promoted costume design that provides the main content, associations, and characters and provokes the performance of costumes in communication with one another, setting and dramaturgy of the exhibition venue, light and sound design, projected video clips, and occasionally partial animation by a live performer, but also inspects the nature of costumes composed out of cast-off and found objects, inherited family textiles and items, alternative, recycled and ecologically acceptable materials (for example, items found on waste yards or grandparent's closets and attics, elements of packaging, bio-material, live plants). Most of her costumes, or costume installations as she sometimes prefers to call them, are inspired or provoked by the initial object or material, becoming either the interpretations of the possibilities of a chosen material, the images of characters yet to be written or the artist's reflections on the contemporary topics. They are normally defined by the proportions of a human body, and generally embody some kind of conceptual or critical thinking, reflecting her artistic responses to current local and global issues whether she is, for instance, contrasting the representative form of royal costumes and the recycled waste materials or objects (such as brooms) normally used by the powerless or simply exploring the possibilities of discarded and used materials (egg cartons, old tablecloths, umbrellas, rejected toys, branches...) in costume development (*The Theatre of Discarded Objects*, 2011). Likewise, *The Black Queen* (2015) or the so called „gloves costume“, shaped also like a magnificent crinoline dress, is covered in inflated, partially inflated, and deflated rubber gloves designed to symbolically touch or probe the soul of the viewer, while its blackness communicates the oppressiveness and bleakness of the present social realities. In *Synergy* (2020), the artist's starting point, evident in the combination of a female figure and natural materials (leaves, branches, wood strips) is a cry for a more adjusted and respectful relation of man and nature, but the reference to a historic plague mask is an open comment on the worldwide epidemic and pervades the costume with additional social and political undertones.

Discussing many shapes and roles of costume in identity formation, Pravina Shukla, among other things, emphasised the connection of costume to the land, its customs, and ancestors, and the communication of heritage through costume uses (Shukla, 2015). Similarly, manifold discussions on the preservation and usage of

national cultural legacy and Bakal's comprehensive personal and professional interest in incorporating the national heritage in modern everyday life inspired her to create several costume installations focused on reviving, rethinking, recontextualising, and reconceptualising Croatian heritage with regard to what one perceives as national heritage and how such perceptions shape not only national history and legacy but contemporary social ideas as well. In a costume installation *She* (2019), the theme of the famous Šibenik cathedral, the shape of the crinoline dress, elements of design such as multiple female faces representing the alleged head of the architect's daughter, the choice of recycled packaging materials, and human size costume proportions foreground Bakal's critical reflections on the position of heritage and women in present day society. The same can be said of another project in the same series, *Circle* (2021), where the female shaped costume installation is inspired by another emblem of Croatian national identity and cultural heritage, the Pula Amphitheatre or Arena. Bakal's most recent work, human-sized costumed puppets representing various symbolic concepts such as Power, Lust, Suffering, Success, Envy, and Death and animated by a dancer in a series of video performances titled *The Visual Theatre* (2021), are on the one hand inspired by strong female figures in human history and their struggle to assert and express themselves in private and public sphere, while on the other they voice various facets of female identity and the artist's personal battles and anxieties about neoliberal values, abuse of power, and social injustice typical of present day society. They can, therefore, be seen as both costume based material monuments to female struggle over the course of history and witnesses of personal artistic self-reflection, self-articulation, and self-affirmation.



Figure 3. *Visual theatre* (2015) Photo: Ivana Bakal

Engaging in a dialogue – reframing costume

The examples discussed so far consistently reveal that there are diverse, vital, and complex relations between the costume design(er), costume based performance, and perplexing individual, cultural, and social topics. Moreover, the presented material vividly illustrates how and why artists regarded costume as a medium of pronouncing and examining multiple personal and collective issues, of articulating powerful artistic, social and even political statements, of challenging gender, national and class related assumptions, and of expressing wide-ranging cultural concerns dominant at the turn of the 20th and 21st centuries. Over the last thirty years, numerous costume designs and costume based projects in Croatian performing arts have displayed political connotations and reflected current political debates, criticising the normative and repressive perceptions of identity, engaging in a discussion about the misuses of power, class and gender (in)equalities or the relation of humanity towards climate change and environmental issues, stimulating dialogue between the costume design(er), costume wearer (performer), designer's/performer's social reality, and audience and, last but not least, promoting, endorsing or even enticing social changes. Besides the obvious fact that the body is to a certain degree necessarily in the centre of any costume design research, the usage of costume in the mentioned examples reveals that costume can be a comprehensive tool in studying the body from the political, gender, and social perspective and in understanding various manners of objectification and commodification of the body, but also that it can critically deconstruct, expose or possibly even modify and revert those processes. Finally, one must conclude that in regarding the relation of costume design(er), performance, and society in general (and identities in particular), the national context seems to be only partially, and more than once, even marginally relevant to the overall discussion of the topic, revealing how the costume design(er) and performance costume, especially in the new millennium, are gradually leaving behind the narrow national concerns and are engaging in a dialogue with the universal, global, and international socio-political context in rethinking and reframing the role and potentials of costume design(er) and costumed performance in the 21st century.

REFERENCES:

1. Barbieri, Donatella and Pantouvaki, Sofia. 2016. „Towards a Philosophy of Costume“. *Studies in Costume & Performance*, 1(1), 3-7. DOI: 10.1386/scp.1.1.3_2.
2. Delimar, Vlasta. 2014. *To sam ja: Retrospektivna izložba 1979.-2014/Vlasta Delimar: This is I. Retrospective Exhibition 1979-2014*. Zagreb: Museum of Contemporary Art, Domino.
3. Hann, Rachel and Bech, Sidsel. 2014. “Editorial: Critical Costume”. *Scene*, 2(1), 3-8. DOI: 10.1386/scene.2.1-2.3_2.
4. Hannah, Dorita. 2014. „Alarming the heart: Costume as performative body-object-event“. *Scene*, 2(1-2), 15-34. DOI: 10.1386/scene.2.1-2.15_1.
5. Lendvaj, Ana. 1993. „Multimedijski teatar modnoga predznaka.“ *Slavonski magazin*, 17 June, 32.
6. Marjanić, Suzana, 2014. „Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi. Vlasta Delimar or a woman is a woman is a woman...: the auto/biographical performances“; in *To sam ja: Retrospektivna izložba 1979.-2014/Vlasta Delimar: This is I. Retrospective Exhibition 1979-2014*. Zagreb: Museum of Contemporary Art, Domino, 47-88.
7. Marjanić, Suzana, ed. 2020. *Feministička umjetnost Ksenije Kordić i feministizam grupe Femrevolt*, Zagreb: Galerija Prozori. Retrieved 8 February 2022 from the World Wide Web https://issuu.com/knjinicegradazagreba/docs/ksenija_20i_20suzana_20-20galerija_20prozori_20_1.
8. Marjanić, Suzana. 2019. “Priča bez kraja i kroja: izvedbe modne ljevičarke koja je kiparila tkaninu/A Story Without End or Pattern: Performances of a Fashion Leftist who Sculpted Fabric”. In: *Ljubav i otpor Ivane Popović/Love and Resistance of Ivana Popović*, Zagreb: Museum of Contemporary Art, 79-121.
9. Pantouvaki Sofia. 2015. „Critical Costume 2015: New Costume Practices and Performances“. *Critical Costume 2015: New Costume Practices and Performances*, ed. Sofia Pantouvaki. Helsinki: Aalto University, 6-9.
10. Pantouvaki, Sofia and McNeil, Peter, eds. 2021. *Performance Costume. New Perspectives and Methods*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Visual Arts.
11. Petranović, Martina. 2015. *Od kostima do kostimografije, Hrvatska kazališna kostimografija*. Zagreb: ULUPUH.
12. Petranović, Martina. 2019. „Izvan ladica – etika estetika i kostimografski opus Ivane Popović/ Out of the Box – The Ethic of Aesthetics and the Costume Design of Ivana Popović“. In: *Ljubav i otpor Ivane Popović/Love and Resistance of Ivana Popović*, Zagreb: Museum of Contemporary Art, 180-255.
13. Shukla, Pravina. 2015. *Costume. Performing Identities through Dress*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
14. Šimunović, Ružica. 2016. *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA.

Kostim, izvedba i društvo: pokušaj dijaloga

Apstrakt: Imajući u vidu potencijal kostima da propituje ili aktivno proizvodi značenja i da inicira, oblikuje ili definiše izvedbu, u članku se istražuju strategije kostima/kostimografa u artikulisanju međuodnosa kostima, izvedbe i društva s posebnim naglaskom na njihovo pozicioniranje u odnosu na proizvodnju, tumačenje ili izvedbu različitih individualnih i kolektivnih identiteta, tela, ekologije, društvenog aktivizma i socijalne pozicije umetnika. Istraživanje se pritom temelji na analizi kostimografskih praksi nekoliko istaknutih hrvatskih umetnica, kostimografskinja i/ili umetnica performansa, kao što su Vlasta Delimar, Ivana Popović, Ksenija Kordić, Tajči Čekada i Ivana Bakal, čiji je umetnički opus nedvosmisleno modifikovao poimanje i status kostima, kostimografa i kostimografije na hrvatskoj izvođačkoj sceni s kraja 20. i početka 21. veka.

Ključne reči: kostimograf(ija), Vlasta Delimar, Ivana Popović, Ksenija Kordić, Tajči Čekada, Ivana Bakal

Magdalena Koch
Adam Mickiewicz University in Poznań
Research Unit of Gender and Transcultural
Balkan Studies
Poland

UDC 821.163.42-2.09
316.346.2-055.2:792.01
DOI 10.5937/ZbAkU2210068K
Scientific review

Gabriela Abrasowicz
Faculty of Philology of the University of Wrocław
Laboratory of Transcultural Studies on Theatre
and Drama of Post-Communist Europe
Poland

The Discourse of Female Body in Contemporary Croatian Women's Playwriting and Theatre

Abstract: The aim of this article is to present selected aspects of medicalization and politicization of the female body as a theme in contemporary Croatian drama and theatre. Our analysis presents artistic proposals discussing women's reproductive functions and dysfunctions (such as pathology of pregnancy, the destructive power of the pregnancy metaphor, physiology and philosophy of pregnancy, infertility and in vitro) illustrated by four plays written by women playwrights from Croatia. The exemplification is an abridged overview of the most representative textual-theatrical strategies in the socially and politically engaged „ginedramas“ (*ginodrame*). Three acclaimed writers and directors, Lada Kaštelan (*Before Sleep*, original: *Prije sna*, 2005), Ivana Sajko (*Woman Bomb*, original: *Žena-bomba*, 2003; *Landscape with the Fall*, original: *Krajolik s padom*, 2011) and Magdalena Lupi Alvir (*Barren*, original: *Jalova*, 2011), deal with the fundamental questions of woman's existence, combining elements of art and medicine. Some matrophoras, i.e., metaphors of motherhood and mother-child relations which demystify and reinterpret female physiology, are analysed in the text.

Keywords: Croatian drama and theatre, female body discourse, pregnancy, infertility, in vitro

The issue of abortion, adoption, difficult motherhood or efforts to have a child by means of in vitro fertilisation is becoming in many post-communist countries (e.g. like Poland, Croatia, Serbia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro) a topic of political debates and causes considerable reverberations in the form of protest actions, which are a kind of social street performance in the public space, but also artistic works carried out in parallel or as an aftermath of these actions.¹ After the break-up of Yugoslavia in 1991, the turn to corporeality has also been distinctly present in the local women's playwriting. It may even be stated that in the last quarter of a century, a kind of textual hyperproduction of women writers is noticeable, and medical themes or metaphors appear in their dramas in many variants (procreation, an aestheticisation of the body, mental disorders, ageing). Against this work's background, particularly noteworthy are the depictions of the female body as a stage on which various social and political spectacles related to procreation are played out.

Croatian and Serbian women artists, developing themes related to the medicalisation and politicisation of the female body, create alternative counter-discourses and certain manifestos. They draw attention to the painful clash between the personal, sensitive experiences of the drama protagonists and the socio-political public space, which strives for restrictive and ruthless management of the female body, including its most intimate aspects. The projects on the level of dramatic text and stage productions realised in Croatia, and the stages of Slovenian theatres help make the audience aware of how the female body becomes a stage for public performance.

The analysis will present artistic proposals discussing women's reproductive functions and dysfunctions illustrated by four plays written by women authors (and directors) from Croatia. The exemplification is an abridged overview of the most representative textual-theatrical strategies in the involved so-called ginedramas (*ginodrame*). Three acclaimed writers and directors, Lada Kaštelan, Ivana Sajko and Magdalena Lupi Alvir, deal with the fundamental sphere of woman's existence, combining elements of art and medicine.

¹ It is worth mentioning examples from the world of theatre, such as the Boris Liješević's *Plodni dani* [Fertile Days, Atelje 212 & Cultural Center in Pančevo, premiere – 2012], reading of the *Cjankali* drama by Friedrich Wolf (dir. Mariusz Witkowski, S. Jaracz Theatre in Łódź, premiere – 2016), the *Porno* [Porn] play based on András Visky's text (dir. Cezi Studniak, Teatr Nowy in Poznań, premiere – 2016), *Dziecko* [Child] play based on Inga Iwasiów's drama (dir. Martyna Łyko, Teatr Współczesny in Szczecin, premiere – 2017), or *64* play based on Tena Štivičić's drama (dir. Alisa Stojanović, Atelje 212, premiere – 2021; dir. Arijia Rizvić, Croatian National Theatre in Zagreb, premiere – 2021).

Pathology of pregnancy – Before Sleep (Prije sna) by Lada Kaštelan

One of the most famous Croatian playwrights, Lada Kaštelan², although officially disavowing the feminist trend, in her works focuses on the lives of women, their bodies and psyche, and uses various, also medical, so-called matrophoras³, i.e., metaphors of motherhood and mother-child relations. The play *Before Sleep (Prije sna; 2005)*⁴ is set in a gynaecological ward, a typically feminine and at the same time medicalised space. In the hospital room, micro performances are played with six patients embodying specific medical disorders: threatened pregnancy, miscarriage, ovarian resection, abortion under pressure from the husband, cancer of the reproductive tract, infertility. Female ailments, which are closely related to various manifestations of fertility deregulation, pregnancy pathology and gynaecological diseases, become specific emblems of the characters. The focus on the naturalistic and crude image of genital features, or rather their imperfections, “clearly resonates with the mental state of the female patients” (Rafolt, 2011: 178). The sterile hospital room physically and symbolically limits the protagonists, creates a kind of women’s ghetto and becomes a blanket under which various problems resulting from interpersonal relations are closed. Women representing different age and social groups form a kind of community immersed in the hospital whiteness of beds and identical shirts. This colour, so strongly emphasised in the play, characteristic also of doctors and pharmacists, symbolises emptiness, lack, including the absence of life.

The patients – nameless and devoid of explicit attributes – hidden behind a hospital room dividing screen are at the same time obscured by the type of illness that defines their disposition, plans, relations with people and system of professed values. Patients from neighbouring beds see each other not as psychologically formed personalities but mainly as a set of disease symptoms, which the Younger Woman exaggeratedly explains:

2 Lada Kaštelan (born in 1961, Zagreb) is a graduate in classical philology and drama. She is the author of a volume of poetry, dramatic texts, screenplays for film, television and radio. From 1987 to 2007, she was a dramaturge at the Croatian National Theatre in Zagreb and during several editions of the theatre festivals „Dubrovačke ljetne igre“ and „Splitsko ljeto.“ Since 2001 she has been working as a lecturer of drama at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. She has won many prestigious theatre awards and is a pioneer of the so-called Croatian women’s playwriting.

3 Matrophors have both positive and negative semantic potential, but the primary purpose of the procedure of embedding them in the text is to demystify and reinterpret female physiology, see R. Dakin Quinn, *An Open Letter to Institutional Mother*, In: *Generations – Academic Feminists in Dialogue*, ed. D. Loosier, A. E. Kaplan, Minneapolis 1997, pp. 174-182.

4 L. Kaštelan, *Prije sna*, In: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, ed. L. Rafolt, Zagreb 2007, pp. 461-513. Quotations in our translation [M. K. & G. A.] are given according to this edition with page numbers in the main text. Premieres of the play: *Prije sna*, dir. Nenni Delmestre, Gavella Drama Theatre, Zagreb 2005; *Prije sna*, dir. Ivica Boban, Croatian National Theatre in Split, Split 2009.

YOUNGER WOMAN: Ira S., age 28, after having both ovaries removed, with attacks of paranoid hallucinations caused by hormonal imbalances, believes that men and women can be friends. Marija V., age 35 or a little more, with an advanced, threatened pregnancy, convinced that her husband Mate, who returned from the war, was never guilty of anything (p. 475).

Female companions in misery find that gynaecological conditions stripe them of intimacy, are humiliating and stigmatising because they can weaken or eliminate their reproductive capacities, i.e., question their socially and culturally useful femininity. In this limited cycle of life and death, categories such as dream and wakefulness, hope and disappointment, youth and old age, fairy-tale archetype and everyday life appear side by side by contrast.

Defective bodies wither away in parts, and the tissues removed in the healing process do not turn into the inert matter and continue to cause distress to the women. Patients, after the removal of diseased organs (or their parts), do not feel purified but rather more impoverished, mutilated and less valuable. They seek solace in the disposal of not only the separated particles but in this way, and they also wish to put an end to any activity of their bodies:

WOMAN: And I would rather they burned. And what I would most like is that they would burn me too, that I would turn to dust and ashes, now, right away (p. 469).

The counterbalance for the protagonists, who nevertheless actively and firmly have their feet on the ground, is a patient in a pharmacological coma. Her presence provokes a wave of questions, speculations and causes a kind of permanent discomfort. The hospitalised women expand and pass on a fantastic „urban legend“ that grows into a macabre biography of a Ukrainian doctor. She allegedly became involved with a well-known specialist, and as their affection blossomed and she became pregnant, she contracted an unknown disease and was later given an experimental treatment by him. The „before sleep“ state symbolises a borderline situation and suspension between two orders. Sleep helps the protagonists to pass into another phase of activity, but also „to the other side“, which is mysterious, unknown, and therefore causes anxiety. It is associated with anaesthesia, the vestibule of death, as well as with an everyday nightmare composed of loneliness, a sense of abandonment, of being trapped in a female disease, powerless and dehumanised – all of which are at the core of the collective memories and feelings of many women co-creating or leaving the circle of fertility.



Figure 1. Theatre Archive, *Prije sna [Before Sleep]*, dir. Nenni Delmestre, Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb (2005)

The destructive power of the pregnancy metaphor – Woman Bomb by Ivana Sajko

The post-dramatic text *Woman Bomb* (*Žena-bomba*; 2003⁵) by Ivana Sajko⁶, where the problem of motherhood appears, but in a subversive version as a destructive metaphor of pregnancy, is an attempt to analyse the performativity of femininity “stretching from a life-giving identity to a life-taking one” (Rafolt, 2011: 193). The play enjoys great popularity not only locally but also Europe-wide and even worldwide (in 2004, the text was awarded by the Rockefeller Foundation). The title character is a cyborg woman encased in an explosive device (a shahid belt), which functions as a surrogate or imitation of pregnancy, while the terrorist’s body functions as an actor in a global performance of destruction and socio-political revolt.

5 I. Sajko, *Žena-bomba*, In: eadem, *Žena-bomba*, Zagreb 2004, pp. 19-56; English version: I. Sajko, *Woman Bomb*, transl. V. Butković, made available to us electronically by the author, for which we wish to thank her here. Quotations are given according to this version. Premieres of the play: *Žena-bomba*, self-referential reading by Ivana Sajko, Zagreb 2005; *Woman Bomb*, dir. Charlotte Brathwaite, Baryshnikov Arts Center NY 2005; *Žena-bomba*, dir. Bojan Đorđev, Beogradsko dramsko pozorište 2008; *Kobieta-bomba*, dir. Giovanni Castellanos, S. Jaracz Theatre in Olsztyń 2009; *Bombenfrau*, dir. Constantin von Thun, Kulturhaus Gotha 2011; *Kobieta-bomba*, dir. Wojciech Węglowski, Galeria Scena in Koszalin 2012.

6 Ivana Sajko (born on 1975, Zagreb) is a writer (author of dramas, novels and a theoretical treatise), director and performer. She is a graduate in drama, a PhD in humanities, and a co-founder of the „BAD Co“ theatre company and a member of the editorial board of the performing arts magazine „Frakcija.“ She has received many prestigious awards and cooperates with theatres in Austria and Germany. She creates stage productions of her texts in the form of the so-called self-referential reading. She experiments, crossing genre boundaries of drama and acting.

Here we are dealing with a form of techno-drama with an innovative structure. It consists of a polyphonic sequence of monologues or soliloquy forms. The author aims to present a psychological portrait of a nameless female suicide, whose tissues grow together with a bomb that is treated from now on as a separate, new life „ticking“ inside her. The Woman Bomb, entrusted with a special mission to dispose of a well-known politician, embodies a compelling fusion of advanced information technology and the human body. In the context of the resonance of elements from the technological and biological worlds, the bomb can be seen as an animated, organic segment that matures, develops and gains independence within the female body. The created figure of the terrorist, on the other hand, should be considered a dehumanised, maximally utilitarian machine, which under optimal conditions switches into reproductive mode. This transhuman figure is a symbol of postmodern, even futuristic motherhood (meaning a refusal to accept the traditional role of the mother), as well as of morphological freedom – the right to transform the body using genetic engineering and cyber-prostheses. This type of pregnancy simulation and destructive, threatening to others, subversive pseudo- or cyber-maternity, is also imposed from the outside by terrorist organisations. It, therefore, also involves the use of the „stage“ of the female body for institutionally controlled tasks and for the political spectacle of destruction.

The images recalled by the Woman Bomb of her mother „trapped“ in the delivery room as she was giving birth to her, and by this fact, she remained faithful to her assigned socio-cultural role, that is, her reproductive and educative function significant. By reconstructing her own birth in the imagination, the protagonist points to the imposed necessity, which is uncomfortable, painful and rejected by women.

I'll give birth like my mother who was terrified by the event. (...) She screamed and cried convinced I never should have come out of that crack between her legs. (...) Fat and bloated she squirmed on the hospital tiles. Then she ran into the toilet and locked the door. She yelled: „No! No!“, until the doctor appeared. He knocked lightly and said in a gentle and urbane tone of voice: „You'll give birth. There is no going back now.“

Pregnancy and childbirth involve, in the protagonist's view, the repetition of the fate of women treated as a kind of controlled living incubator or, as the American journalist Gena Corea puts it, „The Mother Machine“ (Corea, 1985). Reproductive functions are a symbol of physical and psychological coercion and suffering passed on from generation to generation. The bomber entrusts her body to the organisers of the terrorist action, who remodel it and create a surrogate pregnancy which is a condition acceptable to her:

my bomb is a drum machine
(...)
I'm strapped with wires and tape
explosives caress my skin
explosives are under my breasts
stuck to my spine
shoved into my uterus
I'll give birth

Non-classical childbirth, more akin to removal, getting rid of a burden, expelling from the body what is expendable, was presented as a strictly mechanical process:

they stuck it inside me
fastened, hammered, glued, shoved in
I only have to squeeze it out
Without contractions like other women
without a legitimate father to encourage me and hold my hand
without a calm doctor to say that everything
is under control without labour pains
voiceless
I just have to drop it
like a fragile bubble that will burst in the air
like a short fart with an unusual sound
BOOM
B-OO-M

Ivana Sajko, referring to historical and current events of local and global dimensions (terrorism), illustrates how in an organism capable of transgression and subjected to processing, the urge for transgression is activated. In stage productions, the clash between the act of creation (with which motherhood is identified) and (self) destruction (with the use of props – attributes of a terrorist) is emphasised, also visually.



Figure 2. Michał Bartoszewicz, *Kobieta-bomba* [Woman Bomb], dir. Giovanni Castellanos, Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie, Olsztyn (2009)

Physiology and philosophy of pregnancy – Landscape with the Fall by Ivana Sajko

Another example of the relationship between medicine, performative art and the female body is the chronologically later, also the non-classical text by Ivana Sajko *Landscape with the Fall* (*Krajolik s padom*, 2011)⁷, set on the borderline between drama and poetry. In this text, the author put much attention to the physiology and philosophy of pregnancy, and to the body of the future mother, she assigns the function of a mobile and dynamic theatrical stage on which a multi-level tragedy is played out. The central character in the drama, from whose perspective the world is presented, begins to carefully study her body's topography, which is getting out of control, its growth and adaptive metamorphoses. The pregnant woman also critically reflects on the idea and essence of motherhood and the socio-economic transformations taking place around it, which pose a threat to her and her child's future. An autobiographical moment is clearly present in Sajko's work: at the time of writing the drama the author was also pregnant.

⁷ I. Sajko, *Krajolik s padom*, In: *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2011*, Zagreb 2012, pp. 9-35. Quotations in our translation [M. K. & G. A.] are given according to this edition with page numbers in the main text. The premiere of the play *Landscape with the Fall* directed by Daniela Löffner was held in Staatstheater in Braunschweig in 2012.

Isolated in her experiences, the drama's protagonist – the future mother, can count on indirect telephone contact with her consultant doctor and occasional meetings with her busy partner. Her dramatic and lyrical confessions reveal elements of the world she perceives both on a micro-scale (the intracorporeal aspect) and on a macro-scale (the political and social aspect).

As a woman in need of care and medical supervision, the protagonist is excluded from the mode of her previous activities and set, with her pregnancy, on the margins of social interest. She is advised to sleep, do yoga, calm down and ignore the violent world of politics, disconnect from the messages of TV and other mass media. To emphasise the trivialisation of the role of the pregnant woman, Sajko uses parallelism in an intertextual way, introducing ekphrasis. The painting *Landscape with the Fall of Icarus* by the Flemish painter Pieter Breugel from 1558, as the starting point of the drama (intertextually exposed already in the title), perfectly reflects the mood of a specific revolution and the absorbing monotony of life. The juxtaposition of the metaphor of the pregnant woman compared to a zeppelin flying over the town (image linked to the personal dimension of the woman's round body) and the scene of Icarus' aborted idealistic flight and his fall, to which nobody pays attention (social dimension), is an interesting artistic technique.

One cannot help feeling that the author emphasises here the too often depreciated role of women, including pregnant women, who should be particularly involved in socio-political issues, as subjects rather than objects, since it is they who create – give birth to and bring up – new people. However, this process, apart from its private or even intimate layer, has the status of a social event that is now institutionally controlled.

The woman in Sajko's text becomes a kind of slave of an altered state, and her body is perceived through the perspective of mythologised and idealised notions of motherhood. The doctor is a guide and leads her to the delivery, caring above all for the patient's emotional comfort:

„Your body is pure poetry“ – the doctor supported me,
 „Please find inspiration in yourself,
 use your bones as metaphors,
 make helicopters, planes and zeppelins out of your tissues,
 find gravity-proof gas chambers in your brain,
 turn a propeller and fly.“ (p. 12).

The doctor enhances her idea of pregnancy as a spiritual, elevating experience. The protagonist's body is a kind of autonomous construction that is difficult to control, but in her visions, it frees itself and enables her to change her perspective – it hovers

over the world like a zeppelin. This flow (the imagined transformation of the body into an aerostat) gives a new perspective of viewing oneself and social problems „from above“ or from a distance, deconstructs old and co-creates new myths of physiology and philosophy of pregnancy.

The physiological and psychological symptoms of pregnancy are downplayed by the protagonist's attending physician. In his view, the patient co-forms a common denominator of pregnant women behaving irrationally:

„My body is a pure tragedy“,
 That's what I told the doctor.
 He explained to me that I was going through a difficult time,
 that I wasn't able to make a realistic assessment
 And that my sudden mood swings would accompany me for the rest of my
 pregnancy,
 „You're exaggerating.
 It's scientifically proven,
 You're exaggerating your role in order to be the centre of attention,
 You get depressed and expect someone to save you,
 You give in to your whims to be more feminine,
 You make up reasons to be unhappy,
 You tell me about social injustice and discontentment on the streets,
 But what really gets to you is stage fright,
 You're scared of your own profile,
 You've lost control of your proportions,
 and now you're in despair over silly little things,
 Am I wrong?“ (p. 22).

The birth of a child (a watershed event for the woman, during which she is treated as an object by the staff) and the emergence of new social rules during the transition period are associated in the play with a metaphorical or concrete fall.

The doctor says this is a normal phase.
 The motif of the fall is a common symbol of the fear of failure.
 Depression and anxiety are common in advanced pregnancy.
 The mother is not sure if she will fulfil her role well.
 She does not believe in her physical strength and mental balance.
 She is tormented by fears about her parental responsibility.
 Traumas and unprocessed frustrations emerge from the subconscious
 In the form of daily hallucinations and disturbing dreams (p. 25).

As the author of the text herself points out in the stage directions, the drama is an arrangement of sequences that can be performed by an unlimited number of actors. The dramatic subject is changing, speaking in the first, second or third person singular, sometimes joining in the speech of groups or social strata. This compilation is set on a semi-permeable borderline between reality and fantasy. Selected elements of Breugel's compositions are part of this non-linear story, but they are also reproduced as a painting – a scenography emerging before the audience eyes.

Infertility and in vitro – Barren by Magdalena Lupi Alvir

The fourth problem related to reproduction and motherhood is presented from a different perspective by the Croatian playwright and director Magdalena Lupi Alvir.⁸ In *Barren* (*Jalova*; 2011)⁹, which is one of three views and poetics on the issue of (not) having offspring within the project of the same title (*Jalova*), the author exposes the body of a woman suffering from infertility. It is reduced to a social prop in the spectacle that is the political debate on the in vitro procedure. Magdalena Lupi Alvir, through a performative-theatrical project, wanted to show how the restrictive law limiting the procedure of artificial fertilisation in Croatia negatively affects society and the community. Expanding on the idea of the word "barren" scope and symbolic power, the playwright criticises the tendency to stigmatise childless women and to "blame" their bodies for physiological infertility. In this performance, the inability to get pregnant is shown as a medical problem and also as a socio-political-legal issue.

Authors of the *Barren* triptych (apart from Magdalena Lupi Alvir, the project initially executed in Slovenia¹⁰ was joined by Ivana Sajko¹¹, Jelena Kovačić and Anica

8 Magdalena Lupi Alvir (born in 1968, Banja Luka) graduated from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana. Since 1993 she has been working as a dramaturge at the Ivan Zajc Croatian National Theatre in Rijeka. As a playwright she has collaborated with various theatre and film institutions. She is the co-founder and long-time artistic director of the TRAFIK independent theatre group (Transitory-Fictional Theatre) in Rijeka, whose members explore the limits of stage forms and their realisation. She publishes essays and papers in the field of theatre studies. She has won numerous awards for her work. Since 2016, she has been a director of the Rijeka Municipal Puppet Theatre.

9 M. Lupi Alvir, *Jalova*, 2012, unpublished text, made available to us electronically by the author, for which we wish to thank her here. Quotations are given in our translation [M. K. & G. A.]

10 The premiere of *Jalova*, directed by Magdalena Lupi Alvir, was held in Maribor as part of the European Capital of Culture 2012 and was created as a co-production of the Cultural and Artistic Association Borza (KUD Borza, Maribor) and the TRAFIK Transitory-Fictional Theatre (Rijeka).

11 Here, Ivana Sajko explores how cool and rational legal regulations attempt to normalise every member of society by trespassing into the intimate sphere of procreation against their will, and by stigmatising them if they do not conform to the template, inducing feelings of guilt and inferiority. Sajko talks about love as an intimate act that is never fruitless, unlike the actions of politicians. The performance has a form of a dialogue; Ivana Sajko is accompanied by a musician and performer Alen Sinkauz.

Tomić)¹² address issues closely related to female physiology and fertility and touch upon the problem of interference in the course of medical procedures which women undergo when trying to have children with their partners. In this way, they show that theatre should be a place of interventionist activism. It should break social taboos and sensitise and make the audience aware that such a serious problem exists and speak openly about it.

The inducement for creating the performance was the controversial Act of 2009¹³ (introduced by Minister of Health Darel Milinović and later amended in 2012) on Medically Assisted Fertilisation in the Republic of Croatia and the growing problem of infertility, because of which more and more desperate couples decided to go to private clinics specialised in IVF. They mainly went to Prague and Maribor in Slovenia, where the law on in vitro fertilisation was not that strict. The author confessed that although the idea of the project had been building up and maturing since 2010, her decision to write the text was influenced by her personal tragedy – another spontaneous loss of an IVF pregnancy produced at the Maribor Clinical Centre.

¹² Zagreb duo Jelena Kovačić and Anica Tomić wrote the script for the second segment of the performance and performed it with music by Nenad Kovačić. The performance alternates between performativity and theatricality, between documentary (the story of Aunt Danica, who could not have children but grew beautiful flowers in her garden) and fiction (intertextual reference to Andersen's fairy tale about Thumbelina). Using characteristic flows, the artists illustrate the archetype of infertility embedded in the collective consciousness.

¹³ The Act of 17 July 2009, Chapter V, Article 15 stated: "In the process of in vitro fertilization it is permissible to fertilize a maximum of three ova. During one procedure it is permissible to introduce into the woman's reproductive organs a maximum of three embryos. The surplus remaining germ cells are stored for use for a period not exceeding five years. The process of cryopreservation of embryos is in principle prohibited, being permitted in exceptional cases for medically justified reasons."

It appears that the dramaturgical and theatrical achievements of Croatian women authors reflect to a large extent the specificity of Polish reality, and many issues addressed in texts written a few or even more than a dozen years ago in a different geopolitical area, find their analogies in the Polish public sphere. The element which links these seemingly distant spaces is the discourse of body, which in Poland is gaining particular strength due to events such as, among others, the termination by the Polish Ministry of Health of the in vitro procedure funding or the introduction of the "Pro Life" programme, changes concerning the standards of perinatal care, and above all, parliamentary disputes around drafts of the anti-abortion law, including one draconian provision introducing an absolute ban on abortion and the accompanying black marches (Black Monday – 3/10/2016). This near-total abortion ban was introduced during the Covid-19 pandemic in autumn 2020 and caused from 22 October 2020 till 27 January 2021 the waves of anti-government demonstrations and mass protests organised by Women's Strike (Strajk Kobiet) movement in Poland. On 22 October 2020, the Constitutional Tribunal in Poland, consisting mainly of judges appointed by the Law and Justice ruling party (Prawo i Sprawiedliwość, PiS), declared the law authorising abortions for malformed fetuses to be unconstitutional, effectively banning most of the small number of official abortions carried out in Poland. Abortion is now allowed only in cases of rape or incest or when the pregnancy threatens the life of the mother. But the ruling made almost all cases of abortion illegal, including those cases in which the fetus had a severe and permanent disability, or an incurable and life-threatening disease.

Magdalena Lupi Alvir, the author of the last, most intimate segment, created an autobiographical and self-ironic retrospective monodrama in which she recalls the scenes, experiences and emotions that accompanied her during the nine-year battle with the diagnosis included in the International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems as code N 97 – female infertility.

SHE: In hospital waiting rooms, my generation and I.

Everywhere a comrade in arms, a warrior, it looks like this will be our toughest battle yet. Together we declare war on the N 97 code form.

Then: a truce.

And again: war.

Onwards, weary warriors. War is better than truce!

SONG: PTPs – ICSI – IVF – AIH – ET

PMS – IVF – AIH, IVF – ICSI...

The fragment closes with a protest song loaded with abbreviations referring to the in vitro procedure, which from now on determine the rhythm of the protagonist's life.¹⁴

It should be noted that Lupi – the initiator of the project and author of the text – did not choose to appear in the stage production and play the leading character herself. She explained that it was still too painful for her¹⁵; however, she saw cathartic potential in the project. She asked a well-known Croatian actress Daria Lorenci Flatz to help her bring her manifesto to the stage, and the latter created a touching interpretation. She perfectly got into the character of a woman who described the process of diagnosing infertility, methods of assisted reproduction, various stages of complex treatment: from the qualifying visit to the transfer of embryos and waiting for test results, the great hope

¹⁴ These abbreviations stand for respectively: PTPs – protein tyrosine phosphatases, enzymes that have found application in clinical diagnostics; PMS – premenstrual syndrome; ICSI – intracytoplasmic sperm injection – a type of in vitro fertilization procedure involving the introduction of a sperm into the cytoplasm of an egg; IVF - in vitro fertilisation, (Latin: “within the glass”) – a fertilisation method consisting in bringing together an egg cell and a sperm cell in laboratory conditions, outside the female reproductive system; ET – embryo transfer – transfer of an embryo created outside the woman's body into the uterus; AIH – artificial insemination by husband – intrauterine insemination, when the sperm given to the patient comes from her husband or partner.

¹⁵ The project was developed while Lupi was still trying unsuccessfully to have a child. However, two years ago she gave birth to a daughter and today enjoys her role as a mother. The play also lived on after Maribor ceased to hold the title of European Capital of Culture – it was enjoyed by audiences in many Croatian cities. Furthermore, in 2013 there was a radio drama *Jalova*, directed by Mislav Brečić, where the male role is significantly expanded, and in addition there are fragments of documentary-like recordings and commentaries. The idea presented in *Jalova* moved on and resulted in the separate project – *Jalova 2*, where the author Mila Čuljak – a performer and choreographer from Rijeka, as well as the mother of a boy with trisomy 21 – speaks about the tightened regulations on medical care and social assistance.

after a successful procedure and the equally great tragedy of miscarriage and curettage of the uterus. The performance also features the author's husband, Marin Alvir, who plays a practically silent role of himself – demanding and difficult – and illustrates the story with the music he composed himself.

The reconstruction of events, set on the boundaries of theatre, performance and documentary, is an open protest against the synthesis of the triad: state – Church – medicine. It refers to discussions among politicians and clergymen, but it also presents (rather negatively) the problems of underinvestment in the state health care, inadequate equipment in hospitals and surgeries (e.g., the lack or failures of cryopreservation freezers), and the attitude of Croatian doctors – powerless, blocked by routine, regulations and lack of competence.

The doctor, essentially patient and kind, had the problem that she mumbled something under her breath and it was difficult for me to understand what she was really saying. After consulting her, I was exhausted from trying to hear, grasp, understand and, worst of all, remember anything at all, and out of fear, I kept picking out the wrong information and storing it on a memory card in my head. The only thing I remembered was the statement that I was still young, even though I was already 34 and didn't feel particularly young, that I was healthy, which was nice to hear, and that my precious was....

HE: „...like from an anatomy atlas.“

SHE: Just what is wrong with that atlas?

Barren is an account of a journey through the intimate map of the female body, but also a report on visits to a clinic in „better Europe“, i.e., Slovenia (at the time when the production was made, Croatia was not yet a member of the EU, it only became one in 2013), whose staff is presented in an idealised way as a staff of kind-hearted specialists fulfilling the dreams of many childless couples. Their approach to the patient and to the problem, which is so different from the local one, is heartening, but it does not make the protagonist's task any easier. That is perfectly illustrated by the description of how hormone stimulation is conducted:

SHE: We seek help from the world's foremost specialist – on the Internet. And there we find some Swedish woman giving injections with pleasant music in the background. And... Look at her, she's smiling!

HE: Förbered sprutan. (*He shows a piece of paper saying: Prepare a syringe*)

SHE: (*holding her belly*): Phew, I'm sweating.

HE: För in nolen. (*Sheet: Insert the needle*)

SHE: My hands are shaking.

HE: Ta tag i skinkorna (*Sheet: Firmly grasp the tissue*)

SHE: There is plenty of material to get into.

HE: Injicera inehal (*Sheet: Inject the preparation*)

SHE: Fucking ampoule, I cut my finger.

HE: Ta bort nolen. (*Sheet: Remove the needle*)

SHE: I think a small piece of glass went in.

HE: Lee. (*Sheet: Smile*)

SHE: Don't worry, a piece of glass won't do me any harm.

HE: Slut. (*Sheet: The end*)

(After „presentation“, *He creates the background by playing the same melody from the commercial and singing*).

The lack of scenography in *Barren* is a perverse move. The conspicuous absence, or, in other words, the presence of engulfing darkness, represents the overwhelming sense of absence or emptiness and the eponymous „barrenness“ and ideological callousness with which politics intervenes in matters of procreation. The only dynamic, contrasting point is the performer's figure, faced with an extremely difficult task: to build a character and attract the audience's interest using only her own body, movement, gesture, and voice. Fragments of political speeches and protest songs are also woven into the confessional statement, including John Lennon's iconic composition, *Give Peace a Chance*, which closes the play.

This skilfully constructed message, even with its modest musical setting and play of light, provokes empathy. Moreover, it opens one's eyes to many issues connected with in vitro – it presents basic medical information, thanks to which one can realise how many procedures patients of infertility treatment clinics go through (it describes, among others, preparation for the procedure, collection of egg and sperm, the laboratory stage and implantation). The medicalised female body is treated as a prop requiring examination, improvement, filling and purification. Magdalena Lupi Alvir turns it into a speaking and feeling subject. Apart from medical issues, the author brilliantly sketches the dilemmas of a woman suspended between the socio-political context and the overwhelming desire to have a child. She also shows the futility of politics and restrictive, even violent laws concerning women's bodies.



Figure 3. Author's Archive. *Jalova [Barren]*, dir. Magdalena Lupi Alvir, KUD Borza and Kazalište TRAFIK, Maribor (2012)

Conclusions

Croatian culture, including theatre, is a space where projects interweaving medicine and art play an essential role. A significant segment of the relationship between medicine and theatre is gynaecological problems, more specifically femininity shown in the mirror of procreation. The female body is presented as a medium for both deconstructing existing myths and their social preservation by the conservative state and a stage provoking political abuse. The women playwrights, revising common beliefs, signal and articulate topics which have been tabooed so far.

Although written in a socially engaged way, the dramas have a limited (because individual, readerly) impact. As a text, however, they become a strong score for presenting on stage. All the presented texts have been performed in the theatre more than once, which increases their field of social and artistic transmission (also in the international space). Theatre becomes a territory of combat and expression of disagreement against a restrictive reality, a place where one can present their views and undertake socio-political polemics or even protest. It is also evident that the medical component, medical disorders, and physiology provide many interesting symbols and artistically operative metaphors (or „matrophoras“ as mentioned above).

Moreover, the autobiographical factor is vital in the creation of medical texts and performances (as in the case of Ivana Sajko and Magdalena Laci Alvir). That gives the productions a special flavour and strongly confirms the belief that theatre in Croatia and Slovenia has become a place of activism and social intervention.

REFERENCES:

1. Corea, Gena. 1985. *The Mother Machine: Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*. New York: Harper and Row, after: Czarnecka, Miroslawa. 2004. *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
2. Dakin Quinn, Rebecca. 1997. „An Open Letter to Institutional Mother.“ In: Devoney Looser and Ann E. Kaplan (eds.): *Generations – Academic Feminists in Dialogue*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
3. Kaštelan, Lada. 2007. “Prije sna.” In: Leo Rafolt (ed.): *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka Slavistička Škola.
4. Laci Alvir, Magdalena. 2012. *Jalova* [electronic version provided by the author].
5. Rafolt, Leo. 2011. *Priučen na tumačenje – deset čitanja*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
6. Sajko, Ivana. *Woman Bomb*. Vanda Butkovic (trans.) [electronic version provided by the author].
7. Sajko, Ivana. 2004. „Žena-bomba.“ In: Ivana Sajko: *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar Media.
8. Sajko, Ivana. 2012. „Krajolik s padom.“ In: *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2011*. Zagreb: Disput.

Diskurs ženskog tela u savremenoj hrvatskoj ženskoj dramaturgiji i pozorištu

Apstrakt: Cilj ovog članka je da prikaže odabrane aspekte medikalizacije i politizacije ženskog tela kao teme u savremenoj hrvatskoj drami i pozorištu. Rad se bavi analizom umetničkih predloga koji govore o ženskim reproduktivnim funkcijama i disfunkcijama (kao što su patologija trudnoće, destruktivna moć metafore trudnoće, fiziologija i filozofija trudnoće, neplodnost i in vitro) ilustrovanim četirima dramama koje su napisale hrvatske dramaturškinje. Reč je o skraćenom pregledu najreprezentativnijih tekstualno-pozorišnih strategija u društveno i politički angažovanim „ginodramama“. Tri cenzene spisateljice i rediteljke, Lada Kaštelan (*Prije sna*, 2005), Ivana Sajko (*Ženabomba*, 2003; *Krajolik s padom*, 2011) i Magdalena Lupi Alvir (*Jalova*, 2011), bave se fundamentalnim pitanjima egzistencije žene, kombinujući elemente umetnosti i medicine. U radu se analiziraju neke matrofore, odnosno metafore majčinstva i odnosa majke i deteta koje demistifikuju i reinterpretiraju žensku fiziologiju.

Ključne reči: hrvatska drama i pozorište, diskurs ženskog tela, trudnoća, neplodnost, in vitro

Stefan Žarić

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

Department of English Studies

Serbia

UDC 821.111-2.09 Shakespeare W.

791.22

DOI 10.5937/ZbAkU2210086Z

Original scientific paper

Fashioning the Individual and Society in William Shakespeare's *The Tragedy of Macbeth* and its Film Costume and Fashion Representations

Abstract: The proposed paper concerns with fashion and clothing as visual and semiotic signifiers of both the individual and society in William Shakespeare's *The Tragedy of Macbeth* and its representations in other media: film (costume design) and haute couture (fashion design). As such, the language of fashion and the vestimentary frame of Shakespeare's tragedy are used as tools for visual and semiotic reading of sociocultural anxieties between the individual and the society as expressed through art. Given rich symbolic and metaphoric value of the language of fashion in *Macbeth* through which Shakespeare conceptualises his characters and their relationships with the societal framework they inhabit, the paper will thus demonstrate how such a relationship can be conveyed through film costume and fashion design. Analysed representations will consider costume design by Jacqueline Durran for Justin Kurzel's film *Macbeth* (2015) and fashion design by Alexander McQueen and his collection *The Widows of Culloden* (2006). In such analysis, fashion is, as fashion theorist Elizabeth Wilson defines it, seen as a cultural metaphor for the body and the material with which we write or draw a representation of the body into our cultural context.

Keywords: cinema, fashion, film costume, Macbeth, representation

While praising Joel Coen's *The Tragedy of Macbeth* (2021) in his article for *The Guardian*, British theatre critic Michael Billington at the same time criticises previous cinematic adaptations of William Shakespeare's play, particularly Roman Polanski's *Macbeth* (1971) and Justin Kurzel's *Macbeth* (2015) for what he defines as „the verbal hiatus.“ According to the critic, the term could be understood as an ineffective transposition of Shakespeare's language into cinema, suggesting the disparity between the verbal and the visual.¹ As Billington argues, there is no denying Kurzel's visual

¹ In his 1964 essay *Shakespeare on Screen*, Hugo Klajn criticised Orson Welles adaptation of *Macbeth*

sense, but the film seems terrified of Shakespeare's language, whereas Polanski's film feels more like a costume epic than an imaginative exploration of Shakespeare's play.² Nevertheless, the visual too can be the text, or rather – a language – in its own right, especially when it comes to costume and fashion, which hold no capacity to produce speech while they *can* produce a language.³ Even if Michael Fassbender as Macbeth and Marion Cotillard as Lady Macbeth in the Kurzel film encounter a verbal hiatus in their speech, they do not interact with each other and audiences just verbally, but through their appearances as well, given that cinema is an audiovisual media after all. In that regard, the essay will further argue that Kurzel's film in fact does not fail in transpiring Shakespeare's language but on the contrary, uses Shakespeare's language of fashion in structuring its narrative; not necessarily through dialogues only, but through costumes as well.

As Alison Lurie pointed out in her book *The Language of Clothes*, „a costume not only appears at a specific place and time, it must be ‘spoken’ – that is, worn – by a specific person. In language we distinguish between someone who speaks a sentence well – clearly, and with confidence and dignity – and someone who speaks it badly. In dress too“ (Lurie, 1992: 13-14). Based on Lurie's premises Fassbender and Cotillard are, in terms of costume, very well-spoken. In fact, costuming is what, as we will see, enables actors to carry out Shakespeare's language despite being seemingly ‘terrified’ of it. However, beyond simply providing visual appeal, costumes serve as materials playwrights, directors and costume designers can employ to construct meaning in a performance and visually and semiotically establish social systems in it (Lublin, 2013). As such, the paper will demonstrate how the language of fashion and its visual, symbolic and metaphoric qualities constitute the social system and expose the dichotomy between the individual and society in Shakespeare's *Macbeth*. By taking into account aesthetic, historical and semiotic aspects of fashion, the paper will thus focus on both the play-text and its representations in cinema (costume design) and haute couture (fashion design).

The juxtaposition of various notions like masculinity, motherhood, family, national identity or national history structuring the tense relationship between the individual / subjectivity and society in *Macbeth* and its stage and screen adaptations is a reoccurring subject of numerous studies of the tragedy. The focus on gender disturbance

(1948) for reasons similar to Billington's critique of Kurzel's film. Klajn stated that Welles' visuality and imagery alter Shakespeare's text, creating unsuccessful speech on one side and impressive cinematic images on the other. Defining the film as a sketch, Klajn concluded that theatre stage is the only one capable of successfully conveying Shakespeare's texts, while cinematic 'spectacle' reduces them to an 'audiovisual image'. See Hugo Klajn, „Šekspir na filmu“, in: *Šekspir i čoveštvo*, Beograd: Prosveta, 230-227.

2 <https://www.theguardian.com/stage/2022/jan/25/macbeth-at-the-movies-j Joel-coen-the-tragedy-of-macbeth-shakespeare> [accessed 9. 2. 2022]

3 See: Roland Barthes, *The Fashion System*, London: Vintage (2010).

and family disorder present in Lady Macbeth's defiance to normative motherhood and tension between individual and family realms causing deconstruction of family as the base unit of society in case of both Macbeth and Macduff's families emphasise moral instabilities pertaining to the dislocation of personal / individual and societal / collective norms in the world of the play. While such dislocation in terms of fashion and its meaning and symbolism has been fairly researched when it comes to other Great Tragedies (Hamlet's mourning attire, Ophelia's white dress, Othello's handkerchief, Lear's crown)⁴, Cleanth Brooks' essay *The Naked Babe and the Cloak of Manliness* from his seminal 1947 book *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* remains a singular case of semiotic reading of the language of fashion and its metaphors and symbolism of the clothes imagery in *Macbeth*.⁵ This comes as a surprise given that, as Brooks pointed out, „the clothes imagery, used sometimes with emphasis on one aspect of it, sometimes, on another, does pervade the play“ and that „the series of garment metaphors which run through the play is paralleled by a series of masking or cloaking images“ (Brooks, 1960: 33-35). Many of his remarks are hence pivotal in understanding the role clothing plays in *Macbeth* and how it structures relationships and tensions between individuals and society in the world of the tragedy and furthermore, its cinema and fashion representations.

In order to understand the transposition of clothing imagery and the translation of *Macbeth*'s language of fashion into other art forms, we must first establish the vestimentary frame of the play. Defined by Cynthia Kuhn and Cindy Carlson in *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*, „the vestimentary frame, far from merely enhancing characterization or creating a visual snapshot, enacts a site of aesthetic, social, and political inscription“ in which, as the authors continue, „the written clothed body as well as disembodied attire, may also function as a narrative element with multiple dimensions“ (Kuhn and Carlson, 2007: 1). Understanding the dressed body as a 'situated object within the social world' (Entwistle, 2011: 139), it is through clothing that we are allowed to observe acute disconnection between Macbeth and society repeatedly emerging throughout the play. In fact, it is the society, represented in characters with whom Macbeth has different relationships, that fashions him as an

4 Some scholars will, like Sarah-Jane Downing in her book *Fashion in the Time of William Shakespeare*, argue that fashion features as the pivot of the story in some plays (*Othello*, *Twelfth Night*, *Troilus and Cressida*), while F. G. Butler in his essay *Lear's Crown of Weeds* states that any reading of the tragedy depends heavily on the symbolism of the crown.

5 While browsing the internet provides numerous results of student presentations, notes, independent blog posts etc. on the subject of fashion and clothing in *Macbeth*, within the academic framework those worth mentioning are the chapter on staging and costuming Hecate and the witches from the book *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters* by Frederik Kiefer, and the essay *Macbeth's Strange Garments: Borrowing Africa's Robes* by Todd Barnes (<https://www.shakespearetheatre.org/watch-listen/read-strange-garments-borrowing-africas-robdes/>).

individual, demonstrating the instability of social bonds between them. Whether it is Macbeth's duties as a monarch or a husband as two main constituents of his social habitus, the clothes imagery acts as a *perpetuum mobile* preventing his integration into the society further alienating him from it. On a symbolic level, the imagery of his misplaced garments translates into the society as a whole, where systems and structures dysfunction as Macbeth assumes the position he is not supposed to, thus breaching the social contract.

Upon encountering the witches who address him as the Thane of Cawdor, Macbeth asks: „Why do you dress me in borrow'd robes?“ (Shakespeare, 1997: 115, 1.3). With the emphasised awareness other characters have of Macbeth's appearance fashioned from someone else's robes, the play alters the idea of clothes as visual and protective transposition and extension of the self. Analysing the dressed body, fashion sociologist Joanne Entwistle finds that „our consciousness of dress is heightened when something is out of place – when either our clothes do not fit us, or they do not fit the situation“ (Entwistle, 2011: 138). In addition to the witches' salute, Banquo's remark on Macbeth in Act 1 informs of that as well: „New honours come upon him, like our strange garments, cleave not to their mould but with the aid of use“ (Shakespeare, 1997: 117, 1.3). Such perception of Macbeth is completed in the final act, as Angus states: „Now does he feel his title hang loose about him, like a giant's robe upon a dwarfish thief“ (Shakespeare, 1997: 221, 5.2). Furthermore, by wearing clothes that were not meant for him, Macbeth deconstructs the notion of the ‘public dressed body’, a body, according to Entwistle „more tightly constrained in terms of its visual appearance, with its contours firmly demarcated by tailored clothing“ (Entwistle, 2011: 143). As such, the order can only be restored by detaching Macbeth from his violation of the public dressed body as the tragic error occurs not through nakedness, but through wearing someone else's clothes, symbolically translated into the image of his beheading: „Behold where stands th'usurper's cursed head. The time is free“ (Shakespeare, 1997: 237, 5.9). However, it is not headless Macbeth (i.e. his body, dressed or nude) that we see, but rather his ‘bodyless’ head, completely detached from the body – and the clothes. As Lady Macbeth in Act 1 has already anticipated in her question to Macbeth: „Was the hope drunk wherein you dress'd yourself?“ (Shakespeare, 1997: 134, 1.3).

The only item of clothing that Macbeth owns as his is the one not belonging to the public dressed body, but the dressed body at home – the night-gown – in which Lady Macbeth advises him to change after killing Duncan: „Get on your night-gown, lest occasion call us and show us to be watchers“ (Shakespeare, 1997: 147, 2.2). In this particular segment, Shakespeare alters the conventions of fashion history, as people in the Middle Ages and the 11th century during which *Macbeth* takes place have mostly slept naked.⁶ Researching male underwear and nudity in the Middle Ages, E.

⁶ Until the 16th century men slept naked or in a day-shirt; subsequently a night-shirt, varying in quality,

Jane Burns, an expert on gender and clothing in medieval literature, finds that „the clothed male protagonist is properly socialized and visibly operative as a member of a specified cultural group, while the unclothed is desocialized and visibly marginalized from the locus of acceptable social activity“ (Burns, 2021: 99). We see that Macbeth transgresses both aspects as he is a clothed but desocialised protagonist at the same time, as emphasised in the image of the night-gown. In that sense, „the undergarment alone stands between him and the nudity that would signal moral perdition, yet offers no protection from social nudity“ (Burns, 2021: 99). Finally, the night-gown symbolism exhausts itself in the last image Lady Macbeth constructs of Macbeth before she dies: „Wash your hands, put on your night-gown, look not so pale“ (Shakespeare, 1997: 2019, 5.1). Although her attempt to re-dress Macbeth is futile: she is sleepwalking and he is putting the armor on; it demonstrates how important the vestimentary frame and the language of fashion are for the structure and the narrative of the play.

However, the most powerful clothing image and the one that establishes the vestimentary frame and the language of fashion in the tragedy is positioned within Lady Macbeth's monologue in Act 1:

...Come, thick night,
And pall thee in the dunkest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry, "Hold, Hold! (Shakespeare, 1997: 126, 1.5)

By cloaking space and time in the play with two cloths – the pall and the blanket – Lady Macbeth disables proper construction – and perception – of social roles and moral obligations inherent to them respectively, as manifested in Macbeth's sartorial performativity. One cloth is, according to Brooks the clothing of death and the other the clothing of sleep, while both represent appropriate garments of night (Brooks, 1960: 35). Additionally, through the usage of the word 'pall', Shakespeare exercises the full capacity of his language of fashion, not just linguistically, but visually and semiotically too. While it refers both to a dark cloud of smoke and a mortcloth covering a coffin, on the level of fashion semiotics and fashion history the pall (alongside the blanket) acts as a symbolic apparel – a cloak, as the word itself derives from Latin *pallium* (cloak). By disfiguring the silhouettes and cloaking the social order in a hybrid garment meant to cover a body that is asleep or dead, Lady Macbeth does more than establishing the overall aesthetics of the language of fashion used in costume and

was worn in bed. See: Valerie Cumming, *The Dictionary of Fashion History*, Oxford, New York: Berg (2010), 141.

fashion representations of *Macbeth*. She foreshadows her own death as well. The last image of Lady Macbeth we are presented with is her sleepwalking in Act 5, and upon returning „to bed, to bed, to bed“ (Shakespeare, 1997: 219, 5.1) she dies in her sleep. She thus *becomes* the garment she tailored, similarly to Japanese avant-garde fashion designer Rei Kawakubo's concept of 'the body becomes dress becomes body'.

Having established the vestimentary frame and the language of fashion in *Macbeth*, the following analysis will demonstrate how these components transform into other forms of art: costume design for cinema and fashion design. The analysis will focus on how the relationship between the individual and society in *Macbeth* translates through the language of fashion into costume design by Jacqueline Durran for Justin Kurzel's film *Macbeth* (2015) and fashion design by Alexander McQueen for his autumn / winter 2006 collection, *The Widows of Culloden*.

Prior to designing costumes for *Macbeth*, British costume designer Jacqueline Durran has already worked on costumes for films based on the literary canon, most notably Joe Wright's adaptations of *Pride and Prejudice* (2005), *Atonement* (2007) and *Anna Karenina* (2012). Regarding Kurzel's *Macbeth* in an interview for *Vogue*, Durran stated that she:

wanted to discover a sort of elemental kind of clothing. Given that this place was at the far reaches of civilization, one has to imagine that they would only have the most basic things, so by using only the simplest things, the simplest shapes, and trying to get back to the core idea of clothing.⁷

Such archetypal forms of clothing, evoking the cloaking imagery Lady Macbeth expressed through the pall and the blanket are paramount in the film. Starting with the opening scene, we are presented with the world of figures – silhouettes – cloaked in thick black cloaks reminiscent of both the pall and the blanket. By using the 'anti-form' of a cloak as an item of disguise and disfigurement as the base unit of the costume language and shading it black, characters are equated with the bleak Scottish landscape, outlined in highlands and mountains (Fig. 1). On a symbolic level, such 'dystopian' costuming signifies the lack of any humane or social order, and, to paraphrase Victoria Bladen's essay *Weird Space in Macbeth on Screen*, the vulnerability of the domestic space to natural elements (Bladen, 2014). Essentially, laws of the (super) natural and not human apply in the world in which Lady Macbeth proclaims „this night's great business into my dispatch; Which shall to all our nights and days to come give solely sovereign sway and masterdom“ (Shakespeare, 1997: 17, 1.5). As Bladen finds, the play opens with the weather (Bladen, 2014) and harsh and unreliable climate conditions of thunder, lighting

⁷ <https://www.vogue.com/article/macbeth-movie-costume-design> [accessed 4 March 2022]

and rain which would, in terms of clothing, demand a proper cover if (actively) exposed to it. Characters are, therefore, constantly exposed while they constantly try to cover themselves and if „a windswept, empty, unfruitful, uninhabited, inhuman wasteland is a geographical counterpart of characters in *Macbeth*“ (Garber, 2004: 698), then Durran’s designs are the costume counterpart of that wasteland. People in the world of Kurzel’s film, much like those in Shakespeare’s play, become what they wear, albeit what they wear is not who they are.



**Figure 1. Characters in blanket-like black cloaks disfiguring their silhouettes merging into the landscape in Justin Kurzel’s film *Macbeth* (2015).
Costume design by Jacqueline Durran⁸**

By canceling the recognisable features that would distinguish inhabitants of *Macbeth*’s world as human, Kurzel and Duran further render the vestimentary frame of the play by juxtaposing Macbeth (Michael Fassbender) and Lady Macbeth (Marion Cotillard) with the rest of the characters, as initiated in the scene of Macbeth’s coronation. It is in this scene that the costume designer entirely engages with Shakespeare’s language of fashion, constructing the visual language of Macbeth’s ‘strange and borrowed garments’. In the framework of the play-text, Shakespeare asks us to consider the major fashion transformation Macbeth and Lady Macbeth are undergoing – which is becoming

⁸ <https://tyrannyofstyle.com/jacqueline-durrans-costume-design-for-macbeth/>

royalty – by simply stating the entry of the two as king and queen at the beginning of Act 3. However, translated onto the stage or screen, this scene poses a challenge of presenting the characters as ‘meta-costume’ – a costume within the costume. In this situation, Durran has resorted to a simple yet effective solution aligning with the language of fashion from the tragedy by literally dressing Macbeth in borrowed clothes that do not belong to him: the costume worn by King Duncan’s character (David Thewlis). As Duncan’s white royal attire is acquired through his murder, Macbeth’s public dressed body is inevitably marked as fraudulent. Without a gradual transition but through a direct shift from black to white in the costume palette, by coding Macbeth and Lady Macbeth in white and dressing them in fashionable costumes with well-defined and gendered silhouettes Durran emphasises their dislocation and alienation from the society:

The idea for the coronation was that it happened very quickly and that Macbeth almost stepped straight into Duncan’s clothes using the royal sash and cloak that we had seen Duncan wearing. From the coronation until we see Macbeth back in his fighting clothes the costume story is one of disintegration.⁹

As Lurie argues, „to wear the costume considered ‘proper’ for a situation acts as a sign of involvement in it, and the person whose clothes do not conform to these standards is likely to be more or less subtly excluded from participation“ (Lurie, 1992: 13). While Macbeth and Lady Macbeth wear clothes suitable for their new situation, they are suitable neither for the situation nor for the clothes and consequently, they will be excluded and sanctioned for it. According to fashion historian Sarah-Jane Downing „Shakespeare extensively explored what could happen if the strict rules of dress were transgressed, from the potentially serious consequences of violating the social contract, to the folly of individual vanity“ (Downing, 2017: 5). *Macbeth* – both Shakespeare’s and Kurzel’s – is no exception from this trajectory. The last change of costume in the film attests to that. Macbeth is dressed in the armor he wore before appropriating Duncan’s position and style as in the Act 5 he repeatedly demands for ’mine armour’, whereas Lady Macbeth mirrors her appearance from the beginning of the film. She is in the church cloaked, although not in the black cloak-blanket, but in a draped ghostly pale cloak-pall, evoking a shrouded Medieval tomb effigy (Fig. 2). From the night she attempted to harness, she became the death she could not evade – an image fashion designer Alexander McQueen (1969 – 2010) had already immortalized in 2006 through a hologram projection of British model Kate Moss as the closing sequence of his runway show for the collection *The Widows of Culloden*.

⁹ <https://tyrannyofstyle.com/jacqueline-durrans-costume-design-for-macbeth/> [accessed 5 March 2022]



Figure 2. Ghostly appearance of Marion Cotillard as Lady Macbeth in a pall-resembling draped white covering in Justin Kurzel's film *Macbeth* (2015). Costume design by Jacqueline Durran¹⁰

Like Jacqueline Durran, Alexander McQueen was no stranger in transforming literary canon in his designs, although in the case of McQueen, such process always had a dominant aesthetic signifier: the Gothic. Primarily, this was due to the fact that „Gothic was a notably sartorial genre, many of its characteristic effects dependent on veils, masks and disguises – a genre through which bodies and their boundaries and surfaces are foregrounded and explored“ (Spooner, 2015: 141). To literary and fashion historians respectively, Gothic elements in both *Macbeth* and McQueen's designs are a locus communis, which makes the fact that McQueen's appropriations of Shakespeare's text are hitherto unresearched even more surprising. *Vogue*, *The New York Times* and *The Guardian* shall, among many media reporting on McQueen's show of his *The Widows of Culloden* collection in 2006, state *Macbeth* as his inspiration, with *The Guardian* even titling its reportage *McQueen's Modern Macbeth*. McQueen's usage of *Macbeth*'s Gothic imagery intertwined with Scottish cultural markers is excessive: the dominance of tartan, bagpipes as the soundtrack for the runway, birds from the play transformed into feather headpieces¹¹, Pre-Raphaelite representations of Lady Macbeth

10 <https://www.vogue.com/article/macbeth-movie-costume-design>

11 See: Stefan Žarić, „Ornitolog Mekvin: Ptice u modnom dizajnu Aleksandera Mekvina“, *Časopis za promociju nauke Elementi*, 26/2021 Beograd: Centar za promociju nauke, 52-55.

and aforementioned hologram projection of Kate Moss evoking a conjured specter of Lady Macbeth¹², to name a few. However, the designer did not draw his inspiration only from *Macbeth*'s visual appeal, but from its problematics of the individual versus the society and the collision between personal and national histories.

McQueen himself was of Scottish ancestry and „'Scottishness' was for him not merely a creative wellspring but a deeply personal identification“ (Wood, 2015: 51). In that regard, *The Widows of Culloden* represented McQueen's reconfiguration of Scottish history he started in the 1995 autumn / winter collection *Highland Rape*. While in the 1995 collection the designer has rendered the Highland Clearances of the 18th and 19th centuries and in the 2006 collection the 1745 Battle of Culloden, both collections were reactions against romanticisation and mythologisation of history and attempts to reveal the violence of historical processes (Wood, 2015). These *épater les bourgeois* collections were McQueen's way of forcing the English to see Scotland not as a playground for exercising and constructing Englishness, but to accept Scotland's 'personal history' as a narrative inherent to the United Kingdom's national history. Observing the similar trajectory in *Macbeth*, Jonathan Baldo finds that Macbeth's personal history might serve as well for a national one, as „*Macbeth* registers a convulsion within the idea of nationhood as England confronted a monarch and a history that seemed marginal, at best, to its own“ (Baldo, 2008: 94). As such, the author poses the following question:

If a nation is defined as a people who share a common history, invented or imagined through extensive, tacit agreements about what to remember and what to suppress, then what happens when a nation—already having substantially shaped and been shaped by an invented past—suddenly inherits a new one? That strikes me as the larger question posed by *Macbeth* to its first English audiences, armored with xenophobia and longstanding stereotypes about Scotland (Baldo, 2008: 88).

If Macbeth's lines „What rhubarb, cynne, or what purgative drug would scour these English hence?“ (Shakespeare, 1997: 225, 5.3) might have spoken to an English desire to efface this new and burdensome history that England so recently inherited (Baldo, 2008) then McQueen's collections acted as a mirror against the erasure of Scottishness from the English collective memory. Furthermore, if we are to align with the romanticisation of McQueen both fashion media and fashion academia frequently fall into, we could even state that not only his two Scottish-themed collections were to

12 In the review of the runway show for *The Guardian*, Jess Cartner-Morley is of the opinion that Kate Moss' hologram ghostly figure refers to Banquo's ghost. See:

<https://www.theguardian.com/world/2006/mar/04/france.jesscartnermorley> [accessed 7 March 2022]

different extents inspired by *Macbeth*, but that the designer himself was the ‘modern Macbeth’. After all, for both Macbeth and McQueen historical narratives sublimed into Scottish history, or rather their dislocation from such narratives, were bound up with their own sense of identity (Wood, 2015).

As presented in this paper, the reoccurring subject in Shakespeare’s tragedies including *The Tragedy of Macbeth* – the relationship between the individual and the society as well as between personal and collective – can be approached through costume and fashion studies. By mapping out the language of fashion in *Macbeth*, it is noticeable that fashion was not marginal, but one of the central tissues with which Shakespeare has constructed individuals, society and the world in his so called ‘Scottish play’. Furthermore, through representations of the play in film costume and fashion design, Shakespeare’s language of fashion allows us to observe how art serves as universal language for exposing (and overcoming) societal anxieties. As Vladislava Gordić-Petković stresses, we must not draw the demarcation line between performing and reading Shakespeare, or between the text and its adaptations and representations, thus disabling scholars from contemporary approaches (Gordić-Petković, 2007). As the author continues, new technological and media frameworks, be it cinema, costume or fashion, do not simplify but instead clarify the universality of Shakespeare’s tragedies (Gordić-Petković, 2007). After all, if Shakespeare himself employed fashion and costume to construct not only the visual appeal, but to embody the meaning of the text and structures of the world, be it social or natural, there should be no reason for us to disregard them ‘within the belt of rule’.

REFERENCES:

1. Baldo, Jonathan. 2008. „A rooted sorrow: Scotland’s unusable past.“ In: Nick Mochovakis (ed.): *Macbeth: New Critical Essays*. New York: Routledge, 88-103.
2. Barthes, Roland. 2010. *The Fashion System*. London: Vintage.
3. Bladen, Victoria. 2014. „Weird Space in *Macbeth* on Screen.“ In: Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin and Victoria Bladen (eds.): *Shakespeare on Screen: Macbeth*. Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 83-108.
4. Brooks, Cleanth. 1960. „The Naked Babe and the Cloak of Manliness.“ In: *The Well Wrought Urn - Studies in the Structure of Poetry*. London: Dennis Dobson Ltd, 21-46.
5. Burns, Jane E. 2021. „Gender and Sexuality.“ In: Sarah-Grace Heller (ed.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Medieval Age*. London: Bloomsbury, 87-105.
6. Cumming, Valerie, et. al. 2010. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford, New York: Berg.
7. Downing, Sarah-Jane. 2017. *Fashion in the Time of William Shakespeare*. Oxford: Shire.
8. Entwistle, Joanne. 2011. „The Dressed Body.“ In: Linda Welters and Abby Lillethun (eds.): *The Fashion Reader*. New York: Berg, 138-149.
9. Fedderson, J. Kim. Michael Richardson. 2008. „*Macbeth*: Recent migrations of cinematic brand.

- In: Nick Mochovakis (ed.): *Macbeth: New Critical Essays*. New York: Routledge, 300-317.
10. Garber, Majorie. 2004. *Shakespeare After All*. New York, Toronto: Anchor Books.
 11. Gordić-Petković, Vladislava. 2007. "Od vizuelnog do virtuelnog: Medijske transpozicije Šekspira". *Nasleđe*, 8(4), 33-38.
 12. Klajn, Hugo. 1964. „Šekspir na filmu.“ In: *Šekspir i čoveštvo*. Beograd: Prosveta, 211-227.
 13. Kuhn, Cynthia, Cindy Carlson. 2007. „Introduction.“ In: Cynthia Kuhn and Cindy Carlson (eds.): *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria Press, 1-11.
 14. Lublin, Robert I. 2013. „Shakespearean Visual Semiotics and the Silver Screen.“ In: Sarah Annes Brown, Robert I. Lublin and Linsey McCulloch (eds.): *Reinventing the Renaissance – Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 242-254.
 15. Lurie, Alison. 1992. *The Language of Clothes*. London: Bloomsbury.
 16. Shakespeare, William. 1997. *Macbeth*. A. R. Braunmuller (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
 17. Spooner, Catherine. 2015. „A Gothic Mind.“ In: Claire Wilcox (ed.): *Alexander McQueen*. London: V&A Publishing, 141-157.
 18. Wilson, Elizabeth. 1993. „Fashion and the Postmodern Body.“ In: Juliet Ash, Elizabeth Wilson (eds.): *Chic Thrills: A Fashion Reader*. Berkeley: University of California Press, 3-16.
 19. Wood, Ghislaine. 2015. „Clan Macqueen.“ In: Claire Wilcox (ed.): *Alexander McQueen*. London: V&A Publishing, 50-55.
 20. Šekspir, Vilijam. *Magbet*. 2003. Vladislava Gordić-Petković (ed.). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

WEB SOURCES:

1. <https://www.theguardian.com/stage/2022/jan/25/macbeth-at-the-movies-joe-coen-the-tragedy-of-macbeth-shakespeare> [accessed 9 February 2022]
2. <https://www.vogue.com/article/macbeth-movie-costume-design> [accessed 4 March 2022]
3. <https://tyrannyofstyle.com/jacqueline-durrans-costume-design-for-macbeth/> [accessed 5 March 2022]
4. <https://www.theguardian.com/world/2006/mar/04/france.jesscartnermorley> [accessed 7 March 2022]

FILMOGRAPHY:

1. Kurzel, Justin (dir.), Durran, Jacqueline (costume design). 2015. *Macbeth*.

Modno oblikovanje pojedinca i društva u *Tragediji o Magbetu* Vilijama Šekspira i njenim reprezentacijama u filmskom kostimu i visokoj modi

Apstrakt: Rad pristupa modi i odevanju kao vizuelnim i semiotičkim označiteljima pojedinca i društva u *Tragediji o Magbetu* Vilijama Šekspira i njenim reprezentacijama u drugim medijima: filmu (kostimografija) i visokoj modi (modni dizajn). U skladu sa time, jezik mode i modni okvir Šekspirove tragedije služe kao alati vizuelnog i semiotičkog čitanja sociokulturnih tenzija između pojedinca i društva kroz umetnost. Uzimajući u obzir bogate metaforičke i simboličke kvalitete jezika mode u *Magbetu* pomoću kojih Šekspir koncipira svoje likove i njihove odnose u datom društvenom okviru, rad će pokazati kako takvi odnosi mogu da budu ispoljeni kroz filmski kostim i modni dizajn. Analizirane reprezentacije uključuju dizajn kostima Žakline Duran za film *Magbet* Džastina Kurcela (2015) i modni dizajn Aleksandera Mekvina iz kolekcije visoke mode *Udovice Kalodena* (2006). U takvoj analizi moda se, prema tezi teoretičarke mode Elizabet Vilson, razumeva kao kulturna metafora tela i materijal kojim ispisujemo i iscrtavamo predstave o telu u naše kulturne kontekste.

Ključne reči: film, filmski kostim, Magbet, moda, reprezentacija

Lamija Neimarlija
University of Sarajevo
Academy of Fine Arts
Bosnia and Herzegovina

UDC 7.01“18/19“
DOI 10.5937/ZbAkU2210099N
Scientific review

The Need for Art: The Outlines of Individuality in the Flood of Images

Abstract: The research presented in this paper begins from the time of turmoil in the field of arts and thinking (about art) in the late 19th and early 20th century. The shift from traditional techniques and operational procedures to modern ones, which is followed back from the time of industrial revolution, contributed to the elimination of art as the relevant operational procedure and consequently to the elimination of the values on which the traditional art survived.

Although modern art drew its inspiration from the well of resistance to tradition and social reality in which the masses played an important role, the paper attempts to follow the task the art has inherited from earlier times – the artistic display of sense at the level of image, which differentiates it in the recent cultural, economic and intellectual conditions from the mass industrial production of consumable images. The paper examines the possibility of differentiation of artistic image in postmodern period, at the time of excessive expansion of mass media and electronic simulation techniques, following the realisation that the modernist ideal of progress and the exclusivity of art are unviable.

The paper presents the arguments of the philosophers who deny the possibility of art in postmodern era. Contrary to that, it indicates that there is a vast area of artistic production which testifies with its exquisite experiential and cognitive value in the field of image to the need for artistic *mimesis* and its articulation of reality at the time of simulation.

Keywords: modern art, mass, iconic difference, postmodernity, simulation, individuality, image

*If we are involved in art,
it is not solely because we take that issue to heart,
but because of its significance in respect
to the general issue of modern civilization.*

Giulio Carlo Argan

Introduction

The research presented in this paper begins from the time of turmoil in the field of arts and thinking (about art) in the late 19th and early 20th century. The shift from traditional techniques and operational procedures to modern ones, which is followed back from the time of industrial revolution, contributed to the elimination of art as the relevant operational procedure and consequently to the elimination of the values on which the traditional art survived. In the new technological conditions, art found itself at a turning point and chose a new path which was in opposition to its past. Modern art devotedly participated in building the culture which was „intentionally preoccupied with its progress, the culture striving to sever from all traditions, focused on constant surpassing of its own results“ (Argan, 1982: 113). Art, modern in its program and dedicated to the ideal of progress, was also referred to as „modernist.“

Although art, in conflict with tradition, undergoes profound changes, the paper attempts to follow the task art undertook from earlier times – the artistic presentation of sense at the level of image, which differentiates it in the recent cultural, economic and intellectual conditions from the mass industrial production of consumable images. The paper examines the possibility of differentiation of artistic image in postmodern period, at the time of excessive expansion of mass media and electronic simulation techniques, following the realisation that the modernist ideal of progress and the exclusivity of art are unviable.

In this paper, postmodern is understood in broader terms, not as a style but as an epoch which matured in the second half of the 20th century. The prefix „post“ does not denote the contrast or the overcoming of modern, as is frequently interpreted. Instead, modern is inevitably woven into postmodern, and postmodernity occurred in modernism, thus „the relationship is a complex one of consequence, difference, and dependence“ (Hutcheon, 2004: 38). In line with Welsch's remarks, postmodernity is a tendency to glorify the plurality achieved by radicalising the demands of the 20th century modernity, by distancing from imposed uniformity and homogeneity of the modern age,¹ without denying its role in its own past (Welsch, 2008).

1 The reference here is to the modern period in the sense of the new age image of the world, which „covers a somewhat broader time span, reaching deep from the Renaissance and the Enlightenment“

The encounter between art and mass production of consumable images and objects

Art provides a precious insight into the structure of perception of a specific period, of a certain human collective, both in terms of its formal and social features. Changes in the medium of perception were described as a degradation of aura in the essay entitled „The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility“ (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) published by Walter Benjamin in 1936. The increasing penetration of technical reproduction into the field of art led not only to technical reproduction of inherited works of art but „it also had captured a place of its own among the artistic processes“ (Benjamin, 1968: 219-220). Benjamin believes that modern techniques heralded with photography and film threaten traditional art techniques. Technical reproduction deprives the work of „its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be“ (Ibid. 220). The „here and now“ of a work of art is the splendour which has disseminated the sense in the broader horizon of tradition in terms of the history of the work, changes it had undergone, its owners, and the number of potential copies.²

Technical reproduction, claims Benjamin, meets the requirements of the masses, a viewer of the new age who strives to bring the phenomena closer and actualize them. Reproduction completely destroyed the substrate of uniqueness and unrepeatability of a work of art, making a unique phenomenon a mass phenomenon. The destruction of the uniqueness and unrepeatability of a work of art, the destruction of aura undermined the contradiction on which the traditional art rested, the „unique appearance of distance, however closer it may be“³ as the new media in the early 20th century please the masses striving to „bring things closer spatially and humanly“, which ultimately annuls the original ambience and the size of an object and quenches the thirst for equality of all

(Musabegović, 2000: 21).

2 Art owes this splendor to its roots in ritual. The first pieces of art we know of were created to serve the cult. To the pieces of art, the holders of cult value, it was more important to exist than to be seen. Often, hidden from the eyes, those works existed under a veil of spirituality. „With the emancipation of the various art practices from ritual go increasing opportunities for the exhibition of their products.“ (Benjamin, 1968: 225). Art preserved the ritual function even in the periods of secularisation of cult value, for example in the Renaissance. In the new role of serving the beauty, cult value was preserved in the concept of authenticity: „The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced“ (Ibid. 221). If the painting was more exhibited than the mosaic and fresco that had preceded it, photography suppressed the cult value to the benefit of the exhibition value. Benjamin anticipated that the shift from the cult value to the exhibition value would lead to substantial changes in art in the period of technical reproduction, to the loss of substrate of uniqueness for the sake of availability to the masses, which in his time grew into importance in the social processes, as well as in the reception of a work of art.

3 This is a formulation of the cult value of a work of art in the categories of space-time observation. Cult image remains „true to its nature, it remains 'distant, however close it may be“ (Benjamin, 1968: 243).

things: „Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction“ (Benjamin, 1968: 223).

The dominance of modern techniques over art and craft as the production processes created confusion in the hierarchy of values.⁴ Although serial or industrial production had existed before, „the invention always remained the most important moment of human activity“ (Argan, 1982: 38). Craftsmanship promoted quality, and a work of art appeared as a superior quality product. When the machine took over the tasks from the hand or, as Benjamin says, when with the arrival of photography the eye took over the most important duties from the hand, quantity took the primacy over excellence and a series of units took the place of an individual. In the traditional system of values, it was important to a human being not to repeat himself too many times. On the other hand, industrial production was based on repetition in the overall economisation of social work and served to elevate the average level of culture (Argan, 1982). Art loses the power it had as a model for non-artistic activities. The significance of art based on craft techniques is lost. Carlo G. Argan (1982) sees the crisis in which art found itself as a declaration of conflict between the industry and craft that the industrial revolution had brought along. Although at first, industry followed the values of the former influential art techniques – the testimony to which the industrial design serves – and it attempted to acknowledge the inventive impulses equal to those produced by art in the new technological conditions, the issue remains that industrial technology wants absolute authority.⁵

While the technique grows more and more independent, the man is not the one who makes the decisions, who is the subject; quite the contrary. Machine logic threatens to swallow both the object and the man. In a pursuit for a fast production and consumption, the product has no possibility to materialise itself as an object; once it has left the production line, it becomes insufficient, surpassed by something new. A role model of industrial production imposes a tempo it is hard to keep up with and the material consumption becomes replaced with the psychological one (Argan, 1982). The best testimony to that is fashion, where it is not about the consumption at the level of object but image.⁶ New forms

⁴ Modern techniques are fruits of modern science, which, contrary to the intuitive area of art, promoted a rational view of the world and a logical way of thinking. Modern sciences take the lead over art in the field of inventive activities (Argan, 1982).

⁵ The end of the historical cycle is the guidance of technique from within, due to the inability to attain cooperation between science, art and technique, as it once used to be, for example in the Renaissance (Argan, 1982).

⁶ Jean Baudrillard (1985) is pessimistic when it comes to finding the outlines of individuality in the flood of industrial production of consumable images and objects. For example, he believes that the inability to fulfill the ideals of enlightenment (the exchange of social relations in the sense of improving the conditions of life, the reduction of poverty and unemployment, and inequality) design owes to political economy in its background. The promise of reconciliation of the soul and matter in the design in the form of balance between the function and form, which would restore the dignity of art from the past, was

from the early 20th century – radio, television, graphic publicity – in one word the mass media, brought with them mass communication too, which takes place „below the area of consciousness“, almost solely by means of images. This exposure, often unconscious too, to the iconic and auditory manifestations, the vast quantity of information, builds our psycho-sensory potential and hinders the way to true art (Dorfles, 1963). The attack on the human perception through image, in the gesture of hyperbole or repetition, has aggravated critical judgment and the reasoning (Argan, 1982).

Under such circumstances, Benjamin considers, art is losing the battle, adapting to the means imposed by the situation in the society in the era of the market, media and anonymous relations. When art was liberated from the feudal patronage and became spiritual practice in the civil public, the idea of the autonomy of art was developed. The liberation from the inherited rules and canons, which can be traced back from the pre-romanticism, led to the prominence of creative individuality and its stylistic correlation: originality. Benjamin (1968), however, believes that the liberty was illusive, as the foundations of artistic creation were formed, on the one hand by anonymous audience as the recipient, and on the other by the economic factors – publishers and art dealers.

Modern art

In the flood of the industrial production of consumable images, a question is raised as to the aesthetic quality of the new technological modes of the production of image and the potential of art following the threat posed to traditional art techniques by the modern ones. Dorfles explains the crash in art or the thinking about art on the turn of the nineteenth century into the twentieth as follows:

The transition of painting from the figurative into the non-objective or abstract phase, the transition of tonal music into atonal, the transition of architecture from the prehistoric (trilithic) construction from brick and stone to steel and cement, was a truly gigantic leap which was sufficient to throw the attitude of the viewers (and the official culture) off the balance in respect to the pieces of art. (...) For example, painting is leaving the canvas and the usual oil paints, resorting to collage, bags, scrap; sculpture is restored with wire, sheet metal, plastic material; architecture is discarding “pillars and arches”; music is using new electronic sounds. (Dorfles, 1982: 56-57).

hindered because fashion is a universal system dictating the production of signs, the production which also dictates the destiny of an object. The idea of synthesis of the function and form is in the hands of the exchange value, that is, the circulation of capital. As opposed to the time before the industrial revolution, when the prize was a finished work, the object is now replaced by distribution.

Modern art does not rely on the inherited philosophical principles, the foundations of classical culture; it is not governed by traditional rules and canons of beauty. Painting and sculpture abandoned figuration, which was considered indestructible. Art relinquished the inherited canons of proportion and symmetry to industrial products. In the surge of serial production, mechanical production and pseudo-realisation, artists announce the „death of talent“, as the perfection of artistic performance, which was once associated with a masterpiece, may be found nowadays in any industrial and crafts product (Dorfles, 1963).

Although in technical terms art is undergoing significant transformations, it continues to be a model intimate activity which re-examines the rules and canons in the new conditions – confronted to the logic of the machine, a haven for inventiveness and creation, which cost it its own communicativeness and availability.⁷ Traditionally, art has the task of pointing to the neglected domains of reality, the domains of the human. In the period before the industrial revolution, when spirituality was more appreciated than practice, art was less valuable precisely because of materialisation which was its integral part. Plato considered art to be the third from the truth; he denied its ability of cognition because he saw its task as a reproduction of the existing object; therefore an artist loses sight of the idea of objects he is attempting to present. Let us remember the iconoclastic movements in the Middle Ages and the non-acknowledgement of image as something valuable in discovering the subtle fibres of spirituality and the utmost Divine truth. In relinquishing the visible for the sake of the invisible, the existence of art is jeopardised. In the new conditions of the technological age, the period of technical reproduction, art set out along its well-trodden path – the conflict with the dominant view of the world, the rationalist worldview which inherits modern techniques from modern sciences confronted to art in the area of the intuitive. Over its long history, art interpreted the world with its plastic shapes; its signs testified to the established knowledge at a specific level of human development. Considering the issues his time posed before an artist, modern art pointed to the forgotten area of individuality in the flood of images.

Be it the denial of the process of formation and the handling of the already existing objects, the same as in Dadaism,⁸ or be it the return to aesthetic form

⁷ Gillo Dorfles (1963) is concerned about the phenomenon of the lack of understanding of art, which he followed back from the 18th century, when he observed the discrepancy between the popular taste and the taste of an artist. In that period, individualist and distorted artistic creations became more and more common, which the broader audience was unable to perceive. When art cannot be explained „in terms of an invariable and categorical essence of the spirit“ and the aesthetic situation does not last as long as in the past, oscillations may be observed in both artistic creations and taste (Dorfles, 1963: 21). Artistic expression, the same as taste, varies from epoch to epoch, from personality to personality, from society to society...

⁸ Clement Greenberg places Dadaism, Marcel Duchamp's in particular, in opposition to modernism (Hopkins, 2000). Greenberg believed that art should remain occupied with its own medium, „pure art“,

(constructivism), modern art indicates the origin of image; it represents a rebellion against the subordination of image to the circulation of capital and industrial logic – the processes in which it does not have its own, but industrial being. In that sense, art maintains the relationship it has inherited from the past, the relationship towards industrial techniques: art is the technique of imagining and it played a significant role in the informative area at the level of image (Argan, 1982). Modern art opened up new possibilities and understanding by exploring the visual perception. Impressionist research into active consciousness at the moment of encounter with the phenomenal, in other words into the impression, marks the beginning of research which continues with the analytics of vision, for example in Cubism or Futurism (*Ibid.*). An artist shifts the focus away from the surrounding reality towards complex mechanisms in the background of representation, towards the procedure of creating an image. The canvas thematises the „nature of space, perception and representation“, and modern art is close to theory (Mitchell, 1987: 41).⁹

The peculiarity of modern art is the inclusion of procedures and materials which, up to that time, were not allowed to be found in the field of art, but also the exclusion of everything familiar, customary, and inherited, as well as the avoidance of familiar ways and trodden paths, which made it an unwanted image and excess of taste (Groys, 2008). As a response to the crisis of traditional art techniques at the time of supremacy of modern techniques and the value of industrial production, art became enclosed in the world of „art for the art's sake“, in the pure art which denies any social function and determination by means of objectivity, claims Benjamin. However, artism, which is seemingly fully apolitical, represents a rebellion against and a resistance to commercialisation of all relationships in the society (Adorno, 1997). Therein lies its social legitimacy. A request for autonomy does not mean that art is not representative of social, religious, or other cultural values. It means that art does not have, as was the case before, an instrumental or a relationship of servitude towards external reality (Osborne, 1968).¹⁰ The motto from the late twentieth century may also be understood

unstained by ways of social production which Duchamp included in art, maintaining the position of esthetic exclusivity and distance from the society (*Ibid.*). This artist, dedicated to objects from everyday life, announces the developments in art after World War II and confirms Lyotard's claim that “in the modern, the postmodern was included only covertly” (Welsch, 2008: 82). It is clear from the above that the terms „modern“ and „postmodern“ are temporal and relative in fact, and that one should return to the essence.

⁹ Mitchell observes that modern art grew apart from iconography and object of representation. With it begins the distinguished feature of the new image, and that is its „theoretics.“ Literature and image become a part of another kind of discourse – the discourse of philosophy. Theory, in the sense of complexity, the synthesis of aesthetics and other branches of philosophy, literary criticism, linguistics, history etc. has the same relationship with abstract painting which the traditional forms have with representational painting (Mitchell, 1995).

¹⁰ Harold Osborne notes that the doctrine of the autonomy of art, its „indifference“ towards external functions and purposes, should not be confused with the radical demand of the doctrine of „art for art's

as a confirmation of an artist's intentions to create „pure art“ and to see the only sense in creating art, without diminishing the role of art in the society, given that „society is formed and educated, although not solely, by virtue of art“ (Argan, 1982: 113). Due to those aesthetic but social reasons too, creations were increasingly individualist and distorted; however, if we understand art as an important component of our social and spiritual life, the solution to non-communicativeness of modern art may be found in the education for art and education through art (Dorfles, 1963). Modern art emphasises the new, the individuality and the form of aesthetic authority, as well as the reception of a piece of art as difficult and enclosed (Musabegović, 2000), not to avoid the social function but the established, socially accepted communication patterns so that it could have the potential to distinguish itself in an infinite range of images in the conditions of commercialisation of all relationships in the society and the massification of communication processes.

Iconic difference

Gottfried Boehm explains the task of art by using the phrase *iconic difference*. How was the iconic difference achieved in the past?

It marks both visual and logical strength which characterizes the distinctiveness of image, inextricably belonging to material culture; it has been inscribed in the matter in a way we cannot renounce whatsoever, but it enables the sense to shine within it, which also surpasses all factual (Boehm, 1995: 30).

According to the above, iconic difference is the realisation of the spiritual in the material, of the sense in the factual, of *logos* in the image. Theorists of image maintain that in the past, the difference between „iconic difference“, the image as an icon, and the language as the *logos* was recognizable“, (Paić, 2007: 93). Such a difference could be a subject of discussion in the period of humanism, when the painting was explained through its literalisation „by means of the dominant figurative-symbolic iconography and iconology“ (Briski Uzelac, 2013). For example, in perspective painting, this struggle is expressed in the construction of the „shallow depth.“ In addition to the attempts to build by means of abstraction depth on a two-dimensional canvas starting from the surface, a non-transparent surface also had a task to show the content as transparent (Boehm, 1995). In classical art, a constituent element of a painting is the tension between two poles – representation and anti-representation, representation and sake“, according to which art must not have any other value but aesthetic (1968).

artificial presumptions of representation in the background. Benjamin interpreted the contradiction as the power of cult image to maintain the distance in such a way that „true to its nature, it remains 'distant, however close it may be“ (Benjamin, 1968: 243).

Modernism, according to Boehm, also had a relationship towards images, which may be expressed with the phrase *iconic difference*. With the altered material and content, images carried in them the feeling of hostility or inclination towards them. They examined the postulates of art, its principles of representation and elements of a work of art (Boehm, 1995). In an attempt to reflect on creative forms of expression, to establish new ones, „to open up to the unknown areas of reality“, image did not vanish in modern art; rather it testified to the iconic in a different fashion (Boehm, 1995: 37). With the emphasis on poetic strength of image in the late nineteenth century, and in the avant-garde art, there is a weakening of the power of the reflection and the strengthening of the original and productive power of image. A modern art image took a step from representation to interpretation; it became aware of its own postulates and it „exposed“ those postulates. Therefore, the iconic difference in that case is reflected in the duality of having „something present and at the same time demonstrate the criteria and the premises of that experience“ (Boehm, 1995: 35). In that way, Boehm takes art apart, he adds to it the individual iconicity in the abundance of cultural image, where it resides together with the mass culture and technology, with other types of internal and external images.¹¹

Under the influence of Jean Baudrillard's work,¹² Boehm (1995), however, does not perceive the possibility of iconic difference in postmodern times, in an ambience of, as he claims, the global aestheticisation and simulation at the time of the end of modernity and the agony of realism. The tendency of postmodern era is to transcend the difference between image and reality, in such a way that „facts and fiction converge“ (Boehm, 1995: 35). The problem is that the image is no longer able to refer to some other reality which is present in it, and we are blinded by the light of hyper production of images as a „scene of absolute subject which objects observe, instead of the subject observing the object“ (Paić, 2007: 40). In line with Baudrillard's apocalyptic

11 The task of his general science of image Gottfried Boehm sees in saving the history of art and thus the artistic image at the age of media.

12 According to this theoretician, there are two periods in which the Western thinking thematized image:
 1. the age of representation when simulation was interpreted as a false representation of something real;
 2. modern age of false representation, which is unable to conceal deep reality but only denies reality. The last period, in which we live today, is to Baudrillard (1994) the age of the loss of sense under the influence of the media, mass media and information: in the mass media there is an inscenation of communication, where sense is buried. Contrary to the metaphysical understanding of sign, which could indicate the deep sense, and where there was a *foundation* which enabled that exchange, we live in the world of circulations of signs. The age without the real has slipped into hysteria of production and reproduction of the real. The times past are to Baudrillard the times of ontological safety, when images could still meet the real.

explanation of the end of history in the simulacrum of the real, everything existing gets an ontological predecessor of the media provenience. The absolute supremacy of the media industry causes the flood of images and disappearance of borderlines of individual iconicity.¹³ The postmodernist philosophers, Boehm maintains, reduce the image to the „medium of entertaining suggestion in the service of illusionism, which dominates the human daily lives and attempts to erase the difference between reality and its representation. A successful simulation turned image into a strict iconoclastic need. This all-aesthetic world has completely lost art“ (Boehm, 1995: 12).

Boehm perceives that the „appearing image of the work has thoroughly transformed itself; the shapes of presentation have explosively multiplied; what was a bounded, composed and self-focused image now appears as an object, as a *shaped canvas*, as an installation, as conceptual art, as a performance etc...“ (Ibid. 36). Nevertheless, he does not find a modus of iconic difference in the all-aesthetic world of postmodern period, where the primacy is ascribed to the industry of image with its perfect as-if reproductions. In this agony of the real, art loses its battle, as its *differentia specifica* is the preservation of difference between illusion and reality. The world without art, the world without the world is also verified in the field of artistic production, suggests Boehm (1995): after aesthetic abstraction, we have a return to photorealism, which is aware that such realism is simulacrum.

Iconic difference in the postmodern era

Gottfried Boehm rightfully indicates the difficulties that the media industry and modern technology have caused. The problem is the modern production industry, which „favors image as a copy (*Abbildung*), as a duplication of reality“, where electronic simulation techniques take the representation to a perfect as-if (Boehm, 1995: 35). However, it

13 The advancement in the means and procedures for creating an illusion, supported by the development of technology, ultimately resulted in a hyper-real, computer generated image which, without the limitations of the human vision and camera, achieves the hyper-reality with an unlimited resolution and the number of details. The simulation techniques creating the representations of the perfect as-if are nowadays achieved owing to the raising of our perception in a rich media space of the previous century. The realism which is attempted to be achieved in 3D computer graphics implies „the ability to simulate any object in such a way that its computer image is indistinguishable from a photograph“ (Manovich, 2002: 168). In the new age, science and technology successfully cooperated with art with the task of turning the world into a representation. The most obvious example is fine art realism. That alliance successfully existed from the time the perspective occurred, however, when photography brought to perfection a convincing representation of reality, art is liberated from its role of imitating, reflecting or reproducing the existing. In the late nineteenth and early twentieth century, art is divorced from its traditional goals of creating illusion – that task becomes adopted by the mass media and media technologies: photography, film and video.

would be erroneous to narrow down the reach of postmodernity to Baudrillard's simulacrum, and embed the return to realism in the postmodern art into the glamour of hyper production of images of the media industry. It is true that postmodernism denies a clear border between the elite or high culture and mass or commercial culture, and a vast area of „empirical, chaotic and heterogeneous“ has appeared, such as „Andy Warhol and pop art, but also photorealism and above all the 'new expressionism'“, such as John Cage or the blend of classical and popular style of Phil Glass (Jameson, 1991: 1). There is a penetration of cultural industry into the area of high culture, the industry which was so denied by the ideologies of the modern (Jameson, 1991). In the inclusion of a variety of forms and signs in the modern art, such as archaic as well as abstract forms and everyday objects, one can see the beginning of the „struggle for aesthetic equality between all visual forms and media“ (Groys, 2008: 15), which would ultimately lead to an encounter and mixing of high and popular culture.

Art becomes a fragment of vast reality, flooded with mass consumer and pop-culture „whose guru becomes Andy Warhol as a prophet and implementer of Hegel's ideas of the 'end of art': he revokes the dedicated object of art to create from the banality of the 'everyday' the 'holiness' of a piece of art“ (Briski Uzelac, 2008: 166). Theoreticians who see the postmodern as a „cultural dominant“ agree „that it is characterized by the results of late capitalist dissolution of bourgeois hegemony and the development of mass culture“ (Hutcheon, 2004: 6). On the one hand, there is a uniformisation of mass culture, and on the other, postmodernity asserts the difference and not the homogenous identity. Hutcheon maintains that contradiction, even the one previously stated, is at the very heart of postmodernity: „'difference', unlike 'otherness' has no exact opposite against which to define itself“ (*Ibid.*). Postmodern differences are multiple and volatile.

Artistic scene, migrating from Europe to the USA did not relinquish its uniqueness and individuality, on which the European culture insisted, but it sided with American mentality according to which „an individual is affirmed through adaptation to the pattern of standardized life“ (Oliva and Argan, 2006: 11). By confronting different, incompatible images of different origins, from different time periods, of different spiritual moods (for example, *Buffalo II*), Robert Rauschenberg accepts the world of reproduction and continuation of consumable images and objects. Although the shackles of images and sounds are attested in the disorder of the present, we cannot neglect the reference to traditional techniques, which evoke some other time, when the object was related to individual time, to „here and now.“ In respect to the world of images produced by industrial technique, pop-art stands out as an extremely engaged technique, in its cynical identification with the average „consumer person“ (Andy Warhol), or the parodical confrontation of the free gesture of abstract expressionism and imitation of the news photography (Roy Lichtenstein).

The same as pop art, photorealism set the photograph between itself and the world, admitting to the dominance of production and spread of photography. Observing the world through the camera lens, photorealists identify with the man of the mass, hiding the individual gesture and privacy, which makes them close to minimalism. They did not escape the ambience of mass culture of industrial society, both in terms of theme and the procedure. In addition to focusing on industrial objects and the American city landscape, their actions are inspired by commercialism and advertising (*airbrush* and non-transparent projectors for image enlargement). Contrary to abstract expressionism, or the denial of realism in the abstract of the modern art, photorealism returns to realism; however, it would be wrong to focus on "what", on the photographed object; here it is about the procedure, the performance of photography in the medium of painting. Photographs are explored as significant visual information; the potentials of the modern media are used, as well as the way in which they enriched our world of perception: „objects which earlier unnoticeably flew in a vast flow of the perceived“ were isolated and decomposed (Benjamin, 1968: 235). The accent placed on achieving the natural look of the surface, the virtuosity for simulation, often led to abstraction, such as the emphasis on the abstract dimension of urban life (for example, with Don Edy, the perceptive overload precisely leads to unidentifiable abstract patterns) or the rise of self-portrait from the abstraction of dark nuances with Chuck Close. The same as Close's reproduction or errors occurring during the shooting, these procedures examine the nature of realism, and indicate that realism is „always a technique of representation and not the actual manifestation and the appearance of the world“ (Šuvaković, 2005: 263).

If nature was once a stronghold of artist's ideas about space and time, now it is the society in which we find citizens attempting to bring close to themselves everything in the image, copy or reproduction. Photorealists start from an average man, who is left to the mass flow of images, and the confrontation with the traditional technique, its invocation in the new context – is a place of iconic difference and incompatibility in the procedure of repetition. In the photorealism, different processes of observation can be encountered, which is what is of interest to artists. As opposed to modern art, the research is not limited to the medium, but it expands on other images of culture and images of the past.

Modern art opposed the „realistic, illusionist and natural images“, to which the Western science and rationalism greatly contributed. As opposed to the uniformity of scientific discourse and the focus on the object, modern art is auto-referential, occupied by its own conditions and presumptions. The thematising of inherited procedures, the emphasis on the material and the collage techniques are all procedures applied by artistic avant-gardes to deny the image its role of representation (of a pre-existing reality), which made it a reality an artist brings into the world. Paradoxically, the denial of the world

of objects enabled art to exist, to be „a perfect embodiment of its own conditions of existence“; „It doesn't represent reality. It is a fragment of the real world. It is a thing just like any other—a thing like you and me.“ (Steyerl, 2012: 52).¹⁴ If the task of modernism is viewed in a broader perspective, one may see in the referring of images to one's own medium the beginning of inclusion of other defining factors too (Mitchell, 2009). Postmodern art expands research outside the media to „institutional settings, historical position, relationship towards viewers“ (Ibid. 24). Iconic difference in the postmodern era is achieved by means of auto reference, the same as in modern art, but the exploration of one's own ideological presumptions is done in a broader horizon of cultural, historical, social and other weaves of meaning. By gathering in the same procedure both traditional and modern, representation and abstraction, individual and mass, iconic difference is established in a parodying act of inclusion of what is being disputed.

Conclusion

At the time of mechanisation, the shift from the traditional art techniques to modern industrial techniques and the flood of consumable images of mass production, the traditional system of values becomes jeopardised, and with it the values on which traditional art fostered: originality, uniqueness, inventiveness, peculiarity. In the time of rapid flow of information and exposure to mass communication taking place at the level of the unconscious, there is a fear that art has lost the power it once had as a model for non-artistic activities. Although the traditional art techniques experience defeat, and new materials and procedures are explored to distance art from earlier periods, I followed in this paper the traditional task of art – emphasising the subordinated, neglected and peripheral fields of thought, or reality. Art has always been a significant technique of imagining and is an irreplaceable experiential and informative „accessory“ in reference to image.

This paper shows that modern art achieves its peculiarity with different procedures and means from the ones earlier used by traditional art. The modern art's abandonment of the world of objects and the role of representation did not prevent its differentiation from the mass flow of industrially produced images. On the contrary, it is

14 On the other side of the subject-object relationship in which the object is lifeless and passive, relinquished to manipulation of the subject, here it is about discovering hidden forces which constantly act interchangeably, about the liberation of object as a crossroad of different senses, abstractions, power and sympathy, social and historical movements. Similarly to Benjamin, Hito holds this view, observing that it is typically materialistic: “Because the commodity, too, is not understood as a simple object, but a condensation of social forces” (2006). The issue is which path the language of objects will take. According to Benjamin, it can exceed its description, the role of representation, and become a reflection of the relationships it is defined by; however, a „black scenario“ is also possible, in which the object is a victim of fetishism and illusionism, and thus a prime example of capitalist commodification (Ibid.).

indicated that the distancing from traditional procedures and lack of interest in external purposes and functions, which was expressed in the demand for the autonomy of art, represents a critical standpoint towards the ruling norms, a resistance to the flood of consumable and worthless images of the media industry and commercialisation of all social relations. By including in its field what was not allowed earlier, the interest for the foreign and unexplored made modern art the holder of iconic image, a paradoxical creation, which stands out in the sea of perfect as-if reproductions on account of its production of sense in an auto-referential act. Modern art articulated the experience of reality through the difference between image and reality which was related not to the difference between representation and what it represents, but to the difference between representation and its conditions, a hidden mechanism in its background. Modern art examined the conditions of the medium, conflicting with the realist images, seeing them as springs of Western science and rationalism. Contrary to Boehm, who believes that in the postmodern era, art loses its prised characteristic of maintaining the difference between image and reality, drowning in illusionism which rules over human everyday lives, I attempted to indicate, following a continuous struggle of art to fulfil the inherited tasks from the past, that abstract art is at the same level as photorealism, as both are strategies of perception. I show that the need for art is thus even greater, that, at the time of simulation, there is a dire need for artistic *mimesis* which „always articulates some experience of reality“ (Belting, 1987: 24).

Pointing to the difference between the traditional and the twentieth century art, Boris Groys claims that, in the past, an artist attempted to create a master piece, „an image that would exist in its own right as the ultimate visualization of the abstract ideas of truth and beauty. In modernity, on the other hand, artists have tended to present examples of an infinite sequence of images—as Kandinsky did with abstract compositions; as Duchamp did with readymades; as Warhol did with icons of mass culture“ (Groys, 2008: 16). Abandoning exclusivity and stepping towards a vast expanse of images excluded up to that time from the field of art, „lends these individual specimens their fascination and significance within the finite contexts of political and artistic representation“ (Ibid., 17).

Postmodern art inspects the legacy of modernist utopia, understanding oneself as a part of a „vast practice of creating fragmentary hybrids as the fundamental structural feature of the reconfiguration of the world of culture“ (Briski Uzelac, 2008: 32). The return to realism in postmodernism, which is reflected in a kind of hyperrealism, invites us to examine a broader area of postulates, where we do not stop at the field of artistic or the level of the present. Iconic image is achieved by „collision“ in the same procedure of simulation and knowledge about simulation, by directing a critical and investigative

„eye“ of modern artists on the iconic as realistic in the sense of recognisable form of reality. The difference between the reality and illusion is attained in the difference in respect to what is being repeated, not in the opposition, but by retaining in its core what is being distanced from: „In any case the art lover is not like Plato’s cave dweller, who cannot mark a difference between reality and appearance: the art lover’s pleasure is exactly based upon a difference he is logically required to be able to mark“ (Danto, 1981: 16). As opposed to lulling in the presence encouraged by the mass media in art, a small segment of personal memory is opened up, shaped in the form, the research which is in postmodern period conscious of its historical, social and cultural dimension.

REFERENCES:

1. Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. New York: Continuum.
2. Argan, Carlo G. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
3. Baudrillard, Jean. 1985. „Sumrak znakova“; In: Ješa Denegri (prir.): *Dizajn i kultura*. Beograd: Radionica SIC, 167-185.
4. Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
5. Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World.
6. Baudrillard, Jean. 2004. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
7. Boehm, Gottfried. 1995. „Die Wiederkehr der Bilder“; In: *Was ist ein Bild?*, ur. Gottfried Boehm, Wilhelm Fink Verlag, pp. 11-38.
8. Briski Uzelac, Sonja. „Hermeneutika ikoničkog i vizualnog znaka“. *Zarez* XV: 365; Accessed 10 February 2017. www.zarez.hr/clanci/hermeneutika-ikonickog-i-verbalnog-znaka.
9. Briski Uzelac, Sonja. 2008. *Vizualni tekst: studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
10. Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
11. Dorfles, Gillo. 1963. *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*. Zagreb: Mladost.
12. Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press.
13. Hutton, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism*. Taylor & Francis e-Library.
14. Hopkins, David. 2000. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
15. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
16. Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
17. Mitchell, Thomas, W. J. 1987. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
18. Mitchell, Thomas, W. J. 2009. „Metaslike“. In: *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, edited by Krešimir Purgar, Cantar za vizualne studije, pp. 24-57.
19. Mitchell, Thomas, W. J. 1995. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
20. Musabegović, Sadudin. 2000. *Sliv i vir: ogledi o umjetnosti*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir.
21. Oliva, Akile B. i Đulio K. Argan. 2006. *Moderna umetnost: 1770-1970-2000 III*. Beograd: Clio.
22. Osborne, Harold. 1968. *Aesthetic and Art Theory: An Historical Introduction*. London: Longmans, Green and Co. Ltd.

23. Paić, Žarko. 2007. *Dogadaj i praznina*. Zagreb: Antibarbarus.
24. Steyerl, Hito. „The Language of Things“. *Under Translation* 06/2006; Accessed 7 May 2022. <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>.
25. Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
26. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky.
27. Welsch, Wolfgang. 2008. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

Potreba za umetnošću: obrisi individualnosti u poplavi slika

Apstrakt: Istraživanje predstavljeno u ovom radu počinje iz vremena previranja u oblasti umetnosti i mišljenja (o umetnosti) krajem 19. i početkom 20. veka. Prelazak s tradicionalnih tehnika i operativnih postupaka na savremene, koji se prati još iz vremena industrijske revolucije, doprineo je eliminisanju umetnosti kao relevantnog operativnog postupka, a posledično i eliminisanju vrednosti na kojima je tradicionalna umetnost opstajala.

Iako je moderna umetnost inspiraciju crpila iz izvora otpora tradiciji i otpora društvenoj stvarnosti u kojoj su mase imale važnu ulogu, rad pokušava da prati zadatak koji je umetnost nasledila iz ranijih vremena – umetnički prikaz smisla na nivou slike, što ga u novijim kulturnim, ekonomskim i intelektualnim uslovima razlikuje od masovne industrijske proizvodnje potrošnih slika. U radu se ispituje mogućnost diferencijacije umetničke slike u postmodernom periodu, u vreme preterane ekspanzije masovnih medija i tehnika elektronske simulacije, nakon spoznaje da je modernistički ideal progrresa i isključivosti umetnosti neodrživ.

U radu su predstavljeni argumenti filozofa koji negiraju mogućnost umetnosti u postmodernom dobu. Nasuprot tome, ukazuje se na postojanje ogromnog područja umetničke produkcije koja svojom izuzetnom i skulpturalnom i kognitivnom vrednošću u oblasti slike svedoči o potrebi za umetničkim mimezisom i njegovom artikulacijom stvarnosti u vremenu simulacije.

Ključne reči: moderna umetnost, masa, ikonička razlika, postmodernost, simulacija, individualnost, slika

Daniela Korolija Crkvenjakov
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Srbija

UDC 7.041.5“18“
DOI 10.5937/ZbAkU2210115K
Stručni rad

Snežana Mijić
Galerija Matice srpske
Srbija

Željko Mandić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Srbija

Portreti slikani preko fotografije na platnu kao tehnika izrade portreta 19. veka

Apstrakt: Odnos između slikarstva i fotografije bio je dinamičan od samog njenog izuma 1839. godine. Tražeći svoje mesto među umetnostima, fotografija je mnogima bila i koristan alat, pa su na taj način izrađivani i portreti, koji su pre izuma fotografije bili privilegija viših društvenih slojeva, a njihova izrada zahtevala je dugo sedenje u slikarskom ateljeu. Sa pojavom fotografije, portreti pojedinaca i celih porodica postali su dostupniji, a nova tehnika je doživela ogromnu popularnost. Mogućnost da se fotografskim postupkom dodje do portreta kao statusnog simbola bila je vrlo privlačna. Kako bi odgovorili ovakvim zahtevima klijenata, fotografски ateljei su se udruživali sa slikarima u izradi portreta slikanih uljem preko fotografije izrađene na platnu. Ovakvi portreti su postajali zamena za klasične slikane portrete, ali su nastajali brže i bili jeftiniji. Često ovekovečujući značajne istorijske ličnosti, našli su svoje mesto u muzejskim zbirkama. Pored dokumentarne vrednosti, oni su značajni i za istoriju umetničkih tehnika, zbog specifičnog načina izrade.

Uprkos popularnosti u vremenu nastanka, savremene analize portreta slikanih uljem preko fotografije na platnu su retke, a objavljena istraživanja publikovana su najviše u konzervatorskim časopisima.

U radu su, posle uvoda u tehnike i materijale opisane u literaturi, prikazana dva portreta izrađena uljem preko fotografije na platnu: portret Isaije Oluića, igumana manastira Krupa, iz fonda Dalmatinske eparhije Srpske pravoslavne crkve, pripisan Vlahu Bukovcu, i portret Nike Mihajlovića, istaknutog somborskog pravnika i dobrotvora, iz fonda Gradskog muzeja u Somboru, pripisan Urošu Prediću. Ukazano je na analitički

pristup identifikaciji tehnike slikanja uljem preko fotografije (optička analiza i analiza materijala), kao i na činjenicu da su to osetljivi predmeti u muzejskim kolekcijama čijoj zaštiti treba posvetiti odgovarajuću pažnju.

Ključne reči: portreti, fotografija na platnu, Isaija Oluić, Nika Mihajlović, analiza slike

Uvod

Odnos između slikarstva i fotografije bio je dinamičan od samog izuma fotografije 1839. godine (Willdson, 2016). Međutim, i vekovima pre zvaničnog datuma nastanka fotografije, umetnici su koristili optičke uređaje u svom radu. Konkavno ogledalo i kamera lucida, preteča foto kamere, služili su da bi se crtanjem preneo tačan motiv iz prirode. Tražeći svoje mesto među umetnostima, fotografija je mnogima bila i koristan alat. Savršena kopija stvarnosti, bogata detaljima i tonskim vrednostima, fotografija je poslužila mnogim slikarima, pa i onima manje vičnim crtežu, da tačno prenesu slikarski motiv na platno.

Ipak, tek sa pojavom fotografije i njenih negativsko – pozitivskih procesa bilo je moguće preneti negativsku sliku direktno na platno (Grayer, 2015). Neki slikari su na taj način fotografisane prizore prenosili na platno, zamjenjujući tako crtež kao predložak fotografijom. Fotografija je do danas ostala u direktnoj sprezi sa drugim likovnim umetnostima, iz komercijalnih ili umetničkih razloga. Ubrzan razvoj metoda i usavršavanja procesa izrade negativa i pozitiva obeležio je 19. vek. U najvećem broju slučajeva finalni proizvod - fotografija, izvedena je na papiru ili staklu kao nosiocima fotoosetljivog sloja. Prema načinu pripreme tog sloja, a nekad i prema imenu izumitelja metode, ove fotografije danas nazivamo talbotipijama, dagerotipijama, cijanotipijama, platinotipijama, aristotipijama, slanim fotografijama, albuminskim i želatinskim fotografijama, kolodijumskim fotografijama, da nabrojimo najčešće pominjane (Džikić, 2017).

Istorijski fotografski tehnika, procesi i materijali opisani su u brojnoj literaturi. Prva tehnika, dagerotipija (1839), bila je izrađena na posrebrenim bakarnim pločama sa srebro jodidom kao fotoosetljivim slojem. Dagerotipija bila je ujedno i pozitiv i negativ, u zavisnosti od ugla pod kojim se posmatra. Gotovo istovremeno nastala je i talbotipija (1839), tehnika u kojoj je negativ izradivan na papiru potopljenom u rastvor kuhinjske soli na koji je nanošen srebro nitrat, a potom je slika prenošena na pozitiv na isto tako senzibilisanom papiru. Zbog kuhinjske soli koja se koristila u procesu ovaj postupak je nazvan *salt print* – slana fotografija. Već deceniju kasnije, razvijen je postupak mokrog kolodijuma (1850), kod kojeg je nosač fotoosetljivog sloja bila staklena ploča. Na ploču se nanosio kolodijum, rastvorena nitro celuloza koja je senzibilisana rastvorom srebro nitrata. Ovako pripremljena ploča morala je biti eksponirana dok je još mokra (*wet plate*). Iste godine (1850) pojavio se albuminski papir namenjen izradi pozitiva. Smeša od belanceta jaja, kalijum bromida i kalijum jodida senzibilisana je srebro nitratom.

Albuminska emulzija ušla je u široku primenu kao negativski materijal, sve dok se nije pojavila želatinska emulzija (1871). Otkriće savitljive celuloidne podloge (1886) unapredilo je fotografsku tehnologiju i postavilo je temelje na kojima će se fotografска tehnika zasnovati u poslednjoj deceniji devetnaestog i tokom narednog veka (Malić, 2004). Treba spomenuti i pigmentni postupak koji se nije zasnivao na fotoosetljivosti srebrnih soli – karbotipiju (*carbon print*). To je bio kopirni postupak u kome pod uticajem svetlosti kroz negativ nastaje slika na pigmentiranom hrom-želatinu. Ovlaženi papir se pritisne uz ovlaženi papir za prenošenje i razvije u vrućoj vodi (Heitmann, 1988: 96). Usavršeni pigmentni postupak poznat je kao karbro (*carbro*) postupak.

Izrada pozitiva sa negativa na početku je podrazumevala kontaktni postupak, što znači da su pozitivi bili iste dimenzije kao i negativi. Iako su se pozitivi mogli izrađivati na različitim podlogama, u najvećem broju slučajeva to je bio papir. Za portrete malih dimenzija, takvi pozitivi su bili poznati kao *carte-de visite* (vizit karta). Zbog zahteva klijenata za što privlačnijim izgledom, ovakve fotografije su često dodatno obrađivane dodavanjem boje na obrazima i usnama, pa su fotografi često sarađivali sa slikarima minijaturistima kako bi dobili što bolji proizvod (Ruggles, 1985). Međutim, fotografski portreti u prirodnoj veličini mogli su da se izrađuju tek sa izumom sistema za uveličavanje slike, poznatim kao solarna kamera, koji je patentiran 1857. godine. Ovaj aparat za povećavanje je omogućavao dobijanje portreta u prirodnoj veličini, korišćenjem sunčeve svetlosti za eksponiranje fotoosetljivog sloja. Kako je opremu i znanje potrebno za uspešno uvećavanje fotografija solarnom kamerom posedovao mali broj specijalizovanih radnji, nastala je nova profesija: rukovaoci solarnom kamerom (*solar-printers*) (Whitman, 2005).

Saradnja fotografa i slikara u izradi portreta na platnu

Pre izuma fotografije, portreti su bili privilegija viših društvenih slojeva, a njihova izrada zahtevala je dugo sedenje u slikarskom ateljeu. Sa pojavom fotografije, polovinom 19. veka, došlo je do velike promene. Portreti pojedinaca i celih porodica postali su mnogo dostupniji, a nova tehnika je doživela ogromnu popularnost. Mogućnost da se fotografskim postupkom dodje do verne slike - portreta bila je vrlo privlačna, ali su mnogi želeli da njihov portret nalikuje klasičnom umetničkom portretu, kao statusnom simbolu. Kako bi odgovorili ovakvim zahtevima klijenata, fotografски ateljei su se udruživali sa slikarima, koji su slikanjem preko fotografije pretvarali monohromatsku fotografiju u portret u boji. Preslikavanje, ili bar retuširanje fotografija, bilo je neophodno i zbog toga što je uvećavanje fotografija, tehnikom dostupnom u drugoj polovini 19. veka, davalо neoštре slike, na kojima je moralo biti intervenisano. Otuda je saradnja fotografa i slikara bila prirodna posledica zahteva klijenata i tehnoloških mogućnosti toga vremena.

Kako bi što više podsećale na umetničke slike, uvećane fotografije su bile postavljene na platno, napete na drveni ram, lakirane i uramljivane u pozlaćene ramove. Ovakvi portreti su postajali zamena za klasične, slikane portrete, ali su nastajali brže i bili jeftiniji (Ruggles, 1985).

Pored brzine i cene izvođenja portreta slikanjem preko fotografije, i kulturološki aspekti su doveli do njihove velike popularnosti u 19. veku. Naime, klasični slikani portreti su predstavljali ulepšanu sliku stvarnosti stvorenu veštinom slikara, dok su fotografije beležile sve nepravilnosti, koje su klijenti želeli da ublaže. Saradnja fotografa i slikara davala je željeni rezultat: da portret ‘liči’ i da bude ‘lep’. S druge strane, bogata klijentela, plemstvo, pa i kraljevske porodice, koji su svakako mogli sebi da priuštite najbolje slikare-portretiste, poručivali su portrete slikane preko fotografija u želji da slede naučne inovacije i napredak u fotografiji (Vanasco, 2021: 2).

Materijali i tehnike korišćeni za izradu fotografije na platnu koja je bila osnova za oslikavanje uljanim bojama bili su različiti. Često je uveličana fotografija bila izrađivana na papiru, koji je potom bivao zapepljen na platno. Međutim, bilo je moguće izraditi pozitiv potrebne veličine i direktno na platnu. Platni je moglo imati slojeve slikarske preparature, ali i biti nepreparirano. U slučajevima kada platno nije na sebi imalo slikarsku preparaturu, mogao je na njega biti nanet samo fotoosetljivi materijal. Kada je platno imalo sloj uljane slikarske preparature, ona je prvo odmašćivana (najčešće etil alkoholom) a potom nanošene soli (najčešće kalijum jodid i amonijum hlorid) u rastvoru vode ili drugih rastvarača, ili u gelu na bazi albumina ili želatina mešanog sa šelakom. Želirani rastvor je mogao biti nanesen na odmašćeno preparirano platno i pre nanošenja rastvora soli potrebnih za senzibilizaciju srebro nitrata. Pominje se i nanošenje ovih soli u rastvoru damar smole, kako bi se platno bolje pripremilo za slikanje uljem. Nakon toga je na platno nanošen vodeni rastvor srebro nitrata čime je završena priprema platna za fotografski proces. Potom je platno eksponirano u mraku da bi se dobila fotografija. Nakon fiksiranja natrijum hiposulfitom i potom temeljnog ispiranja vodom, platno je bilo spremno za oslikavanje uljanim bojama (Vanasco, 2021: 3-4).

Opisani procesi podrazumevaju stalno kvašenje platna u vodenim rastvorima. Kako bi se izbeglo da se preparirano slikarsko platno previše natapa vodom i solima sa poleđine, posebna pažnja je bila usmerena na to da se procesi izvode tako da samo preparirano lice platna bude u vodenom rastvoru. Raglz (*Ruggles*) opisuje nešto drugačiji postupak izrade fotografije na platnu: na platno bi se četkom nanelo mešavina cink bele, belanca od jaja, amonijum hlorida i srebro nitrata, a potom platno eksponiralo u aparatu za uvećavanje. Nakon razvijanja slike na platnu, postupak fiksiranja bi se izvodio natrijum tiosulfatom (Ruggles, 1985).

U drugom načinu izrade fotografija na platnu, poznatom kao karbotipija (*carbon print*), umesto soli srebra, kao fotoosetljivi materijal korišćen je kalijum dihromat, koji je bio jeftiniji od srebra. Kao metod za izradu fotografija na platnu namenjenih za kasnije oslikavanje uljanim bojama u Velikoj Britaniji se prvi put pominje 1864. godine. Kada se kalijum dihromat, pomešan sa želeom na bazi tutkala, želatina ili skroba (hrom-želatin) polimerizuje pod dejstvom svetla, on postaje vodonerasljiv. Ugljeno crna ili drugi pigmenti su dodavani ovoj želiranoj mešavini da bi joj dali boju. Svetlijii delovi su i dalje mogli da se rastvore u vodi i da se isperu, a potom bi film (odnosno otvrdli želatinozni sloj na papiru) bio stavljan licem na podlogu prethodno pripremljenu na platnu (sloj smole, šelaka, želatina ili albumina), papir je bio uklanjan, a platno spremno za oslikavanje uljanim bojama (Vanasco, 2021: 7). Isti autor opisuje još jedan metod prenošenja fotografске slike na platno, osmišljen 1866. godine: korišćenjem bitumena, koji je zagrevan i mešan sa benzolom i uljanim bojom određenog tona. Bitumen otvrđne kada je izložen svetlu. Ova mešavina je nanošena četkom na providni papir prethodno impregniran slojem želatina ili gumi arabike. Nakon eksponiranja svetлом, papir je bio natapan terpentinom koji je rastvarao bitumen koji nije očvrsnuo pod svetлом. Nakon sušenja, papir je premazivan slojem vernija, a potom pritisnut licem na platno i presovan. Papir je uklanjan jednostavnim kvašenjem toploim vodom koja je rastvarala vodorastvorljivu impregnaciju papira, a platno bilo spremno za oslikavanje uljanim bojama.

Utvrđivanje metoda i materijala izrade pozitiva se izvodi makroskopskom i mikroskopskom analizom, od posmatranja pod malim uvećanjem (lupom), korišćenjem infracrvene reflektografije, elementarnom analizom radi utvrđivanja hemijskih elemenata karakterističnih za fotografiju (kao što su na primer srebro i platina), do analize uzorka na elektronskom mikroskopu (Stulik, 2013).

Portreti slikani uljem preko fotografije kao deo kulturnog nasledja – portreti Isaije Oluića i Nike Mihajlovića

Portreti slikani uljem preko fotografije, nastali na talasu modernizacije fotografije, našli su svoje mesto u muzejskim kolekcijama, često ovekovečujući značajne istorijske ličnosti. Posle decenija starenja, površina ovakvih portreta je popucala, a završni lak potamneo, tako da je dolazilo do omaški u oceni, označavajući takve eksponate kao klasična ulja na platnu. Pored dokumentarne vrednosti, oni su značajni i za istoriju umetničkih tehnika, zbog specifičnog načina izrade. Uprkos popularnosti u vremenu nastanka, kao i opisima iz perioda ubrzanog razvoja fotografije (uključujući i fotografiju na platnu), savremene analize portreta slikanih uljem preko fotografije su retke, a objavljena istraživanja publikovana najviše u konzervatorskim časopisima.

Kao doprinos proučavanju navodimo dva portreta istorijskih ličnosti: portret Isajije Oluića, igumana manastira Krupa, iz fonda Dalmatinske eparhije Srpske pravoslavne crkve, pripisan Vlahu Bukovcu (Slika 1) i portret Nikole (Nike) Mihajlovića, istaknutog somborskog pravnika i dobrotvora, iz fonda Gradskega muzeja u Somboru, pripisan Urošu Prediću (Slika 2). Portreti nisu datirani ni potpisani. Imaju tanak sloj uljane boje preko inkarnata, i pastuozniji nanos boje na delovima odeće i atributima (brojanica, krst, orden).



Slika 1. Isaija Oluić, pripisano Vlahu Bukovcu, fond Dalmatinske eparhije SPC (fotografija S. Mijić)



Slika 2. Nikola (Nika) Mihajlović, pripisano Urošu Prediću,
Gradski muzej Sombor (fotografija Ž. Mandić)



Slika 3. Portret Nike Mihajlovića, foto studio Karolja Kolera (Károly Koller),
Budimpešta 1898. (fotografija Ž. Mandić)

Isaija Oluić (1823-1902), poznat kao arhimandrit Isaija, bio je iguman manastira Krupe, kasnije profesor Bogoslovije u Zadru. Bio je veoma aktivan u podizanju prosvetne aktivnosti u manastiru, u kojem je 1846. godine osnovana osnovna škola za srpske đake. Pored ovog, postoji još samo jedan portret igumana Isajije, koji se nalazio u njegovo rođnoj kući u Bilišanima (Almanah 1971). Nije nam poznata fotografija po kojoj je izrađen portret.

Za portret Nike Mihajlovića situacija je drugačija – Gradski muzej u Somboru poseduje u svom fondu i fotografiju, izrađenu u ateljeu Karolja Kolera (Károly Koller) u Budimpešti 1898. godine (Slika 3). Ovaj foto studio je bio jedan od vodećih u Ugarskoj, a sam Karolj Koler imao titulu carskog fotografa. Nika Mihajlović (1811-1895) je ostvario izuzetnu karijeru u Ugarskoj administraciji - bio je predsednik Vrhovnog suda Ugarske od 1884. do 1887. godine, imenovan je za doživotnog člana Ugarskog gornjeg doma i odlikovan visokim ordenom gvozdene krune II stepena (Vasiljević, 1989; Stepanović, 2019). Nije stoga iznenadujuće da je portret urađen upravo u foto-studiju carskog fotografa u Budimpešti. S obzirom da je Nika Mihajlović umro 1895. godine, a fotografija iz fonda muzeja u Somboru nosi oznaku 1898. godine, negativ je izrađen ranije, a svakako nakon dobijanja ordena.

Oba portreta su slikana uljem preko fotografije. Portret Isajije Oluića, inače veoma oštećen, izrađen je na tankom i retkom platnu, bez sloja preparature. Detalji modelacije inkarnata, senke oko očiju, različita dubinska oština delova portreta koji su u različitim ravnima, žućkaste fleke koje proviruju ispod tankog bojenog sloja brade, kao i detalji pozadine, posebno fotelje na koju je oslonjena desna ruka igumana i siva površina po obodu prikazane kompozicije, koja prelazi na bočne ivice platna, ukazali su na mogućnost da se ispod tankog sloja uljane boje nalazi fotografija.

Vlaho Bukovac je imao iskustva u oslikavanjima prema fotografijama. U periodu boravka u San Francisku, između 1874. i 1876. godine, kako bi zaradio za život, prihvatao je svaki posao, između ostalog pomagao je u fotografskom studiju, gde je naučio da razvija, a potom i da koloriše fotografije (Kružić Uchytil, 2005:16) Takođe, kako svedoči u svojoj autobiografiji, slikao je portrete prema fotografijama, a proces slikanja je ubrzavao tako što je fotografiju projektovao na platno u prirodnoj veličini, ocrtavao konture, a potom oslikavao bojama (Bukovac, 1925).

Portret Nike Mihajlovića slikan je na prepariranom platnu, a sloj boje na inkarnatu je izuzetno tanak, tako da se naziru i detalji kao što su pore na bradi, dlačice brade i brkova i mreža bora oko očiju, koje nisu uobičajene za slikarski postupak u izradi portreta. I kod ovog portreta sloj uljane boje na odelu, a posebno na ordenu koji portretisani nosi je deblji, kao kod klasične uljane slike.

Radi utvrđivanja tehnike izrade fotografije koja se nalazi ispod sloja uljane boje uzeti su uzorci sa obe slike i urađena je SEM-EDS analiza na elektronskom mikroskopu radi elementarne analize.¹ U uzorku sa portreta Isajije Oluića potvrđeno je prisustvo srebra. Kako u tankom sloju uljane boje nema srebra, ovaj nalaz nedvosmisleno ukazuje na postojanje fotografije na platnu, ispod sloja uljane boje. S obzirom da nema sloja preparature, radi se o pripremi platna nanošenjem rastvora soli srebra (sa ili bez emulzije) radi izrade pozitiva uvećavanjem sa negativa. Žučkaste fleke, posebno vidljive na bradi, ukazuju na nedovoljno ispran fiksir. Urađena je i transmitovana infracrvena reflektografija portreta (Slika 4) koja neodoljivo podseća na fotografiju², što je još jedan putokaz ka potrazi za eventualno sačuvanom pozitivskom fotografijom ili negativom sa kojeg je mogla biti uvećana fotografija na platnu.

Na uzorku uzetom sa portreta Nike Mihajlovića, međutim, nije utvrđeno prisustvo srebra. To nas vodi ka zaključku da je fotografija izrađena drugim postupkom. Prema literaturi, to bi mogli biti ili karbotipija (postupak izrade pozitiva korišćenjem pigmentiranog hrom-želatina) ili postupak korišćenjem bitumena, oba osmišljena od sredine šezdesetih godina 19. veka. Iako nema sumnje da je portret Nike Mihajlovića slikan preko fotografije, zanimljivo je uporediti dva portreta: fotografiju na papiru iz budimpeštanskog ateljea Karolja Kolera, i ulje na platnu iz fonda somborskog muzeja, nepoznatog mesta izrade, i uočiti poklapanje detalja, do nivoa pojedinačnih dlaka brkova (Slika 5a, 5b).

1 SEM-EDS je analiza kojom se utvrđuju hemijski elementi prisutni u ispitivanom materijalu. Za uzorce sa dva portreta pitanje je bilo da li se u njima može detektovati srebro. Analiza uzorka je urađena u Laboratoriji za elektronsku mikroskopiju Univerziteta u Novom Sadu, u saradnji sa istraživačima iz Laboratorije za analizu materijala u kulturnom nasleđu Tehnološkog fakulteta u Novom Sadu (dr Miloš Bokorov, dr Snežana Vučatić i dr Bojan Miljević).

2 Infracrvena reflektografija je urađena u Galeriji Matice srpske, kamerom sa InGaAs detektorom sa osetljivošću do 1500 nm, a izvor svetla je bio postavljen iza portreta tako da se dobije transmitovana infracrvena fotografija, koja može da pokaže više detalja strukture slike, pogotovo za tanke bojene slojeve na retkom platnu. S obzirom da je InGaAs senzor niske rezolucije, snimani su segmenti slike, a potom je izvršeno njihovo spajanje pomoću softvera Gigapano. Snimanje u infracrvenom opsegu spektra, kao i objedinjavanje reflektografskih snimaka u celinu, uradila je mr Jelena Jovetić, konzervator savetnik Galerije Matice srpske. Infracrvena reklektografija pokazuje dobre rezultate u analizi pripremних slojeva slike, kao na primer crteža ili podslike, kada su oni urađeni materijalom koji apsorbuje infracrveno zračenje, a bojeni sloj je transparentan za to isto zračenje, što je u našem slučaju bilo ispunjeno.



Slika 4. Isaija Oluić, transmitovana infracrvena reflektografija
(snimak J. Jovetić)



Slika 5. Uporedni detalji a) portreta slikanog na platnu i b) portretske pozitivske fotografije (fotografija Ž. Mandić)

Zaključak

Portreti slikani preko fotografije na platnu, sa ciljem reprezentacije važnih ličnosti, bili su raširena pojava u drugoj polovini 19. veka. Identifikaciju ove tehnike bazirali smo na nekoliko koraka. Najpre na vizuelnoj analizi slike i uočavanju bogatstva detalja koji su karakteristični za fotografiju više nego za slikarski postupak, kod kojeg se slikar služi potpuno drugačijim izražajnim sredstvima da dočara izraz portretisane ličnosti, a potom i na sivkastom tonu podloge koji potiče od fotografije, a koji se razređenom uljanom bojom „oživljava“ tako da se modelacija lica ne prekrije u potpunosti; najzad, na dubinskoj oštirini kao karakterističnom parametru fotografije. Naime, kod portretske fotografije u 19. veku bilo je pravilo da se slika izoštrava na najizražajnijem delovima lica, uglavnom na očima. Usled toga, istureni ili uvučeni delovi lica i tela (nos, brada, šake) su često imali manju oštirinu.

Slikanje preko fotografije može se porediti sa slikarskom tehnikom grizaj (fr. *grisaille= monohromatska modelacija slike*), gde se preko monohromatskog podslika nanosi lazuran sloj boje. Ovaj pristup u slikarstvu pokazao se kao isplativ budući da je štedeo skupe i retke pigmente, a sličan princip uštede materijala, ali i vremena, primjenjen je i u razmatranoj metodi prenosa fotografije na platno, gde se preko crno-bele fotografije nanosio lazuran sloj uljane boje.

Oba analizirana porteta, Isaije Oluića iz manastira Krupe i Nike Mihailovića iz Sombora, izrađena su slikanjem uljanim preslicima u lazuru preko fotografije na platnu. Portreti se razlikuju u odnosu na slikarski tretman, koji je najviše bio uslovljen specifičnim slikarevim stilom.

Tehnika slikanja lazurima doprinosila je efektu uljane slike, a istovremeno je zadržavala tačnost fotografskog medija. Međutim, svetlja nijansa lazura preko tamne površine uvek daje neuverljiv i razvodnjen doživljaj boje, pri čemu posebno treba biti oprezan kod inkarnata. Ovih karakteristika je svakako bio svestan majstor koji je oslikavao portret Isaije Oluića, pa je tamne partije, kao i sve što bi podrazumevalo minuciozno islikavanje detalja, ostavio u fotografiji, a samo je svetle delove portreta popunjavao bojom inkarnata. To se najbolje može primetiti u zoni oko očiju, na koje je padala senka prilikom fotografskog postupka, kao i na bradi sveštenika, na kojima se ne vide potezi četkice, zbog čega odaju utisak kao da su „van fokusa.“

S druge strane, portret Nike Mihailovića je tretiran studiozni i temeljnji. Slikar je uložio više truda i materijala, pa je tako fotografija skoro potpuno utopljena u uljani preslik. Međutim, primena svetlog lazura preko tamnih partija (bora oko očiju i dlačica brade) zapravo je doprinela „razotkrivanju“ fotografskoj sloja koji se nalazi ispod preslika.

Poznavanje slikarske tehnike grizaja pomaže u uočavanju ne uvek i na prvi pogled jasne razlike između uljane slike i fotografiskog medija. Nadalje, za dokazivanje tehnike kojom su izvedena dva portreta urađena je transmitovana infracrvena reflektografija, a potom i analize materijala ispitivanjem uzoraka. Rezultati studije menjaju pogled na ove portrete i umesto ulja na platnu definišu ih kao ulja preko fotografije na platnu, svrstavajući ih u primere jedne danas malo diskutovane tehnike. Kao muzejski predmeti, ovakvi portreti spadaju u osetljive eksponate, što treba imati na umu kod čuvanja, kao i kod konzervacije i restauracije, posebno u postupku čišćenja.

Zahvalnost:

Autori se zahvaljuju na saradnji i pomoći kod prikupljanja podataka i potrebnih ispitivanja: kustosu Gradskog muzeja Sombor, gospodinu Čedomiru Janičiću, na mogućnosti ispitivanja portreta na platnu Nike Mihailovića, kao i na ukazivanju na arhivsku fotografiju; timu Laboratorije za ispitivanja materijala u kulturnom nasleđu Tehnološkog fakulteta u Novom Sadu: dr Snežani Vučetić, dr Bojanu Miljeviću, Milanu J. van der Berghu i Mihajlu Valuhu, na analizi materijala dva portreta; te konzervatorki savetnici Jeleni Jovetić iz Galerije Matice srpske za infracrvenu reflektografiju portreta Isaije Oluića.

REFERENCE:

1. *Almanah: Srbi i pravoslavlje u Dalmaciji i Dubrovniku.* 1971. Zagreb: Savez udruženja srpskog pravoslavnog sveštenstva Hrvatske. [Алманах : Срби и православље у Далмацији и Дубровнику.] 1971. Загреб: Савез удружења српског православног свештенства Хрватске.]
2. Bukovac, Vlaho. 1925. *Moj život.* Beograd: Srpska književna zadruga , коли XXVIII. [Буковац, Влахо, 1925. *Мој живот.* Београд: Српска књижевна задруга, коло XXVIII.]
3. Džikić, Veljko. 2017. „Anastas Jovanović – tehnika i konzervacija“, u I. Borozan i D. Vanušić (ur.): *Identitet i mediji : Umetnost Anastase Jovanovića i njegovo doba.* Beograd–Novi Sad: Muzej grada Beograda – Matica srpska, 377-389. [Цикић, Вељко. 2017. „Анастас Јовановић – техника и конзервација“; у И. Борозан и Д. Ванушић (ур.): *Идентитети и медији: Уметност Анастаса Јовановића и његово доба.* Београд–Нови Сад: Музеј града Београда - Матица српска, 377-389.]
4. Gayer, John R. 1995. „Painting on a Photographic Substrate: Notes Regarding Materials and Techniques over the Past 100 Years“, in *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice.* Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 191-195. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/0892363223.pdf>
5. Heidtmann, Frank (u prevodu Dragoljuba Kažića). 1988. *Pozitivski plemeniti postupci i savremenoj fotografiji,* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
6. King, Sandy & Lockhart, John. 2018. „A Brief History of Carbon Printing“. Alternative photography, Last modified 29.01.2018. <https://www.alternativephotography.com/a-brief-history-of-carbon-printing/>.
7. Kružić Uchytíl, Vera, 2005. *Vlaho Bukovac: život i djelo : 1855-1922.* Zagreb: Nakladni zavod Globus.
8. Malić, Goran. 2004. *Fotografija 19.veka,* Beograd: Fotogram. [Малић, Горан. 2004. *Фотографија 19. века,* Београд: Фотограм.]
9. Ruggles, Mervyn. 1985. „Paintings on a photographic base“, *JAIC* 24 (2), 92 -103. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://cool.culturalheritage.org/jaic/articles/jaic24-02-004.html>
10. Stepanović, Milan. 2019. „Somborski srbin - predsednik Vrhovnog suda Ugarske“. Ravnoplov. Poslednja izmena 08.02.2019. <https://www.ravnoplov.rs/somborski-srbin-predsednik-vrhovnog-suda-ugarske/>.
11. Stulik, Dusan & Kaplan, Art . 2013. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes.* Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical
12. Vanasco, Luz. 2021. „The Technical Development of Oil Painted Photographs on Canvas in the United Kingdom Between 1850 and 1890, with a Case Study of Paintings by Georg Koberwein from the Royal Collection“, *Studies in Conservation*, DOI: 10.1080/00393630.2021.2012369.
13. Vasiljević, Stevan. 1989. *Znameniti Somborci.* Novi Sad: Književna radionica Slavija. [Васиљевић, Стеван. 1989. *Знаменити Сомборци.* Нови Сад: Књижевна радионица Славија].
14. Willsdon, Clare A.P. 2016.. „Painting and Photography“, in Christiana Payne (ed.): *In Focus: Pegwell Bay, Kent – a Recollection of October 5th 1858?1858–60 by William Dyce,* Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/pegwell-bay-kent-william-dyce/painting-and-photography>

INTERNET IZVORI:

1. Graphics Atlas. Image Permanence Institute. „Identification.“ Accessed 23.01.2022. http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=316#overview

Portraits on Canvas from Photos as a 19th-Century Portrait Making Technique

Abstract: The relationship between painting and photography has been dynamic since its invention in 1839. Seeking its place among the arts, photography was a useful tool for many. In this way portraits were made, which before the invention of photography were the privilege of higher social strata, and their production required spending long hours in a painting studio. With the advent of photography, portraits of individuals and entire families have become much more accessible to ordinary people, and the new technique has gained immense popularity. The possibility of getting portraits from photos as a status symbol was very tempting. In order to respond to such requests from clients, photographic studios teamed up with painters to create oil portraits painted from photography made on canvas. Such portraits became a substitute for classic painted portraits, but they were created faster and were less expensive. Often portraying important historical figures, they have found their place in museum collections. In addition to documentary value, they are also important for the history of art techniques, due to the specific way of production.

Despite their popularity at the time of their creation, modern analyses of oil painted portraits made from photography on canvas are rare, and have been published mostly in conservation journals.

After the introduction to the techniques and materials described in the literature, the paper presents two oil portraits from a photography made on canvas: a portrait of Isaija Oluić, abbot of the Krupa Monastery, from the fund of the Dalmatian Diocese of the Serbian Orthodox Church, made by Vlaho Bukovac, and a portrait of Nika Mihajlović, prominent Sombor lawyer and philanthropist, from the fund of the City Museum in Sombor, painted by Uroš Predić. The analytical approach to the identification of oil painting techniques from photography (optical analysis and the analysis of materials) was pointed out, as well as the fact that they are sensitive objects in museum collections, the protection of which should be given due attention.

Keywords: portraits, photography on canvas, Isaija Oluić, Nika Mihajlović, painting analysis

Rastko Buljančević
University of Novi Sad
Academy of Arts
Serbia

UDC 791.633.071.2:929 Pasolini P. P.
DOI 10.5937/ZbAkU2210130B
Original scientific paper

Music in Pasolini's *The Decameron*: Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past

Abstract: Pasolini's controversial figure, marked by refined and revolutionary leftist ideas, is based on experimental artistic ideals that defy the establishment and conservative ideological thinking. Promoting the de-tabooing of sexuality and a more open attitude towards cultural tradition, the director turned away from mimetic, naturalistic film practices and approached biblico-mythical and ancient themes. The selection of genre and stylistically diverse musical references from *The Decameron* is, thus, in line with the geographical shift of Boccaccio's humanist ideal from the central to the southern Italian macro-region. The aim of this paper is to determine Pasolini's ambivalent and in some ways subversive treatment of religious and folkloric signifiers of the Italian musical past. Flirting with material and immaterial signifying practices encourages alternative interpretations of spirituality, class antagonisms, folkloric traditions and cleverly profiled and unusual elements of eroticism.

Key words: Pier Paolo Pasolini, *The Decameron*, Italian cinema, traditional folk songs, sacred music, religious signifiers, de-tabooing of eroticism.

Blind submission to the rule of patriarchal social norms has never been a characteristic of outstanding artists, not even of Pier Paolo Pasolini (1922–1975). On the contrary, Pasolini's unconventional creative poetics is characterised by a highly provocative audiovisual content through which the Italian artist breaks numerous social, cultural, sexual and institutional taboos. The films of this versatile artist, critic and one of Italy's greatest intellectuals were often subject to censorship because they broke the existing normative framework of Italian civil society. In this respect, the author's last film, *Salò, or the 120 Days of Sodom* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), stands out as one of the most controversial films in the history of Italian cinema due to its violent, brutally disturbing and explicit (especially sexual) content. However, the „Trilogy of Life“—consisting of the films *The Decameron* (*Il Decameron*, 1971),¹ *The Canterbury*

¹ Pasolini selected ten Boccaccio's novellas/tales, which he linked together in a diachronic and

Tales (*I racconti di Canterbury*, 1972) and *Arabian Nights* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974) — is distinguished by its unique, indelible artistic imprint, with which the director picturesquely subverts the audience's expectations and transports them to the life of mediaeval Italy.² These films contain thoughtful elements of de-tabooed eroticism and religious signifiers without heavily emphasising sexual delinquency or human pathology.³ Moreover, the Italian post-Marxist intellectual insisted that his exponential eroticism represented a „warm, life-giving power for people“ and that his films were essentially anti-pornographic (Schwartz, 2017: 14).⁴ Thus, the portraits of Pasolini's marginalised characters are presented through a farcical typification that resists the stereotypical constellations between 'Us' and 'Them'/others. This is confirmed by the geographical shift of Giovanni Boccaccio's humanist ideal from the central Italian to the southern Italian macro-region, which reinforces the affection for people in an unprivileged social and cultural position.

It is worth noting that the southern part of Italy, especially in the 1960s and 1970s, was always seen as a representative example of otherness compared to the developed Italian metropolitan areas. This is the reason why Pasolini, although not resorting to the narrative strategies of neorealist masters such as Vittorio De Sica, Federico Fellini, Roberto Rossellini and Luchino Visconti, resists the naturalistico-utopian representation of its cultural-regional and mindset diversity.⁵ Thus, Pasolini's heroes and antagonists,

discontinuous manner to create a heterogeneous film narrative. Millicent Marcus thus pointed out in a sharply critical tone the vagueness in formal terms of the adaptation of the literary work, due to, among other things, sudden transitions that make it difficult to identify the beginning and the end of the episode (Marcus, 1977: 6).

2 It should be borne in mind that Pasolini shot *The Decameron* in various locations: Italy (Naples, Ravello, Rome and Caserta), western France, Yemen and Tunisia.

3 In this way, the sexual transgressions of the Pasolinian character Ciappelletto da Prato (Franco Citti) are not rigorously highlighted, but humorously undermined.

4 Furthermore, Peter Bondanella rightly points out that the film's emphasis on naïve sexuality could be interpreted as a critique of modern Western values (Bondanella, 2001: 234). Indeed, the open display of sexuality was still considered a taboo subject in Pasolini's time, when the Italian artist tried to expose the extent of the hypocrisy of the consumer society of the time. Thus, the director found no inspiration for authentic erotic expression in modern civilisation, which, he explicitly asserts, is hypocritical and oppressive and ignores Eros (Savio, 1974/2010: 53). In the face of the hypertrophy of consumption, however, Pasolini abandons his „The Trilogy of Life“, believing that even the reality of innocent bodies is disturbed, manipulated and altered by the power of consumption (Pasolini, 2015: 16).

5 Pasolini's critical departure from naturalism is well known. The Italian intellectual accused the neorealist masters of emphasising their self-contained naturalistic style (see e.g. Pasolini & Halliday, 1992: 54). According to Pier Paolo Pasolini, neorealism as a cinematic expression of resistance disappeared in the late 1950s as a result of the strengthening of the establishment, which operated on a petty-bourgeois and clerical basis (Pasolini & Halliday, 1992: 51). However, although the director correctly recognised the shift in the aesthetic and ideological paradigm in cinematic expression, Italian neorealist dramas were not yet completely extinct (at this time), as Visconti's cult film *Rocco and His Brothers* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) confirms.

who, unlike Boccaccio's vivid characters, belong to the Neapolitan sub-proletarian world (Rumble, 1996: 107), were not presented to the film audience in the world of the margins, but treated as part of the social mainstream.

Through a critical reading of Boccaccio's text (Rumble, 1996: 108), Pasolini wanted to reconstruct the revolutionary anthem of the past as an antidote to the homologisation of consumer society (Convertini, 2020: 169). This was also confirmed by the artist himself, noting that „even the Communist Party had adapted to consumer society, leaving only the belief in ‘holy consumption’“ (Schwartz, 2017: 14). *The Decameron* can, thus, be interpreted through the ideological prism of class struggle,⁶ when Pasolini—fighting against the petty bourgeoisie, the national education system and structural inequality—tried to preserve the Italian socio-historical and cultural heritage in an almost revolutionary way. The creator's feature film projects, including the „Trilogy of Life“, are therefore mostly based on ancient and early Christian themes, whose sophisticated and enigmatic humorous charge is often complemented by the folk music landscape.

Musical component in Pasolini's The Decameron

It is fairly certain that Boccaccio's *The Decameron* (c. 1353), written at the time of the plague, was inspired by mediaeval folk tales, traditional Italian dances and secular music such as ballads.⁷ Pasolini's screen adaptation of this literary work, however, differs in both folk and musical style. The compilation soundtrack consists of various types of pre-existing music, including folkloric, sacred and popular secular themes from Italy's musical past. But both Pasolinian scholars and the audience may wonder why the director chose not to use original music. Jonathan Godsall reminds us that „the use of pre-existing music affords nonmusician filmmakers more control over the music of their films than does the use of original music“ (Godsall, 2019: 36). It seems that Pasolini explored the unique qualities of the deep cultural connotations of Italian music by harnessing the power of, to use Anahid Kassabian's term, „affiliated identification.“⁸ Most of the pre-existing songs emphasise the otherness of the various southern dialects as signifiers of Italian marginalised social groups, although this

⁶ Pasolini's adaptation of *The Decameron* foregrounds the characters of the working class (peasants, gardeners, labourers and musicians) against members of the wealthier bourgeoisie, who are subjected to humorous, burlesque or even satirical parody.

⁷ On dances and songs from Boccaccio's *The Decameron*, see Beck, 2010.

⁸ In contrast to original (composed) film music, Anahid Kassabian argues that pre-existing film music evokes much broader associations in the audience, favouring „affiliating identifications“ over „assimilating identifications“ (see Kassabian, 2001).

anthology film mainly addresses their economic oppression. This choice of linguistic setting, notes Chiara Cappuccio, confirms the author's departure from the aristocratic and Florentine setting of the literary work (Cappuccio, 2010: 193) or, in the words of Millicent Marcus:⁹ the transformation of „the elitist, literary source into an accessible item of popular entertainment“ (Marcus, 1993: 140).¹⁰ Accordingly, it is the different dialectological landscapes that make local musical content marvelously inventive and allow its euphony, its genuinely raw aesthetic sensibility and its noble simplicity to be recognised as prototypes of authentic traditional cultural values.

To reconstruct the Italian musical past, Pasolini, in consultation with Ennio Morricone, selected sixteen catchy pre-existing tunes. No less than five titles of folk music come from LP *Southern Italy and the Islands*, compiled by the distinguished American ethnomusicologist Alan Lomax in collaboration with Diego Carpitella.¹¹ Interestingly, the compilation soundtrack also consists of Neapolitan nursery rhyme (it. *filastrocche*), three religious mediaeval chants and two Neapolitan folk songs from the 18th and 19th centuries, especially as the romantic melodies transcend the epochal framework of mediaeval Italy. Since the music represents, alludes to, imitates, characterises or reconstructs various cinematic/literary realities, the soundtrack can be roughly divided into two categories:

- authentic secular Italian tunes of folkloric origin
- sacred chants and sequences as religious signifiers of the Italian musical past

⁹ Even though Millicent Marcus was referring to the specific cinematic episode with these words, her thought is applicable to the ideological climate of the film as a whole.

¹⁰ According to Schwartz, Pasolini wanted the stories from the *Decameron* to be told not from the perspective of the urban merchant class of the time, but from that of the Neapolitan street bard (Schwartz, 2017: 523).

¹¹ It is important to note that Pasolini took the compositions from the above LP without mentioning the names of the folk songs or the ethnomusicologists who collected them. This certainly made it difficult to identify pre-existing musical references from *The Decameron*, especially since the books by Italian scholars (such as Giuseppe Magaletta and Roberto Calabretto) who wrote about the musical aspect of Pasolini's filmmaking were not available to the author.

name	Ensemble	origin
<i>Zesa Viola/ la Zita in cerca di un marito (The Maid in Search of a Husband)</i>	vocal-instrumental arrangement vocal arrangement	medieval Neapolitan song
<i>Canto dei portatori (Porters' Song)</i>	vocal arrangement	folkloric Positano chant
<i>Serenata popolare campana (Popular Serenade of Campania)</i>	vocal-instrumental arrangement vocal arrangement instrumental arrangement	traditional Cilentan song
<i>Canto delle lavandaie del Vomero (Song of the Washerwomen of Vomero)</i>	vocal-instrumental arrangement	popular Neapolitan song
<i>Ballo del tamburo (Tambourine Dance)</i>	vocal-instrumental arrangement	<i>tammurriata</i> : the folk dance from Campania
<i>Mittit ad virginem ("To the Virgin He sends")</i>	vocal arrangement	Latin sacred chant
<i>La pampanella (The Little Leaf)</i>	vocal arrangement	traditional polyphonic singing in the Irpinian dialect
<i>Fenesta ca lucive (The Window That Used to Shine)</i>	two different vocal arrangements instrumental arrangement	Neapolitan Romantic song
<i>Canto delle olivare (Song of the Olive Trees)</i>	vocal-instrumental arrangement	Neapolitan folk song
<i>Veni Sancte Spiritus</i>	vocal-instrumental arrangement	Latin sacred chant
<i>La Cammesella (The Camisole)</i>	vocal-instrumental arrangement vocal arrangement/ unanimous whistling	Neapolitan folk song
<i>Am blim blom</i>	vocal arrangement	Neapolitan Nursery rhyme/ <i>filastrocche</i>
<i>Ninna nanna popolare campana ("Popular lullaby from Campania")</i>	vocal arrangement	Neapolitan folk song
<i>Tarantella</i>	instrumental arrangement	vivid Neapolitan dance
<i>Canti di venditori (Songs of the Street Vendors)</i>	vocal arrangement	mix of different folk songs
<i>Mass of Tournai: Kyrie eleison</i>	vocal-instrumental arrangement	medieval polyphonic mass in Latin

Table 1. Musical references in the film *The Decameron*

Since Pasolini's *The Decameron* has neither an original film score nor the recognisable works of mediaeval composers such as Giovanni da Cascia, Francesco Landini or Gherardello da Firenze, it was the director's intention to place the Italian past above the alienation of modern consumer society. In this way, Pasolini has reconstructed, in a very unusual but undoubtedly creative way, a literary work of exceptional value, which at the same time fits into the current political and ideological currents of contemporary Italian society, indoctrinated by the lure of trivial hedonism.

Treatment of secular musical references

Through folk-wise musical narratives, Pasolini enthusiastically evokes the atmosphere of colourful local Italian cultures and the prosaic customs of the Italian people. The film's opening sequence, for example, is accompanied by the traditional Neapolitan folk song *Zesa Viola* or *La Zita in cerca di un marito* [00:23-02:38]. The song, with its humorous, parodic and satirical character, is about Vincenzella's search for a husband. It is introduced into the narrative of the film in the spirit of the improvisational principles of *commedia dell'arte* (cf. Greig, 2022: 133). The narratological setting of the audiovisual space transcends the binary division of the narrative into diegetic or non-diegetic music, as the song mostly acts diegetically outside the visual frame of the film.¹² Moreover, a fragment of this Neapolitan song appears three more times in the carefully assembled cinematic soundscape [04:07-04:37, 35:50-36:07, 1:30:50-1:32:04]. The untempered sound of the trumpet brings the recognisable folk melody of the song closer to the Italian folk spirit on the one hand and distances it from elitist aristocratic sophistication on the other.

The folk song *Serenata popolare campana*, collected in Sant'Arsenio, was originally performed by a musical subject excluded from the movie image, while the Peruvian merchant Andreuccio (Ninetto Davoli) strolls happily through the streets of Casertavecchia. The musico-textual material is dynamically and dramaturgically overlaid by the sounds and noise of the city, consisting of hurried footsteps, creaking, hand clapping and shouts of passers-by. Andreuccio enters the musical diegesis in a quite rapturous mood. With a yellow flower in his mouth, he calls out musically, but discontinuously, the exclamation *va! (go!)* five times in succession.¹³ The cheerful song in the Cilentan dialect ends with a narrative cut that can be seen as a common feature of Pasolini's artistic practice, regardless of the film's mosaic structure. It is a folk-wise musical reference that appears seven times in the course of the film in different ensembles [06:40-07:47,

12 As Guido Heldt reminds us, off-screen music refers to „any music whose source is not visible in an image frame, including sound bridges and displaced diegetic music“ (Heldt, 2013: 98).

13 Andreuccio looks forward to meeting the supposed half-sister, i.e. an impostor who cleverly steals his money.

57:08-57:48, 58:55-59:29, 1:05:52-1:07:00, 1:28:21-1:29:11, 1:39:27-1:39:54, 1:42:00-1:42:21],¹⁴ three of them in the vocal-instrumental version. It can be assumed that the affectively stimulating sonority of this serenade led Pasolini to incorporate it into various humorous filmic episodes without explicitly referring to its textual content, which is incomprehensible to the majority of the Italian population due to dialectological barriers. By interacting in complex ways with the diverse cinematic environment, this song nevertheless contains and conveys a certain referential knowledge that occasionally arises from the complementary or discrepant relationship between the sound and the moving image. One thinks first of the ideological critique that rejects the conventional standards of perfection of the human anatomy and its aesthetic beauty. As Stefania Parigi notes, Pasolini moves away from the clichés of a domesticated and homologised corporeality and promotes the extremely grotesque apotheosis of the ugly and deformed (Parigi, 2013: 334). One of these bodily deformities is irregular or fallen-out teeth (*Ibid.*) of the working class captured by the field of view of the camera lens in medium and close-up.



Figure 1. Pasolini grotesquely subverts the aesthetic clichés of physicality

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

14 The last use of this musical fragment is barely audible in the scene.

In fact, the serenade appears in Morricone's instrumental arrangement at the beginning of the second part of the film, when the ride on a two-wheeler of Messer Forese da Rabatta (Giacomo Rizzo) and the talented painter, Giotto di Bondone's disciple (Pier Paolo Pasolini), is interrupted by rain. The serenade on the plucked instrument is performed by the toothless peasant Gennari, who kindly gives the Neapolitan passengers a coat to put on. An excerpt from this southern folk song has also been inserted into the narrative, while the workers in the church of Santa Chiara communicate with each other through a whistling melody which, as in the scene mentioned above, serves as a musical identifier of inner serenity and mutual social solidarity. The fragment from the serenade appears discreetly for the last time in the story of two pious Sienese friends, Meuccio and Tingoccio, shortly after the conversation between Tingoccio and his wife about sexual sin. The conversation ends, in Pasolini's sarcastic manner, with them practising sexual intercourse.¹⁵ This is truly a unique way of de-tabooing sexuality and subverting the religious notion of eroticism, when the pleasant prosaic sounds of the serenade humorously prevent a musical deepening of conservative spiritual identities. Through the conceptual musical shifts, i.e. the intersection of the fluxes of the ambivalent narrative spaces of the anthology film *The Decameron*, this folkloric musical reference uniquely expresses the visual environment of various Pasolinian characters while musically unifying their globally devalued and stigmatised *personas*.

Among the vocal musical examples in the film, *Canto dei portatori* [3:19-3:57, 1:36:18-1:37:00, 1:48:00-1:48:57] occupies a special place, introduced into the film's narrative when the devious Ciappelletto da Prato throws a corpse into the abyss.¹⁶ The song—with its mysterious and penetrating sound in a high register that is neither tragicomic nor humorous—not only melodiously contemplates the poetics of the moving image, but is given a colourful and expressive role that conveys the original depth of musical folk ritual. It is also the last musical fragment of the film, playing in the diegetic background without interfering with the visual narrative patterns, almost as if it were setting in motion a story of its own. The spoken and musical intonation refers intertextually to a sharply blurred shouting melody from *Songs of the Street Vendors* (*Canti di venditori*) [1:39:57-1:40:52], although *Porters' Song* ends with creaky melismatic whistles that, despite slight traces of humour, exude a dignified rural seriousness and refer indirectly to the death motif.¹⁷

15 The song is also heard during the sexual intercourse of Caterina di Valbona and Riccardo in another filmic episode, underlining their youthful erotic charge.

16 The character of Ciappelletto appears in different episodes of the film.

17 The death motif can thus be linked to this folk song at least twice in the film: in the scene where Ciappelletto viciously throws and spits at the corpse, and during the grotesque conversation between Meuccio and Tingoccio's ghost about the afterlife and sins.

Although this feature film is dominated by musical examples that conceptually capture naïve, joyful human emotions, it also contains musical references with shocking content that symbolically anticipate the loss of an acquaintance or loved one. One such example is the traditional secular song *Canto delle lavandaie del Vomero* [10:45-11:55],¹⁸ performed by street musicians playing a guitar-like plucked instrument in front of Andreuccio. The strophic song is about a washerwoman who has promised four handkerchiefs to a young man in love. In this scene by Pasolini, however, there is no explicit conceptual metaphor that would at least indirectly refer to the motif of romantic love. Rather, it is a perceptual illusion that tempts the audience—especially those who do not understand the Neapolitan dialect—to reach for the conceptualisation of incorrect musical affects. For this reason, *Canto delle lavandaie del Vomero*, whose sound is almost indifferent to the visual narrative flow, functions more as an ambient device that aesthetically enriches the cinematic environment and imperceptibly influences the mood of the film subjects involved in the diegesis. Pasolini will, however, reuse this melancholic love song in the film's seventh episode to provide a sonic background to the clandestine love affair between the wealthy Lisabetta and the young Sicilian labourer Lorenzo (Giuseppe Arrigio) [1:13:52-1:15:55]. By symbolically announcing the young man's death, the music bears witness to a complex system of class differences and conflicts whose ideological divide led to a tragic outcome.¹⁹ The mourning for lost love, though not in the form of tearful sorrow, is then explicitly underscored by the faintly audible folkloric Neapolitan lullaby *Ninna nanna popolare campana* [1:22:02-1:22:41], whose plaintive intonation also reflects the girl's emotional state.²⁰

The Neapolitan song *Fenesta ca lucive*²¹ [43:54-44:33, 47:46-48:45, 51:10-51:14] is one of the film's most expressive musical references, despite its „raw“ sound, stripped of elements of aestheticisation and artistic sophistication. This tragic love song explicitly alludes to the motif of death; its touching textual content is subjected to parodic humour. Furthermore, the lyrics are transferred to the narrative of loan sharks singing enthusiastically around each other without instrumental accompaniment. It

18 This is a composition from the very beginning of the 13th century.

19 Lisabetta's three brothers, highly interpellated by a patriarchal ideology, have decided to kill and then bury the corpse of her beloved, although the murder scene itself is not shown. Lisabetta, however, manages to find her lover's body. She secretly cuts off his head and places it in a pot of basil, where she continues to mourn him (for more information on this tale by Boccaccio, which is heavily influenced by mediaeval Italian folklore, see Marcus, 1989; and Ricketts, 2005).

20 It is worth noting that Pasolini did not fully evoke Lisabetta's inner conflicts through the visual narrative features, which also enhances the semantic and medial potential of the musical component.

21 Although this authentic Neapolitan melody appears in both the instrumental and vocal versions, neither the textual nor the musical components derive from the Middle Ages. On the contrary, the text written by Giulio Genoino dates from the seventeenth century, while the authorship of the music is (arguably) attributed to Vincenzo Bellini.

is interesting to note that Pasolini used the same song in the films *Accattone* (1961) and *The Canterbury Tales* to depict the increasing marginality of individual behaviour. In *The Canterbury Tales*, for example, elements of theatricality, artificiality and exaggeration in vocal exaltation disrupt the rhythm, intonation and continuous flow of the musico-textual fabric of the song. On the other hand, *Fenesta ca lucive* in *Accattone* often appears in a more discrete sound environment, emphasising a social order that produces violent and oppressed lower-class subjects. With this grotesque adaptation of *The Decameron*, Pasolini diachronically underpins the discrepancy between the semantics of the fictional film text and Boccaccio's mediaeval legend. Chiara Cappuccio claims that the intertextual link to Boccaccio's text was nevertheless established, among other things through the motif of death (Cappuccio, 2010: 196). The death motif is not only implied in the narrative itself, but is also interfilmically conveyed through the signifying practices inscribed in the body of the actor Franco Citti.²² Pasolini was indeed particularly creative in his portrayal of the world of society's marginal figures such as the tragically terminated pimp Accattone and Ciappelletto: murderer, thief, sex offender and vagabond who suddenly suffers from a fatal illness. In short, this Neapolitan tune lends itself particularly well to the ideological framework and discontinuous plot structure of *The Decameron*, as the collective musical interpretation is abruptly interrupted by Ciappelletto's unconsciousness. But these unrefined „raw“ vocal sounds also reinforce the longing for home (Naples)²³ when, as Ana Carolina Negrao Berlini de Andrade says, the characters are in solidarity with each other through this song (Negrao Berlini de Andrade, 2010: 93).

22 He appeared in several films by Pier Paolo Pasolini: *Accattone*, *Mamma Roma* (1962), *Oedipus Rex* (1967), *The Decameron*, *The Canterbury Tales* and *Arabian Nights*.

23 Shortly before the collective performance of the song, Ciappelletto speaks to the loan sharks that they should all love each other fraternally as Neapolitans, and then utters a shocking patriotic thought: „Naples, my Naples! Only those who lose you really love you“ („Napoli, Napoli mia! Soltanto chi ti perde ti vuol bene“) (Pasolini, 1971/2012: [47:39-47:44].



Figure 2. The rapturous collective vocal performance of the song *Fenesta ca lucive*

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

One could even argue that the act of social solidarity, which unites and relieves the collective subjects (both physically and emotionally), mitigates the complex systems of class division that hit the feudal social order of the 14th century hard, while discursively alluding to the terrifying capitalist reality.

The conceptual link between solidarity and music is confirmed by the examples that propagate the ideology of unity and are reflected, among other things, in collective dances. Some of these dances are „tammurriata“ *Ballo del tamburo* [23:54-25:03, 1:12:24-1:13:50, 1:29:12-1:30:45]—a folk dance from Positano—and *Tarantella* [1:32:11-1:36:08]²⁴—a traditional dance from Montemarano—whose point of view changes dynamically during the filmic episode. *Tambourine Dance* was named after a particular tambourine with framed rattles, although large intervallic leaps on the mouth

²⁴ The shifting sound of the *tarantella* suddenly appears and disappears during this time frame.

harp are a musical factor that initially attracts the audience's attention. The above-mentioned *tammurriata*, however, does not exclusively fulfil the function of announcing the joyous wedding gathering of peasants of different ages and sexes. For example, when Giotto's disciple has a sudden strike of creativity in the middle of a lunch break, the sounds of the mouth harp overlap with shrill male singing and whistling, while the same sounds (in a completely different episode in the film) accelerate the identification of the humorously pathological, i.e. deviant, behavioural patterns of Ciappelletto's character. Perhaps one could even argue that the mouth harp, as one of the representative folkloric instruments in Pasolini's *The Decameron*, is a conceptual signifier of Italian rural places and their inhabitants. On the other hand, the sound of the lively tarantella, enriched with sounds of accordion, tambourine and castanets, originally appears as a diegetic musical accompaniment to a cheerful peasant wedding dance and continues to echo as a muffled sound in a bizarre scene in which the fickle priest Don Gianni (Lino Crispo) attempts to have sex with his acquaintance's wife before his very eyes.²⁵ The aforementioned scene can be taken as an example of how the sounds of *Tarantella* have a completely different relationship to the moving image: in the Chionian sense,²⁶ it seems overly empathetic towards the excited wedding joy of the peasants and conspicuously indifferent towards Gemmata (Mirella Catanesi),²⁷ her husband and the devious priest.

The sixth filmic episode is dominated by the humorous Neapolitan song *Cammesella* [1:03:13-1:03:53, 1:09:10-1:09:39, 1:10:27-1:10:48]. It represents the prototype of an innocent eroticism that operates as a musical catalyst and folkloric semiotic signifier.²⁸ The sensual expressiveness of the untainted erotic charge makes this song an entirely appropriate musical background for Pasolini's *The Decameron*, with which the director, who still believed in the de-tabooing of the unbridled sexual drive, conceptually linked young lovers. In a humorous duet accompanied by a plucked instrument, the groom asks the shy bride to take off her dress, waistcoat and blouse, i.e. to do a striptease in front of him. The song of naïve liveliness and creative spontaneity appears as the diegetic background ambience of a small village feast, into whose narrative

25 In this cinematic episode, Pasolini satirically shows how far human depravity can go, even when it concerns representatives of the churches. Don Gianni, in fact, promises Gemmata that he can turn her into a mare if necessary for pragmatic reasons. He points out that this spell is only possible on condition that a special ritual is performed. The ritual, however, is nothing other than a clandestine sexual intercourse.

26 Here I apply Michel Chion's (1990/1994) well-known categorisation of empathetic and anempathetic sound in film.

27 The sounds of the folk song *Canto dei portatori* also reappear in this episode.

28 Since this Neapolitan song is one of the most important musical vehicles of eroticism, it is fairly certain that it operates as its signifier. It is worth mentioning, among other things, Robert Gordon's observation that the erotic principle in Pasolini's films functions as a signifier rather than a signified or a sign (Gordon, 1996: 213). The semantic elements of Pasolinian unique cinematic expression are also linked to his concept of the „im-sign“, which according to him has „a double nature“: It is simultaneously „extremely subjective and extremely objective“ (Pasolini, 1965/1976: 548).

the nursery rhyme *Am blim blom* [1:03:39-1:03:49] is soon inserted. The nursery rhyme is performed by five young girls, including Caterina di Valbona (Elisabetta Genovese). Caterina falls in love at first sight with a young man, Riccardo (Francesco Gavazzi), with whom she plans a romantic love encounter on the terrace of the house. Thus, *Cammesella* reinforces the intimate musical expression of ecstatic youthful love, which (unlike the sounds of the folk serenade) does not extend to other filmic episodes. The symbolic reading of a humorous secular melody comes to the fore, especially when a shocked father discovers his daughter with a lover,²⁹ with explicitly expressed elements of frontal nudity paradoxically stripped of vulgar and pornographic content. At the same time, despite Morricone's imperceptible arrangement interventions, Pasolini has clearly retained the traditional folk sound of *Cammesella*, uniquely combining an unadulterated youthful optimism with traditional features of Neapolitan culture.

Music and parody of religious signifiers

The religious spirit and poetic emphasis on the divine occupy an important place in Pasolini's cinematic and literary work,³⁰ including *The Decameron*. Despite the fact that he grew up in a deeply Christian culture, Stefania Benini reminds us that the director never belonged to the Church (Benini, 2015: 37).³¹ His films conform to the epico-religious worldview (Rohdie, 1995: 4), although the Italian intellectual often displays an extremely rebellious and subversive attitude towards religious authorities. Pasolini also departs from the usual ambience of biblical narratives when even the figure of Christ in the film *The Gospel According to St. Matthew* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) is portrayed as a passionate orator from whom proletarian discontent springs. Although the director's beliefs were not in line with current or prevailing ideologies, some scholars such as Lada Stevanović and Dubravka Đurić consider that Pasolini advocated the transformation of religious and spiritual practices in line with modernity (Stevanović & Đurić, 2019: 92). However, given Pasolini's disdain for trivial consumerist and conformist reality, as well as his highly critical attitude towards cynical pleasure, it is fairly certain that this creator did not approve of the modern religious perspective. This explains to some extent why the Italian director returned in a fascinating way to mythical and biblico-historical themes, especially to religious semantics, which he retained in humorous adaptation, inspired by the folklore and spiritual customs of the lower classes (cf. Dunghe, 2013: 584). One cannot even say that

29 At this moment in the film, the song appears in the vocal arrangement.

30 Moreover, Pasolini himself confirmed that his first feature film was already religious in style and not in content (Pasolini & Halliday, 1992: 83).

31 Pasolini repeatedly stated that he was not a believer, but this did not prevent him from approaching Christian themes in unique ways and combining different styles (see e.g. Pasolini & Halliday, 1992: 84).

the mediaeval Christian musical themes have been modernised. Rather, the religious codes are subversively stripped of their original quality as a totalitarian signifier that enables control over the obedient bodies of the Christian pious. The aspect of hegemonic oversight is not entirely absent, however, but arises from the controversial and humorous parody of institutional religious practices and their representatives such as monks, priests, nuns and other religious subjects.

The point at which spirituality and sexuality meet in „The Trilogy of Life“ essentially belongs to the diachronic dimension of the past, as slightly subversive cinematic devices are employed to aesthetically modernise the ancient, unconventional notion of spirituality, religious beliefs and erotic experience of the body. Colleen Ryan-Scheutz claims that Pasolini makes Giotto's disciple³² (but also Pier Paolo Pasolini in particular) „an integral part of the cultural thesis and sacred ideology“ (Ryan-Scheutz, 2007b: 100), „when frontal nudity and uninhibited sexuality“ were also appropriately on display (*Ibid.*). Although the compilation soundtrack is predominantly influenced by secular Italian melodies, the ceremonial parody of religious signifiers forms an important ideological backbone of the film, particularly the musical fragments in Latin: a language Pasolini considered an important link in the educational system. By using three fragments from sacred music, the Italian intellectual does not strengthen the conservative religious order, but on the contrary, deepens the moral contradictions of the pious subjects and the lack of intelligence of their representatives. Religion, however, inspired Pasolini to recognise sacred, mythical and epic elements in the most mundane, simple and banal objects and events (Pasolini & Halliday, 1992: 77). It is a different spirituality from that which adorns the works of deeply religious artists.

The interplay of religious and secular signifiers occupies a special place in Pasolini's *The Decameron*, when secular and ecclesiastical melodies intertwine in a homogeneous sacred space. For example, the nuns sing sacred and folkloric mediaeval melodies without instrumental accompaniment and come under the influence of the „forbidden“ sensuousness and sensuality of music. This is also confirmed by the vocal adaptation of the Gregorian chant *Mittit ad virginem*, in which the nuns first sing together against the pillared walls of the convent.

³² The introduction of the figure of Giotto's disciple through non-linear narrative means represents a departure from Boccaccio's narrative style. In the film, this painter has the task of painting the altarpieces of the Church of Santa Chiara, while the separation of his film persona from other episodes in the film reinforces the ideological message of Pasolini himself (on the role and significance of Pasolini's appearance in the film, see Vecce, 2018).



Figure 3. Nuns sing the chant *Mittit ad virginem*

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

The sequence, written by Pierre Abelard, was often played in mediaeval Catholic parishes on the Christian feast day of the Annunciation. The nuns sing it for the first time while young men till the land, listening to a peasant's story about his physically demanding work in a nunnery [25:04-26:22]. Later, the chant is sung two more times during the cinematic episode: while two nuns [29:08-29:37] and a nun alone [34:57-35:27] walk through the green landscape. Both times, the nuns' prosaic singing is interrupted when they notice the attractive young man, Masetto of Lamporecchio (Vincenzo Amato), in nature, as if they had immediately forgotten their vow of chastity. The unusual play with biblical signifiers is also realised through the number of repetitions of the chant, with which Pasolini most likely refers semantically to the Holy Trinity. In summary, through this sacred musical reference, the director revives the Italian landscape while offering an alternative attitude to spirituality.

The only chant that combines religious and folkloric practices is *La pamparella* [27:04-28:22], sung in the old Irpinian dialect by a chorus of nuns who are visually excluded from the moving image. The melody is introduced into the film's narrative when a young man, encouraged by an old man's story about nuns with dubious morals, enters a convent and is hired as a gardener under the pretext of being mute. Inspired by Boccaccio's novella, Pasolini not only shows how the nuns nonchalantly violate religious taboos by copulating with a young gardener, but also constructs a *mise-en-scène*

that denounces the normative repression of human sexuality. By indirectly suggesting that there was a more tolerant spiritual climate even at the time of the Inquisition, the Italian director ideologically denies the spiritual power that is impeccably enforced by the ecclesiastical power structures. On the other hand, the Italian intellectual revives the biblical spiritual tradition with authentic melodies that seem to distance the musical heritage from judgmental religious practices.

A somewhat different manifestation of the parody of religious signifiers is achieved through the humorous trivialisation of liturgical musical tradition. For example, the *Kyrie Eleison* from the earliest mass, the *Tournai Mass*,³³ is used as musical accompaniment for monks playing with skulls [45:04-46:14], and later as the basis for the enthronement of Ciappelletto as a saint [55:46-57:07].



Figure 4. The enthronement of Ciappelletto da Prato

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

The mediaeval church melodies, thus, serve not only to render sacred reality sonically, but also to underline trivial folk customs and human fickleness. It unveils the subversive spiritual spaces that appear strikingly sensual, presented in the spirit of Bakhtinian carnivalesque parody of sacred texts (cf. Bakhtin, 1984). This remarkable poetic trick is indeed a provocative profanation of the liturgy, whose subversive power

³³ It should be borne in mind that the composer of this mass has not been identified and that inconsistent stylistic nuances indicate that several authors worked on the composition. For this reason, Guillaume de Machaut's *Le Messe de Nostre Dame* is cited in music history as an example of the first complete polyphonic mass.

lies somewhere between parody and satire. Ciappelletto da Prato, who openly delights in sins and the „realm of the material“, is declared an example of moral behaviour immediately after his death. During his last confession, this criminal lies sacrilegiously and recklessly before frivolous monks, as if mocking the „eternal abomination“ that awaits him for his sins. His confession, as well as the drinking scene, is accompanied in a subdued dynamic by the Neapolitan chant *Canto delle olivare* [46:16-46:46, 51:22-51:55, 53:10-54:06], when the vagabond cynically explains to the monks that he is still a virgin, just as he emerged from his mother's womb. By tabooising the *Tournai* Mass through carnivalesque blasphemy, Pasolini overturns the Christian disciplining of the body in the Foucauldian sense of the word, clearly undermining the narrative logic based on a conventional spiritual understanding of the world. In this way, the director re-aesthetises prosaic dogma through the contemplative profanation of sacred spaces of music, while offering a unique critique of ecclesiastical hegemony.

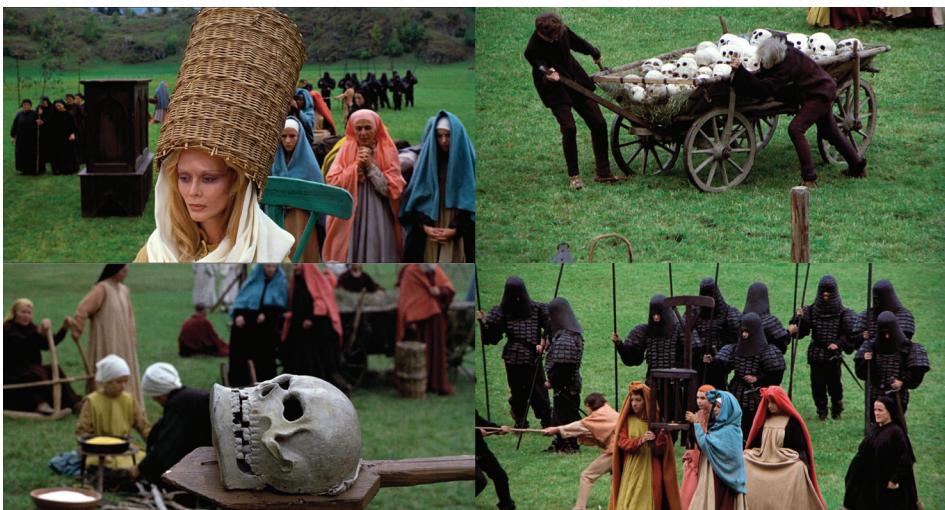


Figure 5. Profanation of sacred music through the prosaic dogma

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

The narrative thread of the mass seems to be of great importance to Pasolini, for it appears as a connective tissue that holistically rounds off the first part of the mosaic *The Decameron*.

On the other hand, the mediaeval sequence *Veni Sancte Spiritus*, whose authorship is attributed to Cardinal Stephen Langton (cf. Jolly, 1997: 454), is introduced by Pasolini to deepen the creative inspiration of characters with different identity profiles. It is a sequence that was processed by many prominent polyphonists of the Renaissance

and is still used today (though much less frequently) in worship. In Pasolini's film, the aforementioned fragment appears twice: during the visualisation of the image of Giotto's disciple in the church of Santa Chiara [1:00:55-1:01:39] and then in the form of a peculiar *tableau vivant* that uniquely depicts the poetic vision of heaven and hell [1:44:36-1:45:33].



Figure 6. Musical *tableau vivant* of heaven and hell

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

The visionary image of paradise with the space of non-linear temporalities is characterised by its high artistic and aesthetic qualities such as expressive depth and spiritual pathos. It originates from a dream of a Giotto's disciple³⁴ in which the figure of the Virgin Mary (Silvana Mangano) appears in parodic form.³⁵ The poetic specificity, beauty and depth of the Madonna's gaze are complemented tonally by the angelic children's choir, whose divine spark continues to leap in the eye of the beholder.

³⁴ Although it is not clearly indicated in the scene, one concludes that the dream, vision or inner dialogue still belongs to Giotto's disciple, as it significantly influences his sensory behaviour, especially his creative mood.

³⁵ Colleen Ryan-Scheutz, however, notes that while the presence of the Virgin Mary is highly parodic, her purity and virtue remain sacrosanct (Ryan-Scheutz, 2007a: 160).



Figure 7. The peculiar embodiment of the Virgin's penetrating gaze in close-up

© 1971 Alberto Grimaldi Productions, S.A. All Rights Reserved.

Credit: Courtesy of MGM Media Licensing

There are thus no transgressive or subversive traits of sacrality in this scene, but rather an unusual cross-section of the afterlife, marked by a highly mystical spiritual climate.

A particular aspect of spirituality in the film is expressed through the sound of church bells. Although the bells represent a melodious spiritual oasis in the Christian world, in the final scene of *The Decameron* they symbolise not the echo of divine power but the triumph and irrepressible serenity of the workers, monks and sacristans in general. It is fairly certain that the prolonged sound of the church bells completes the successful conclusion of the work at Santa Chiara, even though the semantics of the bells are repeatedly woven imperceptibly into the film's narrative, occasionally assuming the function of a prosaic religious signifier. The last sentence of the film conveys a profound message: „Why complete a work [in this case a fresco] when it is so much better to simply dream about it?“³⁶ Carlo Vecce rightly observes that, from Pasolini's perspective, *The Decameron* should be read like an open work in motion, when the director invites us to consider his work as a process and an organism in the making (Vecce, 2018: 630). Thus, this anthology film, imbued with de-historicised allegorical features, can be interpreted from various ideological positions as a peculiar work of art that elicits great admiration from the engaged spectator. Contradictory critical observations would then unite the recognition of the sensual, transcendental and spiritual potential and beauty of the mediaeval and romantic musical melodies in the peculiarly aestheticised Pasolinian film world.

36 “Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?” (Pasolini, 1971/2012: [1:50:59-1:51:03])

* * *

The compilation soundtrack of Pasolini's *The Decameron*, is characterised by a plethora of secular works from Italy's musical past and distinguished sacred polyphonic fragments from the Middle Ages. Their function in this anthology film is not exclusively contemplative or naturalistic, especially when they are at odds with the visual environment. However, by combining contradictory affects such as a tragic love song with humorous and light-hearted musicking, Pasolini undermines institutional markers and their conventions, showing how controversy can be achieved alongside scatological profanity in surprising ways with highly imaginative and gentle humour. By defying authority and rejecting normative moral principles, the Italian director enhances the impact of the visual and auditory uniqueness of the cinematic narrative and the dramaturgy of the scene. The otherness of regional Italian dialects ceases to function even in the world of the margins when Cilentan, Positano and Neapolitan songs are considered the paradigm of Italian mediaeval folklore heritage. Then the subversive power of music, imbued with the driving force of Eros, distorts or even abolishes material and spiritual totality.

REFERENCES:

1. Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (edited and translated by Caryl Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
2. Beck, Eleonora M. 2010. „Mirrors and Music in the Decameron.“ *Heliotropia Bd. 7*, 81–103.
3. Benini, Stefania. 2015. *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto: University of Toronto Press.
4. Bondanella, Peter. 2001. „Italian Cinema.“ In: *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, edited by Zygmunt Baranski and Rebecca West, 215–43. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Canova, Gianni. 1995. „Prefazione.“ In: *Trilogia della vita: Le sceneggiature originali de 'Il Decameron—I racconti di Canterbury—Il fiore delle Mille e una notte'*, 7–39. Milan: Garzanti Editore s.p.a.
6. Cappuccio, Chiara. 2010. „La musica del Decameron, tra Boccaccio e Pasolini“. In: *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario, 189–98.
7. Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*, translated by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.
8. Convertini, Tania. 2012. „I want to be a writer of music: The role of music in Pasolini's film“. In: *Studi pasoliniani: rivista internazionale* 6, 53–66.
9. Dunghe, Adelmo. P. 2012. „Pasolini's Semiotics of the Sacred“. In: *Italica* 89 (4), 582–88. <http://www.jstor.org/stable/23474984>.
10. Godsall, Jonathan. 2019. *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. Abingdon: Routledge.
11. Gordon, C. S. Robert. 2016. *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Oxford University Press.
12. Greig, Donald. 2022. „Somewhat of an affectation“: Bach, Vivaldi, and the Early Films of Pier Paolo Pasolini“. In: *Music and Letters* 103 (1), 116–49. <https://doi.org/10.1093/ml/gcab062>.

13. Heldt, Guido. 2013. *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border*. Bristol and Chicago: Intellect.
14. Jolly, Karen Louise. 1997. *Tradition and Diversity: Christianity in a World Context to 1500*. New York: M. E. Sharpe.
15. Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
16. Magaletta, Giuseppe. 2010. *Pier Paolo Pasolini. Le opere, la musica, la cultura vol. 2 – Cinema*. Foggia: DIANA GALIANI Casa Editrice.
17. Marcus, Millicent. 1977. „Pasolini’s ‘Decameron’. A Cinematic Study in Misreadin“. In: *Shakespeare on Film Newsletter* 2 (1), 1, 6, 8. <http://www.jstor.org/stable/44712247>.
18. _____ . 1989. “Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in Decameron 4,5”. In: *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian* 66 (4), 383–98.
19. _____ . 1993. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
20. Negrão Berlini de Andrade, Ana Carolina. 2010. *Trans-formações (a) temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual Paulista (Unesp).
21. Parigi, Stefania. 2013. „Il Decameron di Pasolini: un gioco tra le rovine.“ *Studi Novecenteschi* 86 (40), 327–40.
22. Pasolini, Pier Paolo & Halliday, Jon [alias Oswald Stack]. 1992. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. Parma: Guanda Editore.
23. Pasolini, Pier Paolo. 1965/1976. „The Cinema of Poetry.“ In *Movies and Methods*, vol. 1, edited by Bill Nichols, 542–58. Berkeley: University of California Press.
24. _____ . 2015. *Povratak svitaca. Scritti politici 1968–1975*, edited and translated by Aleksa Golijanin. Beograd: Bubašvaba pres.
25. Plastino, Goffredo. 2008. „Un sentimento antico.“ In: *Alan Lomax, L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954–1955*, edited by Goffredo Plastino, 16–85. Milano: Il Saggiatore.
26. Race, Gianni. 1999. *Attualità di Giulio Genoino (1771–1856)*. Sant’Arpino: Istituto di studi atellani.
27. Rickets, Jill. 2005. „Regarding Lorenzo: Pasolini’s vision of Boccaccio’s Lisabetta“. In: *Quarterly Review of Film and Video* 22: 379–86, <https://doi.org/10.1080/10509200590475931>.
28. Rohdie, Sam. 2015. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
29. Rumble, Patrick. 1996. *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini’s Trilogy of Life*. Toronto: University of Toronto Press.
30. Ryan-Scheutz, Colleen. 2007a. *Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto Press.
31. _____ . 2007b. „The Sacred Self: Autogenesis and Creation in Pasolini’s Cinema“. In: *Studi pasoliniani: rivista internazionale* 1, 89–105.
32. Savio, Francesco. 1974/2010. „Pasolini e il cinema: al cuore della realtà.“ In *Pasolini sconosciuto*, edited by Fabio Francione, 40–56. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
33. Schwartz, Barth David. 2017. *Pasolini Requiem, 2nd edition*. Chicago: Chicago University Press.
34. Spalanca, Lavinia. 2020. „Il gioco segreto: metamorfosi del Decameron pasoliniano.“ In *Critica letteraria* 186, 149–60.
35. Stevanović, Lada & Đurić, Dubravka. (2019). „Taktička duhovnost u umetničkim praksama Pjera Paola Pazolinija i Džeroma Rotenberga“ [„Strategic Spirituality in Artistic Practices of Pier Paolo Pasolini and Jerome Rothenberg“] in: *Srpska politička misao*, posebno izdanje, 91–106. <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.6>.

36. Vecce, Carlo. 2018. „Il sogno di un’opera. Pasolini, Giotto e il finale del Decamerone.“ In: «*Un’arte che non langue, non trema e non s’offusca*». *Studi per Simona Costa*, 623–37. Milano: Cesati.
37. Villani, Simone. 2004. *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull’opera di Boccaccio*. Rome: Donzelli.

AUDIOVISUAL EXAMPLES

1. Lomax, Alan & Carpitella, Diego. 1955. *Southern Italy and the Islands* [LP, Compilation], New York: Columbia Masterworks.
2. Pasolini, Pier Paolo. 1961/2003. *Accattone* [DVD], New York: Water Bearer Films.
3. _____ . 1971/2012. *The Decameron* [DVD], New York: The Criterion Collection.
4. _____ . 1972/2003. *The Canterbury Tales* [DVD], California: United Artists.

Muzika u Pazolinijevom *Dekameronu*: humor, duhovnost, (de)tabuizacija i poigravanje konvencionalnim označiteljima italijanske muzičke prošlosti

Apstrakt: Pazolinijeva kontroverzna figura, oblikovana rafiniranim i revolucionarnim levičarskim idejama, počiva na eksperimentalnim umetničkim idealima koji se suprotstavljaju establišmentu i konzervativnoj ideoškoj misli. Podstičući detabuizaciju seksualnosti i otvoreniji odnos prema kulturnoj tradiciji, reditelj je napravio otklon od podražavačkih naturalističkih kinematografskih praksi, okrenuvši se biblijskomitskim i antičkim temama. Tako je i izbor žanrovske i stilski raznovrsnih muzičkih referenci iz *Dekamerona* u komplementaciji sa geografskim premeštanjem Bokačovog humanističkog idea iz centralne u južnu italijansku makroregiju. Cilj u ovom radu je utvrditi Pazolinijev ambivalentan, a u izvesnoj meri i subverzivan, tretman religijskih i folklornih označitelja italijanske muzičke prošlosti. Tada i poigravanje sa materijalnim i nematerijalnim označiteljskim praksama pospešuje alternativno tumačenje duhovnosti, klasnog antagonizma, folklorne tradicije i veštoto profilisanih i nesvakidašnjih elemenata erotike.

Ključne reči: Pjer Paolo Pazolini, *Dekameron*, italijanska kinematografija, tradicionalni folklorni napevi, duhovna muzika, religijski označitelji, detabuizacija erotike

Monika Karwaszewska
University of Gdańsk
Stanisław Moniuszko Academy of Music
Poland

UDC 782.071.1:929 Sikora E.
DOI 10.5937/ZbAkU2210152K
Scientific review

Bordering on Monodrama... *Madame Curie* by Elżbieta Sikora

Abstract: The subject of analysis is the contemporary opera *Madame Curie* (2010) by the Polish composer Elżbieta Sikora, premiered in 2011 in Paris. In an extremely emotional way, using innovative techniques for expression, the composer tells the story of the scientist Maria Skłodowska-Curie in the form of a script for the opera, with anxiety as the main idea of the libretto. This dramatic work is an example of an intermedia work in which the composer uses electronic media alongside traditional instruments. The composition is an intermedia spectacle revealing the symbolic significance of the sound emission interacting with the libretto, choreography, lighting, ancient Greek theatre form and an electronic medium.

Despite being divided into scenes, the piece was directed using a single set representing the laboratory of the Polish Nobel Prize winner. The director patterned the staging of this opera after Greek theatre: for action on stage, the whole proscenium was used, and the orchestra was seated at the back of the stage (not in the orchestra pit), the soloists at the front, next to the spectators, while the conductor led the ensemble with the help of a video camera, not seeing the soloists. The chorus was amphitheatrically seated on chairs on both sides of the stage to follow the action on stage with the eye of a censor. Every role required of its actor great craft, extraordinary skill and professionalism.

The aim of the presentation will have been a multi-aspect analysis and interpretation of the score and the recording of the opera, as well as a discussion of the characteristics of voice projection in this complex work.

The article presents a comprehensive analysis and interpretation of the opera's score and recording.

Keywords: contemporary opera, Greek theatre, Polish music, intermediality, ekphrasis, inphrasis

About the opera Madame Curie by Elżbieta Sikora. Introduction.

The subject of this study is a contemporary opera in three acts by the Polish composer Elżbieta Sikora, *Madame Curie*, written in 2011. Sikora attempted to compose another, this time large-scale, opera (in 1977 she wrote her first chamber opera *Ariadne* and, in 1992, a stage version of the chamber opera *Wyrywaczserec* ['Heartripper']). *Madame Curie* is an extremely expressive dramatic work in which Sikora used her already developed experimental music technique, albeit exclusively for expressing emotion and showing musical intensity. It is worth noting at this point that Elżbieta Sikora left for Paris in 1968 to study with the Groupe de Recherches Musicales under the direction of Pierre Schaeffer and François Bayle, gaining vast experience of the matter.

The opera, due to its contemporary music material and its composition, is an ambitious work both in its reception and its performance, having been performed worldwide only a handful of times. The world premiere was given on 15 November 2011 at UNESCO House in Paris as part of the International Year of Chemistry celebrations and the hundredth anniversary of awarding Nobel Prize to Maria Skłodowska-Curie. Ten days later, the Polish premiere of the work was presented in the Baltic Opera in Gdańsk. Twice in 2014, on 3 and 4 September, the work was performed in the Grand Theatre in Tianjin (China). In 2018 the opera was performed again during the 53rd International Andrzej Markowski Vratislavia Cantans Festival in the National Music Forum in Wrocław.

The composition. The selection of performance techniques and the contemporary message

Madame Curie is an operatic work with a large orchestra, soloists, chorus and scenic movement. The composition of the work includes the following:

- 11 soloists;
- a large symphony orchestra with a harp and percussion;
- an electric guitar, an accordion;
- a 30-person chorus;
- Baltic Dance Theatre dancers;
- an electronic layer (soundtrack played from tape and computer).

In terms of texture and tone, the orchestral parts resemble sounds generated from clear quasi-electronic expression equipment. Traditional sounds complement the sounds played from the speakers. Sikora thus combines, in a smooth way, the traditional media with the electronic ones.

However, the electronic layer does not serve a primary role in this opera. The former only influences the enrichment of sound in selected real locations, or signals supernatural phenomena in imaginary ones. The composer, with the help of sound objects played from tape or computer, introduces effects resembling the ones that accompany the image in a film, e.g. war sound effects, or complements the orchestral sound in dramatic moments. With the help of electronic sounds played from tape, Sikora shapes e.g. scene vi illustrating Pierre Curie's accident.

A separate commentary is needed for Sikora's use of two instruments which do not belong in the traditional composition of the orchestra, such as electric guitar or accordion. The use of electric guitar was supposed to symbolise modernity; an instrument non-existent in Maria's time, with whose help the story is 'told' today. The composer entrusted the electric guitar with e.g. playing glissandos, which heighten the tension and express horror. The sounds played by the accordion mean a return to the past: Maria knew the nostalgic and lyrical tone of this instrument from the Parisian streets. The accordion complements the musical planes of the symphony orchestra, increasing the density of texture.

Voces in particular vocal parts are treated both in a traditional way and in the form of vocal effects, phonemes, such as laughter, shout and whisper.

The libretto and the assumptions of the dramatic form

Libretto and direction

This operatic work was created to a libretto by AgataMiklaszewska in which she explores the subjects that are operatic *par excellence*, i.e. of love and death. The narrative of the opera is a story of one tragic night when Maria Curie received her second Nobel Prize and one of the professors of the Nobel Committee advises the heroine, in light of the scandal unfolding in Paris (her affair with her married friend), against collecting the prize in person and on leaving Paris. Maria has to make an important decision that night, relating future events from distant future and arguing in her mind with – already old – Einstein. The reading of this letter's content by the voice coming from the speakers opens the opera (Prologue), when the orchestra is still not visible on stage. The voice is accompanied by dramatic and deeply expressive music played from tape. The stage is revealed only after the chilling message and the orchestra begins to play on the note of B_b6,¹ which appears a number of times throughout the duration of the work.

¹Octaves according to SPN (Scientific Pitch Notation) from C0 to C8.

The three-act opera *Madame Curie* is a neo-expressionist music drama which alludes stylistically to Richard Strauss's *Elektra*. The opera is directed in a homogeneous scenery representing the Nobel Prize winner's laboratory. The scenery is shaped by the leading and supporting characters from Maria Skłodowska-Curie's real dramatic life, as well as figures from her dreams, such as Albert Einstein and the tacit Mother of God who 'visits' Maria in her mind after Pierre's death.

It is on the audience to decide how to interpret particular passages in the libretto's action, as they may happen either in reality or in a dream.

As Elżbieta Sikora herself stated, this opera is an extended monodrama, as the main heroine is present on stage almost throughout its formal continuum, performing long and expressive musical phrases conveying a range of emotions: pain, nostalgia, suffering, love, helplessness, depression or joy. Maria Curie exits the stage only during short instrumental ritornellos and passages sung by the chorus. One could even claim that this opera was written for one singer who builds the dramaturgy of this work.

The setting of the opera by the director was modelled after Greek theatre; the whole proscenium was used for dramatic action, the orchestra was placed at the back of the stage (not in the orchestra pit) and the soloists at the front right next to the audience, whereas the conductor led the ensemble while facing the camera, without seeing the soloists.

Participating in the dramatic action, the choruses were placed on stage, as if in the amphitheatre, surrounding the main heroine from the side. Since the scenes take place in different locations, the choruses in the work discussed serve different roles, such as journalists, listeners of science lectures and science bodies at the Sorbonne, a crowd in the street, a chorus at a Parisian café.

The librettist entrusted the choruses with texts with emotional and dramaturgical overtones, placing them in an era. They are supposed to speak of futurism and the brink of war, which prompted the composer to give them not only a supporting or commenting role, but also primary, signifying and participating in the musico-dramatic action.

The dancer's – who depicts the character of Loïe Fuller, Maria's friend – dance became an important element of scenery. Fuller was the author of the avant-garde Serpentine Dance. For this purpose, the dancer created a special costume which, in motion, becomes a certain mobile. Fuller's dance and her original costume became an element of scenography. The librettist obtained the information that Fuller's innovative dance technique delighted the audience of Paris of the time. The dancer used spatial and spherical costumes for creating abstract forms in motion. For creating her newest choreography she used radium to paint her body and costume, which cost her her life.

The formal assumptions of the work

Contemporary opera is an extremely challenging high art form of a complex structure; it requires a fusion of libretto, music and what one sees on stage, tradition and the need for presenting modernity.

The large-scale structure of the drama has been divided in the score into 30 separate scenes which transition smoothly from one to another. The size of the acts varies. In Act I, besides the Prologue, the composer placed 8 scenes, in Act II 12 scenes, and in Act III 10 scenes ending with a brief coda.

ACT I

PROLOGUE (voice played from tape reading a letter to Maria from the professor).

Scene 1 Maria and Einstein; an ‘old’ dream.

Scene 2 The laboratory. Enter Pierre, it is still dark.

Scene 3 Paris. The great exhibition. Everyone present except Pierre and Maria.

Scene 4 Outside the laboratory. Perrin, Einstein and journalists.

Scene 5 The laboratory. Irena playing, Eve asleep.

Scene 6 The accident [electronics].

Scene 7 The house. Maria opens the door.

Scene 8 Empty laboratory.

ACT II

Scene 9 Paris, at a café. A few years have passed since Pierre’s death.

Scene 10 Sorbonne, after Maria’s lecture. Langevin approaches the entrance and opens the door.

Scene 11 The sewing of the robes for Loïe; they become Maria’s white robe.

Scene 12 A scientific congress. Maria surrounded by men. A mid-talk reception.

Scene 13 A scandal on the street.

Scene 14 Maria and Langevin’s flat.

Scene 15 Maria’s dream.

Scene 16 A hall in the Sorbonne. A crowd is gathering.

Scene 17 The Borels’ house, hall. Enter Margarete Borel and Paul Appel, Irene and Ève are already there.

Scene 18 Work at the laboratory.

Scene 19 The duel and the parting.

Scene 20 The café. The futurists.

ACT III

Scene 21 The railway station, empty and dark. Clouds of steam.

Scene 22 The war.

Scene 23 The end of the war. Maria, Irène and Ève are sewing flags.

Scene 24 Inside. A meeting with Missy.

Scene 25 Loïe Fuller's disease.

Scene 26 United States.

Scene 27 Maria's dream. Bitterness.

Scene 28 Film projection.

Scene 29 On the Vistula River bank. Maria alone.

Scene 30 A sanatorium room. Maria's death.

CODA

The three-act opera opens with a Prologue in which a voice played from the speakers reads a letter, like a narrator in an oratorio. Also, assigning the choruses a prominent role makes it possible to pinpoint oratorio features in this work.

Sikora moved away from the traditional meaning of the formal components such as the aria, recitative, choruses and duets. The recitative, whose task in the early opera was to enliven and explain the dramatic action, was replaced with the soloists' declamation and melorecitation. The composer also omitted the classical aria. Any of its functions may be fulfilled by the following two excerpts of *Madame Curie*: the lyrical, expressive and moving Maria's singing on her husband's grave and her singing showpiece in scene xxix, when Maria raves about radium. One may also mention Maria's beautiful duet with Pierre. One will also find in the piece discussed short instrumental ritornellos that appear either in the openings or endings of the scenes.

The music material used deserves special attention. Elżbieta Sikora decided on a gradual expansion of the musical universe by starting with three key notes – F♯, G and C♯ – which she then subjected to permutation and transposition until achieving a full whole-tone scale. There are also moments in the opera (e.g. opening on a B♭6 note), where Sikora limits herself to a single pitch.

***Madame Curie* and the theory of intermediality**

The concept of intermediality [...] gained currency in the 1980s in German- and French-language studies of theatre performance, and in scholarship on opera, film, and music, in order to capture the notion of the interconnections between different art forms (Faber, 2018: 1).

The opera is a fusion of three arts: music, ballet and theatre and, by the same token, of different means of communication: singing, movement, speech, acting, lighting, choreography and electronic media, creating the so-called media hybrid. In this case the medium, in its wide sense, includes not only sound generators – a classical or electronic medium – but also elements of musical theatre choreography or scenery. The interrelationships (or fusion) emerging among particular media in the opera may be referred to a type of overt intracompositional intermediality, as proposed by Werner Wolf in his classification (Wolf, 2002: 22, 28).

The following words by Claus Clüver confirm the aforementioned intermedial relationships in the opera:

...an opera is a multimedia text that is meant to be performed. One can buy and read the libretto separately or as part of the score. To be studied as an adaptation of a literary source text and its intertextual contexts, it will have to be approached with the tools and background of literary studies; treated as part of the score, the libretto will be approached as a component of the operatic text. But a full study of an opera's reception will have to include not only the musical interpretations it has received, but also the ways it has been staged, and that involves everything that makes theatre a multimedia enterprise, besides the frequent inclusion of ballet interludes. This means considering the collaborative efforts of stage director and set, lighting, and costume designers, conductor, choreographer, and the performers on stage and in the orchestra pit. [...] A comic strip is a mixed-media text; an opera score that contains the libretto is a multimedia text (Clüver, 2007: 25).

For defining the hybridization process in the opera, the category of scenicality – which conditions pageantry – proves fundamental. It is the stage that enables the different media, which shape action or the narrative, to fully coexist.

The dancers' participation and their role in shaping on-stage action cause the opera to acquire traits of such a hybrid that demonstrates the relationship among the media. The dancer does not have a secondary role here; she becomes a carrier of emotions of the words sung by the soloists and of instrumental and electronic music.

Creating music to the text whose content includes words related to dance or music (interpreting the medium of dance or music in the libretto content), Elżbieta Sikora presents in her opera a stage in its visual form which includes the interpretations of these media in the verbal text.

Such a complex phenomenon is currently arousing interest among scholars and is creating a set of theories about the definitions, typologies, properties and manners of using ekphrastic inserts and issues relating to their perception.

In this case, relevant is the concept of ekphrasis that Claus Clüver defined as ‘verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system’ (Clüver, 1999: 187-204). ‘Ekphrasis refers to the literary and rhetorical trope of summoning up – through words – an impression of a visual stimulus, object, or scene. The concept has been fundamental to late 20th- and early 21st-century scholarship on the interface between visual and verbal media’ (Squire, 2021).

Traditionally, the term ‘ekphrasis’ was used to describe visual works, to present in words something that is mostly imaginary or represented in images (Rusieshvili, 2015: 1-8).

Particular forms of ekphrasis amount to intermedial or intersemiotic transposition, the transformation of a text into a self-sufficient text in a different medium or sign system. Such transpositions can also occur from word to image (e.g., certain illustrations), from word to music (e.g., tone poems, but not songs), and from the visual arts to music and vice versa besides other media (Clüver, 2007: 24).

This opera addresses the issues of employing ekphrasis in intersemiotic systems involving not only literary ekphrasis but also musical and choreographic ekphrastic inserts. It introduces examples of musical and choreographic ekphrastic inserts. The keywords used in the libretto are semantically loaded; its content includes general references to music and dance.

In the musical and choreographic layer (the non-verbal medium) of the opera, the words that are an example of reverse ekphrasis – i.e. musical or choreographic artistic inphrasis – have been interpreted using the principle of expressive experience of text.

The essence of this inphrasis, similarly to an intermedia work using visualisation, is an ‘interpretation’ of the music notation that is conveyed through the dancer’s expressive movement, and ‘supplementation’, or enriching the work by means of emotional categories (Karwaszewska, 2021a: 66-67).

In scene iii of the opera (b. 352) the dancer Loie Fuller dances and sings semantically loaded words which refer to the non-verbal medium that is dance: ‘Only me and the light... I can dance wherever I want to dance, only for the two of them’. At this point in time, the composer additionally used dance-like rhythms facilitating the interpretation of the hidden meanings in the verbal medium (libretto). This passage is an example of a simultaneous use of ekphrasis and inphrasis. The music at this point becomes ‘tangible’, and Fuller’s dance sounds on stage, emanating almost tactile sensuality (Fig. 1).



Figure 1. A scene from a performance of *Madame Curie* directed by Marek Weiss (2011). Pictured: Iuliia Lavrenova (Fuller), photo by Sebastian Ćwikła, Baltic Opera²

Scene xi is another example of the presence of these intermedial phenomena. The dancer in a white dress grabs Maria for a dance. Maria sings about her youth. In the verbal text, words appear of musical overtones – ‘little bells rang’, b. 228) – and dance overtones (‘And then obereks, mazurs, krakowiaks’ [bb. 231-233], ‘I danced the waltz, I danced’ [bb. 236-238]). In these passages the composer introduces rhythmic patterns characteristic of these dances. At the end of the scene, the dancer dances to a melodic line played by solo clarinet (Examples 1,2,3).

228

Maria

Example 1. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano reduction, PWM Kraków, 2011, scene xi, bb. 228³

2 Photograph reproduced by permission of the Baltic Opera in Gdańsk.

3 The reprint of excerpts from sheet music examples by permission of PWM Edition.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI/STUDIES ON MUSIC

230
Maria
IRENA
Ma-mo, ja też bym tak chcia - ła, chcia -
A po - tem o - ber - ki,

232
Maria
ma - zu - ry, kra - ko - wia - ki przez ca - ła noc.
Irena
- - ła, chcia - - - ła, chcia - - - - ła.
EWA
Sły - sza - łaś?

Example 2. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano reduction, PWM Kraków, 2011, scene xi, bb. 231-233

234

Maria

Irena Na - praw - dę? Tak by - ło?

Ewa Na - praw - dę? Tak by - ło? I by - łaś we - so - ła?

gliss.

ffff

ff

237

Lilia - czy - ła - m wal - ca, tań - czy - ła - m.

Ewa Za - tańcz ze mną, za - tańcz

p

mf

T. S.

p

pp

T. S.

pp

Example 3. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano reduction, PWM Kraków, 2011, scenexi, bb. 236-238

In scene v (bb. 499-508), Maria's children (Irène and Ève) make sounds by hitting bowls. In the text sung by Pierre, the following musically-loaded words were used: 'To cloud my mind with little bells when I want to think... My little bell, Irène, give me a little quiet'. The interpretation of the verbal medium thus found its expressive reference in the musico-visual layer (Example 4).

Example 4. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano reduction, PWM Kraków, 2011, scene v, bb. 499-508

Conclusion

In Polish music, few contemporary composers take to composing intermedia music theatre works. Besides Elżbieta Sikora, the issue of intermediality in opera, both within each media and their interrelationships, was explored by Krzysztof Knittel (*b* 1947) in his *Heart Piece – Double Opera* from 1999 based on Heinrich Müller, co-written with John King, and Agnieszka Stulgńska (*b* 1978) in her *Trzy kobiety* for three women and ten instruments (2017), using performance art and interaction among sound, text, choreography, lighting, theatrical form and electronic medium (Karwaszewska, 2021b: 136-54). In 2011 Agata Zubel (*b* 1978) wrote her *Oresteja*, a dramatic opera for solo singers, actors, choir, percussion and electronics. Aleksander Nowak (*b* 1979) created a musical layer for the intermedia quasi-musical drama *Spoon River Anthology* (2012), a type of multimedia installation, a spatial arrangement of [a] video projection with sound (the projections present operatic artists performing recitative arias composed to selected poems by the American poet Edgar Lee Masters).

The opera being discussed – Elżbieta Sikora's monodrama – is among the dramatic works that raise the most crucial issues of contemporaneity. By means of expressive music in her composition, Sikora offered the audience a deep reflection on the pursuit of truth and experimenting with novelty. Placing the accent on one role (Maria's) was supposed to show the intensity of the main character's emotions. The composition is firmly rooted in contemporaneity; not only musically and due to its message, but also scenographically. In *Madame Curie*, the composer focuses not only on the key parameters of the traditional opera such as singing, speech and music; in this case the theatre, the dance and the electronic media participate in the creation of the artefact.

REFERENCES:

1. Clüver, Claus. 1999. „The Musikgedicht. Notes on an Ekphrastic Genre, Bernhart.“ In: Scher Walter, Paul Steven, Werner Wolf (eds.): *Word and Music Studies. Defining the Field*, Amsterdam, Atlanta, 187–204.
2. Clüver, Claus. 2007. „Intermediality and Interart Studies. Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality“. In: Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds.): *Intermedia Studies Press*, Lund: Lund University, 19-37.
3. Faber, Riemer A. 2018. „Intermediality And Ekphrasis In Latin Epic Poetry.“ *Greece and Rome*, 65 (1), 1-14. doi:10.1017/S0017383517000183.
4. Karwaszewska, Monika. 2021a. „From Kamil Cieślik's in Danzig to in eDanzig“. In: Celestino Soddu, Enrica Colabella (eds.): *XXIV Generative Art Conference – GA2021*, Rome: Domus Argenia Publisher, 58-67. http://www.artscience-ebookshop.com/GA2021_proceedings_web.pdf.

5. Karwaszewska, Monika. 2021b. „Krzysztof Knittel's Chamber Opera and Agnieszka Stulgńska's Music Theatre: Examples of a New Syncretistic Medium in Contemporary Polish Music.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 9 (2021), Novi Sad: Akademija umetnosti, 136-54. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2109136K>.
6. Rusieshvili, Manana, Dolidze, Rusudan. 2015. „Ekphrasis and its Multifaceted Nature: Ways of Its Usage in Literature and Cinematography.“ *The International Journal of Literary Humanities*, 13 (2015), 1-8.
7. Sikora, Elżbieta. 2011. „Madame Curie. Opera in three acts, piano reduction.“ Kraków: PWM.
8. Squire, Michael. 2021. „ekphrasis“. In: *Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press. Retrieved November 14, 2021 from the World Wide <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2365>. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2365>.
9. Wolf, Werner. 2002. „Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality.“ In: *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York, 13-34. doi:10.1163/9789004334069_003.

Na granici s monodramom... *Madam Kiri* Elžbjete Sikore

Apstrakt: Predmet analize je savremena opera *Madam Kiri* (2010) poljske kompozitorke Elžbjete Sikore, premijerno izvedena 2011. godine u Parizu. Na izuzetno emotivan način, koristeći inovativne tehnike izražavanja, kompozitorka u formi scenarija za operu priča priču o naučnici Mariji Sklodovskoj-Kiri, sa strepnjom kao glavnom idejom libreta. Ovo dramsko delo je primer intermedijalnog dela u kome kompozitorka uz tradicionalne instrumente koristi elektronske medije. Delo je intermedijalni spektakl koji otkriva simbolički značaj zvučne emisije u interakciji s libretom, koreografijom, rasvetom, starogrčkom pozorišnom formom i elektroniskim medijem.

Iako je podeljeno na scene, delo je režirano tako da pozornica predstavlja laboratoriju poljske dobitnice Nobelove nagrade. Reditelj je postavio ovu operu po uzoru na grčko pozorište: za radnju na pozornici korišćen je ceo proscenijum, a orkestar je sedeо iza pozornice (ne u orkestarskoj rupi), solisti ispred, pored gledalaca, dok je dirigent vodio ansambl uz pomoć video kamere, ne videći soliste. Hor je bio amfiteatralno smešten na stolicama s obe strane bine kako bi pratio radnju na pozornici okom cenzora. Svaka uloga zahtevala je od svog glumca veliko umeće, izuzetnu veština i profesionalnost.

Cilj rada je analiza iz više aspekata, interpretacija partiture i snimak opere, kao i diskusija o karakteristikama projekcije glasa u ovom kompleksnom delu.

Rad predstavlja sveobuhvatnu analizu i interpretaciju partiture i snimka opere.

Ključne reči: savremena opera, grčko pozorište, poljska muzika, intermedijalnost, ekfrazza, infrazza

Monika Fedyk – Klimaszewska

University of Gdańsk

Stanisław Moniuszko Academy of Music

Poland

UDC 782.071.1:929 Sikora E.

DOI 10.5937/ZbAkU2210166K

Professional paper

The Specificity of Voice Leading in Elżbieta Sikora's Opera *Madame Curie* from the Perspective of Performing the Part of Missy Meloney

Abstract: This article contains scientific reflections on the ways of performing vocal parts in a contemporary opera on the example of the opera by a living Polish composer Elżbieta Sikora entitled *Madame Curie*, telling the story of life and work of an outstanding Polish scientist and Nobel Prize winner, Maria Curie-Skłodowska. Based on her own experiences in performing one of the roles in the opera – an American journalist, Missy Meloney – the author analyses the vocal part in terms of melodic, intonation, rhythmic, articulation and acting difficulties and forms conclusions about the specifics of voice leading.

Keywords: contemporary opera, Elżbieta Sikora, Polish music, voice leading, Sprechgesang

Madame Curie is a contemporary biographical opera work created in 2011 by the living, acclaimed Polish composer, Elżbieta Sikora, an author of dozens of compositions performed and recorded around the world. The work is dedicated to Maria Curie-Skłodowska, an outstanding Polish scientist and Nobel Prize winner. The piece was commissioned by the Baltic Opera in Gdańsk. The author of the libretto is Agata Miklaszewska, a Polish writer and librettist whose musical *Metro* has not been off the stage for twenty years. The opera features ten soloists, a thirty-person choir and a dancer from the Baltic Dance Theatre. The musical layer features instruments such as saxophone, accordion and electric guitars in addition to a full symphony orchestra. Electronic fragments are played from a computer. The content of the libretto is inspired by the life of the two-time Nobel Prize winner, whose achievements have influenced the development of world science and technology. After her youth spent in Poland, Maria Curie-Skłodowska spread her scientific wings abroad. However, in addition to her world-class scientific achievements, the opera also portrays her private life, full of facts unknown to a wide audience.

In the work in question, I performed the part of Missy Meloney, an American journalist who appears at one point in Marie Curie's life. What is new in the opera is a musical and poetic matter, which inspires in a special way the search for colour and artifice, releases special creativity and stimulates imagination. Contemporary operas appear quite rarely in theatre repertoires, which is why I gladly accepted director Marek Weiss's proposal. The production was to be created as a project of Opera Gedanensis – the idea of director Weiss, who dreamt of presenting the Baltic Opera with new works every two years, which he would commission directly from the artists. The plans included operas about Schopenhauer (born in Gdańsk) with music by Piotr Moss and a libretto by Antoni Libera (unfortunately it did not come to fruition) and about Hans Memling (his *Last Judgement* is the greatest treasure of the National Museum in Gdańsk), which was a success.¹

At the end of September we started to work on Elisabeth Sikora's opera *Madame Curie*, and on 14 November 2011 the world premiere was held in Paris at the UNESCO Hall, which was received with great enthusiasm. It was the International Year of Chemistry and the centenary of the awarding of the Nobel Prize to Marie Skłodowska-Curie. On 25 November of the same year, that is 11 days later, we presented the work on the stage of the Baltic Opera in Gdańsk, also to great applause and appreciation of the audience. This is what director Marek Weiss said before the Gdańsk premiere, explaining the reason for choosing this work:

Nobody questions her (Marie Curie's) greatness, but we know very little about her. Mostly it's a collection of stereotypical information about the chemistry professor, gray hair, dry apparel, the Nobel Prize and her husband, who participated in it. Few people have read the books about her life, and even fewer realize what a milestone in science her discoveries were.

She has her rightful place in the pantheon of national heroes and we name streets, schools and universities after her. She is one of the seven global celebrities of Polish origin alongside Copernicus, Chopin, Wojtyła, Waleśa, Pola Negri and Polanski. Every educated citizen of the world associates and recognizes her. Now, when 2011 was her year, the knowledge about her will deepen and spread. I hope so.

¹ *The Last Judgment* – an opera in two acts by Krzysztof Knittel. The Polish premiere took place on 8 November, 2017 at the Baltic Opera, directed by Paweł Szkotak. It was conducted by Szymon Morus.

I have been a fan of hers for many years and my admiration for her grows with my age and experiences. I set her as a role model for myself and my children. But do I really know who she was? Recently, there have been a number of publications attempting to deface her monument and restore a more human dimension to her memory. We decided to join these seekers of truth and, in our own operatic way, tell the story of this extraordinary woman who conquered the world overcoming incredible difficulties, resentment, hostility and her own weaknesses. Her iron character and brilliant mind were formed in a delicate body that was subjected to the trials of passion and temptations far removed from the puritanical image of the laboratory workaholic. A beautiful, dramatic character of flesh and blood. This is how we want to show her and love her.²

This is what Elżbieta Sikora, the composer, said about her reasons for creating the opera:

Over six years ago, while looking for a heroine for an opera I was going to compose, my friend, a physicist scientist, dropped these three words in a Warsaw café: Marie Skłodowska-Curie. It sparked. It was her! I was looking for a strong, contemporary woman with a strong character and I just found her.

As I read books, met with her granddaughter - Professor Hélène Langevin-Curie, talked to those who knew those who knew her, the initially hazy image of my heroine began to acquire more and more clear contours and colors. A strong Maria, but also a doubtful Maria, a Maria who devoted herself without limits to her work, but also a loving Maria, a Maria who was determined to do much to help others, but also a Maria with a decidedly strong ego, a Maria who assured me that when I want it, I want it, and a Maria who was resigned; such, in her contradictions, was my Madame Curie becoming clearer and clearer.

As I read books, met with her granddaughter Professor Hélène Langevin-Curie, and talked with those who knew those who knew her, the initially hazy picture of my heroine began to take on more and more contours and colors. A strong Maria, but also a Maria tormented by doubts, a Maria devoted to her work without limits, but also a loving Maria, a Maria determined to do a lot to help others, but also a Maria with a decidedly strong ego, a Maria assuring that when I want it, I want it, and a Maria resigned: such, in contradictions, appeared to me more and more clearly my Madame Curie.

² Retrieved from: <https://kultura.trojmiasto.pl/Madame-Curie-s1441.html?sort=down#all>. [Accessed: 20 October 2021].

The libretto, after having gone through a series of twists and turns, was entering a straight path, while I was already putting the notes written in small letters onto the score paper. Scattered fragments began to form a whole, the music emerged from the darkness. I did not run away from lyricism, emotions. Maria, who almost never leaves the stage, sings in broad phrases, often full of tension, her pain, her love, her determination, her joy in the scientific discovery of new truths of nature.³

The cast of the opera was as follows:

Maria Skłodowska-Curie – Anna Mikołajczyk

Pierre Curie – Paweł Skałuba

Paul Langevin – Tomasz Rak

Einstein – Leszek Skrla

Loïe Fuller – Joanna Wesołowska (voice); Elżbieta Czajkowska-Kłos / Iuliia Lavrenowa (BTT)

Ewa the Child – Weronika Weiss (violin solo)

Ewa child – Anna Michalak

Irena the child – Julia Robak

Irena child – Marta Siewiera

Missy Maloney – Monika Fedyk-Klimaszewska

Gustave Téry – Bartłomiej Misiuda

Henri Perrin – Szymon Kobyliński

Paul Painleve – Daniel Borowski

Vice President – Jan Szenk (recording)

Voices from the Choir:

Katarzyna Grajewska, Liliana Kamińska, Izabela Plath, Krzysztof Brzozowski, Wojciech Dowgiałło, Marek Gerwatowski, Jacek Jasman, Andrzej Kosecki, Leszek Kruk, Taras Kuzmych, Tomasz Potkowski, Krzysztof Rzeszutek, Adam Siebiera, Łukasz Wroński, Witalij Wydra.

and

Choir and Orchestra of the Baltic Opera

Grzegorz Wieczorek – clarinet (solo)

Conductor Wojciech Michniewski

³ Ibid.

Here are the performers of the work:

Adaptation: Elżbieta Sikora, Gregor Blumstein

Staging and direction: Marek Weiss

Musical direction: Wojciech Michniewski

Set design: Hanna Szymczak

Choreography: Izadora Weiss

Lights: Piotr Miszkiewicz

Missy Meloney

My role – Missy Meloney

Marie Mattingly Meloney (1878-1943), was one of the leading journalists of the United States, a magazine editor and social activist who in the 1920s organised a fundraiser to buy radium for Marie Curie and started a movement for better housing conditions in the United States. During the 1930s, using the pseudonym „Missy“, she was a friend and confidante of Eleanor Roosevelt. Marie was privately homeschooled and trained as a concert pianist, but an accident on horseback put an end to that endeavour, and she turned to journalism. She once declared: „I have been lame since I was 15 years old, and since 17 of that I have had a bad lung, and since then I have done the work of three men.“ In 1920, at the age of 42, she was described as „small, very frail, almost an invalid; a childhood accident had made her slightly lame. She had gray hair and huge, poetic black eyes set in a lovely pale face.“ In 1904 she married William Brown Meloney, an editor at *The New York Sun* and later executive secretary to New York City Mayor William Jay Gaynor. They had one child, William Brown Meloney, who became a writer and producer on Broadway.

Libretto

The libretto written by Agata Miklaszewska was inspired by the life of an outstanding scientist, a two-time winner of the Nobel Prize, Maria Curie- Skłodowska. Her achievements were a breakthrough in the field of science and technology. Elżbieta Sikora's opera also focuses on her private life. *Madame Curie* is not only a story about the incredible life of a scientist, the discoverer of two elements – polonium and radium, but above all it is a portrait of an extraordinary woman, who thanks to her intelligence, knowledge and extraordinary skills, managed to convince the world of science, which had always been dominated by men, to her. She was the first woman in Europe to receive a doctorate. In 1906 she was granted a professorship and at the same time took her own chair at the Sorbonne in Paris, which was an unprecedented event in France. She was also the first scientist to win the Nobel Prize. In the history of this

prize, she is still the only double laureate, awarded in two different scientific fields: physics (1903) and chemistry (1911). However, the opera *Madame Curie* is, above all, a picture of Skłodowska-Curie as we did not know her – a tender mother, a loving wife, a charismatic woman, resolute, brave, courageous and brave, although at the same time full of dilemmas and contradictions.

The opera consists of 3 acts. **Act I** consists of 8 scenes. The action takes place in Maria Curie-Skłodowska's chemical laboratory in Paris. We meet the main character of the work, dressed in an apron, focused on her work. It is night. Suddenly, the figure of Alfred Einstein appears, who is Marie's mentor, a genius omnipresent in time and space, exerting a great influence on the scientist. His character plays an important role in the work. He warns Maria about the consequences of her research into the radiation of the elements. He spreads an apocalyptic vision of the doom of mankind („You open the volcano, Maria...“). Einstein asks Maria a series of questions that run throughout the play: „What is it all for?“, „Is it worth sacrificing for others?“, „Will scientific achievements be used as their author intended?“ Maria idealistically believes that what she is doing is necessary for people, for the world, and at the same time, rational thinking makes her expect the worst, because she is aware of the negative effects that advice can have. Einstein's warnings are not able to stop Maria's creative passion. She shakes herself off, gathers her strength and keeps working. She is supported in this by her loving husband Peter Curie, with whom she has an extraordinary bond, both in the scientific field and in her personal, spiritual field. In Act I, we meet a very interesting character – Loie Fuller, an American actress and dancer who is a friend of Marie. She has asked the scholar for advice to illuminate her dance costume. The artist appears in Sikora's opera in the form of a dancing white butterfly. It is a beautiful and poignant ballet scene, supported by the soloist's singing, which expresses the dancer's thoughts. Act I also features a dramatic accident – the death of her beloved husband, Peter, who is run over by a horse-drawn lorry on a rainy day. Maria experiences her husband's death very painfully, she despairs, cries over his corpse, and breaks down within herself. Sikora introduces the figure of the Virgin Mary, with whom the woman, immersed in unimaginable grief, talks. Her two daughters, Irena and Ewa, support her in her suffering.

Act II (12 scenes) presents the scientific community of the Paris Sorbonne. There is a heated argument among scientists over Marie Curie's discoveries. The composer introduces a chorus still present on stage, which, like in Greek tragedy, provides lively commentary on the action. Scientists and journalists make Marie's life miserable, unable to accept that it is a woman who is capable of such great deeds, such extraordinary scientific achievements. The pretext for the attacks also becomes Maria's affair with the scientist Paul Langevin, a married man. Paul had been her devoted friend and co-worker

for years, even during Peter's lifetime. Unfortunately, in his marriage, he has not found an understanding. However, he becomes helpless in the face of the pressure of public opinion and the wickedness of his wife, who reaches a ragged magazine with the love letters of his rival. At the will of the scholar – „It will be better this way“ – the two lovers part away. Maria experiences this fact, but her steadfast nature does not allow her to collapse under the influence of life's problems. She continues to work, supported by the love of her daughters. She receives the Nobel Prize. Her brilliant mind and strength of character made her continue her research, she did not lose contact with her homeland, she founded the Radium Institute in Warsaw. In the face of Maria's unquestionable great scientific success, even her greatest enemies – the gentlemen of the Sorbonne – give up.

Act III (10 scenes), is the end of World War I. The screen above the scene shows archival footage of soldiers returning home from their wartime wanderings, the joy of villagers and townsfolk. Maria and her daughters rejoice at the end of the war. In the scientist's laboratory, Missy Meloney, an American journalist, appears and wants to help her with her research. The result of their conversation is Missy's declaration to get 1 gram of radium for the scientist in the USA. They decide together with Maria's daughters to go to the States to get the radium. They arrive in Washington to receive the radium from the hands of President Warren G. Harding. Once again, the dancer Loïe Fuller appears in the play. As a result of radiation from the costumes used in the dance, she falls seriously ill and dies. Marie Curie also suffers from radiation sickness. For the last time Einstein appears by her side, comforting her and giving her support in her suffering. The heroine dies with the name of her husband Peter on her lips.

Campaigning for radium

In 1920, as editor of *The Delineator*, Meloney was given the opportunity to conduct a rare interview with radium pioneer Marie Curie in her laboratory in Paris. Meloney later wrote of her visit:

The door opened and I saw a pale, shy little woman in a black cotton dress, with the saddest face I ever looked at. Her kind, patient, beautiful face had the expression of a scholar. Suddenly I felt like an intruder. My shyness surpassed her own. I had been a journalist for twenty years, but I could not ask a single question of this gentle woman in a black cotton dress. I tried to explain that American women were interested in her great work, and I apologized for daring to take up her precious time.⁴

⁴ To: Marie Mattingly Meloney, in: Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Mattingly_Meloney

Dr. Ann M. Lewicki, who called Meloney „a trailblazing woman in the male journalism world,“ wrote in the journal *Radiology*:

During that first meeting, Mrs. Meloney learned that what Mary wanted most at this point in her life was to get some extra radium so she could continue her laboratory research. She, who had discovered radium, who had freely shared all the information about the process of obtaining it, and who had distributed radium to make cancer treatments possible, found herself without the financial means to purchase this expensive substance. Mrs. Meloney made Marie promise to obtain for her the 1 gram of radium Marie had requested.⁵

The price of one gram of radium in 1920 was \$100,000, and Meloney mounted a nationwide campaign to raise the money, „largely through small donations and the help of many women across the country.“ Meloney also convinced a shy Marie Curie to travel with her to the United States to receive the gift. However, before the scientist agreed to do so, Meloney enforced a promise from editors across the country to suppress any reports of an alleged affair Maria Curie had after her husband's death with the prominent French physicist Paul Langevin. Curie made the trip in the spring of 1921, accompanied by Charlotte and Vernon Kellogg, and she and her two daughters were met in New York Harbor by a retinue of journalists, including twenty-six photographers.⁶



Figure 1. Aboard the ship bound for radium; pictured from the left: Meloney, Irène, Maria and Ève Curie (Photo: Alamy Stock Photo)⁷

Marie_Mattingly_Meloney [Accessed: 20 October 2021].

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Source: Melanie Kirkpatrick, „American Queenmaker“ Review: How She Earned Her Press Pass, The Wall Street Journal, ‘American Queenmaker.’ Review: How She Earned Her Press Pass – WSJ.

After a series of public appearances, Meloney and Curie travelled together to Washington, D.C., to receive advice from President Warren G. Harding. On the evening before the meeting with the President, Marie Curie hesitated when she discovered that the deed of gift had been personally drawn up for her. She insisted that it be redrafted so that it was a gift from the American people to science. „I want it to be a gift to my laboratory,“ – she said. She asked Meloney, „Can we call a lawyer?“ He was found with some difficulty at this late hour. He drew up an additional document with Marie Curie, which she immediately signed.

The advice was handed to her in a lead-lined mahogany box on Friday, 20 May 1921, by Harding, in the presence of Missy Meloney. Eight years later, in October 1929, Marie Curie returned to the United States for another tour, and, accompanied by Meloney, spent several days at the White House with President Herbert Hoover. She stayed with Missy at her home and spent her 62nd birthday with her. She rode her motorcycle through Central Park with her, and then they visited the J.P. Morgan Library.⁸ Marie Curie and Missy Meloney, despite their difference in characters and temperaments, formed a friendship between them for the rest of their lives.

Missy in Sikora's opera

Elizabeth Sikora introduces the character of Missy in Act III. It is a passage following Marie Curie's tumultuous affair with Paul Langevin, after the end of World War I (1918). Missy's entrance follows a joyous orchestral passage symbolizing the excited crowd of a Paris street. Scene 24 („Inside. Meeting Missy“) appears. Missy enters Marie Curie's laboratory on the words: „I am a journalist, my name is Missy Maloney, I want to invite you to the United States“ (Example 1).

⁸ Ibid.

(Wnętrze. Spotkanie z Missy.)

Scena 24

187

MARIA ***p p*** (*czyta list*)

Piano accompaniment:

p

tr ***tr*** ***tr*** ***tr***

Example 1. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 24, bb. 186-187

Getting into sound after very difficult, complex dissonant chords is a real challenge. We notice dissonances in the chord structure: the „C“ sound and the „C#“ sound at the same time. Going on stage in the Curie lab, I would hear these chords as sound spots and complete dissonances, but thanks to my perfect pitch, I always had my „E2“ sound in my head, which I entered without any problems. I think a singer without perfect pitch would have to ask someone in the orchestra to drop the sound. My entrée, „I'm a journalist, my name is Missy Maloney...“, was constructed with a triplet rhythm, slightly swinging. I think the composer wanted to give this part an American character, after all it was the 1920s, the swing era in the USA. The end of that first entrance of mine on the words: „I want to invite you to the States“, betrays chromatic features, which also creates quite a performance difficulty. The descent to the „F4-B3“⁹ tritone is difficult, and then the chromatic march up again to the F4 sound: (Example 2).

⁹ Octaves according to SPN (Scientific Pitch Notation) from C0 to C8.

189

aria

M

191

1.M

IRENA

EWA

Example 2. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 24, bb. 190-191

After this first phrase, Missy develops her theme on the words: „I know you don't have enough radium in your lab.“ (Example 3).

193

Maria
- sić.

M.M.
Wiem, že w la-bo-ra - to-rium ma Pa - ni zbyt ma - lo

195

Maria
Mój Rząd

M.M.
Ra - du. A-me - ry - ka ko - cha Pa - nię

Example 3. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 24, bb. 193-195

This new phrase, initiated from the B4 sound, taken practically out of thin air, has an ascending character, then a descending character, everything from the B4 sound and back to B4, also shows chromatic characteristics. Singing these phrases, one has absolutely no sense of tonal centre and no reference in the orchestra. The conductor's movements focused on the orchestra part and showing the musicians their entrances, visible to the soloists on monitors set up at the sides of the stage, are no help or indication. I was actually on my own, focused on my internal rhythmic pulse, so as to be even and not disrupt the flow of the piece, not make the partners precipitate rhythmically. The next phrase, „America Loves the Lord,“ is a clear reference to the US anthem (Example 3).

The next phrase „American women admire you infinitely“ is in fast rhythmic values, in semiquavers, on notes from B4 to E5 and back again. The composer creates the part on the basis of a monologue taken from natural female speech, based on a slightly higher register. It is a lively and expressive monologue. The excited journalist is trying to make a good impression on the scholar and establish the best possible contact with her. The last phrase in this sequence on the words „I will do anything for you“, runs on the note „B4“; Words: „You must visit America!“ are a summary of this first entry by Missy. The composer used interval leaps here, reflecting expression, character energy, and ecstasy (Example 4).

199

Aria

Thank you.

M.M.

wszys - tko. Pro-szę o spot - ka-nie. Mu - - -

f

p

Example 4. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 24, bb. 201-204

Missy's words arouse the enthusiasm of both Maria and her daughters, Ewa and Irena, who accompany the two women in conversation. The composer creates a quartet fragment on the words „We're going together!“, illustrating the joy at the news of going to the US for radium (Example 5).

211

aria Je - - - - - dzie - - - my
 ena ra - - - - - zem? Je - - - - - dzie - - - my
 EWA Je - - - - - dzie - - - my

214

Maria ra - - - - - zem?
 MISSY MALONEY Ra - - - - - zem?
 Irena ra - - - - - zem?
 Ewa ra - - - - - zem?

Example 5. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 24, bb. 212-215

Scene 26 shows Marie Curie-Skłodowska's stay in the United States, her meeting with the President, and the receipt of radium. Missy accompanies her throughout. The image of the President (played by Szenk, a fellow choir member and deceased artist), appears on a monitor. As the piece continues, Marie Curie is besieged by journalists in the US, and questions are asked, „What will you do with radium?“ An excited and happy Marie says: „I cannot express what my heart feels at such a moment. I accept this special gift with the hope that I can make it serve the world. Thank you in the name of France, thank you in the name of humanity, whose happiness each of us desires. I love you all my American friends very much!“ (Example 6).

409

Maria

z nas. "I love you all, my A-me-ri-can

412

Maria

friends ve - ry much." I love you all, my A-me-ri-can

415

Maria

friends ve - ry much." (Oklaski tłumu.)

Example 6. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 26, bb. 410-416

Suddenly, Maria realises that she needs a lawyer to draw up a notation that the advice is to belong to her. She fears that she may lose it. Again the duet with Missy follows, this time full of tension and emotion. Maria is agitated, upset, and tells Missy to look for a lawyer in the middle of the night. The journalist tries to control the situation and reassures the scholar: „I'll take care of it tomorrow“ (Example 7).

The musical score consists of two staves. The top staff is for Maria, starting at measure 457. Her vocal line is mostly eighth-note patterns, with lyrics: "sty - tut, a - ni na la - bo - ra - to - ri um." The bottom staff is for Missy Maloney, starting at measure 459. Her vocal line continues the lyrics from Maria's part, adding "Na - tu - ral - nie. Ju - tra". Both staves show a progression of chords and rests. Measure 459 includes a dynamic marking "9:8" above the staff.

Example 7. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 26, bb. 458-459

However, Maria does not let go and tells her to look for a lawyer immediately. The desperate Missy explains: „It is night, it is night, it is night“ (Example 8).

The composer creates an interesting chromatic structure with a leap of the major seventh. A very difficult motif, without any tonal or rhythmic references. The

atmosphere is full of tension. Maria does not yield to Missy's explanations to postpone the matter until tomorrow. She declares that she will wait all night for a lawyer and will not go to bed. Once again an upset Missy speaks up: „It's night, it's night“ (Example 8). We see the major seventh leap up and down. This is followed by a very difficult vocalisation – a duet between two women filled with emotion:

Example 8. E. Sikora, *Madame Curie*. Opera in three acts, piano score, PWM Kraków, 2011, Scene 26, bb. 463-465

Maria slides to the ground from exhaustion, and Missy runs offstage.

Performance Difficulties

When I took a closer look at the music contained in Elżbieta Sikora's work, I found it to be a very avant-garde sound matter which I had never encountered before. However, I was attracted to this difficult world of sonorism, punctualism, electronic music. It is music full of anxiety, tension, some kind of inner expression. The composer herself said in interviews that she started her work on the score from three sounds: F-sharp, G, and C-sharp. Then she used them to create combinations, multiplications, and transpositions, reaching the full chromatic scale.

The opera used one and the same set design – modest, grey, picturing the study of Marie Curie-Skłodowska. The production was modeled on Greek theatre, with the entire proscenium used for the stage action, and the orchestra was placed at the back of the stage, behind the soloists. The conductor was Wojciech Michniewski, a wonderful Polish conductor specialising in contemporary music. Working with him

was demanding, but he was a patient, thorough, and warm-hearted man. He was not irritated by our mistakes, at least he did not show it. He was focused on correcting our mistakes and he did not get upset even when we had to repeat difficult bars over a dozen times. He strived for perfection and he infected us with this aspiration. The positioning of the orchestra and the conductor at the back of the stage was a great obstacle for us soloists, due to the lack of direct contact with his movements. Yes, there were monitors at the front, on both sides of the stage, but with such a difficult sound matter, when the conductor had to focus on showing the inputs to the orchestra, each soloist had to rely mostly on themselves, on perfect musico-rhythmic control of their part. Playing on the proscenium, close to the audience, in full light, required perfect concentration, as well as excellent vocal and acting preparation. The audience could see everything, every sight, every gesture, every slightest body movement. You could not hide behind your partner, the equipment, the decorations, the choir. None of that. The choir sat amphitheatrically on chairs on two sides of the stage and watched our action on the stage with a censor's eye. That is how it was designed. It was a true dramatic theatre. Each role, from the largest to the smallest, required great artistry and extraordinary musico-vocal-acting skills, professionalism in every sense of the word and great versatility in creating on stage. The most important role was that of the title character, Maria Skłodowska-Curie, played by an extremely talented singer from Warsaw, Anna Mikołajczyk. She even bore some physical resemblance to the scientist. She also had her determination, passion, modesty and focus on work. There was a 30-person choir, which commented on the action and sometimes participated in it – like in ancient theatre.

In the entire opera, drama takes place at the front of the stage, at the table of scientific experiments and research. It is full of instruments, tools, test tubes, lights and scales. We see beautiful, young Maria, engrossed in a slingshot, wearing an apron, busying herself at the table with enthusiasm and passion for creative work. In my opinion, I would like to mention the most important elements specific of performing this music:

- 1/ instrumental voice leading
- 2/ handling the technique of Sprechgesang, i.e. spoken singing
- 3/ perfect pitch. (My perfect pitch allowed me to sing sounds without any references and in difficult, atonal music I always felt like a fish in water. I tossed notes to my classmates on stage, correcting rhythms and intonation when needed during duets and ensembles).¹⁰
- 4/ excellent sense of rhythm and rhythmic discipline
- 5/ ability to lead my part autonomously regardless of dissonances in the orchestra and

¹⁰ Around voice emission. Technique. Methodology. Practice, scientific editors: Monika Karwaszewska, Monika Fedyk-Klimaszewska, Publishing House of the S. Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk 2021, pp. 186-188.

in the parts of my colleagues. Not allowing oneself to be precipitated.

6/ ability to adjust articulation, vocal emission, timbre and tone color to one's part

7/ sensitivity to music, sound, timbre

8/ talent and courage of acting, ability to create expressive characters on stage, whose movement and behaviour is intertwined with music and its expression

9/ ability to exaggerate characters, grotesque, change of voice timbre

10/ melorecitation, declamation – ability to use the spoken word on stage, with an erect but very natural voice, without artificiality

11/ perfect diction and articulation of words (a specific feature of contemporary opera is the use of a very good spoken word, audible even in the last rows)¹¹

12/ handling varied dynamics from *ppp* to *fff*.

13/ using such means of expression as: whispering, shouting, sighing, moaning, etc.

The part of Marie Curie-Sklodowska, the main heroine of the work, is extremely difficult and complex. Few singers would be able to sing it, taking into account the enormous musical, rhythmic, technical, expressive and intonational difficulties. Anna Mikołajczyk performed this part perfectly, using proper vocal emission, instrumental manner of conducting and the ability to speak to the music. The whole role of Maria was composed in a very complex way musically and rhythmically. Her character on stage in the performances was very real and authentic, full of emotion, expression and truth. Anna Mikołajczyk built a great vocal and acting creation, for which she was honoured with many awards. She received for this role the Theatrical Award of the City of Gdańsk in 2011. Together with the composer Elżbieta Sikora, she was awarded in the poll of Gazeta Wyborcza Trójmiasto Storms 2011. In 2013, the DVD we recorded for the DUX label, was awarded the prize – Orfeusz Lirycznego Prestiż from the Academy of Lyrical Discography. In May 2012 we performed a show at Opera Nova in Bydgoszcz as part of the 19th International Music Festival. On 3 September 2014, we travelled with the performance of *Madame Curie* to China, where we played at the Tjiangin Grand Theatre for the inauguration of the International Opera and Ballet Festival. The Chinese people gave our performance a standing ovation. In September 2018, we presented the opera at the invitation of the Vratislavia Cantans International Festival in Wrocław, Poland.

Among other performers of the opera, Leszek Skrla, who created the role of Alfred Einstein, certainly stood out. The complicated melodico-rhythmic construction of the part, full of asymmetry, dissonances, Sprechgesang and declamation, required great artistry and precision. The artist managed to cope with all the difficulties and created a very noble figure of a concerned friend – a physics genius, who surrounds the heroine with constant support and care.

¹¹ Ibid., 161-163.

A companion in life and in research is Maria's beloved husband, Peter Curie. This role was played by Paweł Skaluba, who beautifully and romantically sang and played the character of the scientist, young husband in love and fascinated by Maria. Paweł Skaluba, gifted with a beautiful tenor voice, continues to add many expressive qualities to his part. He created a beautiful, lyrical character of a husband in love, completely devoted to his wife, full of understanding and care. The happy life of Maria and her husband, love and scientific cooperation leading to a great, far-reaching common goal, is interrupted by the tragic death of Peter. Maria despairs over her husband's corpse lying on the laboratory table, has a conversation with his spirit, broken down, says that nothing will please her anymore and promises to remain faithful to him forever. Again, she is painfully alone, she has no one to share her misfortune with, no one to lean on. Then the figure of the Virgin Mary emerges, as if taken out of a painting. She walks beside the heroine, separated from her by a hard, invisible wall, she does not look at the distraught woman and does not hear what she says to her. Maria Skłodowska-Curie utters into the void a kind of prayer composed of questions and doubts, requests – „Is there any hope?“, „Have you interceded for me before your God?“ Our Lady remains silent, disappears. Maria finds a salvaged glowing vial of Radium in Peter's pocket, rises and throws herself back into her studies. The heroine fights and is no stranger to doubt. Surrounded by a nosy crowd – this role is perfectly played not only by the orchestra, but most of all by the omnipresent chorus (specific characters – soloists – emerge from it), which at one time is a sensation-hungry, intolerant, primitive crowd from the street, at another moment – a group of ossified right-wing activists, envious of the success of a woman scientist, or a bunch of tabloid journalists satisfying the lowest reader instincts.

The play touches on all aspects of the heroine's life. After losing her husband, she takes care of her little daughters, Ewa (played by the charming Weronika Weiss, who plays the violin beautifully) and Irena (Julia Robak). Maria has a romantic relationship with the physicist Paul Langevin. The role was played by a wonderful young Polish baritone, Tomasz Rak. The handsome man is completely in love with the scientist, leaving his family for her without an agreement with his wife. The affair ends at Maria's will and the lovers part. The baritone voice of Tomasz Rak as Paul Langevin sounded beautifully in the performance. The composer entrusted him with difficult and innovative sound runs, especially in the duets with Maria. Despite the complicated melodico-rhythmic structures, the singer was able to lend a warm and lyrical character to Sikora's contemporary music.

Maria is fascinated by a dancer – her American friend Loïe Fuller (beautiful singing of Joanna Wesołowska and dancing of Elżbieta Czajkowska-Kłos, also Julia lavrenova). The women confide in each other, and when Maria recalls the period of her

early youth, Loïe dances – impersonating her, transporting her back in time. The dancer dreams of performing the butterfly part as lightly and beautifully as possible, lubricates her body with Radium, and dies from radiation sickness. Maria has a big breakdown and feels guilty about the tragedy. Further meetings with Einstein follow, documentary film images of war, atomic explosion flash on the screen, the scientists' conversation has an eschatological meaning. Life or death, however, faith in goodness wins. Maria succumbed to depression and fought against an ailment that robbed her of her strength. Fame, from which Maria does not want to benefit, flees from the publicity, does not want to give interviews. Once again Albert Einstein arrives from the afterlife and says to Maria: „Do not stop, your children will change the world.“ Radioactively irradiated during her long research, Maria deteriorates and dies.¹²

Conclusion

Elżbieta Sikora's opera is an extraordinary, poignant work with a profound message. The very subject of the life and work of a wonderful, indomitable, wise woman, our great scientist, Maria Curie-Skłodowska, is very noble, inspiring and valuable. The work hides many timeless values, concentrates a great deal of emotion and dramatic charge. We, the soloists, were very happy and moved by the opportunity to participate in this project and create this performance. It was a very difficult and responsible work, but at the same time it was a vocal and musical education, developing the skills of creating and performing expressive characters on stage, building mood and tension and skillful use of voice. We enjoyed each performance and had the satisfaction of being received by the audience who rewarded us enthusiastically. Each performance was an extraordinary event and each was magical. We believe that we will still be able to revive this wonderful opera.

REFERENCES:

1. Abrecht, Alicja. 2012. *Maria Skłodowska-Curie. Letters*. Warszawa: Drzewo Babel.
 2. Curie, Ewa. 2021. *Marie Curie*, the first complete edition of the biography of the Nobel Prize winner. (Trans. Szyllerowa Hanna). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
 3. Czerwińska-Rydel, Anna. 2017. *W poszukiwaniu światła. Opowieść o Marii Skłodowskiej-Curie*. Łódź: Literatura. Warszawa: Buka Publishing House.
 4. Goldsmith, Barbara. 2005. *Obsessive Genius: The Inner World of Marie Curie*. New York: W. W. Norton Company.
 5. Karwaszewska, Monika, Monika Fedyk-Klimaszewska (eds.). 2021. *Around voice emission*.
- 12 Katarzyna Korczak, „Madame Curie – in Paris and also in Gdańsk“, portalpomorza.pl, [online] 05 December 2011. <https://www.portalpomorza.pl/wiadomosci/35305,madame-curie-w-parzyu-a-takze-w-gdansku?p=7> [accessed: 20.10.2021].

Technique. Methodology. Practice. Gdańsk: Publishing House of the S. Moniuszko Academy of Music in Gdańsk.

6. Niedzwiedzka, Magdalena. 2017. *Maria Skłodowska-Curie. Geniusz i siła miłości.* Warszawa: Prószyński i Spółka Publishing House.
7. Østerfelt Frances Andreasen, Anja C. Andersen. 2020. *Maria Curie. Światło w ciemności.* Poznań: Media Rodzina.
8. Pietruszewski, Marcin. 2011. *Maria Skłodowska-Curie, Półka wszech czasów.* Toruń: Wydawnictwo Literat.
9. Pośpieszny, Tomasz. 2021. *Maria Skłodowska-Curie. Zakochana w nauce.* Truskaw: Wydawnictwo Po Godzinach.
10. Sikora, Elżbieta. 2011. *Madame Curie,* Opera in three acts, Piano score, PWM Kraków.

WEB SOURCE:

1. Korczak, Katarzyna. 2011, „Madame Curie – in Paris and also in Gdańsk“, portalpomorza.pl, [online] 05 December 2011. <https://www.portalpomorza.pl/wiadomosci/35305,madame-curie-w-paryzu-a-takze-w-gdansku?p=7> [accessed: 20 October 2021].
2. Opera Bałtycka 2011. „Madame Curie“ – link <https://kultura.trojmiasto.pl/Madame-Curie-s1441.html?sort=down#all>. [Accessed: 20 November 2021].

Specifičnost vođenja glasova u operi *Madam Kiri* Elžbjete Sikore iz perspektive izvođenja uloge Misi Meloni

Apstrakt: Ovaj rad sadrži naučna promišljanja o načinima izvođenja vokalnih deonica u savremenoj operi na primeru opere *Madam Kiri* aktuelne poljske kompozitorke Elžbjete Sikore, koja govori o životu i radu istaknute poljske naučnice i dobitnice Nobelove nagrade Marije Kiri-Sklodovske. Na osnovu sopstvenih iskustava u izvođenju jedne od uloga u operi – američke novinarke Misi Meloni – autorka rada analizira vokalnu deonicu bazirajući se na njene melodijske, intonativne, ritmičke, artikulacione i glumačke poteškoće i formira zaključke o specifičnostima vođenja glasova.

Ključne reči: savremena opera, Elžbjeta Sikora, poljska muzika, vođenje glasova, Sprechgesang

Branislava Trifunović
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Srbija

UDC 7.01:929 Skrjabin A. N.
DOI 10.5937/ZbAkU2210188T
Pregledni rad

Razglednica Skrjabin¹: značaj Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina u intelektualnim krugovima ruskog *fin de siècle-a*

Apstrakt: Usled bogate i stilski heterogene umetničke kreativnosti Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina, zatim afiniteta prema različitim filozofskim i religijskim narativima, kao i usled njegovog interesovanja i ostvarenja u domenu poezije, diskurs kreiran oko imena i dela Skrjabina već više od stotinu godina obiluje izuzetnim diverzitetom u umetničkom, kritičkom i ideološkom kontekstu. Savremeni istraživači, u dodiru sa takvim, najčešće oprečnim stavovima o umetnosti i svetonazoru Aleksandra Skrjabina, suočeni su sa brojnim pitanjima i nedoumicama. U ovom radu postavljena su dva pitanja koja treba odgonetnuti u cilju konačne demistifikacije Skrjabina, a to su: kako je i na koji način Skrabin, naizgled apolitičan umetnik, sudeolog u težnjama ruske inteligencije i umetnika Srebrnog doba za stvaranjem društvene utopije i čemu je ovaj kompozitor dugovao istaknuti društveni status u svoje vreme? Odgovori na ova pitanja omogućuju zaključak o Skrjabinu kao reakcionoj, modernističkoj figuri, koja je, zastupanjem sopstvene concepcije društvene transformacije i buduće utopije, posredovala između idealističke i materijalističke struje ruske inteligencije.²

Ključne reči: Aleksandar Nikolajevič Skrabin, ruski *fin de siècle*, Srebrno doba, nacionalni mesijanizam

1 Odrednica „razglednica“ kao predmetni simbol najlepših predela, materijalnog nasleđa ili istaknutih pojedinaca sa jednog područja, iskorišćena je u naslovljavanju ovog studijskog rada sa namerom da naglasi besmrtnost Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina, dosegnutoj već za vreme kompozitorovog života. Ovaj rad predstavlja omaž nastao u čast 150-ogodišnjice od rođenja Skrjabina.

2 Do odgovora na postavljena pitanja dolazi se putem upoređivanja arhivskih podataka o Skrabinu iz njegovog vremena (upor. Lincoln Ballard, Don Louis Wetzel), odbacivanjem čitavog korpusa napisa koji se tiču religijskih i pseudoreligijskih tragova u estetici i filozofiji ovog kompozitora (upor. Branislava Trifunović), ponovnim ispitivanjem apropijacije Skrjabinovog opusa od strane boljevičke vlasti (Isto), kao i kritičkom interpretacijom Skrabinovih najznačajnijih biografa: Borisa Šljocera (Boris de Schloezer), Leonida Sabanjejeva (Leonid Sabaneev) i Fabiana Bauersa (Faubion Bowers). Teorijska uporišta u ovom istraživanju nađena su u studijama Tamare Levajeve (Tamara Levaya), Borisa Grojsa (Boris Groys), Malkolma Brauna (Malcolm Brown), Žane Rjabčevskaje (Zhanna Ryabchevskaya), Maksima Komjakova (Maxim Khomyakov).

...*apolitičan umetnik u životu, miroljubivi anarchista u svojim nesvesnim sklonostima i u svom neprijateljstvu prema prinudnom redu, sudu i nasilju; demokrata ne samo prema svom svesrdnom i iskrenom osećanju opštег bratstva i radničke zajednice, već i prema svojoj najdubljoj i stalnoj gladi za sabornošću ...*

V. Ivanov, *Skrjabin i duh revolucije* (Скрябин и дух революции, 1917: 194)

Ime i delo Aleksandra Nikolajevića Skrjabina (Александр Николаевич Скрябин, 1872–1915) i dalje predstavljaju misteriju za brojne istraživače, posebno za skrjabiniste.³ Istorija umetnosti ne poznaje nijednog kompozitora koji je za života, ali i nakon smrti, bio predmet tolikih kontroverzi kao Skrjabin, niti ijednog o kojem su donošeni dijametralno suprotni stavovi: od prezira do potpunog poklonjenja i divljenja (upor: Lincoln Ballard). Ovaj ruski kompozitor je, kao umereni modernista, bio istaknuti intelektualac ruske frontovske generacije – generacije koja je anticipirala i započela prelazak iz starog apsolutističkog poretka u jedno, idealistički okarakterisano, „bolje društvo.“ A kao takav, Skrjabin, odnosno diskurs kreiran oko njegovog imena i dela, predstavlja mesto sudara dveju struja: prve, konzervativne, vekovima unazad utemeljene apsolutističkim režimom i ideoškim projektom Sergeja Uvarova (Сергей Семёнович Уваров, 1786–1855), definisanim kao „pravoslavlje, autokratija, nacionalnost“, i druge, progresivne, koja je vodila rusko društvo ka postepenoj ili radikalnoj društvenoj transformaciji – iz feudalizma u socijalizam. Upravo u tome leži razlog postojanja enormnog broja napisa o Skrjabinu, koji svedoče o izuzetno značajnoj društvenoj ulozi i popularnosti koju je kompozitor uživao u svoje vreme.

Društveno-sociološki konteksti u ruskom fin de siècle-u

Vreme tokom kojeg je Skrjabin živeo – period ruskog *fin de siècle-a*⁴ – ujedno je i vreme najznačajnijeg prevrata u novijoj istoriji: smene viševekovnog apsolutizma

³ Termin „skrjabinisti“, kojim se nazivaju ljubitelji, poštovaoci i istraživači Skrjabinove muzike, opstao je od vremena kompozitora do današnjih dana, sudeći po muzikologu Valentini Rubcovoj (Валентина Васильевна Рубцова) – najznačajnijoj urednici Skrjabinovih dela i jedinoj urednici celokupnog Skrjabinovog opusa, i zamenici direktora za naučni rad pri Memorijalnom muzeju A. N. Skrjabina (Мемориальный музей А.Н. Скрябина).

⁴ Ruski *fin de siècle* (francuski izraz za „prelaz vekova“, „kraj veka“) autorka ovog rada hipertrofira na graničnike 1850–1917. godina, umesto najčešće periodizacije *fin de siècle-a* okvirno na period između 1880. i 1910 godine. Detaljnije u: Trifunović, 2020.

socijalizmom. Za razliku od, primera radi, Francuske u kojoj su se republika i carevina smenjivale kao državni oblici vladavine tokom celog 19. veka, u Rusiji se dogodila nepovratna i korenita smena režima, neorganizovano pripremana samo nekoliko decenija unazad.⁵ Ruska imperija, koja je prema podacima istoričarke Šejle Fitzpatrick (Sheila Fitzpatrick, 1994 [1982]: 16) do kraja 19. veka sa svim gubernijama brojala oko 126 miliona stanovnika, prešla je vrlo brzo iz feudalnog sistema u socijalizam: nakon dekreta Aleksandra II Nikolajevića (Александр II Николаевич, 1818–1881) o oslobođenju kmetova 1861. godine, započela je postepena, spora emancipacija seljaka / kmetova i rađanje radničke klase u dva centra – Sankt Peterburgu i Moskvi, tada zahvaćenim brzom industrijskom ekspanzijom. Pored ukidanja kmetstva, donete su zabrane telesnog kažnjavanja, izvršene reforme zemstva, pravosuđa i vojske. Intelektualna klasa je nastojala i pre pomenutog dekreta da uvođenjem seljaka u obrazovne sisteme i širenjem liberalnih ideja među njima, podstakne široke narodne mase na oslobođenje iz zavisnih položaja, Međutim, i taj proces je bio spor i većinom neplodonosan s tim da se mogao pripisati motivisanim pojedincima (upor: Sheila Fitzpatrick, Pavel Milioukov, Rosamund Bartlett, Daniel Beer). Tek sa promenom paradigmi u umetnosti i književnosti, zajedno sa jačanjem demokratskih stranaka, došlo je do vidljivijih promena na ruskoj političkoj mapi, ali, ponovo nedovoljnih, što je dokazao i neuspeh prve ruske revolucije iz 1905. godine. Narednih dvanaest godina – do sloma monarhije revolucionarnim događajima iz 1917. godine – obeležene su radikalnim promenama umetničkog jezika, tehnika, sredstava, mobilisanjem masa, edukacijom i strateškim organizovanjem kako intelektualaca, tako i političkih partija koje su, oslanjajući se pretežno na učenja marksizma, uvidele da do promene vladajuće klase može doći samo ustankom cele radničke klase. Proprišta promena bila su u Moskvi i Sankt Peterburgu, tadašnjoj prestonici, dok je ostatak ruske teritorije, a posebno prisajedinjene zemlje poput Ukrajine, Poljske i Finske, bio nedotaknut ovim revolucionarnim događajima tokom prve dve decenije 20. veka. Međutim, iako su socijalisti – i menževici i boljševici – jačali iz godine u godinu, pitanje je da li bi do pada dinastije Romanov (1613–1917) zaista i došlo tada da skoro cela vojska ruske imperije nije poslata na ratne frontove kako bi odbranila granice Rusije u Prvom svetskom ratu. Zimski dvorac, rezidencija carske porodice u sada preimenovanom Petrogradu, zauzet je u februaru 1917. godine. Tada među socijalističkim frakturama i kadetima (demokrate) počinje borba za prevlast, okončana u oktobru 1917. godine događajem koji je u istoriji ostao zabeležen kao Oktobarska ili Velika revolucija (Pavel Milioukov, Sheila Fitzpatrick).

5 Pod „neorganizovano pripremana“, misli se na sporadične pokušaje implementiranja liberalnih ideja sa Zapada, otvaranje ruskih granica prema Zapadu i, najvažnije, rušenje feudalnog poretku. Međutim, svi ovi pokušaji, koji su u istoriji poznati putem rada grupa Dekabrista (*Декабристы*), Populista (*Народники*) i Peredvižnjika (*Передвижники*), iako vrlo značajni, bili su nedovoljni za ozbiljnije promene u višemilionskom ruskom carstvu.

Ovaj kratak pregled perioda ruskog *fin de siècle*-a predstavlja skiciranje društvene scene na kojoj je Skrjabin stasavao i formirao svoj umetnički lik. Istovremeno, pokrenute istim društvenim turbulencijama i ideologijama, svoje poetike i svetonazore formirale su brojne umetničke ličnosti koje su, na način svojstven prevashodno umetnicima, prvo anticipirale, a zatim i potpomogle željenu transformaciju društva. Jer, kao što je to najčešće slučaj, ovakvi društveni uslovi i previranja bili su nepresušan izvor inspiracije (ruskim) umetnicima, posebno mladim, buntovnim generacijama koje su nastojale da raskinu sa tradicionalnim sredstvima, tehnikama, formama i temama, uporedo sa uspostavljanjem novih kulturno-umetničkih kodova. Promena orijentacija, prevrednovanje simbola, raskid sa viševekovnim načinom života, kriza duhovnosti i transformacija ekonomskog poretka, dovodili su do otklona od realizma i naturalizma u pozorištu, književnosti i slikarstvu, a od romantizma u muzici. Sankt Peterburg je tokom perioda ruskog *fin de siècle*-a doživeo svojevrsnu renesansu u umetničkom i arhitektonskom kontekstu, Moskva se razvijala sve do statusa „centra avangarde – dinamične, užurbane metropole u kojoj su se održavale najsmelije umetničke izložbe“ oko 1910. godine (Bartlett 2006: 108), dok je ruska aristokratija nastojala da plasira ruske kulturne proizvode u Evropu. Tako su Sergej Djagiljev (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929) i njegova umetnička svita,⁶ zatim Igor Stravinski (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский, 1866–1944) i mnogi drugi, uključujući Skrjabina, postali ambasadori *ruskosti (русскости)* u svetu.⁷ Preporod kulture u Rusiji, u pravcu njene nacionalizacije, bio je stavljen u službu aristokratije na samom početku, da bi vrlo brzo postao sredstvo subverzije aktuelnih ideoloških režima.

Kulturni milje u Rusiji na prelasku vekova se u literaturi naziva *Srebrnim dobam* (okvirno period od 1890. do 1917. godine), čime se pretežno referira na cvetanje poezije, u odnosu na *Zlatno doba* ruske književnosti.⁸ Međutim, Srebrno doba se vrlo često razmatra i kao period osobene ruske kulture i umetnosti, a ne samo književnosti:

⁶ Članovi grupe *Svet umetnosti*, oformljene oko istoimenog časopisa (*Mup искусства*, 1898–1904, Sankt Peterburg), a predvođeni Djagiljevim bili su: slikari Aleksandar Benoa (Александр Николаевич Бенуа, 1870–1960), Ivan Bilibin (Иван Яковлевич Билибин, 1876–1942) i Konstantin Somov (Константин Андреевич Сомов, 1869–1939), kao i slikar, scenograf i kostimograf Leon Bakst (Леон Николаевич Бакст, 1866–1924).

⁷ *Ruskost* je koncept preuzet od Milana Subotića koji ovim terminom direktno upućuje na kulturnu komponentu „kulturne osobitosti Rusa kao najbrojnijeg i kulturno najuticajnijeg naroda u skupu naroda koji formiraju polietničku ‘rusku (građansku) naciju’“. Detaljnije u: Subotić, 2009, 238.

⁸ *Zlatno doba* u ruskoj književnosti je vreme Lava Tolstoja (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910), Aleksandra Puškina (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837), Fjodora Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский, 1821–1881) i Antonia Čehova (Антон Павлович Чехов, 1860–1904).

Uprkos izuzetno složenoj i napetoj društvenoj situaciji, kraj 19. i početak 20. veka (*Srebrno doba*) bio je jedan od najplodnijih, najbogatijih i najživljih [perioda] u istoriji ruske umetničke kulture (Потапова 2010: 71).

*

[...] kulturna aura epohe – unikatna po svojoj dinamici i po naboju svoje stvaralačke energije (Левая 1992: 1).

*

Srebrno doba je jedna od najsajnijih stranica u istoriji ruske kulture. Karakteriše ga neviđeni uspon, napetost kreativne snage koja je došla u Rusiju nakon populističkog perioda, koji je bio obeležen pozitivizmom i utilitarističkim pristupom životu i umetnosti. [...] Organski sagledavajući uticaj evropskog modernizma (pre svega simbolizma), ruska kultura je stvorila sopstvene verzije „nove umetnosti“, koje su obeležile rađanje drugačije kulturne svesti (Маслякова 2012: 8).

Štaviše, prema Nikolaju Berđajevu (Николай Александрович Бердяев), Srebrno doba se opravdano može nazvati renesansom ruske kulture,⁹ budući da je reč o periodu u kojem se umetnost „oslobodila“ društvenog utilitarizma. Vrlo brzo je celokupna intelektualna i umetnička sfera obojena religioznim i mističnim uticajima, idealizmom i kosmizmom, što je, prema pisanju Berđajeva, bilo shodno mentalitetu Rusa. Tako su tokom ovog kulturno-istorijskog fenomena spojena filozofska i umetnička traganja za višim duhovnim idealima, te usmerena ka angažovanoj transformaciji života (Конанчук 2012: 149). Predstavnici ovog novog, umetnički heterogenog talasa jesu Vladimir Solovjov (Владимир Сергеевич Соловьёв, 1853–1900), Vjačeslav Ivanov (Вячеслав Николаевич Иванов, 1866–1949), Konstantin Baljmont (Константин Дмитриевич Бальмонт, 1867–1942), Aleksandar Blok (Александр Александрович Блок, 1880–1921), Andrej Beli (псевдоним Андрей Белый, 1880–1934), Valerij Brjusov (Валерий Яковлевич Брюсов, 1873–1924), Mihail Vrubelj (Михаил Александрович Врубель, 1856–1910), Viktor Vasnjecov (Виктор Михайлович Васнецов, 1848–1926), Viktor Borisov-Musatov (Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, 1870–1905), Vselovod Mejerholjd (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1874–1940) i mnogi drugi. Srebrno doba je period intenzivirane saradnje među umetnicima, čega je potvrda susret i saradnja Aleksandra Nikolajevića Skrijabina sa skoro svim pomenutim autorima.

⁹ Upor: Berdyaev, 1935, 2-33.

Mesto i uloga Skrjabina na ruskoj kulturološkoj mapi na prelasku u 20. vek

Skrjabin je rođen i školovan u Moskvi, a nakon nekoliko godina provedenih u inostranstvu, ponovo se vratio upravo u Moskvu, gde su pretežno boravili svi ostali predstavnici Srebrnog doba. Moskva je već početkom 20. veka važila za progresivniji, liberalniji i u umetnosti avangardniji grad u odnosu na tadašnju rusku prestonicu. Iako školovan kod kompozitora romantičarske stilske provenijencije, Sergeja Tanjejeva (Сергей Иванович Танеев, 1856–1915) i, nakratko, Antona Arenskog (Антон Степанович Аренский, 1861–1906), Skrjabin je vrlo brzo nakon diplomiranja 1892. godine na Moskovskom konzervatoriju,¹⁰ napravio otklon od nasleđenih kompozicionih postupaka i formi. Uporedo sa komponovanjem, negovao je i uspešnu pijanističku delatnost, a studije klavira je završio u klasi Vasilija Safonova (Василий Ильич Сафонов, 1852–1918). Zahvaljujući svom pijanističkom angažmanu, Aleksandar Nikolajević Skrjabin je uspeo ne samo da afirmiše svoja klavirska dela, već i da zadobije značajne mecene, poput Mitrofana Belajeva (Mitrofan Petrovič Belaev, 1836–1904) i, kasnije, Margarite Morozove (Маргарита Кирилловна Морозова, 1873–1958). Tako je svojom izvođačkom i kompozitorskom delatnošću, kao i filozofskim interesovanjima, vrlo brzo privukao pažnju intelektualne elite Moskve i postao njen deo. Kompozitorski rad Skrjabina bio je dovoljan ruskim intelektualcima da uvide da se radi o progresivnom umetniku – umetniku koji, za razliku od i dalje aktuelnih, konzervativnih i, najčešće, institucionalno visoko pozicioniranih kompozitora, raskida sa tradicijama muzičkih autoriteta i uspostavlja vlastiti muzički diskurs. U kritikama njegovih koncerata uočava se stav Moskovljana prema Skrjabinu:

Dela gospodina Skrjabina odlikuju se upravo po tome što ne prate obrazac i što su oslobođena svih tih uzaludnih težnji za spoljašnjim uspehom [...] Muzika Skrjabina je [...] savremena u zaista najboljem smislu te reči. Uprkos tome, a možda delimično i zbog toga, o tome se tako malo zna i to se nedovoljno ceni, posebno u Rusiji. (Trubetskoi, prema: Wetzel 2009: 270–271).¹¹

*

Prisustvo Skrjabina na koncertu privuklo je veliki broj slušalaca. Bilo je jasno da A. N. Skrjabin poseduje ogroman i originalan dar (Zhilyayev, prema: Isto: 307).¹²

¹⁰ Danas Konzervatorijum Moskovske države Čajkovski (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского).

¹¹ Kritika grofa Sergeja Trubeckog (Сергей Николаевич Трубецкой, 1863–1905) povodom Skrjabinovog resitala u Moskvi 1902. godine.

¹² Muzikolog Nikolaj Žiljajev (Николай Сергеевич Жиляев, 1881–1938) povodom Skrjabinovog koncerta u Moskvi 1909. godine.

*

Ičini mi se da ako je Skrjabinova muzika tako potpuno izražavala raspoloženje tog veoma značajnog dela naše inteligencije u određenom periodu njene istorije, onda je to proisteklo upravo iz činjenice da je on predstavljao samo meso i same kosti istorije – ne samo u emocionalnom smislu, već i u oblasti filozofskih zahteva i mogućih „dostignuća“ determinisanih uslovima vremena i okruženja (Plekhanov, prema: Isto: 292).¹³

Poznato je da Skrjabin nije započeo svoju školu, odnosno, nije imao svoje učenike i naslednike u pogledu kompozicionih manira; prema rečima Aleksandra Glazunova (Александр Константинович Глазунов, 1865–1936), Skrjabin je bio i ostaje „neverovatan fenomen u istoriji muzike“ (Глазунов, prema: Ключникова 2007: 167). Međutim, iako je Skrjabin zaista ostao jedinstvena muzička ličnost, njegova filozofija je u svakom aspektu bila inspirisana i određena mozaičnim filozofskim narativom razvijanim kod predstavnika Srebrnog doba. U njegovoj filozofskoj misli se, prateći izlaganja Malkolma Brauna (Malcolm Brown), primećuje zaokret od pravoslavlja, preko ateizma, solipsizma, subjektivnog idealizma, sve do misticizma, hinduizma, teurgije i naposletku simbolизма (Malcolm Brown). Sve to skupa predstavlja mozaičnu filozofsko-religijsku doktrinu celokupne ruske inteligencije na prelasku vekova, a čija osnova leži u neraskidivoj trijadi filozofija–religija–umetnost. Ova trijada, propagirana i diskutovana u društvenim krugovima i na filozofskim večerima – primera radi, na čuvenim okupljanjima kod grofa Trubeckog – plod je utopijskog mišljenja ruske inteligencije i proistekla je iz verovanja Solovjova u božansku moć umetnika i njegovu ulogu u *жизнесстроительство-у* – izgradnji života (Groys 2012: 254). Utopijsko mišljenje je manifestacija potrebe za obnavljanjem jedinstva nestalog tokom intenziviranih društvenih previranja – upravo onakvih previranja kakva su zadesila Rusiju u periodu *fin de siècle-a*. Zajednički imenici Skrjabinovog svetonazora i svetonazora ostalih predstavnika Srebrnog doba bili su, u prvom redu, eshatološka očekivanja i umetnost kao teurgijski instrument. Eshatološka očekivanja u filozofskoj misli predstavnika Srebrnog doba najpre su bilainicirana procesima sekularizacije i isključenja transcendentnih izvora, a nastupila su uporedo sa probojima u prirodnim naukama. Predviđanje kraja sveta kod umetnika je izazvalo niz mesijanskih ideja, pri čemu je sama umetnost bila doživljena kao teurgijski instrument – sredstvo kojim može biti prizvana božanska moć i, time, postignuto jedinstvo / spasenje društva / čovečanstva. Umetnost kao instrument spasenja morala je, prema mišljenju Skrjabina i njegovog okruženja, podrazumevati kolektivni učinak, ostvaren preznačenjem barijere između gledaoca/slušaoca i izvođača, uporedo sa sintezom svih umetnosti. Prema svedočenju Skrjabinovog savremenika, muzikologa Leonida Sabanjejeva (Леонид Леонидович Сабанеев, 1881–1968), kompozitor je govorio sledeće:

¹³ Impresije političkog aktiviste i filozofa Georgija Plehanova (Георгий Валентинович Плеханов, 1856–1918) o Skrjabinu, u pismu upućenom doktoru Vladimiru Bogorodskom (Владимир Васильевич Богородский) 1916. godine.

Scena je barijera između gledaoca i izvođača – ona mora biti sklonjena [...] Publika, posmatrači odvojeni su scenom umesto da su pridruženi (izvođaču) u jedinstvenom činu. Ja neću imati nikakvu vrstu teatra. Wagner (uprkos svom svom geniju) nikada i nije mogao savladati teatarsko / scenu, zato što nije razumeo o čemu se zapravo radi. Nije shvatao da svo zlo ovog razdvajanja leži u nepostojanju jedinstva, niti (istinskog) iskustva, već postoji samo prikaz iskustva... Pravo iskorenjivanje scene može biti ostvareno tek u *Misterijumu* (Скрябин, prema: Сабанеев 1925: 160).

*

Neće biti pitanja o pojedincu u *Misterijumu*. To će biti kolektivna (*соборный*) kreacija, kolektivni čin. Biće to jedna sveobuhvatna, višestruka individualnost, kao da se sunce reflektuje u hiljadama kapljica vode (Isto: 150).

Sinteza različitih umetnosti i prožimanje umetničkih jezika, viđeni su kao preduslov transformativne moći umetnosti. Sinteza umetnosti je upravo tada u Rusiji postala lajtmotiv stvaralačke delatnosti, jer je za pomenutu intelektualnu skupinu predstavljala put ka kolektivnom ujedinjenju – *соборность*-i.

Skrjabin je zajedno sa svojim savremenicima predviđao ostvarenje društvene utopije i to upravo postupcima sinteze, ali sinteze koja se u njegovoj koncepciji totalnog umetničkog dela proširuje sa umetnosti na sveukupnu živu i neživotu materiju (upor. Boris de Schloezer). Međutim, razlog njegove izuzetne popularnosti među pripadnicima Srebrnog doba leži upravo u tome što je jedini među njima pružio projekciju alternativne budućnosti, prvenstveno putem projekta *Misterijum*, i tako zauzeo poziciju dugo očekivanog Mesije. Sam kompozitor je govorio da se muzika može vrednovati tek onda kada se poveže sa čitavim svetonazorom (Bowers 1973: 108), tako da u slučaju Skrabina ne može biti reči o razmatranju njegovog lika i dela van društveno-istorijskog konteksta, u kojem pritom nisu adekvatno razmotrena kompozitorova lična pseudo-filozofska svedočenja.¹⁴ Muziku su predstavnici Srebrnog doba doživljavali kao umetnost koja, rečima Potapove, po prirodi stvari izaziva emocije, pruža široke mogućnosti simbolizacije i aktivira podsvesne, sugestivne uticaje (Потапова 2010:

14 Džejms Bejker (James Baker), renomirani muzički teoretičar, tvrdi da je pri istraživanju Skrabinovog opusa neophodno osloniti se isključivo na muzički materijal: „Skrabinova umetnost je preživela zato što je on bio majstor kompozitorskog zanata. [...] putem istraživanja njegovih muzičkih struktura mi ga možemo najbolje upoznati danas.“ (Baker, 1986: 270). Detaljnije u: Baker, 1986, 270. Međutim, Bejkerov stav je, zahvaljujući uvidima u strukturalističke i poststrukturalističke probobe napravljene u 20. veku, potpuno neopravдан. Sa idejom o smrti autora, poništava se i mogućnost njegove lične intencije – stoga, autor-umetnik je „društveno, kulturom određeno i egzistencijalno biće koje uzrokuje i stvara djelo i koje prikazuje i zastupa djelo u komunikaciji s drugim subjektima društva, kulture i svijeta umjetnosti.“ (Šuvaković, 2005: 594). Prema: Šuvaković. 2005, 594.

74). A Skrjabin, kao jedini kompozitor koji se iskonski – kreativno, tehnički, misaono i bihevioralno – uklopio u prostore modernosti i kod kojeg je kompozitorski stil evoluirao od romantizma, kao nasleđene tradicije, do avangarde, kao nove, radikalne estetike, bio je slavljen među svojim istomišljenicima.

Kreativna i filozofska aktivnost razvijana tokom Srebrnog doba bila je usmerenja ka transcendentalnim, metafizičkim pojavama i domenima nego što su njeni pripadnici potezali za konkretnim sredstvima u cilju društvene transformacije, na način na koji su to posle njih činili ruski avanguardisti. Prvi su ostali u okvirima intelektualnih krugova i obraćali su se pretežno manjem broju ljubitelja umetnosti, bez utemeljenja u široj socijalnoj bazi. Ipak, bez delatnosti i idealja postavljenih i negovanih tokom Srebrnog doba, kao i postupaka raskida sa prošlošću – i ruskim i evropskim tekovinama prethodnih vekova – da li bi avangardni talas dobio takvu snagu i takve razmere? Svakako da ne. Srebrno doba je vreme kada je umetnosti prvi put darovana aksiološka funkcija u kontekstu potencijalne transformativne moći, što je kasnije postao postulat kod avangardista. Pored toga, prema pisanju Slobodana Mijuškovića, ruska avangarda duguje Srebrnom dobu, a posebno simbolistima, raskid sa kanonima i sa mimezisom, prevazilaženje već oformljenog, zatim promenu čulnog / pojavnog sveta i odnos prema recipijentu (Mijušković 1998: 10). Upravo se u ovakovom kontekstu izdvaja Skrjabinov stvaralački identitet: kompozitor se izdvaja kao inovator u domenu muzičkog jezika i kao, ma koliko paradoksalo zvučalo, idealistički revolucionar prema svojim projekcijama društvene utopije. Skrjabinovi kompoziciono-tehnički maniri su ekspresivne i hirovite melodijske linije, kao i grafički precizne linije, zatim spiralna i talasasta ornamentika i obilje melizmatike, rezovi u formi, odnosno, kvadratne forme i nizovi, što je dovelo do kručih struktura i geometrije (čime je najavljen konstruktivizam), potom suptilni ritmički detalji, prostorne senzacije postignute širokim opsezima i teksturom, i do tada neuobičajni harmonski sklopovi.¹⁵ Iako je u muzici bio umereni modernista, sklon eksperimentu i revolucionarnim obrtima, Skrjabin nije dozvoljavao upliv marxističkih niti drugih materijalističkih učenja u svoju poetiku i filozofiju (Plekhanov, prema: Wetzel 2009: 292–296). Međutim, nakon smrti, kompozitor je bio proglašen „sinom revolucije“ u svedočenjima mnogih, među kojima je bitno istaći Plehanova, Anatolija Lunačarskog (Анатолий Васильевич Луначарский, 1875–1933), Ivanova, Belog i, kasnije, Dmitrija Šostakovića (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975). Ukoliko izuzmemos dimenziju političke apropijacije ovom prilikom, a koja je zaista postojala nakon kompozitorove smrti i kojom je nastojano da se Skrjabinov lik i delo pripše socijalističkim revolucionarnim težnjama, postavlja se pitanje: čime je konkretno ovaj ruski kompozitor doprineo nacionalnom spasenju, toliko isčekivanom među pripadnicima Srebrnog doba, a sudeći prema brojnim pripadnicima ruske inteligencije?

¹⁵ Detaljniji pregled Skrjabinovog osobenog muzičkog jezika bi podrazumevao i muzičku analizu većeg broja dela, što bi zauzelo umnogome veći istraživački prostor u ovom radu, te njegove inovacije neće biti razmatrane ovom prilikom. Zainteresovani za datu temu se upućuju na sledeće renomirane autore: Tamara Nikolaevna Levaya, Valentina Vasilevna Rubcova, James Baker.

Srednji i pozni period Skrjabinovog stvaralaštva obeleženi su snažnim mesijanskim idejama.¹⁶ Heroj iz nedovršene i neimenovane opere (1903), potom *Poema ekstaze* (op. 54, 1908) u kojoj se premošćuje dualizam i stvara unisono stremljenje zvučnog toka ka konačnom razrešenju u božansko i u kojoj ekstaza predstavlja „preobražaj svake patnje u zadovoljstvo; oganj svemira, odnosno duha“ (Alshvang, prema: Ryabchevskaya 2009: 240), zatim, figura i simbol *Prometeja* (*Poema vatre*, op. 60, 1910) kao nadčoveka i spasioca, i napisletku vizija totalnog umetničkog dela, *Misterijuma*, koje bi dovelo do apokalipse i rađanja nove civilizacije (1903–1915), svedoče o izuzetnoj društvenoj utemeljenosti kompozitorove lične ideologije. Iako nije pozivao eksplicitno na revoluciju i iako je meceni Margariti Morozovoj napisao 1906. godine da su politička revolucija iz 1905. i prevrat koji on želi sasvim različita htenja, takođe nije negirao potencijal revolucija i turbulencija za društvene promene (Scriabin, prema: Brown 1979: 48). Skrjabin je čak doživljavan kao nacionalni kompozitor u svoje vreme, iako nije koristio ruski nacionalni muzički idiom u svojim delima, izuzev nekoliko fragmenata u ranoj stvaralačkoj fazi. Konkretno njegova *nacionalost* proističe iz samododeljene uloge muzičara-teurga, odnosno mesije: „Došao sam da spasem svet od tirana-careva, kao i od tiranina-naroda“ (Skrjabin 2018 (1904/5): 87).

Usled prodirućih uticaja Solovjova, Berdajeva i njihovih filozofskih naslednika, kod ruske inteligencije je postojao stabilan društveni preduslov da se mesijanska slika Skrjabina, kao demijurga, kao Kreatora, a koju je plasirao sam kompozitor, brzo prihvati i nadalje afirmiše. Skrjabin je trebao biti inicijator očekivane transformacije sveta – neko oko koga će se okupiti narod, neko ko će im predočiti utopijsku projekciju budućnosti i ko će ih „povesti u bolje sutra“. Stoga nije začuđujuće što su boljševici posle Skrjabinove smrti u ovakvim najavama dolaska mesije, kao i u delu *Prometej*, prepoznali Lenjina (Владимир Ильич Ульянов Ленин, 1870–1924). Iako je ostao u svedočanstvima dosledan apokaliptičnom, ali nerealnom događaju *Misterijumu*, Skrjabin je zapravo govorio o transformaciji ljudske svesti:

Kolektivno nesvesno aktivirano u svakom pojedincu (po Solovjovu, „božanska“ suština čoveka) dalje usmerava Mesija. Kao rezultat toga, odvojeni „fragmenti“ jedne svesti „preklapaju se“ u ujedinjeni „kolektivni um“ (Ключникова 2007: 172).

Umesto rata i revolucije, kao načina za transformisanje ljudske svesti, predstavnici Srebrnog doba – sada sa Skrjabinom na čelu – verovali su u umetnost,

¹⁶ Trostepena periodizacija Skrjabinovog stvaralaštva je opšteprihvaćena: rani period (do 1900. godine), srednji period (od 1900. do 1910. godine) i pozni period (od 1910. do 1915. godine). Prema: Maslyakova, 2012, 25.

liturgijski čin i misterijsko-sugestivno dejstvo muzike kao sredstva za postizanje pomenute transformacije, samo putem aktiviranja nesvesnih nivoa svesti i njihovim povezivanjem sa božanskim Apsolutom. Tako je *nacionalno* dobilo novu konotaciju kod pripadnika Srebrnog doba, sada sagledano kroz prizmu diskursa mesijanstva. I kao što su intelektualci spremno dočekali kompozitora kao mesiju, tako su i širi društveni slojevi, odnosno postojeća publika – unapred snabdevena idejama nacionalnog spasenja/utopije/oslobođenja (kmetova) i pritom često obojenih mističnim, teurgijskim ili religioznim uticajima na samom prelasku vekova – pozitivno reagovala na umetnost i književnost Skrjabina i njegovog kružoka. Uzajamni odnos Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina i publike zasnovan je na deljenju nade, tj. vere, čega je kompozitor vrlo verovatno i bio svestan. Ključnikova u tom kontekstu tvrdi da je on koristio svoje koncerte kao svojevrsne sesije,¹⁷ a muziku kao izrazito sugestivno sredstvo komunikacije, kojom je postizao mistično dejstvo kod slušalaca (Ключникова 2007: 174). Kompozitori su koncert, kao najčešće javnu građansku instituciju tokom 19. veka, koristili za pronalaženje mecenja (Scherer, prema: Petrov 2011: 178). Međutim, Skrjabin već početkom 20. veka raskida sa takvom tradicijom i koristi koncerete za uspostavljanje čvrste, cirkularne veze između publike, kompozitora i muzike, pri čemu ne samo da on kao kompozitor-izvođač snabdeva mesijanskim idejama publiku/narod postižući afektivnost gomile, već i sam od publike/naroda prima povratne sugestije u vezi sa široko rasprostranjenim potrebama za reformacijom ruskog društva na prelasku vekova, a potom te iste sugestije upisuje u muzičko i muzičko-poetsko tkivo. Publika koja je slušala muziku Skrjabina, sada, povezana takvim istim iskustvom, deli osećaj jedinstva i solidarnosti. A upravo u tome, u *соборности*-i, počiva ideja nacionalnog spasenja i ujedinjenja ruskog naroda.

Skrjabin je tako prepoznao i iskoristio potencijal koncerta kao događaja na kojem je u momentu podele određenog iskustva, a posredstvom simboličkih reprezentacija, moguće transformisati individualnu svest u kolektivnu. Uspešnost takvih koncerata, izazvala je u njemu razvijanje te ideje sve do grandiozne zamisli *Misterijuma*, kao jedinstvenog događaja u kojem bi, govorio je Skrjabin, učestvovao ceo svet, a takvo zajedničko iskustvo bi dovelo do transformacije svesti celog čovečanstva. Iako realizacija *Misterijuma* nije sprovedena za vreme kompozitorovog života, nekoliko godina nakon njegove iznenadne smrti ipak jeste došlo do potpunog oslobođenja ruskog naroda od imperijalista, te samim time do odbacivanja svih ostataka feudalnog sistema u Rusiji.

¹⁷ Anatol Lejkin (Anatole Leikin) u knjizi *The Performing Style of Alexander Scriabin* (2011) navodi da je Skrjabin na svakom koncertu koristio različite improvizacije u izvođenju, menjajući tempo, ritam, pa čak i notni tekst. Skrjabin kao kompozitor-pijanista je time unosio novu autorsku notu pri svakom izvođenju, stvarajući uvek novo zvučno okruženje. Detaljnije u: Leikin, 2011.

REFERENCE:

1. Baker, James M. 1986. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University.
2. Ballard, Lincoln M. 2010. *Defining Moments: Vicissitudes in Alexander Scriabin's Twentieth-Century Reception*. Washington: University of Washington.
3. Ballard, Lincoln M. 2012. "A Russian Mystic in the Age of Aquarius: The U.S. Revival of Alexander Scriabin in the 1960s." *American Music*, Vol. 30, No. 2: 194–227.
4. Ballard, Lincoln M. 2014. "Alexander Scriabin's Centenary: Revival in Soviet Era Russia." *Journal of The Scriabin Society of America*. <https://www.scriabinsociety.com/publications.html> Последњи приступ 15. 2. 2022.
5. Bartlett, Rosamund. 2006. "Russian culture: 1801–1917." In *The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia, 1689–1917*, edited by Dominic Lieven, Maureen Perrie and Ronald Grigor Suny, 92–115. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Beer, Daniel. 2008. *Renovating Russia: the human science and the fate of liberal modernity, 1880–1930*. Ithaca • London: Cornell University Press.
7. Berdyaev, Alexander Nikolaevich. 1935. Russkiy duhovny renessans nachala 20 v. i zhurnal «Put». *Put*, No. 49: 2–33. [Бердяев, Николай Александрович. 1935. „Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь».” *Пут*, Н. 49: 2–33.]
8. Bowers, Faubion. 1996 (1969). *Scriabin: A Biography*. New York: Dover Publication, inc.
9. Bowers, Faubion. 1973. *The New Scriabin: Enigma and Answer*. Exeter: David & Charles Publishers.
10. Brown, Malcolm. 1979. "Scriabin and Russian 'Mystic' Symbolism." *19th-Century Music*, Vol. 3, No. 1: 42–51.
11. Fitzpatrick, Sheila. 1982. *The Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
12. Fitzpatrick, Sheila. 2017. "Celebrating (or Not) The Russian Revolution." *Journal of Contemporary History*, Vol. 52(4): 816–831.
13. Frolova-Walker, Marina. 2007. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press.
14. Groys, Boris. 2012. "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde." *The Russian Avant-garde and Radical Modernism*, edited by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, 250–276. Brighton: Academic Studies Press.
15. Ivanov, Vyacheslav Ivanovich. 1917. „Skryabin i duh revolutsii.” *Sobranie sočineniya*. Brussels. [Иванов, Вячеслав Иванович. 1917. „Скрябин и дух революции.” *Собрание сочинений*. Брюссель.]
16. Khomyakov, Maxim. 2017. "Fin de Siècle in the Trajectories of Russian Modernity: Novelty and Repetition", *Changing Societies & Personalities* 1 (3): 220–236. <https://changing-sp.com/ojs/index.php/csp/article/view/17>
17. Kluchnikova, Ekaterina Vladimirovna. 2007. „A. N. Skriabin i nacionalniy disput nachala XX veka: konteksti i podteksti russkogo messianstva.” *Vestnik Evrazii* No. 2: 166–190. [Ключникова, Екатерина Владимировна. 2007. „А. Н. Скрябин и национальный диспут начала XX века: контексты и подтексты русского мессианства.” *Вестник Евразии*, Н. 2: 166–190.]
18. Konanchuk, Svetlana Vitalevna. 2012. „Teurgicheskaya estetika A. N. Skriabina kak proobraz novogo iskusstva.” *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, 2: 149–156. [Конанчук, Светлана Витальевна. 2012. „Теургическая эстетика А. Н. Скрябина как прообраз нового искусства.” *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*, 2: 149–156.]

19. Leikin, Anatole. 2011. *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Farnham: Ashgate Publishing.
20. Levaya, Tamara Nikolaevna. 1992. *Russkaya muzika nachala XX veka v hudozhestvennom kontekste epohi*. Moskva: Muzika. [Левая, Тамара Николаевна. 1992. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка.]
21. Levaya, Tamara Nikolaevna. 1995. „Skriabin i novaya russkaya zhivopis: ot moderna k abstrakcionizmu.” *Nizhegorodskiy skriabinskiy almanah Nizhniy Novgorod*, 151–174. [Левая, Тамара Николаевна. 1995. „Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму.” *Нижегородский скрябинский альманах Нижний Новгород*, 151–174.]
22. Levaya, Tamara Nikolaevna. 2004. „Pozdniy Skriabin: mezhdru romantizmom i avangardom.” *Muzika Rossii ot srednih vekov do sovremennosti*, redaktor-sostavitel M.G. Aranovskiy, 171–178. [Левая, Тамара Николаевна. 2004. „Поздний Скрябин: между романтизмом и авангардом.” *Музыка России от средних веков до современности*, редактор-составитель М.Г. Арановский, 171–178.]
23. Levaya, Tamara Nikolaevna. 2007. *Skriabin i hudozhestvennie iskaniya XX veka*. Sankt Peterburg: Kompozitor. [Левая, Тамара Николаевна. 2007. *Скрябин и художественные искания XX века*. Санкт Петербург: Композитор.]
24. Maslyakova, Anna Ivanovna. 2012. *Muzikalno-esteticheskaya koncepcia A.N. Skriabina*. Dissertaciya, Rossiyskiy gosudarstvennyi pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gercena. [Маслякова, Анна Ивановна. 2012. *Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина*. Диссертация, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.] <https://www.litres.ru/anna-ivanovna-maslyakova/muzikalno-esteticheskaya-koncepciya-a-n-skryabina/chitat-onlayn/> Последњи приступ: 26. 2. 2022.
25. Mijušković, Slobodan. 1998. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika.
26. Milioukov, Paul, Charles Seignobos et Louis Eisenmann, avec collaborateurs. 1932–1933. *Histoire de Russie*. Trois tomes. Paris: Ernest Leroux. (Мильуков, Павле, Шарл Сењобос и Луј Езенман. 1939. *Историја Русије*. Три тома. Београд: Народна култура.)
27. Petrov, Ana. 2011. „Koncert kao građanska institucija.” *Sociologija*, Vol. I.III, No. 2.
28. Potapova, Elena Nikolaevna. 2010. „Koncepcii hudozhestvennogo sinteza u simvolistov i miriskusnikov.” *Vestnik Centra mezhdunarod. obrazovaniya Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija. Kulturologija. Pedagogika. Metodika*, 4: 71–75. [Потапова, Елена Николаевна. 2010. „Концепции художественного синтеза у символистов и миристиков.” *Вестник Центра международ. образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика*, 4: 71–75.]
29. Ryabchevskaia, Zhanna Aleksandrovna. 2009. „Muzikalniy hronotop A. N. Skriabina kak tochka otrazheniya inversionnoy sociodinamiki Rossii nachala XX veka.” *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturi i iskusstv*, 3: 239–243. [Рябчевская, Жанна Александровна. 2009. „Музыкальный хронотоп А. Н. Скрябина как точка отражения инверсионной социодинамики России начала XX века.” *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 3: 239–243.]
30. Rubcova, Valentina Vasilevna. 1989. *Aleksandr Nikolaevich Skriabin*. Moskva: Muzika. [Рубцова, Валентина Васильевна. 1989. *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка.]
31. Sabaneev, Leonid. 1925. *Vospominaniya o Skriabine*. Moskva: Klasika XXI. [Сабанеев, Леонид. 1925. *Воспоминания о Скрябине*. Москва: Классика XXI.]
32. Subotić, Milan. 2009. „Rusija između imperije i države-nacije: jedno tumačenje.” *Treći program*

- Radio Beograda*, br. 143–144, III–IV/2009.
33. Schloezer, Boris de. 1987. *Scriabin: Artist and Mystic*. Translated by Nicolas Slonimsky. Oxford: Oxford University Press.
 34. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
 35. Trifunović, Branislava. 2020. „*Fin de siècle* u Rusiji: politika i umetnost.” *Zbornik Matica srpske za društvene nauke*, br. 174: 186–206. [Трифуновић, Бранислава. 2020. „*Fin de siècle* у Русији: политика и уметност.” *Зборник Матице српске за друштвено науке*, бр. 174: 186–206.]
 36. Wetzel, Don Louis. 2009. *Alexander Scriabin in Russian Musicology and its background in Russian Intellectual History*. PhD diss, University of Southern California. <https://www.proquest.com/openview/fd70804aac67911c332bfed908582be9/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> Последњи приступ: 16. 2. 2022.

The Scriabin Postcard: The Importance of Alexander Nikolayevich Scriabin in the Intellectual Circles of the Russian fin de siècle

Abstract: Due to the rich and stylistically heterogeneous artistic creativity of Alexander Nikolayevich Scriabin, his affinity towards various philosophical and religious narratives, as well as to his interest and accomplishments in the domain of poetry, the discourse created around the name and works of Scriabin has been abundant with exceptional diversity in artistic, critical and ideological context. Contemporary researchers, dealing with such often conflicting views on the art and worldview of Alexander Scriabin, are faced with numerous issues and doubts. In this paper, two questions are posed that need to be unravelled in order to finally demystify Scriabin: how and in what way did Scriabin, an apparently apolitical artist, participate in the aspirations of the Russian intelligentsia and artists of the Silver Age to create a social utopia and to what did this composer owe a distinguished social status in his time? The answers to these questions lead to the conclusion that Scriabin was a reactionary, modernist figure, who, by representing his own conception of social transformation and future utopia, mediated between the idealist and materialist currents of the Russian intelligentsia.

Keywords: Alexander Nikolayevich Scriabin, Russian *fin de siècle*, Silver Age, national messianism

Boris Ilić
Samostalni istraživač
Užička gimnazija
Srbija

UDC 78.011.26
DOI 10.5937/ZbAkU2210202I
Pregledni rad

Popularna muzika: individualna kreativnost i društveni okvir

Apstrakt: U poslednjih sto godina, naročito u periodu nakon Drugog svetskog rata, popularna kultura, i u okviru nje popularna muzika, u društvenom životu postaje neizostavan deo svakodnevnih aktivnosti pojedinaca. U radu se, posredstvom metode razumevanja i tumačenja, sagledavaju procesi delovanja i uticaja popularne muzike. Predmet rada jeste uočavanje odnosa koji se uspostavljaju između pojedinca kao nosioca kreativnog procesa u popularnoj muzici i društvenog i kulturnog okruženja u kome se proces stvaranja odvija i, u tom smislu, utvrđivanje doprinosa naučne javnosti u rasvetljavanju ovih pitanja. Cilj je ustanoviti koji faktori i na koji način utiču na popularnu muziku, te koji je domet individualnog stvaralaštva u procesu komunikacije ove muzičke forme sa društvom. Zastupa se stav da je individualna kreativna ličnost stvaraoca neophodan, ali ne i dovoljan uslov kreativnog procesa u popularnoj muzici. Uticaji društva i kulture, posebno masovnih medija (radio, televizija i internet), u kome nastaje, jesu krucijalni činioci koji uslovljavaju i/ili posreduju stvaralaštvo popularne muzike. Zahvaljujući interdisciplinarnim poduhvatima, prvenstveno saradnji muzikologije (posebno kritičke muzikologije) i sociologije, znanje o popularnoj muzici poslednjih decenija je višestruko uvećano.

Ključne reči: popularna kultura, popularna muzika, kultura, društvo, pojedinac

Uvod

Teško je pronaći pojam u društvenim naukama koji je izazvao više sporova, negodovanja, različitih interpretacija i sumnji, nego što je to bio pojam popularne muzike. On se međutim mora sagledavati kao deo širih društveno-kulturnih sklopova. Popularna muzika nastaje u društvu i njegov je neizostavni deo, pratilac najvećeg dela aktivnosti u svakodnevnom životu ljudi u 20. i 21. veku. Njene preteče pronalazimo u oblicima narodnog stvaralaštva 19. veka, pre svega gradskih kafanskih priredbi. Za jedan broj ljudi, ona postaje poziv i delatnost kojom se bave. Neki od njih učestvuju

u industriji zabave¹, drugi na andergraund sceni², ili, pak, na njihovoj razmeđi. Važan činilac fenomena popularne muzike su recipijenti/slušaoci koji svoje slobodno vreme popunjavaju uživanjem u zvucima ove moderne muzičke forme. Popularna muzika nije samo skup tonskih zapisa. Taj skup ima svoju estetsku dimenziju i kulturna značenja.

Među sociološkim pristupima estetskom, kakvo predlaže Šarl Lalo (Charles Lalo), estetskim predmetom se može smatrati samo delo čovekovog stvaralačkog rada, rečju umetničko delo. Priroda po sebi ne može imati estetske kvalitete. „Priroda ima estetsku vrednost samo ako je viđena kroz neku umetnost, prevedena na jezik delâ na koga se navikao duh koga je vaspitao neki umetnički postupak“ (Lalo, 1974: 5). Lalo je tako ukazao na činjenicu da je bilo kakva vrsta umetničkog stvaranja isključivo čovekov proizvod. Suzan Langer (Susanne Langer) je, kako primećuje Una Popović, još snažnije isticala simbolički značaj umetnosti, posebno muzike, tvrdeći da „značenje muzike nije značenje nadražaja koji izaziva emocije, niti značenje signala koji ih najavljuje: ako poseduje neku emocionalnu sadržinu, muzika je ‘ima’ u onom istom smislu u kojem jezik ‘ima’ svoju pojmovnu sadržinu – to jest, sadrži je *simbolički*“ (Langer prema Popović, 2019: 203). Autori jezičkog zaokreta su naglašavali da sve kulturne tvorevine čoveka za njega samog imaju značenja, koja im on učitava, značenja koja proizvode konteksti. „Predmeti, slike, gestovi mogu da označavaju, i oni to obično čine, ali nikada samostalno; svaki semioloski sistem prepliće se sa jezikom“ (Bart, 2015: 5). Umetnost se uopšte tako iskazuje kao delatnost ljudskog duha – kulture, a jezik kao označilac nalazi se u samom njenom središtu. Ovo drugo će se pokazati posebno važnim za konstituisanje i razvoj popularne muzike. Mnogi autori, među kojima i Ratko Božović, smatraju da jedan deo popularne kulture i svakako popularne muzike

¹ Pojam industrije zabave (show business) je u upotrebi još od sredine 19. veka. Iako obuhvata širok raspon značenja, njime se označavaju „profesionalne, odnosno komercijalne aktivnosti pružanja usluga zabave“. Pojam se originalno odnosi na oblike scenske umetnosti kao što su vodvilj i buruleska. Danas se pod ovim pojmom podrazumevaju komercijalne pozorišne predstave, filmovi, radio i televizijski programi, video igre, sport, modni događaji i sl. Kako u medijima tako i u akademskim štivima i svakodnevnom životu, kada je reč o industriji zabave u upotrebi je i engleski pojam entertainment – zabava, raznooda, gostoljubivost, svečanost, veselje, gozba, priredba, predstava. *Sezamov englesko-srpski rečnik*, 2010, Beograd: Sezam book/Margo-art, str. 315.

² Upotreba pojma andergraund (underground), andergraund muzika ili andergraund scena, aludira na to da se unutar kulture popularne muzike javlja izvestan broj grupa koje se, koristeći medije popularne kulture, suprotstavljaju njenim osnovnim postulatima, kao što su masovna proizvodnja i potrošnja nosača zvuka, stalno prisustvo u masovnim medijima, kao i odbijanje da se u bilo kome pogledu slede zahtevi masovne publike. Ove osobine su posebno vidljive u muzičkom stvaranju koje odbacuje opšte melodijske trendove popularne muzike, uvodeći u pop muziku elemente koji joj po definiciji ne pripadaju, kao što su disonanca ili atonalnost, čija je funkcija šokiranje slušaoca prosečnih dela popularne muzike. Bendove ovoga tipa predstavljaju The Stooges, The Velvet Underground, Can, Faust i sl. Sličan opis andergraund muzike daje i britanski dnevni list Gardijan u članku pod nazivom „Where is the musical underground in 2017?“, dostupno na: <https://www.theguardian.com/music/ng-interactive/2017/oct/09/where-is-the-musical-underground-in-2017>

sa okruženjem komunicira na neadekvatan, kič-način, u čijem se centru nalazi veličanje osrednjosti. Princip osrednjosti nastaje permanentnim anagažovanjem prosečnosti. On priliči nerazvijenim kulturnim potrebama i nerazvijenom ukusu (Božović, 2009: 9). Popularna muzika, kao fenomen savremenog društva i kulture, iskazuje sklonost da na različite načine komunicira sa spoljašnjim svetom u čijem jezgru se nalazi proizvodnja značenja. Na jednoj strani se nalaze ona ostvarenja bliska umetničkom etosu, a na drugoj standardizovani i tipizirani proizvodi koji služe zadovoljenju najnižih poriva prosečne publike.

Popularna muzika: tekst i kontekst

Više je autora, među njima i Miško Šuvaković, koji uviđaju da postoje dva opšta pristupa proučavanju muzike. Muzikološki, koji sagledava muziku kao kategoriju duha lišenu društvenih okvira u kojima je nastala, i društveno-humanistički, koji ukazuje na to da ona ne može postojati mimo društvenog sveta i, naročito, bez značenja koje proizvodi, bez obzira na to da li je muzika od-slik društva, da li ga ona izražava, nastaje kao društveni konstrukt ili kao njegov simptom (Šuvaković, 2004: 32).

Obično se smatra da popularna kultura, a u okviru nje i popularna muzika, nastaje krajem 19. veka iz narodne kulture, gradskih kafanskih priredbi u kojima se umetničko / muzičko stvaralaštvo pojavljuje kao nerazlučiva tvorevina izvođača i publike (Maze, 2008). Razvoj masovne kulture u 20. veku, pre svega njeni prenosnici: štampa, radio, televizija, u novije vreme internet, doveo je do postepenog oduzimanja karaktera spontanosti i autentičnosti ovom obliku kulture, pa ona sada više nalikuje serijski proizvedenoj robi, nego umetničkoj kreaciji. U savremenom informatičkom društvu, internet komunikacija postaje najvažniji oblik opštenja. Postavlja se pitanje na koji način u digitalizoavnom svetu egzistiraju umetničke prakse. Jedno stanovište u prvi plan izbacuje koncept o deinstitucionalizaciji umetnosti. Zbog toga, na internetu više i „ne postoji umetnost i literatura, već samo informacije o umetnosti i literaturi, uz ostale informacije iz drugih oblasti ljudskih aktivnosti.“ (Grojs, 2020: 179). Kada je reč o popularnoj muzici, njenoj percepciji i recepciji, može se konstatovati tendencija ka sve prisutnjem potrošačkom odnosu spram njenih dela. Internet stranice i kanali postaju skladišta ogromnog broja zapisa i informacija koji ne pronalaze svoje slušaoce, već grozničave potrošače u potrazi za robom sa ograničenim trajanjem.

Popularna muzika se od početka konstituisala kao muzika široke publike. Zbog toga su je elitistički orijentisani teoretičari često otpisivali kao površnu i bezvrednu. Ovakav stav su delili i kritički nastrojeni autori poput Adorna (Theodor Adorno), smatrujući da je ovaj tip muzike samo još jedan artikl u asortimanu masovne kulture,

namenjen isključivo potrošnji i lakoj zabavi³. Zbog toga „pristup u pojmovima vrednosnih sudova postaje fikcija za osobu koja sebe pronalazi omeđena standardizovanim muzičkim dobrima“ (Adorno, 2005: 30). Na drugom mestu Adorno i Horkhajmer još otvorenije zastupaju stav o prilagođenosti popularne muzike širokom auditorijumu. Za njih, žanr popularne ili „lake“ muzike jeste idealno sredstvo manipulacije, jer u „lakoj“ muzici prerparirano uho posle prvih taktova šlagera može pogoditi nastavak melodije i zadovoljava se time što je pogodak uspešan. Prema ovim autorima, kulturna industrija se razvila na osnovu prevlasti efekata i tehničkog detalja nad celinom umetničkog dela koje je nekada nosilo ideju. Tako je pojedinačno harmonično delovanje u muzici eliminisalo svest o celini forme (Horkheimer, Adorno, 1974). Jedna interpretacija muzike tvrdi da se „istorija muzike, ali i muzičke prakse završila na prelazu 19. U 20. vek; sve ostalo, posledica je velikog terminološkog nesporazuma, jer se i dalje koristio termin *muzika* za nešto što više nije bilo nikakvo ‘muziciranje’ već eksperimentisanje sa zvukom“ (Uzelac, 187: 2011), a danas se nalazimo, veli se, u prostoru bez muzike. S druge strane, autori poput Džona Fiska (John Fiske) (Fisk, 2001), uviđaju da se između nekih dela popularne i masovne kulture ipak ne može povući znak jednakosti. Prva je isključivo namenjena tržištu, dok druga u sebi sadrži kako autorski pečat i izraženu kreativnost, u čisto estetskom smislu, tako i aktivan odnos prema društvu i stvarnosti, u sociološkom smislu. Kada tome dodamo brojne hibridne forme savremene kulture klasičnog i savremenog, možemo zaključiti da je umetnička kultura danas „oslobodjena formalne i institucionalne ukalupljenosti“, a period začetka ozbiljnih kulturnih transformacija dolazi nakon 60-ih godina 20. veka, kada se stiže do „veće otvorenosti, inkluzivnosti, heterogenosti, i eklektičnosti kulturnih sadržaja, formi i stilova“ (Petković, 2020: 50).

U zasnivanju moderne masovne kulture, kao što je pokazala Antonjina Kloskovska (Antonina Kłoskowska), ogroman uticaj imaju sredstva masovnih komunikacija. Kao glavni akter se ne pojavljuje muzička avangarda, koja ima elitni karakter, već, kako Kloskovska kaže, popularna muzika. Ona se rađala izvan formalnih sistema u slamovima velikih gradova. „Prolazila je kroz ogromne mehanizme komercijalizovanog sistema zabavne umjetnosti, ali dopirući do omladinskih grupa, koje su se spontano i stihijski stvarale na osnovu zajedničkih muzičkih interesovanja i doživljaja, vraćala se u izvjesnom smislu svom izvoru“ (Kloskovska, 2003: 235). Skica društvenog toka popularne muzike u delu Kloskovske izgleda odgovara društvenoj praksi. Nužno je ipak pretpostaviti da onom delu popularne muzike, rečju

³ Valentina Radoman (2018) razmatra odnos nove kritičke muzikologije prema konceptima tradicionalne muzikologije čija je analiza prvenstveno usredsređena na formalne strukture muzike. Za razliku od nje, kritička muzikologija muziku stavlja u relacije prema društvenom i kulturnom okruženju. Autorka zastupa stav da su obe pozicije legitimne. U centru pažnje je pitanje iz koje ideološke pozicije progovaraju muzikolozi. Videti: Radoman, 2018, „New Critical Thinking in Musicology: What ideologies do contemporary musicologist speak from and for whom do they speak“, *New Sound*, 11, pp. 35-56.

supkulturnim pokretima, kao što su hipi ili pank pokret, pripadaju iste one karakteristike koje je Pođoli (Renato Poggioli) pronašao pri definisanju avangardnih pokreta, kao što su: nihilizam, agonizam, futurizam, dekadencija (Pođoli, 1975: 95-110).

Kada kažemo popularna muzika: tekst i kontekst⁴, želimo, ne da predočimo već mnogo puta ispisanu istoriju popularne muzike, već da nanesemo kulturološke slojeve i izvedemo neke od ključnih karakteristika istraživanog predmeta – popularne muzike. Na neki način ona se naslanja na pesme narodne kulture u kojima su pevanje i pevački tekst jedan od najvažnijih delova muzičke tvorevine. Sajmon Frit (Simon Frith) pokazuje da je bilo kakva stroga distinkcija u pogledu analize muzike problematična i neodrživa. Odbacio je disciplinarni jaz prema kome je analiza klasične muzike pripadala muzikologiji, a popularne sociologiji, uz dodatak da su sudovi u pogledu „dobre“ i „loše“ muzike takođe problematični (Frith, 2007: 258). Slika popularne muzike u celini ipak izostavlja neke važne njene elemente. Roj Šuker (Roy Shuker) je sproveo obimno istraživanje u kome je pokazano čemu služi proizvodnja u popularnoj muzici. Da bi se shvatila ova muzička forma neophodno je razumevanje interpretacija njenih sadržinskih elemenata u kojima je utelovljena: ploče, kasete, muzički video, koncerti, radio emitovanja, filmska muzika itd. (Shuker, 2001: x).

Sasvim je jasno i samo delimično upućenom posmatraču da popularna muzika nije jednoobrazna društvena i muzička pojava, zbog čega ne samo sociologija, već i druge naučne discipline, sve snažnije zagovaraju interdisciplinarno proučavanje muzike (Nešić, Nešić, Čičević, 2012). Razvoj ove muzičke forme u proteklih sto godina dokazuje činjenicu da se njena dela, iako nose jedinstven naziv – popularna muzika – međusobno toliko razlikuju da ih je teško podvesti pod isti pojam. Ovome doprinose razni muzički, tehnološki, društveno-kulturni i politički faktori. Uočljiva je razlika između komercijalne popularne muzike i stvaralaštva rok kulture (Božilović, 2004). Dok je prva pretežno zainteresovana za ljubavne pesme kao oprobani tržišni proizvod, dotle se rok muzika svojim najčešće radikalnim društvenim angažmanom suprotstavlja okoštalim tvorevinama kulture.⁵

⁴ Broj monografija, članaka i zbornika u polju proučavanja muzike uopšte, posebno popularne muzike, iz godine u godinu se uvećava. Ovo bitno doprinosi kvalitativno novim teorijskim polazištima. Skup istraživanja vrednih pažnje u tom pogledu predstavlja zbornik radova pod nazivom *The Cultural Study of Music*, (2003), čiji su urednici Martin Klejton, Trevor Herbert i Ričard Midlton, New York/London: Routledge, u čijem se uvodu, autora Ričarda Midltona, upućuje i na druga već dobro poznata istraživanja popularne muzike, kao što su ona koja su sproveli Hauard Beker (Howard Becker), Lorens Grosberg (Lawrence Grossberg), Dik Hebdidž (Dick Hebdige) i sl.

⁵ U nedavno objavljenom istraživanju autor, suprotno raširenom gledištu o rok muzici kao politički intoniranom izrazu, ukazuje na to da pank kao oblik popularne muzike samo u neznatnoj meri istupa kao vid političke samosvesti. Njegov osnovni muzički i vizuelni impuls usmeren je na provociranje mediokritetskih izraza u rok muzici i, šire, dominacije masovne kulture i građanskog morala. Više o tome u: Ilić, Boris (2020). „Rani britanski pank: Žanr popularne kulture ili oblik političkog aktivizma?“/ „Early british punk:

Alan Mur (Allan Moore) skreće pažnju na to da se muzici (i njenoj popularnoj formi), više u prošlosti a manje danas, pripisuje „amaterski“ status, „uprkos očiglednom profesionalizmu pokazanom od strane njenih praktičara, prihoda njihovog razmatranog uspeha, na osnovu kojih su sposobni da angažuju razne aktere (agente i menadžere, etikete, diskografske kuće, koncertne dvorane, distributere ploča, prodajna mesta)“ (Moore, 2003: 1). U grubim crtama, popularna muzika se, kako to, da ponovimo, sugerije Fisk, može podeliti na izrazito komercijalnu muziku i rok muziku, koja je takođe namenjena tržištu, ali se u stvaralačko-receptivnom aspektu bitno razlikuje od prethodne. Za razliku od komercijalne popularne muzike koja je primarno orijentisana na tržište, rok muzika, kojoj se tržište pre nameće kao nužnost, a manje kao potreba i cilj, ne može se odrediti kao onaj muzički izraz koji se prepušta društvenoj stihiji, predlažući jeftini hedonizam kao način života. Rok muzika sugerije upravo suprotno: pesničko nadahnuće, pronicljivo sagledavanje društvenih i kulturnih trendova, koji proizlaze iz dobrog formalnog ili neformalnog obrazovanja. U muzičkom pogledu, dela rok muzike češće korespondiraju sa umetničkim stilovima avangarde, razumevajući muziku kao stvaranje uvek podložno transformacionim procesima, kao i sa drugim umetnostima, na primer, sa filmom. Džulijen Templ (Julien Temple), britanski režiser blisko povezan sa pank grupom *Sex Pistols*, filmom *Velika rokenrol prevara* (1979) pokreće „pitanje pretvaranja nepopularnog u popularno“ (Jončić, 2015: 49). Sociologija supkultura nedvosmisleno ističe da se poreklo popularne muzike nalazi u urbanoj sredini, a zatim se procesima difuzije iz gradskih centara širi na bližu i dalju okolinu, postajući tako jedan od najvažnijih medija komunikacije. „U gradovima pop se prikazuje kao jedno od markantnih lica globalne kulture“ (Božilović, 2021: 226). Uviđa se da popularna muzika predstavlja svojevrsni vid protivrečnosti i koegzistencije supkulturâ i kulturne industrije. Za razliku od ovih dela i intencija autora, komercijalna popularna muzika se stvara po šablonu ranije usvojenom na osnovu pokazatelja prodaje. Cilj celokupne popularne muzike jeste poziv na ples, pokret, verbalnu i neverbalnu komunikaciju.

*Individualna kreativnost i društveni okvir: odnos stvaraoca,
recipijenta i društva u popularnoj muzici*

Prema rečima Sajmona Frita, popularna muzika vrši četiri važne funkcije: 1. Ona služi kao odgovor na pitanje identiteta; 2. Pojedincima i grupama pruža mogućnost upravljanja odnosima između javnog i privatnog emotivnog života; 3. Pomaže organizaciji vremena, oblikujući pamćenje o popularnom; 4. Popularna muzika poseduje mogućnost da u potpunosti zagospodari čovekovim bićem (Frith, 2007: 264-267). Proces stvaranja u popularnoj muzici u velikoj meri sličan je stvaranju bilo koje

A genre of popular culture or a form of political activism?“, u *Sociološki diskurs*, 10/19. str. 81-96.

druge umetnosti.⁶ Odvija se na gotovo identičan način, zavisi od istih faktora i kod recipijenata, u ovom slučaju slušalaca, izaziva slične utiske. Iako se može reći, kao što to čini Etjen Surio (Etienne Souriau),⁷ da se umetnosti mogu povezivati i da se iskustva iz jedne umetničke discipline mogu prenositi u drugu, treba prihvati i ograničenja koja se na ovom putu „prelaska“ mogu pojaviti. Može se takođe tvrditi da se stvaralački proces muzici, bez obzira na to da li je reč o „ozbiljnoj“ ili „popularnoj“ muzici odvija po istim principima. Filip Tag (Philip Tagg) tako odbija da sledi tradicionalnu podelu i gaji nepoverenje prema popularnoj muzici kao nečemu novom, smatrajući da je uvek moguće „govoriti o ‘zabavnom’ na ozbiljan način ili pronalazeći ‘zabavno’ u ozbiljnim stvarima“ (Tagg, 2015: 1). Sociologija polazi od stava da na sve učesnike u bilo kojoj umetnosti, pa i u muzici, utiču brojni društveni i kulturni faktori. Status individualnog postignuća se ne ignoriše, ali je njegov domet ograničen uticajima društvenog okruženja. Lalo ističe da umetničko stvaralaštvo pre svega treba da izrazi svest o životu. On tvrdi da je uticaj individualne ličnosti u stvaralaštvu postojan, ali ograničen uslovima koje nameće društvo, kako prethodnog istorijskog razvoja umetnosti, tako i ekonomskih, političkih i kulturnih osobenosti epohe u kojoj umetnik stvara. Umetnički vredna dela, po njemu, otpočinju novu evoluciju ili revoluciju, ali u tome pregnuću nije sve novo i individualno „jer genijalno delo je naročito ono koje dolazi u pravi čas da popuni prazninu koju je duh presičene javnosti počeо da oseća, odvraćajući se umorno od oveštalih umetničkih formi“ (Lalo, 1974: 57).

Kada je u pitanju popularna muzika, ovi uticaji su možda značajniji i vidljiviji. Ne samo da u velikoj meri motiv, odabir, način, muzička i tekstualna sadržina zavise od socijalnog statusa stvaraoca, njegove percepcije ovog statusa, te ekonomskih, kulturnih i političkih faktora koje utiču na njega, već je i čitava konceptualna građa, izražena u tekstovima pesama, izgrađena na komunikaciji sa društvenim okruženjem. Istraživanja, kakvo je ono Sare Koen (Sara Cohen) o stvaralaštvu pank bendova u Liverpulu, pokazuju da su muzičari u kreativnom procesu suočeni sa velikim brojem dilema: biti dosledan izvornoj formi muzike a proširiti krug publike, stvarati u saradnji sa malim diskografskim kućama, a obezbediti potrebna materijalna sredstva; težiti izbegavanju muzičkog stereotipa, a ostati odan jednostavnom izrazu, te komunicirati sa kompleksnijim muzičkim formama. Pri svemu ovome posreduje kako niz pojedinačnih odлука stvaralaca, tako i faktora šireg okruženja: ekonomskih, kulturnih, političkih,

⁶ O različitim gledištima, ali i vidovima promocije popularne muzike čitalac se može upoznati u članku pod nazivom „Thank You for the Music“, Džajlsa Hupera (Giles Hooper) (2018), u: *Popular Music Analysis, Expanding Approaches*, ed. Scotto, C, Smith, K. Brackett, J., Routledge.

⁷ Ne samo da govori o povezivanju i srodstvu umetničkih disciplina, već i dodaje: „Umetnost je među duhovnim moćima čovekovim ona koja je stvorila čitav svet nastanjen stvorenjima, od kojih su jedna duhovna – simfonije, preludijumi, nokturna, soneti, balade, epopeje – a druga vidljiva na suncu ili mesečini, hramovi, katedrale, vodovodi, obeliski, sfinge, statue (koliko li je kamena prenela i oblikovala ta duhovna moć!)“ (Etjen, 1958: 6).

tehnoloških itd. (Cohen, 1991). Okruženje je zapravo ključni faktor u stvaralaštvu i recepciji bilo kog muzičkog izraza, koji se najintenzivnije osećaju u malim grupama. „Male grupe imaju jasne okvire u kojima njihovi članovi dele idiomu“⁸, zato je mala grupa „dobro mesto za razumevanje načina na koje se određena muzika uči, prezentuje, percipira, itd. u datim okvirima“ (Rašić, 2016: 139). Iz tih razloga neki sociolozi, kao što smo videli na primeru Laloa, iznose tvrdnju da je stvaralaštvo većim delom kolektivno, da društvo stvara muziku, a pojedinac-stvaralac, tek eksponent ove društvene tvorevine.

Individualni pečat stvaraoca u popularnoj muzici ipak nije zanemarljiv. Prilog tome predstavljaju muzičari čiji se izuzetan uticaj u sferi kulturne komunikacije, i mimo prisustva u medijskom prostoru, širi na publiku koja u tom stvaraocu prepoznaće izvesni genij.⁹ Ovaj genije, prema sudu publike, s jedne strane oličava upravo originalnost, autentičnost, invenciju, ideju, prodor u novo i drugačije, a s druge strane oslikava karakter kolektivnog identiteta (određene supkulturne grupe, klase, roda) i njegov je muzički izraz glas šireg muzičkog, socijalnog ili kulturnog auditorijuma.⁹ Izgleda da se u opštim crtama, razmatrajući pitanje odnosa pojedinca i kulture, u ovom slučaju popularne muzike i njenih stvaralaca, ne može zanemariti domaćaj kulturnog relativizma koji otkriva da interakcija pojedinca i kulture nije prost mehanizam, već podloga za izrastanje novih vrednosti, pri čemu ni ličnost nije *tabula rasa*, niti kultura shematski sistem delanja (Vidi Sapir, 1974: 214-216). Ovo je naročito karakteristično za rok grupe i izvođače tokom 60-ih godina 20. veka, gde je spontanost i kreativnost pojedinca u muzičkom stvaranju i izvođenju sagledavana kao izraz natprosečne individualnosti.

Sa pojavom panka i srodnih pravaca, grupni muzički akter zamenuje individualnog genija. Iako je u ovoj vrsti muzike i dalje pojedinac tvorac muzičke kompozicije ili teksta pesme, interakciji svih članova benda pridavan je atribut stvaraoca muzičkog dela. Važno je napomenuti da tekstualno i instrumentalno stvaralaštvo u panku ne uzima u obzir saradnju sa drugim akterima u stvaranju i izdavanju kompozicija i albuma – producentima i menadžerima kao što je to bio slučaj početkom veka sa zajednicom njujorških kompozitora, tekstopisaca i izvođača koji su nosili naziv Tin Pan Eli (Tin Pan Alley). Princip „uradi sam“ označavao je nastojanje da se konačan muzički i vizuelni izraz (tekstovi pesama, melodische strukture, odevanje) učine kreacijom samih članova benda, odnosno da se u najvećoj meri odstrani uticaj muzičkih institucija

⁸ Poznato je da je Džim Morison (Jim Morrison) kod publike i kritike bio izuzetno cenjen ne samo kao pesnik i muzičar, već i kao široko obrazovana osoba, koja se pored muzike interesovala i za religiju, filozofiju i filmska dostignuća (Morison, 1989).

⁹ Na fenomen genija upućivala je još idealistička i romantičarska misao od Immanuela Kanta (Immanuel Kant) do Benedeta Kročea (Benedetto Croce). Na ovom mestu termin se koristi u težnji da se naglasi samo relativna izuzetnost stvaraoca u rok muzici, naročito u smislu pokretača društvenog angažmana, a manje kao oznaka za talenat putem koga priroda propisuje umetnosti pravilo, kako je to Kant mislio.

i ostvari potpuna kreativna kontrola od strane članova grupe.¹⁰ U ovom procesu nije bez značaja ni uticaj stalne komunikacije članova benda sa primarnom grupom prijatelja van benda i širom publikom. Prema Šukeru, značaj individualnog postignuća izvođača se određuje kao varirajući stepen autonomije, koji je ograničen tehnologijom, ekspertizom i očekivanjima publike. Pojam „muzičar“ za njega ima više evaluativni nego ekonomski smisao.

Način muziciranja koji je važio za dela klasičnog rokenrola i drugih popularnih žanrova se sa pojavom DJ kulture, povezanim sa tehno stilovima, suštinski menja (Shuker, 2001: 99-100). Ne samo da se menja stvaralački muzički postupak (grupu muzičara koja komponuje i izvodi muziku zamenjuje pojedinac za miks-pultom okružen pločama i drugim tehničkim uređajima), već se kvalitativno menja percepcija funkcija i smisla muzike koji joj pridaju recipijenti. U sociologiji se jasno uočava činjenica da je popularna muzika sa jedne strane estetski, muzički čin, ali je on istovremeno i društveni i vizuelni vid komunikacije. U tom smislu će i melodijska struktura ostvarenja popularne muzike biti jednako važna kao i izgled, odevanje, verbalno i neverbalno komuniciranje.¹¹ Popularna muzika želi da se predstavi kao društveni akter koji proizvodi i muzički doživljaj i društveni diskurs.

Supkulture su krajem 20. veka zamenila neo-plemena izgubiviši svaku, naročito klasnu vezu sa supkulturnim pokretima. Ovo je tema koja se u različitim oblicima postbirmingemskega pristupa pojavljuje radi analize omladinskih grupa povezanih sa popularnom muzikom, revidirajući klasičnu teoriju supkulture. Sara Thornton (Sarah Thornton) uvodi pojam supkulturnog kapitala, izvedenog iz Burdijeove (Pierre Bourdieu) koncepcije kulturnog kapitala, kao načina grupisanja i samoidentifikacije aktera popularne muzike. Autorka smatra da unutar supkulturnog kapitala, frizure, odevanje i kolekcije diskova imaju istu funkciju kao i kućne biblioteke, kolekcije slika i sl. One predstavljaju investiciju za pristup određenoj potkulturnoj grupi (Stanojević, 2007: 267).

Endi Benet (Andy Bennett), situirajući pojam neoplemena Mišela Maffesolija (Michel Maffesoli) u uske okvire ukusa i stila omladinske kulture, ukazuje na to da se

10. „Uradi sam“ (eng. Do-it-yourself – DIY) jeste jedno od glavnih obeležja pank supkulture. Jan Moren (Ian Moran) smatra da pank nije samo izraz mladalačkog besa, već i potraga za alternativnim načinima života, različitih od društvenih normi. U tom smislu aspekt „uradi sam“ predstavlja jedan od najvažnijih faktora ove supkulture. „Nezavisne izdavačke kuće, „uradi sam“ štampa, „uradi sam“ mesta, jesu ono što je pank supkulturu držalo životom tokom sedamdesetih godina“, u: Moran, Ian, P. (2010), “Punk: The Do-It-Yourself Subculture. Social Sciences Journal . 10. 1. pp. 58.

11 Nikola Božilović (2016) u delu *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, daje minuncioznu uporednu analizu supkulturnih grupa tediboja i rokera, naglašavajući važnost odevanja kao identitetske oznake pripadnosti.

grupisanje omladinske potkulture odvija na drugačije načine i mimo ideoloških, klasnih i drugih odrednica, koje su klasične studije kulture pronašle pri istraživanju omladinske supkulture od 60-ih do 80-ih godina prošlog veka. Mafesolijev pojam neoplemena nastaje kao izraz fenomenološkog poimanja društva. Prakse svakodnevног života nisu u potpunosti utemjene u racionalnom načinu mišljenja, a sociologija treba da razume načine na koje se iskustvo svakodnevног života odvija kao društveni fenomen. Neoplemenske zajednice prema ovom autoru počinju da se razvijaju 70-ih godina 20. veka, kada potrošnja postaje drugo ime za zapadni način života. Neoplemenima su u ovom konceptu viđena pre kao „zajednice osećanja“ (skup emocionalnih preferencija i moralnih vrednosti), nego kao „zajednice sADBINE.“ Ipak, ova osećajnost ne predstavlja nešto konzistentno i nepromenljivo. Naprotiv, njih karakteriše fluidnost (Stanojević, 2007: 274). Endi Benet je ovaj koncept primenio na proučavanje stila i ukusa omladinskih slojeva. Unutar njega pojam životnog stila je od ključne važnosti i ne treba ga mešati sa pojmom „načina života.“ Njime se opisuju preferencije izbora robe (frizure, odeće, hrane) koje se koriste za isticanje identiteta. U ovoj koncepciji pitanje ukusa je potpuno odvojeno od njegovih klasnih pretpostavki i zavisi od sasvim drugih činilaca. Zajedničko idejama Torntonove i Beneta je to što se potrošačko društvo sagledava kao oaza izbora. Ono više nije tamnica u kojoj su zaključani socijalni statusi omladinskih slojeva, pre svega radničke klase, što je implicirano u ranoj fazi proučavanja supkultura, već fleksibilna zajednica ukusa i stilova, muzičkih i drugih izbora u praksama svakodnevног života. Neoplemenski identitet mogu prigrabiti društvene grupe sa različitim osnovnim obeležjima: imigranti, marginalne supkulture roka, kao i plemena ujedinjena oko afiniteta prema tehno muzici. Ovaj poslednji je, kako je Benet mislio, nepriznat od strane javnosti i javnih institucija (Stanojević, 2007: 275-276).

U težnji za premošćavanjem jaza između gledišta o ozbiljnoj (umetničkoj) i popularnoj muzici i želeći da razume komunikativni aspekt muzike, Ričard Midlton (Richard Middleton) predlaže strukturalistički pristup. Prema njegovom mišljenju, za odnos prema muzici važno je uočiti gestove koje ona izaziva kod pojedinaca na fizičkoj osnovi. Ipak nije reč samo o mehaničkom procesu, jer ovi gestovi konstituišu značenja koja su za ljude od posebne važnosti. Zbog toga on usmerava pogled ka antropologiji i sociologiji. Ovi gestovi se uče i predstavljaju kulturni ekvivalent stvorenoj muzici. Manihejsku podelu na „misao za umetničku muziku, a ‘telo’ za popularnu,“¹² treba odbaciti kao kvazi-sociološke kategorije (Midleton, 178-179; 187). Popularna muzika je tako legitimno polje muzikološkog proučavanja.

¹² U filmu *Nebeska tema*, autora Mladena Matičevića (2019), pijanista i profesor Aleksandar Šandorov govori o tome da su popularna muzika, konkretno grupa *Idoli* i, posebno, njen frontmen Vlada Divljan, imali izuzetan uticaj u proširivanju njegovih stvaralačkih muzičkih horizontata. Čini se da je britanski violinista Najdžel Kenedi (Nigel Kennedy) išao u obrnutom smeru. U mladosti panker, a danas poznati violinista, u jednom delu svoje karijere interpretirao je klasične pank numere u aranžmanima koji imaju prizvuk ozbiljne muzike. Više o tome na: <https://www.danas.rs/kultura/mikroskopska-mehanika/>

Opšte uzev, dela popularne muzike najčešće se stvaraju po industrijskom modelu, kako je to opisao Edgar Moren (Morin) u delu *Duh vremena*, označavajući ih kao ultralake industrije (Moren, 1979: 26). Stvaralački genije se u manjoj ili većoj meri ipak podređuje grupnom stvaralaštvu i uticajima društvenog i kulturnog okruženja, kroz institucionalizovane oblike stvaranja koje nameće moćna industrija kulture.

Stuart Hol (Stuart Hall) i Pedi Vanel (Paddy Whannel), kako beleži Džon Stori (John Storey), celokupnu popularnu kulturu i unutar nje popularnu muziku, sagledavaju u kontekstu borbe između onoga što je dobro i vredno i onoga što je loše i obezvredeno. Nije toliko reč o modernim oblicima komunikacije, već o konfliktu koji postoji unutar njenih medija. Prema ovim autorima, ne može se podvući jasna demarkaciona linija između visoke i masovne kulture. U centru pažnje nalazi se analiza publike, koja informacije o muzici i kulturi dobija iz masovnih medija. Publika popularne muzike je viđena kao heterogena. Od Adorna i Grinberga (Clement Greenberg) preuzima se stav o masovnoj kulturi kao instant kulturi. Moć masovnih medija je tolika da dovodi u pitanje slobodan izbor slušaoca. Ovo u stavu Hola i Vanel-a vodi gledištu da su naši odgovori na muziku medijski posredovani i oblikovani. To je posebno vidljivo na primeru sadržaja popularne muzike, ali isto važi i za analizu kulture u celini. Kada je u pitanju odnos umetničke i popularne muzike, oni smatraju da nije reč o tome da je umetnička muzika superiorna u odnosu na popularnu, već da su one različite i da stvaraju drugačije vrste satisfakcije. Autori tvrde da je ova distinkcija, između „ozbiljnog“ i „popularnog“, između „zabave“ i „vrednosti“, lažna. Popularna umetnost i popularna muzika za njih ne predstavljaju pogrešan pristup kvalifikaciji „prave“ umetnosti, jer popularna muzika želi pre svega da dela u granicama popularnog. Dobra popularna umetnost je sposobna da ponovo uspostavi odnos između izvođača i publike. U društvu masovne kulture, koju reprezentuju masovni mediji, prema Holu i Vanel, svaka umetnost i svaka muzika, bila ona dobra ili loša, jeste masovna umetnost, koja, kao masovna umetnost, ima karakter korumpirane popularne muzike / umetnosti. Razlika između masovne i popularne umetnosti uspostavlja se uz zaobilaznje grubih generalizacija o masovnoj kulturi i suočavanjem sa punim okvirom materijalne ponude masovnih medija. Hol i Vanel kao suštinsko vide pitanje tekstualnih kvaliteta popularnog, a interakcija između teksta, medija i publike se ispostavlja kao ključna za analizu fenomena. Popularna muzika se prvenstveno dovodi u vezu sa omladinskim slojevima, a mediji i druge tvorevine ove kulture kao što su pesme, časopisi, koncerti, festivali, intervjuji sa pop zvezdama, pomažu izgradnji identiteta. Pop muzika, smatraju, ne ističe toliko u prvi plan pojedine aspekte života, poput emotivnih ili seksualnih problema, nego pre svega zahteva sticanje životnog iskustva, direktno i žestoko. Od medijskog predstavljanja pop muzike će u velikoj meri zavisiti i njena recepcija (Storey, 2012: 51-55). Ukratko, mediji, prema ovim autorima, ne samo da stvaraju popularno, već i oblikuju svest o popularnom.

Zaključak

Popularna muzika kao deo šireg plana popularne / masovne kulture nastaje iz narodne kulture, gradskih kafanskih priredbi u kojima se jasno ne mogu razlučiti stvaraoci/izvođači muzičkog dela od publike. Svi skupa predstavljaju deo jedinstvenog muzičkog događaja. Nastanak i razvoj institucionalizovanih oblika industrije zabave od početka 20. veka dovode do transformacije narodne kulture koja se sada počinje tretirati kao tržišni proizvod, standardizovan i tipiziran.

U redu dela popularne kulture nastaje i popularna muzika koja dobrim delom potпадa pod sistem proizvodnje drugih dela masovne kulture. Međutim, popularna muzika nije homogena društvena pojava. Nju, pored tipiziranih muzičkih ostvarenja komercijalne popularne muzike, čine oni izrazi, kao što je slučaj sa brojnim delima bluz, džez i rok muzike, koji u jednom broju slučajeva samo delimično i pod egzistencijalnom prinudom učestvuju u onome što je Edoardo Sangvineti (Edoardo Sanguineti) nazvao „prostituisanjem umetnika“ i osvajanjem „tržišta publike“ (Sangvineti, 1970: 86-87). Tvorci rok muzike, kao jednu od najvažnijih identitetских osobenosti ističu protivljenje na profitu zasnovanom popularnom muzičkom stvaralaštvu i nepristajanje na diktat tipizacije i standardizacije muzike. Njeni stvaralački ideali bliski su onima koji postoje u visokim stilovima umetnosti, ali ne na način koji bi vodio otuđenju od društvenog sveta. Pošto se i u oblasti recepcije, počev od prvih decenija 20. veka, a naročito od 60-ih godina, dogodio snažan prodor u prihvatanju popularnih stilova u umetnosti, koje imaju izvestan umetnički dignitet, te nisu svodive na proekte najnižeg stvaralačkog nivoa, italijanski estetičar Đilo Dorfles (Gillo Dorfles) govorio o potrebi za afirmacijom pojmove „srednjih umetnosti“ i „oscilacija ukusa“, kako bi ukazao na to da postoji potreba za novim estetskim prosuđivanjem i novom skalom estetskih vrednosti (Dorfles, 1963).

Analiza je pokazala da je od druge polovine 20. veka većim delom prevladana podvojenost na umetničku i popularnu muziku, a velike zasluge u tom pogledu pripadaju nastanku kritičke muzikologije, te njenoj orientaciji ka drugim društvenim i humanističkim naukama, pre svih sociologiji i antropologiji. Sa muzike se skida „aura“ nedodirljivosti i neponovljivosti. Ona se počinje sagledavati kao deo društvenog života u kome struje uticaji u oba smera - uticaj muzike na društvo i društva na muziku. Sve je veći broj naučnih dela u kojima se iz različitih perspektiva razmatra ovaj fenomen modernog društva.

Popularna muzika sagledana je u konturama nauke o društvu, kao akter koji komunicira sa spoljnim svetom. Kreativni potencijali pojedinca kao stvaraoca uzimaju se u obzir kroz odnose interakcije sa drugim stvaraocima, publikom, sistemom proizvodnje i distribucije muzike. Unutar kompleksnih društvenih odnosa u koje stupa individualni ili kolektivni muzički subjekt, domaćaj stvaraoca popularne muzike je

vidljiv i efektan. On, kao zastupnik progresivnih vrednosti vrši niz uticaja na promenu uvreženih, pre svega muzičkih, a zatim društvenih navika, permanentno komunicirajući sa publikom. Istaknuto je da je analiza kulturnog relativizma u isticanju značaja pojedinca suštinski primenljiva na odnosno pitanje stvaraoca popularne muzike i da se taj značaj ne može prenebregnuti. Ipak, iako je popularna muzika u 20. veku učinila veliki iskorak ka emancipaciji različitih kategorija društva, čiji su kreatori svakako određeni pojedinci, položaj i značaj tih pojedinaca u celokupnom poretku kulture modernog društva u velikoj meri zavisan je od širih društvenih i kulturnih skopova, u prvom redu od glomaznog sistema industrije kulture i njenih konkretnih elemenata, viđenim u diskografskim kućama, sistemu distribucije muzičkih dela, te medijskom okruženju.

REFERENCE:

1. Adorno, Theodor. Wiesengrund. 2005. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. Routledge: London and New York.
2. Bart, Rolan. 2015. *Elementi semiologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
3. Bennet, Andy. 1999. „Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste.“ *Sociology*. 33. 3. pp. 599-617.
4. Božilović, Nikola. 2021. *Popkulturni fenomeni XX veka (sociološki eseji o filmu i rokenrolu)*. Niš: SKC.
5. Božilović, Nikola. 2016. *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
6. Božilović, Nikola. 2004. *Rok kultura*. Niš: SKC.
7. Božović, Ratko. 2009. „Stramputice kiča.“ *Sociološka luča* III(2). str. 3-17.
8. Clayton, Martin, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.). 2003. *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. London: Routledge.
9. Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford/New York: Oxford University Press / Clarendon Press.
10. Dorfles, Đilo. 1963. *Oscilacije ukusa i savremene umjetnosti*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko preduzeće "Mladost".
11. Etjen, Surio. 1958. *Odnos među umetnostima: problemi uporedne estetike*. Sarajevo: Svijetlost.
12. Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
13. Frith, Simon. 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected essays*. Aldershot: Ashgate.
14. Grojs, Boris. 2020. *U toku*. Beograd: Službeni glasnik.
15. Hooper, Giles. 2018. „Thank You for the Music“ in: The Routledge Companion to Popular Music Analysis, Expanding Approaches Routledge. pp. 29-44.
16. Horkheimer, Max, Adorno Theodor. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofski fragmenti*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće "Veselin Masleša".
17. Ilić, Boris. 2020. „Rani britanski pank: Žanr popularne kulture ili oblik političkog aktivizma?“ / „Early british punk: a genre of popular culture or a form of political activism?“ *Sociološki diskurs*. 10/19. str. 81-96.
18. Jončić, Petar. 2015. *Muzičke slikovnice osamdesetih*. Beograd: Službeni glasnik.
19. Kloskovska, Antonjina. 2003. *Sociologija kulture*. Sarajevo: Krug 99.
20. Lalo, Šarl. 1974. *Osnovi estetike*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod / Redakcija

- „Kultura.“
21. Maze, Kaspar. 2008. *Bezgranična zabava: uspon masovne kulture 1850-1970*. Beograd: Službeni glasnik.
 22. Middleton, Richard. 1993. „Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the gap.“ *Popular Music*. 12. 2. Cambridge University Press. pp. 177-190.
 23. Moran, Ian, P. 2010. „Punk: Do-It-Yourself Subculture.“ *Social Sciences Journal*. 10. 1. pp. 58-65.
 24. Moore, Allan. 2003. „Introduction“ in: *Analyzing Popular Music*. ed. Allan F. Moore. Cambridge University Press. pp. 1-15.
 25. Morison, Džim. 1989. *Američka molitva*. Niš: Gradina.
 26. Moren, Edgar. 1979. *Duh vremena I, II*, Beograd: BIGZ.
 27. Nešić, Vladimir; Nešić, Milkica; Čičević, Svetlana. 2012. „Interdisciplinarnost u psihološkim i muzikološkim istraživanjima.“ u: *Obrazovanje u savremenim univerzitetim*. ur. prof. dr Bojana Dimitrijević. str. 360-373.
 28. Petković, Jelena. 2020. *Savremeno društvo i kulturne promene*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
 29. Podoli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Nolit: Beograd.
 30. Popović, Una. 2019. „Filozofija muzike između osećanja i forme: Suzan Langer o muzici u novom ključu.“ *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. XIV-2. str. 197-208.
 31. Radoman, Valentina. 2018. „New Critical Thinking in Musicology: What ideologies do contemporary musicologists speak from and for whom do they speak.“ *New Sound* 52. 11. pp. 35-56.
 32. Rašić, Miloš. 2016. „Antropologija muzike: paradigme i perspektive.“ *Zbornik radova akademije umetnosti*. (4). str. 133-145.
 33. Sangvineti, Edoardo; Eskarpi, Rober; Silberman, Alfonso; Goldman, Lisjen. 1970. „Sociologija avangarde.“ *Kultura*. (9). 5. str. 86-103.
 34. Sapir, Edvard. 1974. *Ogledi iz kulturne antropologije*. Beograd: BIGZ: Biblioteka XX vek.
 35. *Sezamov englesko-srpski rečnik*, 2010, Beograd: Sezam book/Margo-art, str. 315.
 36. Shuker, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. Routledge: London and New York.
 37. Stanojević, Dragan. 2007. „Od potkulture do scene i plemena: postbirmingemski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila.“ *Sociologija*. XLIX, 3. str. 263-282.
 38. Story, John. 2012. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education.
 39. Šuvaković, Miško. 2004. „Višak vrednosti: muzikologija i etnomuzikologija u polju diskursa o *World music*.“ *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku* 24. str. 32-39.
 40. Uzelac, Milan. 2011. *Uvod u estetiku (predavanja u zimskom semestru 1992. godine)*. Vršac: Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača. Dostupno na: https://www.uzelac.eu/Knjige/10_MilanUzelac_Uvod_u_estetiku.pdf
 41. Kojić, Zorica. 2007. „Mikroskopska mehanika“, Dnevni list Danas, dostupno na: <https://www.danas.rs/kultura/mikroskopska-mehanika/> Zorica Kojić, 26.06.2007. 00:00, Internet stranici pristupljeno: 10. 05. 2022.

42. Matičević, Mladen. 2019. *Nebeska tema*. Premijera filma emitovana na kanalu Nova S, 7. 01. 2020.
43. „Where is the musical underground in 2017?“, dostupno na: <https://www.theguardian.com/music/ng-interactive/2017/oct/09/where-is-the-musical-underground-in-2017>. mon. 9. oct. 2017. 12 21 BST. Alekxis Petridis. Internet stranici pristupljeno: 10. 05. 2022.
44. https://sh.wikipedia.org/wiki/Industrija_zabave, Internet stranici pristupljeno: 10. 05. 2022.

Popular Music: Individual Creativity and Social Framework

Abstract: In the past hundred years, especially in the period after the Second World War, popular culture, and thus popular music, has become a vital part of the daily social life activities of individuals. Through the method of understanding and interpretation, the paper examines the processes of action and influence of popular music. The subject of the paper is to observe the relationships that are established between the individual as the bearer of the creative process in popular music and the social and cultural environment in which the creation process takes place and, in that sense, to determine the contribution of the scientific community in shedding light on these issues. The goal is to establish which factors and in what way they influence popular music, and what is the scope of individual creativity in the process of communication of this musical form with society. The opinion is that the individual creative personality of the author is a necessary, but not a sufficient condition for the creative process in popular music. The influences of society and culture, especially the mass media (radio, television and the Internet), in which it originates, are crucial factors that condition and / or mediate the creation of popular music. Thanks to interdisciplinary endeavours, primarily the synergy of musicology (especially critical musicology) and sociology, the knowledge about popular music has increased significantly in recent decades.

Keywords: popular culture, popular music, culture, society, individual

Julijana Baštić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Srbija

UDC 784.4:929 Popov Maks
DOI 10.5937/ZbAkU2210217B
Pregledni rad

Maksa Popov i tamburaška praksa u Beogradu sredinom 20. veka

Apstrakt: Etnomuzikološka istraživanja su neretko usmerena ka proučavanju individua prepoznatih kao istaknutih muzičkih inovatora svoga vremena, a terenski rad, kao fundamentalna metoda, predstavlja mesto susreta individue i istraživača. Kroz direktnе susrete ostvaruje se interakcija između sagovornika, odnosno odabranog pojedinca i etnomuzikologa, dok indirektni kontakti podrazumevaju vremensku i/ili prostornu udaljenost, te se svode na proučavanje određenih biografskih podataka, partitura, transkripciju, audio/video zapisa i drugih resursa. U tom smislu, proučavanje materijalne zaostavštine Makse Popova (1910–1973), publikovane grade, kao i verbalnih iskaza ljudi koji su sa njim bili u neposrednom kontaktu, omogućava rasvetljavanje ne samo njegove biografije, nego i potencijalnu rekonstrukciju tamburaške prakse u Beogradu sredinom 20. veka. Vreme njegovog delovanja obeleženo je značajnim društveno-istorijskim preokretima na globalnom planu, ali i kod nas. Sve te okolnosti neminovno su uticale na život i stvaralački domet Makse Popova. Budući da je najveći deo profesionalnog delovanja proveo u Radio Beogradu (prvo kao muzičar u Tamburaškom orkestru koji je vodio Aleksandar Aranicki, zatim kao umetnički rukovodilac tamburaškog orkestra u Radio Beogradu i, konačno, kao muzički producent i važna ličnost u institucionalnim umrežavanjima estradnih umetnika), muzička etnografija Makse Popova otvara mogućnost sagledavanja šire slike tamburaške prakse u Beogradu pre i posle Drugog svetskog rata.

Ključne reči: Maksa Popov, tamburaška praksa, individualna muzička etnografija, Tamburaški orkestar Radio Beograda

Relacija pojedinac–društvo predstavlja intrigantan i inspirativan aspekt etnomuzikoloških istraživanja.¹ Shvatanje muzike kao „ljudski organizovanog zvuka” (Blacking 1973), kroz koji se izražavaju aspekti iskustva pojedinca u društvu, posledica je promene fokusa etnomuzikologa sa kulture na subjekt. U tom smislu, interesovanja za „subjektno centrirane muzičke etnografije” (Rice 2003) predstavljaju smenu naučne paradigme od početnih sakupljačkih tendencija, preko istraživanja kulturno-istorijskih aspekata muzike, sve do usmerenja na kontekstualizovana individualna muzička iskustva.² Drugim rečima, subjekt je shvaćen kao lokus muzičke prakse i iskustva u savremenosti, te muzička etnografija ne predstavlja samo deskripciju individualne biografije i muzičkog iskustva, nego podrazumeva i razumevanje društveno-istorijskih okolnosti koje okružuju subjekt u datom trenutku.

Iskustvo terenskih istraživanja, kao fundamentalne metode kroz koju se uspostavlja disciplinarnost etnomuzikologije, najčešće je izgrađeno na osnovu interakcije sa individuama koje su u široj društvenoj zajednici prepoznate kao istaknuti muzički pojedinci ili pak inovatori svoga vremena.³ Odnos između istraživača i individua može da bude direkstan, indirekstan ili kombinacija ova dva. Kroz direktne susrete ostvaruje se interakcija između sagovornika, odnosno odabranog pojedinca i etnomuzikologa, dok indirektni kontakti podrazumevaju vremensku i/ili prostornu udaljenost, te se svode

1 U studiji Džonatana Stoka (Jonathan Stock) iz 2001. godine dat je pregled važnih tema u vezi sa etnomuzikološkim proučavanjima pojedinaca (Stock 2001: 5–19). Pitanje odnosa između identiteta i muzike u etnomuzikologiji je, takođe, inspirativno polje u kom individue zauzimaju važno mesto, a tekst Timoti Rajsja (Timothy Rice) iz 2007. godine daje zanimljivo tumačenje i svojevrsnu kritiku odabranе etnomuzikološke literature pisane na engleskom jeziku u vezi sa ovim aspektom (Rice 2007: 17–38). U okviru domaće etnomuzikologije izdvajaju se „Zbornik narodnih pjesama – po pjevanju Hamdije Šahinpašića” Miodraga Vasiljevića (prvo izdanje štampano je u Moskvi 1967. godine, a drugo 2017. godine u Podgorici), kao i knjige Dimitrija O. Golemovića „Krstivoje” (Golemović 2009) i Mirjane Zakić „Dušom i frulom: Dobrivoje Todorović” (Zakić 2015) koje su u celini posvećene muziciranju odabranih individua kao paradigmatskim reprezentima muzičke prakse unutar istraživanog prostornog i društveno-istorijskog konteksta. Postoje i brojne publikacije na srpskom jeziku monografskog i esejičkog tipa u kojima su etnomuzikolozi svoj naučni diskurs formirali prema zabeleženoj gradi u vezi sa pojedincima koji zauzimaju posebno mesto u određenim muzičkim praksama.

2 Trodimenzionalni model muzičkog iskustva Timoti Rajsja, definisan vremenom, prostorom i metaforama (Rice 2003: 151–179), predstavlja sveobuhvatni postmoderni koncept tumačenja muzičkih etnografija. Prema Rajsovom modelu postoje najmanje dva načina mišljenja o vremenu – prvi je hronološki i istorijski, a drugi je iskustveni i fenomenološki (Rice 2003: 162–163). Prostor je predstavljen kao apstraktno, dinamično i društveno konstruisano polje analize, gde se ostvaruje muzičko iskustvo kao „konstruisana mentalna okruženja u kojima muzičari i njihova publika zamišljaju sebe dok doživljavaju muziku” (Rice 2003: 161). Ključni element ljudskog mišljenja o muzičkom iskustvu jesu metafore i njih kreiraju istraživači (etnomuzikolozi). On izdvaja četiri osnovne metafore muzike: „muzika kao umetnost”, „muzika kao društveno ponašanje”, „muzika kao simbol ili tekst” i „muzika kao roba” (Rice 2003: 163–167).

3 Na osnovu analize knjiga objavljenih na engleskom jeziku u periodu od 1976. do 2002. godine, čiji autori se deklarišu kao školovani etnomuzikolozi i zasnivaju svoja proučavanja na metodi terenskih istraživanja, Timoti Rajs i Džesi Ruskin (Jesse D. Ruskin) smatraju da istraživanje individua predstavlja normu discipline. Oni su analizirali na koji način su istraživane i zastupljene muzičke etnografije individua u okviru problema u vezi sa značenjima i funkcijama muzike u kulturi i društvu, te su izdvojili četiri tipa individua, ističući da su prva dva najviše zastupljena: 1. inovatori u tradiciji, 2. ključne figure koje zauzimaju posebno mesto u muzičkoj kulturi, 3. obične individue i 4. anonimni članovi auditorijuma (Ruskin and Rice 2012: 303–306).

na proučavanje određenih biografskih podataka, partitura, transkripcija, audio/video zapisa i drugih resursa.

Ovaj rad usmeren je na Maksu Popova (1910–1973), istaknutog pojedinca u istoriji tamburaštva u Srbiji, kome do sada nije posvećeno dovoljno pažnje koju njegov lik i delo zavređuju. Zbog prostorno-vremenske udaljenosti od proučavanog subjekta, ostvaruje se indirektna veza između istraživača i subjekta koja je, neminovno, protkana brojnim kulturnim šumovima.⁴ Kako bi se podrobnije razumela uloga Makse Popova u tamburaškoj praksi u Beogradu sredinom 20. veka, kao i individualni izvođačko-stilski aspekti muziciranja, pristupa se analizi materijalne zaostavštine Makse Popova (notni rukopisi, fotografije, pisma i dr.), zatim publikacijâ u kojima se nalaze podaci o njegovom životu i stvaralaštvu (pisani narativ, zvučni snimci, partiture i dr.), kao i usmenih narativa koji su sakupljeni metodom terenskih istraživanja. U tom smislu, ovaj rad je usmeren na muzičku etnografiju pojedinca koji je vremenski distanciran od istraživača, te se na taj način afirmiše „istorijska etnomuzikologija“ (McCollum, Hebert 2016). Upotreba materijalnih dokaza, pomoću kojih se kreiraju značenja o muzičkoj prošlosti, predstavljaju osnovnu metodu istorijske etnomuzikologije koja se zalaže za kritičko preispitivanje istorije, kao subjektivnih shvatanja prošlosti iz perspektive sadašnjosti (Seeger 1993: 21 prema McCollum, Hebert 2016: 18). U tom smeru će muzička etnografija Makse Popova biti sagledana kao svedočanstvo o istorijskim aspektima tamburaške prakse u Srbiji, ili preciznije Beograda sredinom 20. veka.

Zaostavština Makse Popova

O biografiji Makse Popova možemo se informisati uglavnom u okviru radijskih emisija⁵ ili u pojedinim tekstovima posvećenim muzici toga vremena.⁶

4 Prema Leonardu Mejeru (Leonard B. Meyer) kulturni šumovi su smetnje u komunikaciji prouzrokovane antropološkom ili istorijskom udaljenošću, dok su akustički šumovi rezultat slabe akustike, sistema transmisije, ili pak prisustva vanmuzičkih zvukova (Mejer 1977: 188).

5 Gotovo sve emisije Radio Novog Sada i Radio Beograda, čiji su tematski okviri u vezi sa narodnom/tradicionalnom muzikom, imaju u svojoj arhivi emisije posvećene Maksi Popovu. Međutim, u tim emisijama uglavnom se prepričavaju osnovni biografski podaci protkani zvučnim snimcima tamburaškog orkestra koji je vodio, ili, pak, nekog drugog ansambla koji izvodi kompozicije Popova. Nešto drugačija jeste emisija „Od zlata jabuka“ Radio Beograda 2, autorce Dragane Marinković, u kojoj se kroz razgovor sa Žarkom Vučašinovićem, bivšim muzičkim producentom Radio Beograda, mogu saznati i bolje razumeti kontekst u kom je živeo i radio Maksa Popov. Emisija je dostupna na internet stranici Radio Beograda 2 putem linka: <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/2664847/od-zlata-jabuka.html> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.). Takođe, u trenutku pisana ovog rada realizovano je snimanje dokumentarnog filma o Maksi Popovu u produkciji Radio-televizije Vojvodine, čiji je urednik i scenarista Borislav Hložan. Film „Posvećenik tamburice Maksa Popov“ je dostupan na internet stranici JMU Radio-televizije Vojvodine putem linka: https://media.rtv.rs/sr_ci/dokumentarni-program/74889 (poslednji pristup: 07. 06. 2022.).

6 Zanimljivi i često preuzimani jesu tekstovi Saše Janoša, bivšeg muzičkog urednika Radio Pančeva, koji je, na osnovu ličnog istraživačkog i terenskog rada, uredivao feljton o istoriji radio pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine. Svi tekstovi se mogu naći putem linka: <https://en.calameo.com/>

Međutim, najobuhvatniji osvrt na njegovo stvaralaštvo sa etnomuzikološkog stanovišta predstavljaju dva koautorska studentska rada Dejana Petkovića i Milice Lerić.⁷ Na osnovu analizirane dostupne građe, ali i umreženih podataka iz literature sa usmenim iskazima ljudi koji su bili u direktnom profesionalnom kontaktu sa Popovim, napisana je etnomuzikološka projektovana biografija. Pored toga, ovaj koautorski tim je digitalizovao sve partiture u kojima je Maksa Popov potpisana kao autor (bez aranžersko-kompozicione selekcije) i analizirao je odabrane primere kroz dva različita pristupa. U prvom radu su na osnovu primene strukturalno-formalne analize koautori pokušali da odrede koji su muzički parametri važni za dugotrajnost i atraktivnost pojedinih njegovih dela (Lerić, Petković 2018), dok su u drugom primenili semiotičku analizu (konkretno topikalnu teoriju i izotopije) kako bi pronikli u srž njegovog individualnog kompoziciono-aranžerskog pristupa, ali i tamburaškog muzičkog izraza kao kulturno i ekspresivno specifičnog muzičkog idiolekta Srba sa prostora današnje Vojvodine (Lerić, Petković 2020). Iako se radovi nalaze u rukopisu, te nisu dostupni širem auditorijumu, ovde neće biti repetitivnog niti kritičkog osvrta na generalne zaključke do kojih su Lerić i Petković došli. Međutim, važno je istaći, sa jedne strane, ogroman značaj digitalizovane građe koja broji dvadeset i šest partitura (Lerić, Petković, 2018: 56-190),⁸ kao i, sa druge strane, potencijal primene semiotičke analize u delima koja su i danas zastupljena na repertoaru tamburaških orkestara, i koja svojim tekstualnim i izražajnim aspektima grade značenja nataložena društveno-ideološkim premisama.

Poput izrade mozaika, u rekonstrukciji podataka iz različitih izvora neophodno je pristupiti oprezno i sa određenom rezervom. U tom smislu, najveće poverenje u validnost podataka stiče se na osnovu uvida u arhivsku građu, ali i na osnovu ličnih

read/001037204ec08701845d5 (poslednji pristup: 07. 02. 2022.).

7 Prvi je seminarски rad „Maksa Popov – tamburaš, kompozitor i aranžer” napisan 2018. godine pod mentorstvom Vesne Karin, a u okviru glavnog predmeta „Etnomuzikologija i etnomuzikološki praktikum” na osnovnim akademskim studijama etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Drugi tekst „Maksa Popov: životopis i stilske odlike muzičkog stvaralaštva” predstavlja rezultat istraživanja koje je predstavljeno na Regionalnom skupu studenata, koji je organizovala Katedra za etnomuzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 9. i 10. marta 2019. godine. Budući da zbornik studentskih radova sa tog skupa još uvek nije objavljen, rad se nalazi u rukopisu i datiran je na 2020. godinu kada je pozitivno ocenjen od strane uredništva i recenzentata.

8 Veliki deo notne zaostavštine Popova nalazi se u rukopisu u okviru arhiva Aleksandra Aranickog, šefa Tamburaškog orkestra Radio Beograda predratnog i ratnog perioda. Tu bogatu notnu zbirku je Subotički tamburaški orkestar otkupio od prethodnih vlasnika (tj. porodičnih naslednika Aranickog) i poklonio Gradskoj biblioteci u Subotici. Pohranjenu rukopisnu građu su Lerić i Petković digitalizovali i priložili u okviru seminarског rada (2018) sortirajući ih u nekoliko grupa: spletovi narodnih pesama (npr. *Potpuri srpskih narodnih pesama*), marševi (*Pančeve marš* i *Marš tamburaškog radio orkestra*) i tanga (*Živka tango*, *Mala Miročka tango*, *Rosita tango*), zatim su nekoliko partitura preuzezeli iz drugih objavljenih publikacija ili privatnih arhiva (*Vojvodansko kolo 1 i 2*, *Dunda kolo*, *Sašino kolo*, *Sremčica kolo*, *Negotin marš*, *Srpska zora marš*, kao i pesme *Jesen stiže dunjo moja*, *Ako hoćeš da o zori*, *Žito žela i Haj, podoh skelom*), a dve pesme (*Ala volem diku mog* i *U Banatu žito više glave*) zapisali su kombinovanom metodom deskriptivne i preskriptivne transkripcije u odnosu na zvučni snimak.

svedočanstava ljudi koji su bili u neposrednom kontaktu sa Maksom Popovim. Zbog toga, uvid u deo zaostavštine koja se nalazi u krugu porodice, kao i razgovori sa njegovom čerkom Mirjanom Pavlović, bili su veoma korisni i inspirativni.⁹ Upravo se iz tih susreta razvilo interesovanje za dubljim proučavanjem lika i dela Makse Popova, koji je ostavio neizbrisiv trag u istoriji tamburaške prakse u Srbiji.

Preplet privatnog i javnog u biografiji Makse Popova

Period između dva Svetska rata bio je veoma dinamičan, kada je reč o razvoju tamburaške prakse u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji. Međutim, s obzirom na temu rada, bliže kontekstualno određenje biće usmereno ka Beogradu, kao reprezentativnoj urbanoj sredini u kojoj su se dešavale važne društveno-istorijske promene kojima je i Maksa Popov bio okružen.

Muzički život Beograda u međuratnom periodu odvijao se na relaciji između kafana i novoformiranih institucija (npr. Narodno pozorište, Radio Beograd i sl.). Tamburaški ansamblji različitih formacija nastupali su prvenstveno u kafanama koje su bile veoma važan prostor društvenih okupljanja. Može se reći da su kafane u to vreme predstavljale „arene pregovaranja javnog i privatnog muziciranja” (Dumnić Vilotijević 2019: 140), gde su se muzičari međusobno povezivali, ali i ostvarivali interakciju sa publikom.

Po uzoru na radničke sindikate koji su se borili za zaštitu prava radnika, postojalo je više različitih tipova udruženja muzičara, ali najmasovniji i sa najdužim delovanjem bili su „Savez muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji” (1924–1941) i „Savez muzikanata u Kraljevini SHS”, kasnije preimenovan u „Udruženje muzikanata, tamburaša, harmonikaša i svirača na teritoriji Kraljevine SHS/Jugoslavije” (1921–1941). Naziv i usmerenja ovih udruženja ukazuju na postojanje razlika između kategorije „muzičara” i „muzikanata”, odnosno obrazovanih profesionalnih muzičara – notačista, i neobrazovanih muzikanata – anotalista (Vesić i Peno 2017).¹⁰ U tom smislu,

9 Sa Mirjanom Pavlović, koja je rođena 26. novembra 1940. godine u Boljevcu, razgovarala sam u dva navrata – 1. jula i 15. decembra 2021. godine. Metoda ponovljenog terenskog istraživanja veoma je zastupljena u etnomuzikologiji, a pokazala se i ovog puta kao plodotvorna. Tokom prvog razgovora stekla sam uvid u najveći deo zaostavštine Makse Popova koji danas pripada porodici Pavlović – fotografije, instrumenti, lični predmeti, ordenja, pisma, dokazi o plaćenim honorarima, rukopisi partitura, kao i skice za pisanje pojedinih originalnih kompozicija ili aranžmana. Tom prilikom je, kroz razgovor u formi polustrukturiranog, ciljanog i tematski fokusiranog intervjua, prikupljen najveći deo podataka, koji je upotpunjeno tokom drugog viđenja. Iskoristiću priliku da se još jednom zahvalim porodici Pavlović na ukazanom poverenju, izdvojenom vremenu i gostoprимstvu.

10 Prema istraživanjima Vesne Peno i Ivane Vesić, položaj muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji bio je povoljniji nego pre Prvog svetskog rata, kada je u pitanju akumuliranje ekonomskog kapitala. Na to

tamburaši su pripadali kategoriji muzikanata, ali je i među njima bilo razlika u odnosu na sviračko umeće, stepen muzičkog obrazovanja i ulogu u ansamblu, dok su kapelnici bili najobrazovaniji. Sa željom da postane kapelnik u orkestru, Maksa Popov je u mladosti izučavao notno pismo i teoriju muzike kod Sadika Levija, kapelnika orkestra u kom je prvobitno svirao u Beogradu (Baštić i Pavlović 2021/a).



Fotografija 1. Orkestar u kom je svirao Maksa Popov (sedi prvi sa desne strane i drži violinu) za vreme služenja obaveznog vojnog roka; privatna arhiva Mirjane Pavlović

Tamburaš, a kasnije i muzički producent u Radio Beogradu, Maksa Popov rođen je u Pančevu 11. jula 1910. godine. Otac mu se zvao Aleksandar, bio je tamburaš, te je Maksa uz njega naučio da svira početne tonove na tamburi. Imao je brata Ljubomira i sestru Danicu, a posle očeve smrti majka Živka se preudala za Nemca Filipa i u tom braku rodila još dva sina (Baštić i Pavlović 2021/a). Maksa Popov se u ranoj mладости preselio u Beograd i prepostavlja se da je, nakon služenja obaveznog vojnog roka (Slika 1), svirao sa raznim tamburaškim ansamblima u kafanama, kao i da se 1936. godine pridružio Tamburaškom orkestru Radio Beograda koji je vodio Aleksandar Aranicki (1892–1977).¹¹

je uticao porast angažovanja muzičara u različitim sferama delovanja prouzrokovani razvojem industrije zabave (bioskopi, varijete, barovi, kafane, plesne sale), radiofonije (osnivanje Radio Zagreba, Ljubljane i Beograda), kao i muzičke produkcije (komercijalna produkcija gramofonskih ploča). Profesionalni muzičari su, pored zaposlenja u Narodnom pozorištu i Orkestru Kraljeve garde, imali priliku da poboljšaju ekonomski kapital zaposlenjem u muzičkim školama, a pozitivno je uticala i primena „Zakona o zaštiti autorskih prava”, gde su muzička dela tretirana kao intelektualna svojina (Becuhić i Pešo 2017: 58–69). 11 Emitovanje redovnog programa Radio Beograda desilo se 24. marta 1929. godine iz zgrade Srpske akademije nauka. U narednih dvanaest godina (do početka Drugog svetskog rata i preimenovanja u Wehrmacht Sendegruppe Südost Sender Belgrad, ili skraćeno Zender Belgrad) muzika je bila sastavni

Prvobitno formiran od sedam članova, ovaj tamburaški „orkestar” je tokom 1937. godine funkcionisao u formaciji seksteta. Dolaskom braće Pere i Stipana Tumbasa iz Subotice 1938. godine, orkestar postiže potrebnu punoću u zvuku i ostvaruje repertoar od oko „200 marševa, 450 narodnih potpurija, 4.000 pesama iz raznih krajeva Jugoslavije i 500 narodnih kola i igara” (*Paduo A. Д. Београд: 1929–1939*, 39). Iako je formacija orkestra u prvih pet godina postojanja bila promenljiva, zastupljenost deonica prima, basprima, kontre, čela, kišbegeša i begeša predstavlja svojevrstan standard koji je kroz delovanje ovog ansambla propagiran. Pored toga, Tamburaški radio-orkestar Aleksandra Aranickog je za kratko vreme postigao visoku reputaciju i uzornost u shvatanju tamburaškog zvuka, što je posebno uticalo na razvoj tamburaške prakse u drugoj polovini 20. veka.¹²



Fotografija 2. Tamburaški orkestar Radio Beograda pre Drugog svetskog rata (sede: Vladimir Himelrajh (prim), Aleksandar Aranicki (prim) i Maksa Popov (kišbegeš); stoje: Boško Familić (kontra), Stevan Jovanović Beli (begeš) i Todor Familić (basprim)); (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

deo programa, a emitovana je sa gramofonskih ploča, kao i direktnim prenosima nastupa iz studija, kafana ili pozorišta (Николић 2015: 31–49). Uredivačka politika u vezi sa određenjem narodne muzike u Radiju može se sagledati kroz periode delovanja Petra Krstića i Mihajla Vukdragovića. U prvom periodu su se smenjivali različiti tamburaški ansamblji, a repertoar je podrazumevao izvođenje instrumentalne muzike, dok je 1. aprila 1936. godine formiran Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog kao stalni ansambl zadužen za izvođenje sevdalinki i narodne muzike karakteristične za prostor današnje Vojvodine (Думнић Вилотјевић 2019: 157–158).

12 Kao potvrda dobre reputacije orkestra, ali i izvođačkog i aranžerskog umeća, verno svedoče reči Mihaila Vukdragovića, tadašnjeg urednika Radio Beograda: „...sjajno tehničko majstorstvo Tamburaškog orkestra i njegova na mahove fascinantna harmonsko-kontrapuntska saradnja sa solistom superioriо je odsakala od jednoličnog, neretko harmonski sumnjivog sviranja Narodnog orkestra u pratnji pevača” (Вукдраговић 1983: 64).



Fotografija 3. Tamburaški orkestar Radio Beograda 1939. godine (Maksa Popov svira basprim u drugom redu prvi sa desne strane); preuzeto iz *Радио А.Д. Београд: 1929–1939*, 48



Fotografija 4. Maksa Popov (stoji u sredini i svira prim) sa tamburaškim ansamblom u toku svirke; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Na osnovu fotografija može se zaključiti da je Popov svirao više instrumenata: prim (fotografija 4), basprim (fotografija 3), kišbegeš (fotografija 2) i violinu (fotografija 1).¹³ Sposobnost muziciranja na različitim instrumentima iz porodice tambura (koji se štimaju na interval čiste kvarte), kao i violine i mandoline (odnosno, instrumenata naštimalih na interval čiste kvinte), određuje ga kao multi instrumentalistu sa bogatim muzičkim iskustvom i tehnikom sviranja.¹⁴ Sva ta muzička znanja i veštine uticala su na pronalazak jedinstvenog muzičkog izraza u sviranju, komponovanju i aranžiranju/orkestriranju dela za različite tamburaške ansamble.

Maksa Popov je suprugu Živku upoznao nekoliko godina pre početka Drugog svetskog rata, za vreme zajedničkih nastupa u Radio Beogradu. Iako je bila Srpskinja iz Negotina, znala je vlaški jezik i repertoar, te je uglavnom izvodila vlaške pesme uz Narodni orkestar (Baštić i Pavlović 2021/a), što je bilo u saglasju sa repertoarskom politikom i određenjem estetike narodne muzike u Radiju, kreiranom kroz tendenciju ka podudaranju porekla pesme i izvođača-solistе.



Fotografija 5. Živka, Mirjana i Maksa Popov; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

¹³ Pored navedenih instrumenata, Maksa Popov je svirao i mandolinu koja se danas nalazi u privatnoj arhivi porodice Pavlović.

¹⁴ Iako su na prostoru Kraljevine SHS/Jugoslavije paralelno bila zastupljena dva tipa tamburaških instrumenata – kvintni i kvartni – na fotografijama tamburaških ansambala sa kojima je nastupao Popov 1930-ih godina vide se isključivo tambure kvartnog štima, koji se naziva i „vojvodanski sistem”.

Početak Drugog svetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji ostavio je neizbrisiv trag u životima Makse i Živke Popov, što je Mirjana Pavlović slikovito opisala rečima:

I kada je bilo bombardovanje, oni su bili u Radničkoj ulici na Čukarici. (...) Maltene, prva bomba je pala u njihovu kuću, a oni su u dvorištu, pili kafu. I onda su, naravno, sa gomilom ljudi počeli da beže i došli su do Sajmišta i tu su bili Nemci. I odvajali su žene i muškarce. Naca, Živka, ja sam je zvala Naca, pokušala je da, da ga zaštiti, međutim, nju su gurnuli. Ona je pala i njega su odveli u zarobljeništvo sa gomilom muškaraca koje su tada odveli. (Baštić i Pavlović 2021/a)

Reči Mirjane Pavlović verno oslikavaju atmosferu u Beogradu 6. aprila 1941. godine, ali i bezuslovnu ljubav između Makse i Živke Popov. U radnom logoru Augsburg (Augsburg) u Nemačkoj, gde je Maksa Popov boravio, uslovi života su bili teški, ali nije bilo lako ni onima koji su ostali u Beogradu. U tom smeru, pismo Aleksandra Aranickog upućeno Maksi Popovu 30. novembra 1942. godine predstavlja veoma važno svedočanstvo o ratnim okolnostima, položaju muzičara i aktivnostima tamburaškog ansambla u radiju Zender Belgrad, ali i humanosti Aranickog u najtežim trenucima.

Dragi g. Makso, Vašu sam kartu primio, te me čudi da Vi niste primili moje 3 karte. Paket sa namirnicama ču Vam poslati čim nabavim potrebne stvari. Do sada Vam nisam mogao ništa poslati, jer leti se sve kvari, a ono što se ne kvari nisam mogao da nabavim. Vaša gospođa je bila u Beogradu, radi sestre učiteljice, bila je i u Pančevu kod Vaše mame. Ako Vam ona sada ništa ne šalje, nemojte je osuđivati, jer i ona ništa nema. Sa svoje strane sam učinio koliko sam mogao. Ja 9 meseci nisam nigde radio, tek sam 15. I o. g. dobio činovničko mesto, a vrlo malo smo svirali na Radiju, od 1. IX sviramo malo više i poboljšali su nam platu. Sada nas je u društvu svega 7. Pera, Geza, Rajko i Dimić nisu u Beogradu. Ja sam bio teško bolestan, da sam morao ići na lečenje, pa sam se morao i zadužiti, živim više nego skromno. Kako ste Vi sa zdravljem. Čuvajte se Makso. Ja Vam sa svoje strane želim sve najbolje i da Vas što pre vidim živa i zdrava. Pišite mi češće i opširnije o sebi. Primitate mnogo iskrenih pozdrava od Vašeg, A. Aranickog. Pošaljite listu za paket.¹⁵

¹⁵ Radi boljeg razumevanja, sadržaj pisma je prepisan, a original se nalazi u privatnoj arhivi Mirjane Pavlović.

Budući da se uređivačkom politikom u Radio Beogradu za vreme Drugog svetskog rata (Sender Belgrad) težilo ka simulaciji harmoničnog, „normalnog” života, uz propagiranje i veličanje uspeha nemačke vojne sile i Nemaca kao (super)nacije, muzika i zabava imali su važno mesto u programskoj shemi. U okviru srpske redakcije, narodna muzika je bila zastupljena u visokom procentu, pa je i Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog povremeno imao nastupe u okviru emisije „Koncert tamburaškog orkestra” (Nikolić 2015: 31–49). Međutim, ove aktivnosti u Radiju Zender Belgrad su muzičarima u posleratnom periodu donele brojne probleme.

Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog je postojao u prvim godinama posle Rata, a Maksa Popov se pridružio odmah po povratku iz logora (Kocić i Miljković 1979: 112). Nakon odlaska Aranickog u Novi Sad, preciznije 1950. godine osnovan je Tamburaški orkestar Makse Popova koji je delovao pri Radio Beogradu sve do 1957. godine, ali je saradnja nastavljena i u narednim godinama.¹⁶ Aktivnosti ovog orkeстра su primarno bile vezane za Radio Beograd – nastupi u emisijama, na festivalima i drugim manifestacijama, studijska snimanja trajnih snimaka koji se čuvaju u arhivu Radija, kao i produkcija gramofonskih ploča u izdanju Jugotona. U katalogu Jugotonovih izdanja iz 1951. godine nalaze se tri ploče sa ukupno šest snimaka tamburaškog orkestra Radio Beograda:

1. C-6143 „Što ču nane, boluje mi dika” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Marija Bukta uz tamburaški orkestar Radio Beograda
„Oj Dunave plavi” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Bogdan Buktaš uz tamburaški orkestar Radio Beograda
2. C-6144 „Bel peline” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Saveta Sudar uz tamburaški orkestar Radio Beograda
„Dunda kolo” – kolo iz Srbije – svira tamburaški orkestar Radio Beograda
3. C-6145 „Bačko kolo” – svira tamburaški orkestar Radio Beograda
„Jeftanovićevo kolo” – kolo iz Vojvodine – svira tamburaški orkestar Radio Beograda¹⁷

S obzirom na to da su Jugoton-ova izdanja gramofonskih ploča prodavana širom SFR Jugoslavije (možda i izvan granica države), ova produkcija predstavlja veoma važan aspekt za popularizaciju i reputaciju orkestra, ali i repertoara koji je u

¹⁶ U pisanim podacima sinonimno su zastupljena dva naziva za ovaj ansambl: Tamburaški orkestar Radio Beograda i Tamburaški orkestar Makse Popova.

¹⁷ Više podataka o ovim pločama može se pronaći na sajtu Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku putem linka: <https://repozitorij.dief.eu/a/> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.). Zahvaljujem se Jelki Vukobratović na pomoći pri razumevanju internet pretrage, kao i uvidu u kataloške publikacije.

celosti usmeren ka Vojvodini.¹⁸ Drugim rečima, na taj način je zvuk Tamburaškog orkestra Makse Popova predstavljen kao reprezent tamburaške muzike iz Vojvodine.

U fonoarhivu Radio Beograda nalazi se velik broj snimaka, ali digitalizovano je oko 50 instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih numera u izvedbi Tamburaškog orkestra Makse Popova.¹⁹ Najveći broj snimaka je realizovan u studijskim uslovima, a postoje i snimci sa nastupa na Festivalu narodne muzike na Cetinju 1956. godine, koji je, zajedno sa drugim manifestacijama u SFRJ, realizovan u okviru projekta saradnje svih radio-centara u državi.²⁰

Maksa Popov je sa svojim orkestrom često nastupao u prilikama participativnog tipa, konkretno u beogradskim kafanama, ali i na neformalnim proslavama Josipa Broza Tita (fotografija 6). O životnim okolnostima i aktivnostima Popova 1950-ih godina, Mirjana Pavlović objašnjava:

Onda kad su Maksi nudili da pređe u Novi Sad, on je već bio dosta narušenog zdravlja. Zato nije išao. Osim toga, on je Pančevac, on je Banačanin, voleo je taj melos i svirao je vrlo često i u Novom Sadu i u Petrovaradinu. Ali, u vreme kad su oni njemu predlagali da on pređe, on je imao puno razrađen, da tako kažem, posao u Beogradu. Imao je orkestar u Krsmanoviću, u Pošti, u Cvetkoviću i u Pančevu. I svoj orkestar sa kojim je svirao, sad ja ne znam kako se ta kafana zvala, preko puta ulaza na Kalemeđdana (...) Onda, u Zoni Zamfirovoj je svirao (...) Svirao je kod Tita mnogo puta. I išao je u lovište, pa nam je donosio fazane (...) On je bio član partije, ali 'salonski'. Šta to znači? Nikad nije išao na sastanke i uopšte ga to nije zanimalo. (Baštić i Pavlović 2021/a)

¹⁸ Iako za „Dunda kolo“ piše da je kolo iz Srbije, u pitanju je kompozicija koju je komponovao Maksa Popov. Sudeći prema snimku „Dunda kola“ za koji se pretpostavlja da je digitalizovan sa ploče iz 1951. godine (https://www.youtube.com/watch?v=VbXK_36ZAuc&ab_channel=MrSuanPan poslednji pristup: 07. 03. 2022.), a u poređenju sa snimkom savremenog izvođenja istog kola koji se nalazi a internet platformi Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=1PGAkzl9KME&ab_channel=Nekapesmaka%C5%BEeRTV poslednji pristup: 07. 03. 2022.), može se reći da je Popov (ili neko drugi ko je želeo da ostane anoniman) ovu kompoziciju vremenom menjao. U odnosu na današnje izvođenje, na stariim snimcima su izostavljeni modulirajući prelaz i repeticija u novim tonalitetima, a i orkestracija je različita.

¹⁹ Zahvaljujem se Tijani Stanković na podacima u vezi sa snimcima iz arhiva Radio Beograda.

²⁰ Sa ciljem afirmacije „dostignuća muzičke umetnosti naših naroda i narodnosti“, odnosno kreiranja jedinstvenog jugoslovenskog muzičkog izraza u saglasju sa ideologijom „bratstva i jedinstva“, početkom 1950-ih pokrenuta je saradnja između radio stanica u svim republikama i pokrajinama. U tom smeru ostvarena je razmena studijskih snimaka i organizovane su manifestacije poput Festivala jugoslovenske muzike i Festivala zabavne muzike i đaze u Beogradu, zatim Festivala narodne muzike na Cetinju i Festivala zabavne muzike u Opatiji (Kocić i Miljković 1979: 119), koji se kontinuirano održavao od 1958. do 1986. godine.



Fotografija 6. Maksa Popov svira prim Jovanki i Josipu Brozu Titu 1. januara 1968. godine; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Prelomni trenutak u istoriji tamburaške prakse u Srbiji desio se 1957. godine, kada je odlučeno da se Tamburaški orkestar Radio Beograda rasformira i da se u Radiju Novi Sad oformi Veliki tamburaški orkestar na čelu sa dirigentom Savom Vukosavljev. Ova odluka imala je višestruke uticaje na određenje tamburaške prakse kao uže regionalne, usmerene ka prostoru AP Vojvodine. Drugim rečima, potvrđena je i naglašena povezanost tamburaškog zvuka i prostora Vojvodine, a istovremeno je uspostavljena i nova formacija velikog tamburaškog orkestra kao rezentanta institucionalizovane tamburaške prakse.²¹ Preciznije, kao pandan simfonijskom orkestru, u formaciji velikih tamburaških orkestara podrazumeva se izbalansirana zastupljenost svih tamburaških instrumenata, čije su uloge jasno definisane – prim 1 i 2, A basprim 1 i 2, E basprim 1 i 2, E kontra (može da bude i A kontra), čelo (može 1 i 2, a ponekad je zastupljen i instrument kišbegeš) i begeš. Ovi orkestri broje najmanje šesnaest članova i uvek nastupaju uz dirigenta ili koncertmajstora. Zbog specifičnog profilisanja, njihova orientacija je usmerena isključivo ka radu u okviru institucija, dok mali tamburaški orkestri, ili preciznije ansamblji, deluju dvojako – u okviru i/ili izvan institucija. Njihove formacije mogu da budu različite, ali je neophodna zastupljenost melodijskih (prim i/ili basprim) i harmonsko-ritmičkih deonica (kontre i begeša).

21 Podelu tamburaške prakse u Vojvodini na institucionalizovanu i neinstitucionalizovanu osmislio je Zdravko Ranisavljević, oslanjajući se primarno na načine prenošenja znanja kao ključnim određujućim faktorom između ova dva smera (Ranisavljević 2011: 109–126). Međutim, ova epistemološki postavljena podela ne daje relevantan odgovor na pitanje razlike u profilisanju tamburaških ansambala/orkestara, te je određenje institucionalizovane i neinstitucionalizovane tamburaške prakse modifikovano prema generalnom opredeljenju u sferi delovanja izvan ili u okviru institucija (npr. radio, škola, kulturno-umetnička društva).

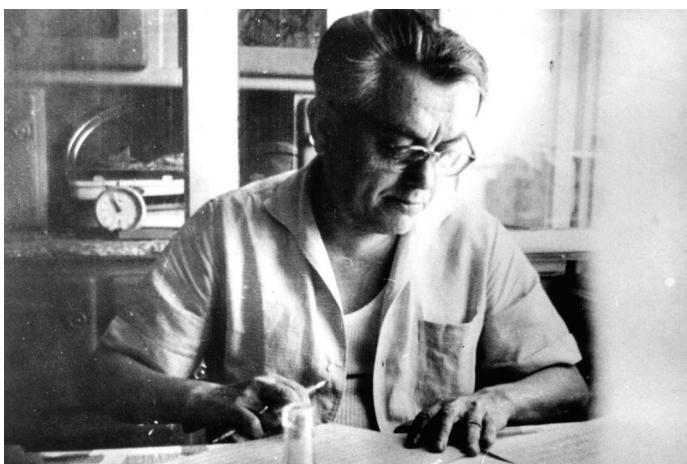
Nosioci tamburaške prakse u Beogradu posle 1957. godine bili su mali orkestri, odnosno ansambli u različitim formacijama koji su delovali van institucija, fokusirani na muziciranje u kafanama, ali i u okviru institucija, konkretno kulturno-umetničkih društava. Zahvaljujući aktivnostima Makse Popova na pedagoškom planu postojao je veliki broj tamburaških sekcija u kulturno-umetničkim društvima u Beogradu i u Pančevu 1950-ih i 1960-ih godina. Iako ne postoje zvanični dokumenti kojima bi se preciznije mogla odrediti sva njegova angažovanja, kroz razgovor sa Mirjanom Pavlović, ali i uvidom u brojna priznanja, nagrade i ordenja koja je dobio, pouzdano se može reći da je radio u više kulturno-umetničkih društava: KUD „Branko Cvetković“, KUD „Đoka Pavlović“ javnog preduzeća Pošte Srbije i AKUD „Branko Krsmanović“ iz Beograda (fotografija 7), kao i u KUD-u „Abrašević“ iz Pančeva. Prisećajući se oca pre odlaska u penziju, Mirjana Pavlović je opisala njegov prosečan radni dan:

U Radio je odlazio ujutru, to je bilo preko puta u Hilandarskoj kada smo živeli. I to mu je bilo baš blizu. Sva ova Društva su bila na neki način u blizini. U Pančevu ga je uglavnom vozio moj muž (...) Znam da je često donosio note kući, da je pisao, raspisivao (...) Bio je vrlo sklon da se bavi pedagoškim radom. On je imao puno orkestara koje je spremao, ali kako ih je spremao? On je sve te orkestre spremao tako što je raspisivao note za svaki instrument, pa svaki instrument pokazivao kako se svira. I imao je apsolutan sluh i poštovali su ga svi. Ako se dešavalо da neko pogreši, od njih na primer desetak, on kaže: „Ti, pogrešio si tu i tu. Ne to, nego ovako.“ (Baštić i Pavlović 2021/a)



Fotografija 7. Maksa Popov (stoji ispred) sa tamburaškim orkestrom AKUD „Branko Krsmanović“ 1950-ih godina; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Pored pedagoških i izvođačkih aktivnosti, Popov je bio dosta angažovan na polju institucionalnog delovanja i umrežavanja estradnih umetnika. Bio je jedan od predsednika udruženja estradnih umetnika i sarađivao je sa Miletom Bogdanovićem i Tinetom Živkovićem u organizaciji brojnih manifestacija, koncerata i festivala. Kao muzički producent u Radio Beogradu često je bio u komisiji na audicijama za narodne pevače, a program radijskih emisija, kao i odabir muzičkih numera osmišljavao je uz štopericu (Baštić i Pavlović 2021/a).



Fotografija 8. Maksa Popov za radnim stolom 1960-ih godina; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Maksa Popov je preminuo 23. juna 1973. godine u šezdeset trećoj godini života. Sećajući se tih godina, njegova čerka objašnjava:

To je bila baš bolest. To je bio, prethodno, ne astma, nego emfizem, to je suženje. Pa je to prešlo u rak, pa je rak metastazirao (...) Tako da ta bolest nije bila tako kratka. Negde sam pročitala kratko i brzo. Nije, to je trajalo (...) To nije samo iz zarobljeništva. Ma, on je bio pušač. Bio je i boem u izvesnom smislu i bio je pušač. Pušio je, mnogo, i žena je pušila, i meni je to smetalo. (Baštić i Pavlović 2021/a)

Budući da je notna zaostavština Makse Popova rasparčana na nekoliko strana (najveći deo nalazi se u gradskoj biblioteci u Subotici i u privatnoj porodičnoj arhivi Mirjane Pavlović), nije moguće u celini sagledati njegovo kompozitorsko i aranžersko stvaralaštvo, kao ni vremenski locirati kada su nastala. Međutim, poznato je da je najviše pisao potpurije, odnosno instrumentalne adaptacije narodnih pesama iz različitih krajeva Jugoslavije, komponovao je pesme, instrumentalne melodije sa motivima tradicionalnih

plesova iz Vojvodine, kao i forme marševa i tanga. Sviranje potpurija u vidu spletova pesama iz istog kraja, bilo je veoma popularno i zastupljeno u programima radijskih emisija u kojima su orkestri nastupali uživo. Isto tako, forma marša je u prvoj polovini 20. veka i neposredno posle Drugog svetskog rata bila veoma zastupljena, dok su danas u demilitarizovanom društvu izgubila popularnost, međutim, pisanje originalnih tango kompozicija za tamburaške orkestre predstavlja pravu retkost. Dela po kojima se danas pamti Maksa Popov i koja predstavljaju nezaobilazan repertoar svih tamburaških orkestara jesu pesme koje je komponovao „u duhu narodne muzike”, odnosno u maniru žanra starogradske muzike,²² kao i instrumentalne melodije sa motivima tradicionalnih plesova iz Vojvodine. Za razliku od *Dunda kola* koje se danas izvodi u izmenjenoj formi u odnosu na snimke iz 1950-ih godina, *Vojvođanska igra I i 2*, kompozicije pisane u formi varijacije na teme tradicionalnih plesova *Todore i Kelerij*, smatraju se vrhuncem u njegovom kompozitorsko-aranžerskom stvaralaštvu i izvode se gotovo dosledno originalnim zapisima. U ovim kompozicijama može se uočiti zastupljenost određenih kompozicionih tehniki koje u to vreme nisu bile zastupljene u tamburaškoj muzici. Preciznije, misli se na primenu augmentacije i motivske fragmentacije osnovne teme, odnosno kompozicionih tehniki koje su karakteristične za klasičnu muziku, zatim isticanje kontrapuntske melodije u prvi plan, dok je glavna melodija potisнутa u drugi, kao i primena imitacije motiva kroz različite deonice i tonalitete. Pored čestih modulacija u tonaliteti koji su udaljeni za kvartu, kvintu, sekundu i/ili tercu, Popov smelo koristi hromatska pomeranja tonaliteta, a u harmonizaciji kombinuje akorde osnovnih lestičnih funkcija (tonične, subdominantne i dominantne) sa njihovim „zamenicima” (akordima na drugom, trećem, šestom i sedmom stupnju). Pored toga, generalna prepoznatljivost njegovih kompozicija se ogleda i u sastavu za koji je pisao, konkretno u gotovo doslednom pisanju razdvojenih deonica za prvi i drugi E basprim, zatim u upotrebi različitih kompoziciono-aranžerskih tehniki, kao i u inovativnim i neretko virtuoznim kontrapuntskim linijama koje se mogu javiti u gotovo svim deonicama.

U nazivima pojedinih kompozicija jasno se oslikavaju asocijacije iz privatnog života, te se može reći da je Živka *tango* posvetio svojoj supruzi, *Mala Miročka tango* čerci Mirjani koju su zvali Miročka, a *Rosita tango svastici Rosi*. Marševi *Pančevo* i *Negotin* upućuju na mesta gde su odrasli on i njegova supruga Živka, a *Sašino kolo* je napisao kada se rodio unuk Saša, koji je ime Aleksandar dobio prema Maksinom ocu. Za pesmu *U Banatu žito više glave* tekst je napisala Živkina sestra, a on muziku (Baštić i Pavlović 2021/a).

22 Prema Mariji Dumnić Vilotijević, starogradska muzika je nastala u drugoj polovini 20. veka na osnovu predratne gradske narodne muzike, te je vremenom svoju specifičnost izgradila kroz otklon prema novokomponovanoj narodnoj muzici, kao i zastupljenost nostalgičnog diskursa i akustičnog izvođenja. Drugim rečima, umrežavanjem muzike i nostalгије je gradska muzika posle Drugog svetskog rata „predznačena” u starogradsku, koja danas predstavlja žanr popularne narodne muzike (Dumnić Vilotijević 2019).

Umosto zaključka – ko je Maksa Popov danas?

Maksa Popov predstavlja važnu figuru u istoriji tamburaške prakse na prostoru Beograda i šire, a posebno u aspektu razvoja institucionalizovanog sviranja – konkretno kroz delovanje i pedagoški rad u kulturno-umetničkim društvima, kao i kroz aktivnosti sa Tamburaškim orkestrom Radio Beograda. Za njega kažu da je bio ispred svoga vremena kada je u pitanju način na koji je pisao muziku, odnosno orkestrirao dela za tamburaške orkestre. Međutim, ako se sagleda šira muzička scena, uočava se da je bio u koraku sa vremenom u kom je živeo i muzikom koja ga je okruživala, a da su njegovi savremenici, koji su u datom trenutku bili vidljiviji na tamburaškoj sceni, imali drugačiji odnos prema tradiciji i shvatanju potencijala tamburaške muzike. Bogata muzička i životna iskustva omogućila su mu širinu u shvatanju muzike, a sigurno je i virtuoznost muzičara sa kojima je sarađivao dodatno uticala na kreativnost prilikom pisanja. Pored toga, zahvaljujući podacima dobijenim od Mirjane Pavlović, rasvetljena je do sada nedovoljno poznata strana Makse Popova, koji je svu energiju i inspiraciju za rad crpeo iz ljubavi prema porodici, supruzi Živki i čerci Mirjani, ali i ravničarskom predelu u kom je odrastao. Budući da se njegove kompozicije i danas mogu čuti u izvođenju tamburaških orkestara, može se reći da je vrednost i veličina ovog izuzetno važnog pojedinca i inovatora u istoriji tamburaštva u Srbiji, prepoznata među tamburašima.

REFERENCE:

1. Blacking, John. 1973. *How musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
2. Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalгије: историја староградске музике у Србији.* Beograd: Čigoja štampa i Muzikološki institut SANU. [Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији.* Београд: Чигоја штампа и Музиколошки институт САНУ.]
3. Golemović, Dimitrije O. 2009. *Krstivoje.* Valjevo: Društvo za očuvanje srpskog folklora „Gradac“. [Големовић, Димитрије О. 2009. *Крстивоје.* Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Грађац“.]
4. Kocić, Ljubomir, Miljković, Ljubinko. 1979. „Tragovima sazvučja muzike“ U: Dušan Čkrebija (ur.) *Ovde Radio Beograd: Zbornik povodom pedesetogodišnjice.* Beograd: Radio Beograd: 103–128. [Коцић, Љубомир, Мильковић, Љубинко. 1979. „Траговима сазвучја музике“ У: Душан Чкребић (ур.) *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице.* Београд: Радио Београд: 103–128.]
5. Lerić, Milica, Petković, Dejan. 2018. „Maksa Popov – tamburaš, kompozitor i aranžer“. Seminarski rad, rukopis. Mentor: Vesna Karin. Novi Sad: Akademija umetnosti. [Лерић, Милица, Петковић, Дејан. 2018. „Макса Попов – тамбураш, композитор и аранжер“. Семинарски рад, рукопис. Ментор: Весна Карин. Нови Сад: Академија уметности.]
6. Lerić, Milica, Petković, Dejan. 2020. „Maksa Popov: Životopis i stilске odlike muzičkog stvaralaštva“. Studentski rad, rukopis. Mentor: Vesna Karin. Beograd: Fakultet muzičke

- umetnosti. [Лерић, Милица, Петковић, Ђејан. 2020. „Макса Попов: Животопис и стилске одлике музичког стваралаштва”. Студентски рад, рукопис. Ментор: Весна Карин. Београд: Факултет музичке уметности.]
7. McCollum, Jonathan, Hebert, David (ed.). 2016. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington Books.
 8. Mejer, Leonard B. 1977. „Značenje u muzici i teorija informacije” U: Umberto Eko (ur.) *Estetika i teorija informacije*. Prevod: Cvijeta Jakšić-Jošić. Beograd: Prosveta, 171–195.
 9. Nikolić, Mirjana. 2015. „Muzički programi Radio Beograda (*Sender Belgrad*) tokom Drugog svetskog rata. Od eskapizma do vrhunskih umetničkih dometa” U: Ivana Medić (ur.) *Radio i srpska muzika*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 31–49. [Николић, Мирјана. 2015. „Музички програми Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких домета” У: Ивана Медић (ур.) *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 31–49.]
 10. Ranisavljević, Zdravko. 2011. „Tamburaška praksa u Vojvodini – hronologija, aspekti i perspektive razvoja”. U: Gordana Blagojević, Vladimir Ribić (ur.) *Etnološko-antropološke sveske* 17, (n.s.) 6. Beograd: Etnološko-antropološko društvo Srbije, 109–126. [Ранисављевић, Здравко. 2011. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја”. У: Гордана Благојевић, Владимира Рибић (ур.) *Етнолошко-антрополошка свеска* 17, (н.с.) 6. Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 109–126.]
 11. Rice, Timothy. 2003. “Time, Place and Metaphor in Musical Experience an Ethnography” In: *Ethnomusicology*, Vol. 47 (2). University of Illinois Press, 151–179.
 12. Rice, Timothy. 2007. “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”. In: Karatina Tomašević (ed.) *Musicology* 7. Belgrade: SASA, 17–38.
 13. Ruskin, Jesse D., Rice, Timothy. 2012. “The Individual in Musical Ethnography”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 56 (2). University of Illinois Press, 299–327.
 14. Stock, Jonathan J. P. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writin in Ethnomusicology”. In: *The World of Music* 43/1. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 5–19.
 15. Vasiljević, Miodrag. 2017. *Zbornik narodnih pjesama – po pjevanju Hamdije Šahinpašića*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
 16. Vesić, Ivana, Peno, Vesna. 2017. *Između umetnosti i života: o delatnosti udruženja muziara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. [Весић, Ивана, Пено, Весна. 2017. *Између уметности и живота: о делатности удружења музира у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.]
 17. Vukdragović, Mihailo. 1983. „Mužički život Beograda tih godina” U: Andrej Mitrović (ur.) *Beograd u sećanjima 1930–1941*. Beograd: Srpska književna zadruga, 53–79. [Вукдраговић, Михаило. 1983. „Музички живот Београда тих година” У: Андреј Митровић (ур.) *Београд у сећањима 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 53–79.]
 18. Zakić, Mirjana. 2015. *Dušom i frulom: Dobrivoje Todorović*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. [Закић, Мирјана. 2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.]

INTERNET IZVORI:

1. Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku <https://repositorij.dief.eu/a/> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
2. Dokumentarni film „Posvećenik tamburice Maksa Popov”, urednik i scenarista Borislav Hložan https://media.rtv.rs/sr_ci/dokumentarni-program/74889 (poslednji pristup: 07. 06. 2022.)
3. Emisija Radio Beograda 2 „Od zlata jabuka”, urednik Dragana Marinković <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/2664847/od-zlata-jabuka.html> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
4. Janoš, Saša. 2008. *Istorija radijskog pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine* <https://en.calameo.com/read/001037204ec08701845d5> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
5. Youtube: Tamburaški Orkestar Radio Beograda – Dunda kolo https://www.youtube.com/watch?v=VbXK_36ZAuc&ab_channel=MrSuanPan (poslednji pristup: 07. 03. 2022.) DUNDA kolo – Veliki tamburaški orkestar RTV-a https://www.youtube.com/watch?v=1PGAkzl9KME&ab_channel=Nekapesmaka%C5%BEeRTV (poslednji pristup: 07. 03. 2022.)

Intervjui, lična arhiva:

1. Pavlović, Mirjana. 2021a. Intervju realizovan 01. 07. 2021. u Beogradu.
2. Pavlović, Mirjana. 2021b. Intervju realizovan 15. 12. 2021. u Beogradu.

Ostala arhivska grada:

1. *Radio A. D. Beograd: 1929–1939*, zbornik. Ljubljana: Jugoslovanska tiskarna. [Радио А. Д. Београд: 1929–1939, зборник. Љубљана: Југослованска тискарна.]
2. *Jugoton – tvornica gramofonskih ploča i aparata. Popis gramofonskih ploča. Prilog katalogu za juni i juli 1951.* Zagreb: Tipografija, grafičko-nakladni zavod.
3. Spisak digitalizovanih snimaka tamburaških orkestara iz arhive Radio Beograda, rukopis.
4. Spisak notne grade iz arhiva Aleksandra Aranickog koja se nalazi u Gradskoj biblioteci u Subotici, rukopis.

Maksa Popov and Tamburitza Practice in Belgrade in the mid-20th Century

Abstract: Ethnomusicological research is often focused on the study of individuals recognised as prominent musical innovators of their time, and fieldwork, as a fundamental method, is a meeting point of individuals and researchers. Direct encounters lead to interaction between interlocutors, that is, the selected individual, and ethnomusicologists, while indirect contacts include temporal and / or spatial distance, and are reduced to the study of certain biographical data, scores, transcriptions, audio / video recordings and other resources. In that sense, the study of the material legacy of Maksa Popov (1910–1973), published materials, as well as verbal statements of people who were in direct contact with him, sheds light not only on his biography, but also the potential reconstruction of tamburitza practice in Belgrade in the mid-20th century. The period of his activity was marked by significant socio-historical upheavals on the global and local level alike. All these circumstances inevitably affected the life and creative reach of Maksa Popov. Since he spent most of his professional career in Radio Belgrade (first as a musician in the Tamburitza Orchestra conducted by Aleksandar Aranicki, then as Artistic Director of the Radio Belgrade Tamburitza Orchestra, and finally, as a music producer and important figure in institutionalising show business networks), Maksa Popov's musical ethnography opens the possibility of perceiving a broader picture of tamburitza in the context of Belgrade before and after the Second World War.

Keywords: Maksa Popov, tamburitza practice, individual musical ethnography, Radio Belgrade Tamburitza Orchestra

Bojan G. Ljujić
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Srbija

UDC 78:004.738.5
DOI 10.5937/ZbAkU2210237L
Pregledni rad

Biljana M. Leković
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Srbija

Muzički sadržaji sa interneta: obrazovni aspekti u kontekstu slobodnog vremena

Apstrakt: Predmet ovog rada jeste sagledavanje upotrebe muzičkih sadražaja sa Interneta u kontekstu slobodnog vremena i njegove funkcionalizacije u smeru obrazovanja. Teorijskom problematizacijom ove teme bavićemo se iz interdisciplinarne vizure, objedinjujući andragoško-muzikološke kompetencije. U tom smislu, nastojaćemo da postojeća teorijska i empirijska istraživanja, čiji rezultati potvrđuju da se obrazovanje javlja kao činilac korišćenja slobodnog vremena, dalje razradimo i upotpunimo konkretnim primerima, tj. studijama slučaja (među kojima su konkretnе medijske pojave – na primer, muzičke video ili kompjuterske igre, aplikacije, blogovi i sl.; ali i raznovrsne muzičke prakse koje se realizuju putem Interneta – kreiranje, izvođenje muzike ili volontiranje i sl.). U radu ćemo krenuti od sledećih teorijskih platformi koje će predstavljati osnovu za ispitivanje karakteristika i funkcija muzičkih sadržaja sa Interneta u kontekstu slobodnog vremena: najpre ćemo ispitati posebne karakteristike slobodnog vremena – teškoća prepoznavanja, multipli karakter, hijerarhijska organizovanost i međusobna različitost i disparatnost; potom ćemo nastojati da predočimo osnovne funkcije slobodnog vremena (odmor, zabava i razvoj ličnosti), kao i da sagledamo obrazovne intenzitete, sfere i konkretne sadržaje slobodnog vremena; na kraju, muzičke sadržaje sa Interneta postavićemo u okvire teorije „ozbiljnog slobodnog vremena.“

Ključne reči: Internet, muzički sadržaji sa Interneta, slobodno vreme, obrazovanje, obrazovanje odraslih

Uvod

Budući da je blisko povezana sa različitim vrstama potreba savremenog čoveka (potrebe iz sfere individualnog ostvarenja, međuljudskih odnosa, rada, obrazovanja, slobodnog vremena itd.), upotreba Interneta se, u naučnom smislu, razmatra u funkciji različitih individualnih i društvenih delatnosti (Adomi, 2011; Anderson et al., 2002; D'Atri et al., 2011; Kranzmuller et al., 2011; Kundishora, 2006; Ljujić, 2020). Ovaj rad primarno je fokusiran na sagledavanje andragoško-muzikološkog aspekta upotrebe Interneta u slobodnom vremenu. Drugim rečima, naše osnovno interesovanje u ovom interdisciplinarnom teorijskom radu usmereno je na bolje razumevanje obrazovne upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslog čoveka. Polazeći od specifičnosti slobodnog vremena koje su prepoznatljive u njegovim naučno-empirijski dokazanim opštim karakteristikama kao što su društvena uslovljenost, imanentnost sa ljudskog aspekta, sadržajnost (popunjenoj najrazličitijim aktivnostima), vrednosna obojenost i sloboda izbora (Kačavenda-Radić, 1989), upotrebu muzičkih sadržaja sa Interneta posmatrali smo upravo kao aktivnost slobodnog vremena koja potencijalno ima obrazovni karakter. Sužavajući problem razmatranja na obrazovnu upotrebu muzičkih sadržaja sa Interneta kao aktivnosti slobodnog vremena odraslih, pokušali smo da je: (1) stavimo u kontekst posebnih karakteristika aktivnosti slobodnog vremena koje su prožete svim navedenim opštim karakteristikama slobodnog vremena (teškoće prepoznavanja, multipli karakteri, hijerarhijska organizovanost i međusobna različitost i disparatnost) (Kačavenda-Radić, 1989); (2) prikažemo iz aspekta osnovnih funkcija slobodnog vremena (odmora, zabave i razvoja ličnosti) (Dumazdier, 1967; Leung et al., 2005; Lu et al., 2009); (3) sagledamo iz ugla obrazovnog intenziteta, sfere i konkretnog sadržaja slobodnog vremena (Kačavenda-Radić, 1992); i (4) postavimo u okvire teorije „ozbiljnog slobodnog vremena“ (Stebbins, 2006) kao jedne od najznačajnijih teorija koja u svojoj srži ima obrazovni aspekt korišćenja slobodnog vremena odraslih.

Oslanjajući se na ranije realizovana teorijska i empirijska istraživanja čiji rezultati potvrđuju da se obrazovanje javlja kao činilac korišćenja slobodnog vremena (Kačavenda-Radić, 1997, 1992; Kaplan, 1975; Sivan et al., 2000; Stebbins, 2006), da je upotreba Interneta, generalno, ali i kao aktivnost slobodnog vremena, kvantitativno i kvalitativno značajno determinisana i obojena obrazovnim implikacijama (Ljujić, 2017), kao i uzimajući u obzir činjenicu o nedovoljnoj interdisciplinarnoj naučno-teorijskoj i naučno-empirijskoj istraženosti sasvim konkretnog načina obrazovne upotrebe Interneta u slobodnom vremenu odraslih, smatrali smo da bi opisano interdisciplinarno teorijsko sagledavanje obrazovne upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih moglo makar donekle da rasvetli složen međudobnos između centralnih fenomena kojima se bavimo. Takođe verujemo da ovo istraživanje može da ukaže na

izvesne implikacije koje se tiču prakse (kako obrazovne, tako i opšte prakse upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta), kao i na pravce narednih teorijskih i empirijskih istraživanja u relevantnim, preplićućim sferama naučnog interesovanja.

Muzički sadržaji sa Interneta – obrazovanje odraslih – slobodno vreme

Kako bismo afirmisali, bolje sagledali i pronikli u obrazovne potencijale upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u kontekstu slobodnog vremena odraslih, pokušaćemo da ovu aktivnost sagledamo i ilustrujemo kroz načine na koje se posebne karakteristike slobodnog vremena – teškoća prepoznavanja, multipli karakter, hijerarhijska organizovanost i međusobna različitost i disparatnost (Kačavenda-Radić, 1989) – kroz nju reflektuju.

Teškoću prepoznavanja (obrazovne) upotrebe muzike sa Interneta kao aktivnosti slobodnog vremena možemo ilustrovati na primeru muzičkih video-igara koje se mogu igrati i onlajn ili o kojima saznajemo putem Interneta. Ova aktivnost može da bude potpuno slobodno izabrana, a čovek u njoj može da učestvuje u trenucima odmora, relaksacije ili obnove personalnih kapaciteta kroz zabavu i razonodu. Tačnije, u ovom kontekstu, granica između učenja i igranja postaje „propustljiva“ ili nejasna (Maravić, 2013: 68), a upravo se tu krije značajan edukativni potencijal ovog sadržaja. Recimo, pomenućemo jednu od prvih muzičkih igara (*music games*) *Parappa the Rapper* koju je kompanija *Sony Computer Entertainment* lansirala 1997. godine za PlayStation najpre na japanskom tržištu, da bi poslednje izdanje bilo predstavljeno 2017. godine (PS4, remasterovana verzija) (Smith, 2006: 196). U ovoj igri glavni lik/učesnik savladava nivoe putem repovanja, što igraču omogućava da se na zabavan i spontan način upozna sa žanrom rep muzike, nekim njenim odlikama (npr. vokalni izraz, tehnika „skrečovanja“) i vizuelnom estetikom (igrač je zapravo pas sa reperskom kapom, u širokim pantalonama prepoznatljivim za poklonike ovog muzičkog pravca) (Smith, 2006: 196). Ciljna grupa ove igre je mlađa populacija koja pri savladavanju prepreka mora da prati muziku i ritam kako bi u adekvatnom trenutku pritisnula određeni taster (igrač mora da ponovi tačno sekvencu, tj. njenu melodiju i ritam), ali i pripadnici starije generacije koji imaju naklonost ka tzv. retro igram kojima mogu pristupiti putem Interneta. Ova igra, pored refleksa, naročito utiče na razvoj auditivnih potencijala i „izoštravanje“ sluha igrača. Uz to, u pojedinim muzičkim igramma izražena je i potreba za aktiviranjem korporalne komponente, kao što je slučaj u igri *Dance, Dance, Dance Revolution – DDR* (1998, Japan, Konami; poslednje izdanje 2020). U ovoj muzičkoj video-igri, tačnije u prvoj verziji koja se igra na automatu (*Arcade game*), akter stoji na platformi i aktivira potrebna polja sa strelicama pomoću stopala,

prateći određene muzičke numere koje sam izabere iz ponuđene plejliste i ekran konzole (Smith, 2006: 194). Dakle, na tragu karaoke igara, igrač je u interakciji sa muzikom i ispunjavajući zahteve koje muzika „diktira“ aktivira celo telo. Naročito se ističe uloga Interneta u stvaranju globalne kulture fanova ove igre, u kasnijim, kućnim verzijama (Playstation, Wii, Xbox), kada se fanovi povezuju putem mreže, komentarišu muzičke žanrove i razmenjuju pesme. Pojava kućnih verzija, uslovila je i žanrovske promene u odabiru pesama, tj. veću fokusiranost na međnstrim žanrove, a svaku novu verziju igre prati nova lista pesama japanskih i internacionalnih muzičara, najpre iz sfere hip-hop, tehnika i dens muzike (Smith, 2006: 198). Takođe, na listama se mogu naći i „klasici“ popularne muzike (recimo, obrade popularnih diskopesama iz 1970-ih) (Smith, 2006: 199), što otvara mogućnost, naročito mlađoj populaciji, da se dodatno edukuje i proširi znanja o istoriji popularne muzike. Dakle, kompjuterske muzičke igre deluju i kao sredstva putem kojih se ostvaruju različiti obrazovni ciljevi, čak i u institucionalnim okvirima. Tako je pomenuta igra postala i segment zvaničnog nastavnog plana i programa, u pojedinim školama i na koledžima u SAD, gde se koristi u cilju fizičkog obrazovanja i vaspitanja (Smith, 2006: 201–202), postajući time i deo formalnog, a ne samo informalnog i neformalnog obrazovanja (Prodanov, 2021: 118). Ukoliko je obrazovanje koje se odvija uz primenu muzičkih kompjuterskih igara putem Interneta proisteklo iz zahteva posla ili obrazovnih institucija, što je u savremenom svetu česta pojava (Michael et al., 2006), ne može se govoriti o potpunoj slobodi prilikom odabira ove konkretnе aktivnosti. Tada je očigledna izvesna nužnost participacije u njoj, koja je uslovljena diktiranim potrebama, te je teškoća prepoznavanja upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu još izraženija.

Multipli karakter aktivnosti slobodnog vremena u kontekstu (obrazovne) upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta odnosi se na činjenicu da se pored upotrebe Interneta možemo baviti i drugim aktivnostima slobodnog vremena. Na primer, dok slušamo muziku, možemo istovremeno da pretražujemo muzičke onlajn baze podataka upravo u vezi sa konkretnom muzikom koju slušamo, a kako bismo došli do više informacija o određenoj pesmi/kompoziciji/albumu i izvođaču/izvođačici ili grupi. Takođe, pretraživanje podrazumeva i recenzije, kritičke osvrte, komentare slušalaca i publike. Jedna od sadržajnih i preglednih stranica jeste Internet baza podataka *AllMusic* (<https://www.allmusic.com/>) koja nudi podatke o preko tri miliona kategorija, odnosno o muzici i izvođačima različitih žanrova, od umetničke do popularne muzike. Takođe, možemo govoriti i o obrnutoj situaciji – dok recimo čitamo tekst o određenoj muzici ili gledamo TV sadržaj, možemo da pronalazimo konkretnе primere na YouTube platformi kako bismo ilustrovali ono što smo pročitali ili videli. Ako je reč, recimo, o sadržajima koji se odnose na srpsku umetničku muziku, informacije koje dobijamo u sferi izvan mreže, možemo da „ukrstimo“ sa materijalima sa Interneta, tj. sa YouTube

kanala *SerbianComposers* (<https://www.youtube.com/c/SerbianComposers>), kao jedine platforme na kojoj se mogu naći snimci dela najznačajnijih domaćih autora.

Hijerarhijska organizovanost aktivnosti slobodnog vremena govori o tome da u mnoštvu potencijalnih aktivnosti kojima se možemo baviti u slobodnom vremenu, (obrazovna) upotreba muzičkih sadržaja sa Interneta može imati manji ili veći prioritet. Na primer, ukoliko slušamo muziku putem nekog onlajn radija, dok u isto vreme obavljamo kućne poslove, verovatno je da ćemo, ukoliko nas neko pita šta smo radili u tim trenucima, pre reći da smo obavljali neki od kućnih poslova, nego da smo slušali muziku. Ili, ukoliko nasumično puštamo muziku preko Interneta na rođendanskoj proslavi, sasvim je izvesno da ćemo prioritet dati samom slavlju, nego konkretnoj aktivnosti putem Interneta koja je navedena.

Međusobna različitost i disparatnost aktivnosti slobodnog vremena javlja se usled činjenice da ljudi poseduju izvesne potrebe, interesovanja i vrednosti na osnovu kojih biraju aktivnosti slobodnog vremena. Od naših vrednosti najpre zavisi da li ćemo, na koji način i u koje svrhe upotrebljavati muzičke sadržaje sa Interneta u slobodnom vremenu ili ćemo primat dati nekim drugim aktivnostima. U vezi sa tim, ako više vrednujemo muzička izvođenja uživo, pre ćemo se odlučiti da svoje slobodno vreme provedemo na koncertu, u realnom okruženju i prostoru. Sa druge strane, ako su, pak, naše vrednosti usmerene na specifične oblike konzumacije muzike putem Interneta, vođene i kriterijumom ekskluziviteta – na primer, direktni prenosi koncerata poznatih izvođača sa određene lokacije u nekoj drugoj zemlji za čije praćenje uživo bi nam bila potrebna značajna sredstva i „dodatno“ slobodno vreme radi putovanja – verovatno je da ćemo se pre odlučiti da muziku slušamo u virtuelnim okruženjima. Ovome bi trebalo dodati i specifične okolnosti nametnute pandemijom virusa Covid19, usled kojih je došlo i do preispitivanja vrednosih kategorija, odnosno kada je briga o zdravlju nadmašila primarne kriterijume kojima se rukovodimo prilikom odabira i načina konzumiranja muzičkih sadržaja.

Dalje ćemo pokušati da obrazovni karakter upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta eksplisiramo sagledavajući ovu aktivnost kroz prizmu obrazovnog *intenziteta*, specifične *sfere* obrazovanja, kao i konkretnog obrazovnog *sadržaja* u slobodnom vremenu (Kačavenda-Radić, 1989). Studiju slučaja pronalazimo u sferi traganja za tehnološkim i tehničkim znanjima i napravama putem Interneta. Na primer, osoba koja želi da istraži i savlada konkretne prakse vezane za pravljenje, editovanje i produkciju muzike/zvuka, to može to da uradi kroz različite oblike e-učenja ili onlajn obrazovanja ili kroz samoobrazovanje putem Interneta (upor. Milojković, 2021: 143–150). Očigledno je da se radi o kreativnoj, stvaralačkoj sferi ličnosti čiji je razvoj u fokusu kroz upotrebu

muzičkih sadržaja sa Interneta kao obrazovne aktivnosti slobodnog vremena. Takođe, ovde je reč i o usvajanju prvenstveno obrazovnih sadržaja kroz upotrebu Interneta. Osoba se, pri tome, može zadržati samo na upoznavanju pojedinih, jednostavnijih programa (recimo, korišćenje besplatnih programa, kao što je Audacity, putem kojih se sekut i montiraju audio podaci, te dodaju posebni efekti), čime je obrazovni intenzitet obrazovanja kroz upotrebu Interneta na veoma niskom nivou. Međutim, ova aktivnost može dalje da bude „nadograđena“, u slučaju kada osoba nastoji da detaljnije, sa više interesovanja i posvećenosti pristupi svom usavršavanju, tražeći kompleksnije softvere, ali i više informacija putem elektronskih knjiga, video zapisa (*tutorials*), onlajn kurseva koji nude detaljniji pregled postupaka. Ovde bi korisnik saznao i o mogućnostima i metodologiji snimanja i obrade zvuka, o potreboj opremi i uređajima i njihovim karakteristikama i sl., čime se intenzitet obrazovanja u slobodnom vremenu putem Interneta povećava (Hepworth-Sawyer, Golding, 2011).

Upotrebu muzičkih sadržaja sa Interneta kao aktivnosti slobodnog vremena posmatramo i kroz prizmu funkcija slobodnog vremena. Tako, slično kao u nekim ranijim istraživanjima koja smo sproveli (Ljujić, 2020, 2017), a koncentrišući se na opšte funkcije slobodnog vremena (Dumazdier, 1967), kao i na eksplicitno razmatrane funkcije upotrebe Interneta u slobodnom vremenu (Leung et al., 2005; Lu et al., 2009), upotreba muzičkih sadržaja sa Interneta kao aktivnosti slobodnog vremena se može razmatrati u funkcijama:

- Odmora ili kako Lu sa saradnicima navodi (Lu et al., 2009), relaksacije i obnove; primer bi se odnosio na slušanje muzike putem onlajn platformi, striming servisa, muzičkih podkasta i sl.;
- Zabave/azonode gde se može uvrstiti igranje kompjuterskih (muzičkih) igara (Leung et al., 2005; Liang, 2011; Ruzgar, 2005), muzičkih kvizova, postavljanje sadržaja sa muzikom na društvene mreže (npr. Tiktok), kreiranje i postavljanje muzičkih mimova, surfovanje radi zabave (Leung et al., 2005), gledanje muzičkih video sadržaja putem video servisa kao što je *medici.tv* (<https://www.medici.tv/>) (koncerata, emisija, dokumentarnih filmova, striming živih izvođenja i sl.) (Kauffman, 2013) kojima se pristupa putem preplate ili servisa koji imaju besplatne opcije kao što su YouTube, Vevo, Vimeo. U ove svrhe, moguće je koristiti i razne aplikacije, softvere recimo za sviranje muzičkih instrumenata ili pravljenje muzike. Jedan od primera je i projekat *Hyperscore* – muzički softver koji omogućava da svako (dakle, čak i onaj ko nema muzičko znanje), može da komponuje muziku, crtanjem linija na ekranu (<https://www.media.mit.edu/projects/hyperscore/overview/>).
- Razvoja ličnosti u koju se mogu svrstati različiti oblici e-učenja, onlajn

obrazovanja, pretraživanje baza podataka sa svrhom učenja, traženje informacija koje su u funkciji učenja i obrazovanja (Lebo, 2013; Leung et al., 2005; Liang, 2011; Lu et al., 2009; Ruzgar, 2005) i sl. Na primer, u okviru platforme *Coursera* (<https://www.coursera.org>) moguće je pohađati, čak besplatno, brojne kurseve iz različitih muzičkih oblasti, kao što su: muzička teorija, pisanje pesama, muzička produkcija, sviranje instrumenata, istorija popularne muzike, klasična muzika, muzička industrija itd. Pored toga, edukativni sadržaji se mogu pronaći istraživanjem digitalnih zbirki, arhiva, kolekcija, kataloga. Jedan od ovih izvora je i baza *Digital Resources for Musicology* (<https://drm.ccarh.org/>) posredstvom koje je moguće pronaći značajan broj muzičkih rukopisa, muzičkih časopisa, audio i video materijala.

Muzički sadržaji sa Interneta u kontekstu teorije „ozbiljnog slobodnog vremena“

U promišljanju upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta kao obrazovne aktivnosti slobodnog vremena, primenljivom se čini i sve popularnija teorija slobodnog vremena koju predlaže Stebins (Stebbins, 2006). Iako ovaj autor uglavnom zapostavlja Internet, ili ga čak posmatra u negativnom svetlu plašeći se „zavisnosti od Interneta“ (Stebbins, 2010), njegove postavke nam se čine aplikativnim i u ovom radu. On, naime, u okviru svoje koncepcije „ozbiljnog slobodnog vremena“ (*serious leisure*) razlikuje dve dominantne forme slobodnog vremena – „neobavezujuće slobodno vreme“ (*casual leisure*) i „ozbiljno slobodno vreme“ (*serious leisure*). Zanimljivo da je jedan od glavnih kriterijuma ove podele upravo prisustvo obrazovnog intenziteta u aktivnostima slobodnog vremena (Stebbins, 2006).

„Neobavezujuće slobodno vreme“ se određuje kroz aktivnosti koje dovode do momentalne unutrašnje nagrade, aktivnosti koje obezbeđuju kratkotrajna i prolazna zadovoljstva, a koje ne zahtevaju naročitu obrazovnu pripremu da bi se u njima učestvovalo. O njemu se govori kao o manje suštinskom, jer ne podstiče razvoj karijere što je slučaj sa „ozbiljnim slobodnim vremenom“. Sledeće vrste aktivnosti koje se, kako navodi Stebins (Stebbins, 2006), mogu svrstati u „neobavezujuće slobodno vreme“ su, u većoj ili manjoj meri, primetne i u kontekstu upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu, što ćemo objasniti navođenjem primera:

- Igra (muzičke video-igre, muzičke aplikacije, kreiranje muzičkih sadržaja);
- Relaksacija (slušanje pogodnih, ambijentalnih pravaca putem onlajn platformi, praćenje muzičkih sadržaja na društvenim mrežama);
- Pasivna zabava (lajv striming koncerta);

- Aktivna zabava (pretraživanje muzičkih Internet stranica, postavljanje audio sadržaja);
- Prijateljska konverzacija (muziciranje onlajn pomoću programa za muziciranje na daljinu, igranje onlajn muzičkih igara u paru);
- Čulna stimulacija (svi gorenavedeni primeri);
- Neobavezujuće volontiranje (muziciranje onlajn u terapijske svrhe; realizacija baza podataka o muzičkim praksama); i
- Prijatne aerobne aktivnosti (slušanje ritmičnije muzike putem onlajn platformi).

Sve navedene aktivnosti se opažaju podjednako kao samostalne ili kao kombinovane sa relaksacijom i pasivnom zabavom. Ono što je zajedničko za pomenute aktivnosti „neobavezujućeg slobodnog vremena“ je da su sve u većoj ili manjoj meri hedonističke. Takođe, valja istaći da sve pomenute aktivnosti mogu uspešno da se praktikuju kroz upotrebu Interneta u slobodnom vremenu.

Stebbins (Stebbins, 2006) navodi da „neobavezujuće slobodno vreme“ može dovesti do izvesnih beneficija i koristi sa aspekta pojedinca. Među ovim beneficijama se ističu: kreativnost i otkrivajuća iskustva; *edutainment*, kao specifičan vid „obrazovanja kroz zabavu“ sa visokim potencijalom da održi pažnju svih učesnika usled izražene medijske obojenosti (Prodanov, 2021: 119), a koji ovako, malo jednostavnije, ali prilično suštinski shvaćen, bez sumnje može da proizlazi iz aktivnosti poput slušanja muzike, gledanja video-spotova, dokumentarnih muzičkih emisija i filmova, postavljanja muzičkih sadržaja na društvene mreže, odnosno konzumiranja različitih medijskih sadržaja koje se može odvijati i putem Interneta; relaksacija i rekreacija, razvoj i održanje međuljudskih odnosa, lična dobrobit i blagostanje koji se ostvaruju kada pojedinac razvije optimalan stil življena u slobodnom vremenu. Ovaj stil življena karakteriše duboko zadovoljavajuća težnja ka jednoj ili više suštinskih, absorbujućih formi „ozbiljnog slobodnog vremena“ razumno uravnoteženim sa formama „neobavezujućeg slobodnog vremena“. Prethodni navodi se mogu ilustrovati kompjuterskom igrom *Beats Empire* u kojoj igrač vodi mali muzički studio i produkcijsku kuću u fiktivnom (američkom) gradu (<https://info.beatsempire.org/>). Igrač ima zadatak da analizira tržište i muzičke preferencije meštana kako bi doneo odgovarajuće biznis odluke. Na osnovu tih odluka on potpisuje ugovore sa umetnicima, dogovara nastupe, snima pesme. Cilj igrača je da, nakon analize svih elemenata, ostvari dobru zaradu, privuče nove pratioce i ostvari dominaciju na top-listama. Među igračima može da bude mlađa populacija, srednjoškolskog uzrasta, ali i odrasli, a igra je realizovana uz podršku američkih institucija posvećenih obrazovanju (New York City Department of Education, National Science Foundation). Kroz ovu igru vežba se veština prikupljanja i analize informacija,

rešavanja tržišnih zadataka i izazova, vizualizacija, kritičko mišljenje, ali se uči i o mehanizmima funkcionisanja muzičke industrije, te o njenim ključnim „polugama“. Dakle, jednostavan, zabavni karakter kompjuterske igre kao da odlazi u drugi plan, a sve veće prepoznavanje kompjuterske igre kao savremenog medija sa ogromnim obrazovnim potencijalom izbjiga u prvi plan (Maravić, 2013), što je naročito očigledno u kontekstu teorije „ozbiljnog slobodnog vremena“, čak i kada se radi o onom njenom segmentu koji označavamo „neobavezujućim slobodnim vremenom“.

Dalje, Stebins (Stebbins, 2006) ističe da se „ozbiljno slobodno vreme“, sa svojim ključnim karakteristikama (potreba da se istraje u aktivnostima slobodnog vremena, mogućnost razvoja karijere u domenu slobodnog vremena, ulaganje značajnog napora koji se zasniva na specijalno usvojenim znanjima i veštinama, trajne individualne i socijalne beneficije, jedinstveni etos, duh zajednice participanata u aktivnostima „ozbiljnog slobodnog vremena“ i snažna identifikacija sa odabranim putem), dovodi u vezu sa amaterskim, hobi i volonterskim aktivnostima. Ove aktivnosti ljudi procenjuju kao suštinske, interesantne i ispunjavajuće, pa se, u skladu sa tim, angažuju u slobodnovremenskim karijerama usmerenim na usvajanje i istraživanje različitih kombinacija posebnih veština, znanja i iskustava. „Ozbiljno slobodno vreme“ se često posmatra kao opozit „neobavezujućem slobodnom vremenu“, međutim to nije sasvim tačno, naročito kada se ima u vidu ono o čemu smo već govorili, a to je činjenica da „neobavezujuće slobodno vreme“ kroz izgradnju stila života u slobodnom vremenu može da preraste u „ozbiljno slobodno vreme“.

Imajući u fokusu upotrebu muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih, prethodnu konstataciju koju iznosi Stebins (Stebbins, 2006) možemo ilustrovati na primeru tzv. amaterskog muzičara koji stvara na laptopu i na neobavezani i neobavezujući način započinje da istražuje svet kreiranja i deljenja muzike koristeći prenosivi kompjuter i muzičke softvere (Rambarran, 2017: 585). Muzičar amater se određuje kao muzičar koji učestvuje u muzičkim aktivnostima iz neprofesionalnih razloga (Rambarran, 2017: 588). Za ovaj tip muzičara „laptop postaje portabilna mašina za pravljenje muzike..., poput gitare 1960-ih“, odnosno virtualni muzički studio (Rambarran, 2017: 594). Vremenom, on može da unapređuje svoje veštine (usavršavanjem tehnika i savladavanjem kompleksnijih softvera) i da se na taj način približi profesionalnoj sferi. Šara Rambaran (Shara Rambarran) u vezi sa tim govori o „amateru virtuozu“ koji se nada da će „dobiti reputaciju muzičara“ ili koji će makar uspeti u tome da njegova muzika postane viđena na tržištu (Rambarran, 2017: 593–4). On to čini proširujući sopstvene kompetencije, što je moguće, recimo, putem realizovanja živih nastupa. Ukoliko je laptop muzičar napredniji i ukoliko ima sredstva, on može da uveća fond opreme (recimo, dodavanjem miksera ili MIDI kontrolera), što

će mu omogućiti veću interakciju sa publikom, pa samim tim i doprineti formiranju „ozbiljnije“ slike o njemu samom (Rambaran, 2017: 595–6).

Upravo ovaj primer ukazuje na fenomen amatera koji se pronalaze u domenima umetnosti, nauke, sporta i zabave i oni su neizbežno na ovaj ili onaj način povezani sa profesijom kao i sa javnošću koja je zajednička za ove dve grupacije. Ove veze se ilustruju trojnim sistemom *Profesija-Amater-Javnost (Profession–Amateur–Public)*. Prilikom razmatranja vrsta aktivnosti koje obuhvata „ozbiljno slobodno vreme“, naročito amaterizma i hobi aktivnosti, određenje profesije i profesionalnog angažovanja dolazi u centar pažnje. Kako i sam Stebins ističe (Stebbins, 2006), on je ranije posmatrao profesiju sa tzv. sociološkog, a ne toliko ekonomskog stanovišta, međutim, kasnije menja mišljenje uviđajući vrednosti i dobre strane ovog tzv. ekonomskog tj. komercijalnog viđenja profesije. Posmatrajući sa ekonomskog aspekta, profesionalne aktivnosti su one koje obezbeđuju opstanak tj. sredstva za život, a aktivnosti slobodnog vremena to nisu. Ovaj momenat je glavni za razlikovanje profesionalnih i amaterskih aktivnosti. Naročita vrednost ovog pristupa je u tome što amateri i hobisti počinju vremenom da zarađuju na osnovu aktivnosti kojom se bave, time bivaju oslobođeni angažovanja u drugim aktivnostima kroz koje zarađuju za život, dobijajući više vremena da se bave slobodnovremenskom aktivnošću (Stebbins, 2006). Profesionalac je osoba koja zarađuje na osnovu angažovanja koje drugi ljudi ne procenjuju kao aktivnost slobodnog vremena.

Koncentrišući se na sferu upotrebe Interneta u slobodnom vremenu, Salvato (Salvato, 2009) prepoznaje amaterske aktivnosti koje postepeno prerastaju u profesionalne na Internet kanalu specijalizovanom za postavljanje, preuzimanje i pregledanje video zapisa. Naime, pojedinci koji se mogu označiti kao amateri u terminologiji koncepcije „ozbiljnog slobodnog vremena“ mogu postavljati muzičke video sadržaje na YouTube kanalu, najvećoj platformi za predstavljanje muzike, ali i otkrivanje talenata. Ukoliko ovaj sadržaj publika prepozna i on postane „viralan“, privlačeći veliki broj posetilaca i pratilaca, ova delatnost se približava profesionalnim sferama (Burgess, Green, 2009). Recimo, popularni izvođač Džastin Bieber (Justin Bieber) doživeo je veliki uspeh (potpisivanje višemilionskog ugovora sa produksijskom kućom *Island Def Jam Recordings*) s su njegovi kućni, amaterski videi, koje je postavljao kao dvanaestogodišnjak, otkriveni na platformi nekoliko godina kasnije. Tačnije, ovaj izvođač se pominje kao prva muzička zvezda koja se proslavila na, i zahvaljujući YouTube platformi (Owsinski, 2016).

Kuznjecova (Kuznetsov et al., 2010) i Ledbeter (Leadbeater et al., 2004) sa saradnicima govore o praksi „uradi sam“ (*Do It Yourself – DIY*) koja se odnosi na humanu aktivnost usmerenu na preživljavanje, a tiče se sposobnosti da ljudi obnove i

promene svrhu različitih resursa koji su im neophodni u svakodnevnom životu. Kako se navodi (Kuznetsov et al., 2010) kroz praksu „uradi sam“ nastaju mnoge onlajn zajednice amatera usmerene na kompjutersku igru putem Interneta, sakupljanje objektivnih znanja (*Wikipedia*), stvaranje besplatnih softverskih aplikacija iz različitih domena koje se upotrebljavaju na Internetu (*Open source software*), kao i socijalno umrežavanje putem Interneta (*Facebook, My Space* i sl.). Autori naglašavaju da onlajn zajednice amatera koje su posvećene praksi „uradi sam“ imaju za cilj razmenu informacija, socijabilnost i različite oblike komunikacione i iskustvene razmene, razvoj kreativnosti i učenje nečeg novog. Jedan od primera jeste i „uradi sam“ izgradnja i realizacija elektronskih muzičkih softvera, instrumenata i njihovih „produžetaka“ (pedale, pojačala i sl.), izvan glavnih tokova tržišta muzičkih uređaja. Pripadnici ove kulture koriste Internet kako bi nabavljali opremu, povezivali se sa amaterima iz iste sfere, aktivirali uređaje. I u ovom slučaju, „neobavezujuće slobodno vreme“ može da se razvije u „ozbiljno slobodno vreme“, što je i česta pojava kada je reč o osobama koje praktikuju ove aktivnosti (Flood, 2016: 3).

Povezanost između upotrebe Interneta i amaterskih aktivnosti u „ozbilnjom slobodnom vremenu“ primećuje se u slučaju realizacije određenih aktivnosti koje su pre digitalne revolucije zahtevale institucionalnu podršku i realizaciju. Ovde bismo pomenuli slučaj alternativnih onlajn radio stanica koje realizuju i muzički program, a u tome učestvuju kako medijski profesionalci, tako i entuzijasti (dakle, amateri, „zaljubljenici“ u ovaj medij i format) (Martinoli, 2018: 132), kao i slučaj radio-amaterskih mreža.

Hobistima, za razliku od amatera, navodi Stebins (Stebbins, 2006), nedostaje tzv. profesionalni alter ego, mada se dešava da postoji mali deo javnosti koji se interesuje za njihov rad. Oni se klasifikuju u pet kategorija: kolecionari, proizvođači, učesnici u aktivnostima (koje nisu takmičarske, zasnovane su na pravilima), učesnici u sportovima i igrama (takmičarskim, sa pravilima, bez profesionalnih učesnika) i entuzijasti iz oblasti liberalnih umetnosti. Pravila o kojima se govori su mahom supkulturnog porekla (informalna) ili regulatorna (formalna). Među hobistima se razlikuju potrošači i ljubitelji, a kriterijum razlikovanja je posvećenost određenom hobiju u smislu intenzitet obrazovne pripreme. Kako navode Grifit i saradnici (Griffith et al., 2007) čak 83% Amerikanaca koristi Internet u svrhe bavljenja hobijem. Vil (Veale, 2004) piše da onlajn hobiji mogu imati različite forme. One mogu obuhvatiti raznovrsne aktivnosti koje se odvijaju putem Interneta poput proveravanja sportskih rezultata, traženja informacija o aktivnostima slobodnog vremena ili istraživanje religijskih ili spiritualnih sadržaja. Neke od ovih kategorija i odlika možemo sagledati u muzičkom kontekstu. Jedan slučaj bi se, na primer, odnosio na kolecionare-audiofile koji, uglavnom posredstvom blogova, dokumentuju u digitalnom formatu sve ono što se tiče njihovog hobija. Tako se na njihovim blog

stranicama mogu naći digitalizovani snimci sa analognih nosača zvuka, poput ploča, slike omota audio izdanja, detaljni podaci o izdanjima, priče i informacije o tehnologiji. Takođe, posredstvom ovog formata hobisti dele informacije o aktuelnim dešavanjima iz ove sfere, upućujući na druge audiofile-hobiste, iz lokalnih ili internacionalnih okvira. Ovaj tip hobista spada u grupu ljubitelja, tj. pasioniranih poznavalaca audio/gramofonske kulture koji često imaju više specifičnog znanja o određenim temama nego sami profesionalci, a neretko objavljaju i ekskluzivne sadržaje (recimo, prvi put digitalizovane analogne snimke) i omogućavaju da postanu dostupni javnosti (videti npr. stranicu: <http://nevaljaleploce.blogspot.com/>). Osoben primer promovisanja hobija onlajn pronalazimo na stranici *Koncerti Jugoslavije* (<https://jugosvirke.wordpress.com/>) čiji autor objavljuje informacije o koncertnom životu, tj. održanim koncertima na prostoru SFRJ, često uz značajnu dokumentaciju u vidu fotografija koncertnih programa, predstavljajući važne artefakte za razumevanje jugoslovenskog muzičkog života. Blog *Sa starog gramofona* (<https://starigramofon.wordpress.com/blog-o-arhaicnoj-muzici/>) posvećen je starim snimcima i njihovoј digitalizaciji, a sam autor stranice ističe da je glavna ideja bloga da se pronađe najstariji snimak živog izvođenja u Srbiji putem istraživanja postojećih snimaka, snimaka iz filmova, ali i pretrage arhive Radio Beograda. On takođe poziva pratioce da sami prilažu izvore, informacije o starim snimcima, nudeći i digitalizaciju istih. Iako je istaknuto da se mali deo javnosti obično interesuje za rad hobista, ovi entuzijasti prave dragocene arhive zahvaljujući kojima mnogi podaci postaju dostupni javnosti, čime se otvara prostor za temeljnije kontekstualizovanje određenog društveno-istorijskog okvira.

Volonterske aktivnosti podrazumevaju nekoliko dimenzija o kojima Stebins (Stebbins, 2006) govori. *Slobodan izbor* jedna je od dimenzija. U ovim aktivnostima se ne učestvuje pod bilo kakvom prisilom. Čak i onda kada se radi o ličnoj moralnoj prisili, pitanje je da li se može govoriti o volonterskim aktivnostima. Značajno je proceniti u kojoj meri participanti doživljavaju učešće u ovim aktivnostima kao prijatne i uživajuće („neobavezujuće slobodno vreme“), ispunjavajuće („ozbiljno slobodno vreme“) ili kombinaciju pomenuta dva („projektno slobodno vreme“), jer se na osnovu toga aktivnost kategorisi u neki od tipova slobodnog vremena koji su prepoznati u konцепциji „ozbiljnog slobodnog vremena“. Ekonomski odrednica volonterskog delovanja ističe da je volontiranje neplaćeni posao. Volonteri održavaju volonterski duh odbijajući bilo kakvu *platu* kao naknadu za svoje angažovanje, a *strukturnalno* se mogu nalaziti unutar različitih grupa i organizacija. Poslednja dimenzija jesu *beneficije* koje su karakteristične kako za volontere, tako i za one na koje je volontersko angažovanje usmereno. Beneficije su različite prirode, a mahom su duhovnog porekla. Krejvens (Cravens, 2014) govori o volontiranju putem Interneta (*Internet Mediated Volunteering*). Ovaj projekat vuče korene još iz perioda kada Internet nije postojao kao globalna svetska

mreža, već su još sedamdesetih godina 20. veka vladine i nevladine organizacije iz Evrope angažovale volontere koji su različitim virtuelnim putevima pružali volonterske usluge iz različitih domena. Jedna od prvih onlajn volonterskih inicijativa nastaje u okviru projekta Gutenberg 1971. godine, a imala je za cilj digitalizaciju, arhiviranje i distribuciju pisanog kulturnog nasleđa koje više nije bilo zaštićeno autorskim pravima (radovi Džejn Ostin, Čarlsa Dikensa, Sir Artura Konana Dojla i sl.). Ovi radovi su prekucavani i arhivirani od strane volontera iz različitih delova sveta.

Kako navodi Krejvens (Cravens, 2014), sa razvojem Interneta dolazi do ekspanzije projekata volontiranja putem Interneta, pa je do 1999. godine delovalo preko sto organizacija koje su okupljale onlajn volontere. Izdvojimo primere volonterskih organizacija koje su posvećene muzičkim aktivnostima:

- *Musicians on Call* (<https://www.musiciansoncall.org/covid-19/>) je organizacija koja okuplja muzičare na volonterskoj bazi. Oni izvode muziku onlajn direktno za pacijente, njihove porodice i zaposlene u zdravstvenim ustanovama (*Virtual Bedside Performance Program*) širom SAD. Ovakav način izvođenja donosi intimno muzičko iskustvo, budući da se izvođači direktno obraćaju slušaocima, putem tehnologije za video konferencije. Među izvođačima se nalaze i međunarodni muzičari (poput Luisa Fonsija), a ustanove mogu da se prijave za ovaj program putem veb stranice. Pored toga, u okviru programa *Music Pharmacy* ova organizacija za pacijente obezbeđuje opremu (tablet uređaje sa aplikacijom Amazon Music i slušalice za eliminisanje buke), kako bi im omogućili da uz dejstvo muzike olakšaju bolničke dane, kao i posebno pravljene plejliste koje realizuju volonteri imajući u vidu konkretne pacijente i njihove potrebe;
- *DoReMi Project* (<https://www.doremiproject.org/learn.html>) posvećen je besplatnoj onlajn edukaciji u sviranju instrumenata, koju sprovode mladi volonteri sa minimum petogodišnjim iskustvom. Korisnici, učenici škola, mogu da biraju nastavnike prema muzičkim oblastima, među kojima su obuke iz sviranja instrumenata, obuke iz pevanja, komponovanja i muzičke teorije;
- pandemija izazvana virusom Covid19 uistina je na kreiranje sličnog programa, tj. platforme *QuarantineTunes* koja ima za cilj da poveže mlade muzičare i umetnike sa decom (od 4 do 14 godina) kako bi pohađali virtuelne časove (<https://www.quarantuneslessons.com/>).

Među volonterske sadržaje ubrajamo i brojne edukativne stranice i baze podataka koje se formiraju i dopunjavaju na volonterskoj osnovi (npr. *MusicBrainz – The Open Music Encyclopedia* [<https://musicbrainz.org/>], *Riznica srpska – muzika* posvećena isključivo nacionalnoj muzičkoj baštini, napisima, zvučnim i vizuelnim dokumentima [<http://www.riznicasrpska.net/muzika/>]), YouTube kanale posvećene konkretnim temama u cilju edukacije (npr. *Time Traveler Music* na kojoj se objavljuje

materijal o stariim tipovima nosača zvuka, kao što su gramofon, džuboks i sl.; <https://www.youtube.com/c/timetravelermusic>), a naročito su interesantne stranice sa mimovima na društvenim mrežama putem kojih se na šaljiv, ali kritički intoniran način problematizuju ozbiljne muzičke teme – status autora, izvođenja, dela i sl. (npr. *Contemporary Music Memes* – mimovi o savremenoj muzici; <https://www.facebook.com/contemporarymusicmemes>).

Zaključak

U okviru ovog kratkog, interdisciplinarnog, teorijskog istraživanja namera nam je bila da učinimo mali korak prema razumevanju andragoško-muzikološkog aspekta upotrebe Interneta u slobodnom vremenu. Težeći da bolje razumemo obrazovnu upotrebu muzičkih sadržaja na Internetu u slobodnom vremenu odraslog čoveka, bili smo usmereni na njeno sagledavanje u kontekstu posebnih karakteristika aktivnosti slobodnog vremena, osnovnih funkcija slobodnog vremena, obrazovnog intenziteta, obrazovne sfere i konkretnog sadržaja obrazovanja u slobodnom vremenu, kao i, u svojoj suštini obrazovne, teorije „ozbiljnog slobodnog vremena.“ Na osnovu analize dostupnih relevantnih teorijskih i empirijskih istraživanja, kao i na osnovu konkretnih ilustracija obrazovne upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih, došli smo do sledećih zaključaka. *Prvo*, obrazovna upotreba muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih teško se prepoznaje usled prisustva mnoštva aktivnosti koje odrasli praktikuju u slobodnom vremenu, ona ima multipli karakter pošto se istovremeno može praktikovati sa drugim aktivnostima slobodnog vremena, zauzima posebno mesto u hijerarhiji u odnosu na ostale aktivnosti slobodnog vremena i predstavlja sasvim drugačiju, posebnu aktivnost ukoliko se uzme u poređenje sa drugim aktivnostima slobodnog vremena odraslih. Ova poslednje navedena različitost nas dovodi do *drugog zaključka*, prema kome je sasvim evidentno da upotreba muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih zasigurno može imati, u većoj ili manjoj meri, izražene funkcije odmora, razonode ili razvoja ličnosti, koje se neretko prepliću i prisutne su zajedno. *Treće*, onda kada je dominantna funkcija razvoja ličnosti ili obrazovanja, upotrebu muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih karakterišu različiti nivoi intenziteta ispoljenosti, drugačije obrazovne sfere koje su u njihovoju suštini, kao i različiti obrazovni sadržaji koji su u osnovi pomenutih muzičkih sadržaja sa Interneta. *Četvrto*, upotreba muzičkih sadržaja sa Interneta i te kako pripada domenu tzv. „ozbiljnog slobodnog vremena“, predstavljajući komponentu, ali i determinantu obrazovanja odraslih koji muzičke sadržaje sa Interneta u svom slobodnom vremenu koriste kao amateri, hobisti ili volonteri.

Smatramo da je interdisciplinarno teorijsko istraživanje koje smo sprovele makar donekle približilo i razjasnilo problematiku obrazovne upotrebe muzičkih sadržaja sa Interneta u slobodnom vremenu odraslih, da su ilustracije koje smo izneli vredni primeri dobre andragoške i muzikološke prakse, kao i da svaki pojedinačni zaključak koji smo izneli predstavlja svojevrstan podsticaj da se istraže u dubljim teorijskim i empirijskim naučnim razmatranjima kompleksnog odnosa koji postoji među glavnim fenomenima kojima smo se bavili – muzika sa Interneta, obrazovanje odraslih i slobodno vreme.

REFERENCE:

1. Adomi, Esharenana E., ed. 2011. *Frameworks for ICT Policy – Government, Social and Legal Issues*. New York: Information Science Reference.
2. Anderson, Jonathan, Tom van Weert, eds. 2002. *Information and communication technology in education: a curriculum for schools and programme of teacher development*. Paris: UNESCO.
3. Burgess, Jean, Green, Joshua. 2009. *Youtube: Online video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
4. Cravens, Jayne. 2014. *Internet-mediated Volunteering in the EU: Its history, prevalence and approaches and how it relates to employability and social inclusion*. Seville: European Commission.
5. D’Atri, Alessandro, Maria Ferrara, Joey F. George, Paolo Spagnoletti, eds. 2011. *Information Technology and Innovation Trends in Organization*. Heidelberg: Physica-Verlag.
6. Dumazdier, Joffre. 1967. *Toward a Society of Leisure*. New York: The Free Press.
7. Flood, Lauren. 2016. „Building and Becoming: DIY Music Technology in New York and Berlin“, PhD dissertation, Columbia University, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8W95918> (pristupljeno 3. marta 2022. godine).
8. Griffith, Maggie, Susannah Fox. 2007. *Hobbyists Online*. Washington: Pew Internet & American Life Project.
9. Hepworth-Sawyer, Russ, Golding, Craig. 2011. *What is Music Production. A producer's Guide, the role, the people, the process*. Burlington, Oxford: Taylor & Francis.
10. Kačavenda-Radić, Nada. 1989. *Slobodno vreme i obrazovanje*. Beograd: ZUNS i Katedra za andragogiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
11. Kačavenda-Radić, Nada. 1992. *Refleksije o/i slobodnog vremena*. Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju Filozofskog fakulteta.
12. Kačavenda-Radić, Nada. 1997. „Obrazovanje kao faktor kvaliteta življenja u slobodnom vremenu“, u V. Matejić (prir.): *Tehnologija, kultura i razvoj*. Beograd: Institut „Mihajlo Pupin“, 142-154.
13. Kaplan, Max. 1975. *Leisure: Theory and policy*. New York: John Wiley and Sons.
14. Kauffman, Kenneth. 2013. „medici.tv by MUSEEC (review).“ *Project Muse*, (70), 156-159.
15. Kranzmüller, Dieter, A Min Tjoa, eds. 2011. *Information and Communication on Technology for the Fight against Global Warming*. New York: Springer.
16. Kundishora, Sam. 2006. *The Role of Information and Communication Technology (ICT) in Enhancing Local Economic Development and Poverty Reduction*. Harare: Zimbabwe Academic and Research Network.
17. Kuznetsov, Stacey, Eric Paulos. 2010. *Rise of the Expert Amateur: DIY Projects, Communities and Cultures*. Pittsburg: Human-Computer Interaction Institute, Carnegie Mellon.
18. Leadbeater, Charles, Paul Miller. 2004. *The 20th century was shaped by the rise of professionals. But now a new breed of amateurs has emerged... The Pro-Am Revolution How enthusiasts are changing our economy and society*. New York: DEMOS.

19. Lebo, Harlan. 2013. *The Digital Future Project 2013: Surveying The Digital Future (Year eleven)*. Los Angeles: University of Southern California.
20. Leung, Louis, & Lee, Paul S. N. 2005. "Multiple determinations of life quality: the roles of Internet activities, use of new media, social support, and leisure activities." *Telematics and Informatics*, (22), 161-180.
21. Liang, Te-Hsin. 2011. „Association between Use of Internet Services and Quality of Life in Taiwan.“ *Journal of Data Science*, (9), 83-92.
22. Ljubić, Bojan. 2017. „Obrazovanje kao činilac upotrebe Interneta u slobodnom vremenu odraslih.“ Doktorska disertacija, Beogradski Univerzitet, Filozofski fakultet.
23. Ljubić, Bojan. 2020. „Participacija odraslih u dokoličarskom obrazovanju putem interneta“; u L. Radulović, V. Milin i B. Ljubić (prir.): *Participacija u obrazovanju – pedagoški (p)ogledi: zbornik radova*. Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju Filozofskog fakulteta u Beogradu; Beograd: Pedagoško društvo Srbije, 276–284.
24. Lu, Luo, & Chen, Su-Yen. 2009. „Internet/PC Use as a Leisure Activity for Adults in Taiwan.“ *Journal of Sport and Recreation Research*, 3(4), 1-14.
25. Maravić, Manojlo. 2013. „Video-igre u obrazovnom procesu.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti u Novom Sadu*, (1), 63–74.
26. Martinoli, Ana. 2018. „'Alternativni' onlajn-radio u Srbiji – nezavisni audio-projekti između eksperimenta i održivog biznis modela,“ u Divna Vukasnović, Dragan Čalović i dr. *Filozofija medija: mediji i alternativa*, pos.izd., knj. 22. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka, 129-143.
27. Michael, David, Sandra Chen. 2006. *Serious Games – Games That Educate, Train and Inform*. Boston: Thomson Course Technology PTR.
28. Milojković, Milan. 2021. „Digitalni resursi za muzičko obrazovanje.“ u: I. Prodanov, N. Crnjanski i M. Milojković: *Muzičko obrazovanje u digitalnom okruženju*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 139–154.
29. Owinsky, Bobby. 2016. *Music 4.1 – A Survival Guide for Music Making in the Internet Age*. Milwaukee: Hal Leonard Books.
30. Prodanov, Ira. 2021. „Teorija i praksa edutainmenta. Edutainment i muzika.“ u: I. Prodanov, N. Crnjanski i M. Milojković: *Muzičko obrazovanje u digitalnom okruženju*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 117–138.
31. Rambaran, Shara. 2017. "“DJ Hit That Button”: Amateur Laptops Musicians in Contemporary Music and Society.” in Roger Mantie, Gareth Dylan Smith (eds.): *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*. New York: Oxford University Press, 585-600.
32. Ruzgar, Nursel Selver. 2005. „A research on the purpose of Internet usage and learning via Internet.“ *The Turkish Online Journal of Educational Technology –TOJET*, 4(4), 27-32.
33. Salvato, Nick. 2009. “Out of Hand: YouTube Amateurs and Professionals.” *The Drama Review*, 53(3), 67-83.
34. Sivan, Atara, & Ruskin, Hillel. 2000. „Introduction.“ in A. Sivan & H. Ruskin (eds.): *Leisure Education, Community Development and Populations with Special Needs*. Wallingford, New York: CABI Publishing (a division of CABI International), 1-12.
35. Smith, Jacob. 2006. „Digital Dance Hall: The Fan Culture of Dance Simulation Arcade Games.“ in Kenton O’Hara, Barry Brown (eds.): *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Dordrecht: Springer, 193-210.
36. Stebbins, Robert A. 2006. *Serious Leisure: A perspective of Our Time*. New Brunswick (NJ): Transaction Publishers.
37. Stebbins, Robert A. 2010. „Addiction to Leisure Activities: Is it Possible?“ *Leisure Reflections*, (24), 19-22.
38. Veale, Kylie. 2004. “A Doctoral Study of the Internet for Genealogy.” *HAOL*, (7), 7-14.

Internet stranice na koje se upućuje u tekstu

1. *AllMusic – Online music database:* <https://www.allmusic.com>
2. *Serbian Composers:* <https://www.youtube.com/c/SerbianComposers>
3. *medici.tv – classical music channel:* <https://www.medici.tv/>
4. *Hyperscore:* <https://www.media.mit.edu/projects/hyperscore/overview/>
5. *Coursera:* <https://www.coursera.org>
6. *Digital Resources for Musicology:* <https://drm.ccarh.org>
7. *Beats Empire, a music management game:* <https://info.beatsempire.org/>
8. *Ova ploča ništa ne valja – ima rupu u sredini!* blog: <http://nevaljaleploce.blogspot.com/>
9. *Koncerti Jugoslavije* blog: <https://jugosvirke.wordpress.com/>
10. *Sa starog gramofona* blog: <https://starigramofon.wordpress.com/blog-o-arhaicnoj-muzici/>
11. *Musicians On Call:* <https://www.musiciansoncall.org/covid-19/>
12. *The Do Re Mi Project:* <https://www.doremiproject.org/learn.html>
13. *QuaranTunes – Virtual Music Lessons:* <https://www.quarantuneslessons.com/>
14. *Music Brainz – The Open Music Encyclopedia:* <https://musicbrainz.org/>
15. *Riznica srpska:* <http://www.riznicasrpska.net/muzika>
16. *Time Traveler Music Channel:* <https://www.youtube.com/c/timetravelermusic>
17. *Contemporary Music Memes:* <https://www.facebook.com/contemporarymusicmemes>

Music Content from the Internet: Educational Aspects in the Context of Leisure

Abstract: The subject of this paper is to consider the use of music content from the Internet in the context of free time and its functionalisation in education. The paper will deal with the theoretical problematisation of this topic from an interdisciplinary point of view, uniting andragogico-musicological competencies. In that sense, we will try to further elaborate and supplement the existing theoretical and empirical research, the results of which confirm that education appears as a factor in the use of free time, with concrete examples, that is, case studies (including specific media phenomena – for example, music video or computer games, applications, blogs, and others; but also various music practices that are realised via the Internet – creating, performing music or volunteering, and others.). The authors start from the following theoretical platforms which will be the basis for examining the characteristics and functions of music content from the Internet in the context of free time: first there will be examined special characteristics of free time – difficulty of recognising it, its multiple character, hierarchical organisation and mutual diversity; then the basic functions of free time will be looked at (leisure, entertainment and personal development), as well as educational intensities, spheres and specific content of leisure; in the end, music content from the Internet will be established within the theory of “serious leisure”.

Keywords: Internet, music content from the Internet, free time, education, adult education

Milena Dragičević Šešić i Tatjana Nikolić (ur.): *Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija*

(Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju - Fakultet dramskih umetnosti, CLIO, ISBN 978-86-82101-86-4 (FDU), 409 str. 2021)

Tematski zbornik *Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija* objavljen je kao koizdanje Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i izdavačke kuće CLIO. Profesorica emerita Fakulteta dramskih umetnosti i osnivačica UNESKO katedre za Menadžment u kulturi i kulturnu politiku Milena Dragičević Šešić i istraživačica-saradnica na Institutu za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti Tatjana Nikolić, priredile su zbirku od devetnaest istraživačkih studija, teorijskih radova i eseja. Radovi su raspoređeni u šest tematskih celina koje počinju *Prologom*, a završavaju se *Epilogom*. U prologu priređivačice zbornika uporište za objavljuvanje publikacije pronalaze u uticajnim i uvek aktuelnim teorijama medija Mekluana (Marshall McLuhan), Inisa (Harold Innis) i Lorimera (Rowland Lorrimer), koje se mogu svesti na njihovu osnovnu tezu, a koja ukratko glasi: dominantna sredstva komunikacije imaju ključnu ulogu u formiraju vrednosti, stavova i uverenja jednog društva, ali i načina života. Otuda i značaj digitalnih tehnologija u definisanju „digitalne civilizacije“. Na tragu Mekluanove upotrebe pojma moralne panike koju je uočio kao posledicu uticaja novih elektronskih medija na vrednosti izgrađenih na osnovu pisane reči (2008: 77), vidljivo je nastojanje Dragičević Šešić i Nikolić da se ovim zbornikom premosti generacijski jaz između „generacije koja duhovno pripada dobu knjige“ i „generacije građana koja je odrastala uz kompjuter“. Iskorak ka tom cilju jeste važan, jer ne treba zaboraviti da je digitalni rascep višedimenzionalni identitetski problem, koji pored rodnih, rasnih i klasnih aspekata korišćenja digitalne tehnologije podrazumeva sveprožimajući kulturni i medijski generacionalizam.

Relacije kulture, umetnosti i medija prema digitalnoj tehnologiji autori tekstova posmatraju sa različitim pozicijama od obrazovnih i kulturnih politika do studija publike, naratoloških i formalno-estetskih modela, a činjenica da su se našli objedinjeni na jednom mestu odražava tendenciju koja postoji u savremenim teorijama, tačnije govoreći studijama, u kojima je sublimirana neophodnost multidisciplinarnih pristupa razumevanja savremenih društvenih i kulturnih fenomena.

Prvi deo *Kulture politike i prakse* otvara rad Vesne Đukić koji u kontekstu procesa digitalizacije mapira tendencije menjanja obrazovne strukture na privatnim i državnim visokoškolskim umetničkim institucijama u Srbiji u periodu od 2013. do 2021. Aktuelne promene su ilustrovane iscrpnim pregledom sadržaja, ciljeva i ishoda studijskih programa - osnovnih, master i doktorskih studija. Na toj mapi su se našli Digitalna umetnost Fakulteta za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu, Digitalna produkcija na Fakultetu za digitalnu produkciju Univerziteta Edukons, Multimedijalni dizajn Računarskog fakulteta Univerziteta Union, Dizajn video-igara na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i Digitalna transformacija medija i kulture Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Sledeći rad, autorke Ane Stojanović, kulturnu politiku sagledava kroz prizmu pravnog okvira. Ona ukazuje na prednosti i nedostatke zakona, pravilnika i strategija donetih u Srbiji koji regulišu i usmeravaju digitalizaciju institucija u domenu očuvanja kulturnog nasleđa, kao i bibliotekarske i kinematografske delatnosti. U analizi pravnih problema ističe značaj zakona kao „osnovnog instrumenta za sprovođenje kulturne politike“, čije razumevanje je od ključne važnosti za zaposlene u sektoru kulture. Bojana Subašić i Bogdana Opačić iznеле su rezultate empirijskog istraživanja kulturnih politika petnaest najvećih lokalnih samouprava u Srbiji u kojem su napravile presek stanja u institucijama kulture. U njemu su obelodanile izazove sa kojima se te ustanove suočavaju u primeni digitalnih tehnologija za kreiranje baza podataka i statistike, probleme opremljenosti i razvoja digitalnih kompetencija zaposlenih, kao i načine poboljšanja komunikacije sa građanima. Naredni rad, Tatjane Nikolić i Milice Ilkić, logično se nadovezuje na prethodni i dodatno razrađuje tezu o osavremenjavanju marketinga u kulturi sa fokusom na uspešne i manje uspešne primere razvoja platformi za operativni sistem Android. Autorke u svojoj istraživačkoj studiji naglašavaju značaj dostupnosti informacija, ali i ukazuju na velike razlike koje se u tom pogledu javljaju u regionima u Srbiji. Violeta Kecman je predstavila rezultate empirijskog istraživanja iz svoje doktorske disertacije. Njen rad je posvećen proučavanju navika adolescenata u Srbiji u korišćenju društvenih mreža i drugih medijskih platformi, kao i njihovom uticaju na formiranje kulturnog identiteta. Rezultati usmeravaju ka dubinskom razumevanju koncepta medijske pismenosti, koja se ne odvija jednosmerno, isključivo kroz institucije. Obrazovna politika je mesto sučeljavanja različitih formativnih procesa, pa tako današnji mladi već imaju neku vrstu medijske pismenosti, odnosno kreću se u semiotičkom domenu (Gee, 2001) koji kodira komunikaciju i ocrtava interpretativni horizont u razumevanju društvenih odnosa.

Poglavlje *Novomedijske, višemedijske i transmedijske umetničke prakse* ne govori o temama iz polja vizuelnih / likovnih umetnosti kako bi se to na prvi pogled moglo pomisliti, već o „iskoracima“ u domenu filma, video-igara, trejlera pa i komediji Dr Branislava Nušića. Ono počinje radom Vesne Dinić Miljković u kojem autorka

nudi istorijski pregled nastojanja da se filmu pridoda treća dimenzija. U raspravi o ovom problemu poziva se na razmišljanja filozofa i teoretičara filma, gde pre svega sučeljava stavove Andre Bazena (André Bazin) i Žila Deleza (Gilles Deleuze). Nakon analize uspešnih i neuspešnih primera produbljivanja filmskog platna, zaključuje da filmski stvaraoci moraju da u ovakvim poduhvatima razmišljaju o dijegetičkoj opravdanosti upotrebe novih vizuelnih tehnologija. Dunja Dušanić i Stefan Alidini, nakon sinteze ključnih polazišta klasične naratologije Todorova, Šklovskog, Ženeta i drugih, opredeljuju se za transmedijalnu naratologiju kao teorijsku platformu koja nudi adekvatni pristup izučavanju narativa u video-igramu. Naratologiju koja uzima u obzir specifičnosti video-igara promovisala je teoretičarka književnosti Meri Lor Rajan (Marie Laure Ryan) početkom ovog veka kada su se studije igara rađale kao nova disciplina. Ipak, njenoj teoriji Dušanić i Alidini pristupaju na kritički način i ukazuju na slepa mesta u njenim kategorijama narativnosti, odnosu prema simulaciji i nedostatku ideje o genezi značenja u igrama. Rad Nikolete Dojčinović predstavlja osveženje u polju teorije medija, jer se bavi „malom“ audiovizuelnom ekranskom formom – trejlerima, koji dominiraju u savremenom marketingu, ali su retko teoretizovani. Nakon kraćeg istorijata filmskih trejlera i tizera i postavljanja teorijskog i analitičkog okvira, autorka analizira narativ, retoriku, vizuelne i muzičke elemente trejlera *Gitar Art* festivala. O problemima transmedijalnosti piše i Olivera Marković u radu u kojem se bavi odnosom kognitivnih metafora Nušićeve komedije *Dr i njene filmske adaptacije Masmediologija na Balkanu*.

Treće poglavljje *Tradicionalni mediji u digitalnom okruženju* u najvećoj meri je posvećeno problemima recepcije, aktivne publike i medijske konvergencije. Mirjana Nikolić predstavlja istraživanja više studija o načinima informisanja i razlikama u poverenju publike u sadržaje tradicionalnih i digitalnih medija. Jedna od značajnijih teza rada jeste da su mladi generalno skeptičniji u odnosu na srednju i stariju populaciju u kritičkom promišljanju medijskih sadržaja, što vidi kao rezultat njihove veće informatičke i medijske pismenosti. Iako se ova ideja posebno ne razrađuje, autorka nam daje povod za razmišljanje o tome koliko su ove dve vrste pismenosti međuzavisne, jer je poznavanje rada i mogućnosti digitalnih alata važno u prepoznavanju manipulacija na internetu. U svom radu Goran Peković bavi se dobro poznatim problemom tržišnog sukoba starih i novih medija, u ovom slučaju između interneta na jednoj i televiziji, muzičkoj industriji, novinama, radiju i oglašavanju na drugoj strani. Autor razmatra borbu medijskih sistema nad kontrolom distribucije medijskih sadržaja, čije su posledice rađanje savremenih produkcijskih tendencija, kao što je aktuelni fenomen ekspanzije igranih serija koji predstavlja odgovor televizije na nove tržišne uslove. Tekst Nade Zgrablijić, Tamare Kunić i Ljubice Josić sužava fokus na novinarstvo u doba interneta i probleme koje donose komentari čitalaca na hrvatskim informativnim portalima. Fenomen aktivne publike jeste jedna od fundamentalnih promena koju je doneo internet,

s tim da je ideološka zamka definisati *projumere* kao učesnike u „deliberativnoj demokraciji“ koja treba „podupirati jednakost među svim učesnicima“. Naprotiv, *projumeri* su deo strategije savremenog neoliberalnog kapitalizma i proizvođači novih komercijalnih vrednosti od ponuđenih medijskih sadržaja, i to često bez ikakve naknade. U konkretnom slučaju radi se o iskazivanju uverenja, stavova i sudova, nekoj vrsti simulakruma javnog mnjenja kojeg izgrađuju komentatori, a regulišu administratori portala. Učestvovanjem publike u kreiranju i diseminaciji medijskih sadržaja bavi se i rad Dunje Nešović. Kroz studiju slučaja rijaliti programa *RuPaul's Drag Race* ona prikazuje svu kompleksnost medijske konvergencije društvenih platformi i televizije, sa fokusom na razmenu mimova. U tom procesu učestvuju fanovi koji su važan zamajac kulture konvergencije na koju računaju medijski sistemi.

Radovi predstavljeni u poglavlju *Digitalna humanistika, epistemologija i etika* se dominantno bave kulturom sećanja i arhiviranja znanja. Poglavlje otvara rad Dragane Konstantinović i Aleksandre Terzić u kojem one nude svoje viđenje fenomena velikog interesovanja globalne javnosti za spomeničku arhitekturu socijalističke Jugoslavije. Autorke kritikuju kako kažu „komercijalizaciju“, „banalizaciju“, „senzacionalizam“, formalizam i interpretacije značenja jugoslovenskih spomenika i memorijalnih kompleksa posvećenih sećanju na Drugi svetski rat izvan originalnog konteksta i istorijskih činjenica, koje se odigravaju mahom u digitalnom prostoru interneta. Odnosom prema prošlosti, ali u epistemološkom smislu, bavi se i rad Milene Jokanović. Ona je, oslanjajući sa na Fukov pojam episteme, ponudila istorijski pregled ideja i težnji za sabiranjem i arhiviranjem znanja od antičkog grčkog *museona*, razvoja kolekcionarstva u renesansi, ideja o „teatru znanja“ i „kabinetu sveta“, prvih enciklopedija u vreme prosvetiteljstva, nastanka i diferencijacije nauka u doba modernosti, sve do epistemološkog obrta u sakupljanju i distribuciji znanja razvojem veštačke inteligencije, digitalnih tehnologija i interneta. Esej Nine Živančević zasnovan je na širokom kritičkom zahvatu izazova koje donosi veštačka inteligencija, virtuelna realnost i internet u video-igramama, vizuelnoj umetnosti, književnosti, komunikaciji i kontroli protoka informacija. Krećući se ka tom cilju oslanja se na fenomenološke ideje perceptivnog doživljaja realnosti, a zatim i kritičke teorije medija Pola Virilija (Paul Virilio) i Mekenzi Vork (McKenzie Wark). Naredni rad autorke Marije Velinov usmeren je ka isticanju potrebe za formiranjem javno dostupnog digitalnog arhiva medicinske fotografije. U tom smislu, kao okosnicu koristi pojam „desubjektivizacije sećanja“, ali i „demokratičnosti“ koja čini ovaku fotografiju „dostupnu bilo čijem pogledu“. Svesna da ovo zalaganje pokreće brojne zakonske, etičke i estetske dileme, ona u okviru tih oblasti sistematicno traga za argumentacijom svoje osnovne teze.

Za razliku od prethodnog odeljka, koji se bavi relacijama digitalnog spram prošlosti-arhiviranja i interpretacija sećanja i pamćenja, poslednji rad je u potpunosti

okrenut ka budućnosti. U tom smislu prevazilazi osnovno značenje *Epiloga* ili pogovora, jer otvara vrata razmišljanju o potencijalu digitalnih platformi za smanjenje ekonomskе nejednakosti, čija je krajnja konsekvenca društvena nejednakost. Milica Kočović de Santo nudi više od lagodne ideološke kritike neoliberalnog poretka. Umesto toga, na preseku dijahronijske ravni permanentnih kriza kapitalizma i sinhronijskog trenutka savremene aktuelne globalne krize izazvane pandemijom COVID-19, ona vidi šansu za promovisanje rešenja socijalnih problema. Kolaborativna ekonomija koja je dobila novi zamah formiranjem digitalnih platformskih zadruga već je ostvarila dobre rezultate u oblasti privrede i uslužnih delatnosti, ali ostaje da se vidi kakav će uticaj ostaviti na kulturu, što zapravo jeste primarni cilj rada.

Teško je danas sagledati digitalni horizont i razlučiti gde su granice digitalnog. Od devedesetih godina prošlog veka imamo inflaciju termina „digitalno“, pa se sve više govori o „digitalnoj umetnosti“, „digitalnoj kulturi“, „digitalnim medijima“, „digitalnim igrarama“, „digitalnoj televiziji“ tako da danas gotovo da nema ni jedne sfere ljudskog života koja se ne bi mogla dovesti u vezu sa digitalnim tehnologijama. Toga su svesne i Dragićević Šešić i Nikolić kada se zalažu za transmedijalnu pismenost, kao neophodnost jer će „uskoro najveći broj ljudskih zanimanja i nauke imati digitalni prefiks“. Slična situacija je bila pre stotinjak godina kada se govorilo o električnoj energiji, dok danas (osim u slučaju električnih automobila) retko nailazimo na tu odrednicu. Možemo se poslužiti rečima Nikolasa Negropontea (Nicholas Negroponte, 1998) da mi već živimo u postdigitalnom dobu u kojem je digitalna tehnologija, poput struje podrazumevajuća, ali zahvaljujući jasno postavljenom fokusu tema na kulturu, umetnost i medije, izbegnuta je relativizacija ovog pojma. Zbornik *Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija* ostavlja dragocen trag svim istraživačima ovih oblasti, a kreatorima obrazovnih i kulturnih politika postavlja smernice za suočavanje sa novim tehnološkim i medijskim uslovima.

REFERENCE:

1. Gee, James Paul. 2001. „Learning in Semiotic Domains: A Social and Situated Account“ in Schallert, D. L., Hoffman, J. V., Maloch, B. E., Worthy, J. E., & Fairbanks, C. M. (n.d.). 51St Yearbook of the National Reading Conference, 23-32
2. McLuhan, Marshall. 2008. Razumijevanje medija. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
3. Negroponte, Nicholas. 1998. „Beyond Digital“. Wired Magazine. 6.12, pp. 288.

IN MEMORIAM

UDC 78:929 Rakočević S.



**dr Selena Rakočević
(1971 – 2022)**

Beše ovo studena i duga zima. Potrajala je duže ove, 2022. godine, i zaledila nam srca čak i u poznom maju. Naša draga profesorka, dr Selena Rakočević, nas je napustila posle kratke, ali vrlo intenzivne i okrutne bolesti. Tog 18. maja 2022. godine je odjeknula tužna vest kao najjači prasak i oduzela dah neizmernom broju studenata, kolega, prijatelja, poznanika i saradnika u okviru geografskih širina koje nije moguće definisati. Sećanja i oproštaji su tih dana navirali na svim platformama javnog govora, dok je za tihu i osobnu bol nemoguće pronaći dostojne reči.

Dr Selena Rakočević je bila studiozan istraživač, strastveni etnokoreolog, svestrani etnomuzikolog, neprikosnoven pedagog, nadahnut izvođač, pažljiv prijatelj, i najbrižnija majka i supruga. Redovi koji slede teže bar na kratko da dotaknu sve ono što je ona bila iz pera njene zahvalne studentkinje kojoj je prof. Selena bila mentorka u mnogobrojnim životnim domenima.

Selena Rakočević (devojačko Litvinović) je rođena 26. oktobra 1971. godine u Pančevu. Odrasla je u divnoj muzički obrazovanoj porodici, što je prouzrokovalo da i Selena, uz osnovnu školu „Jovan Jovanović Zmaj“, pohađa i nižu muzičku školu „Jovan Bandur“ u Pančevu. Ona je najpre pohađala odsek za violinu četiri godine, a zatim je ubrzano završila nižu muzičku školu na odseku za klavir. Svoje dalje školovanje je nastavila u gimnaziji „Uroš Predić“ u Pančevu paralelno pohađajući čak dva smera u srednjoj muzičkoj školi „Jovan Bandur“ – teoretski odsek i instrumentalni odsek za klavir. Tokom celokupne i bogate prve etape školovanja je bila nosilac Vukove diplome i pokazivala je izvrsne rezultate.

Osim ogromne strasti prema klaviru, Selena Rakočević je obožavala da peva džez i pop muziku. Prve korake u svojoj pevačkoj karijeri je započela u trećoj godini srednje škole 1989. godine, kada je počela da peva u bendu „San Sebastian“ zajedno sa svojim drugarima iz gimnazije. Uz džez pesmu „U snovima“ je počela njena pevačka karijera nakon čega su usledili mnogobrojni reflektori,bine, pesme, festivali i izvrsni muzičari sa kojima je sarađivala (pop grupa „Frenki“, džez-pijanista Miloš Krstić i mnogi drugi). Dugo je pevala u novootvorenom džez klubu „Djuk Ellington“ u hotelu Hajat u Beogradu, međutim, svoju profesionalnu pevačku karijeru je završila 2001. godine kada se okrenula isključivo akademskom pozivu.

Činjenica da njene svestranosti u srednjoškolskom periodu ne dosežu granice predstavlja i njena zainteresovanost za srpsku muzičku tradiciju, koju je otkrila, a zatim i razvijala, uz profesora dr Dimitrija Golemovića, etnomuzikologa i profesora na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Selena Rakočević je već tada, krajem 1980-ih, odlazila na terenska istraživanja sa prof. Golemovićem i njegovom koleginicom, dr Oliverom Vasić, etnologom i etnokoreologom. Ova radoznalost je zatim prerasla u izbor njenog daljeg toka školovanja na odsek za etnomuzikologiju na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju u Beogradu 1991. godine.

Selena Rakočević, izvanredan i nesvakidašnji student, je tokom osnovnih studija otvorila istraživačko poglavje na prostoru Banata koje je širila, negovala i obogaćivala sve do poslednjih taktova svog života. Svoje studiranje na osnovnim studijama je najpre zaokružila diplomskim radom posvećenim muzičkim osobenostima u selima oko Pančeva 1995. godine, a zatim i magistarskom tezom pod nazivom *Vokalna tradicija Srba u Donjem Banatu* 2001. godine. Kruna višedecenijskog istraživanja na prostoru Banata je materijalizovana kroz doktorsku disertaciju *Tradicionala igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetu uzajamnih uticaja* 2009. godine, sa kojom se završilo i njen formalno obrazovanje.

Svoj skoro trodecenijski raskošan pedagoški rad Selena Rakočević je započela već tokom osnovnih studija kada je uporedno radila kao nastavnik u muzičkoj školi „Jovan Bandur“ u Pančevu. Vredna i studiozna, kakva je uvek bila u svim etapama

života, pokazala se kao odličan student što je dovelo do njenog angažovanja kao asistenta dr Olivera Vasić na predmetu etnokoreologija na Fakultetu muzičke umetnosti 1998. godine. Ispričavši joj priču kako nisam znala da etnokoreologija postoji sve do početka svog studiranja, iako je to danas i moj lični poziv, odgovorila mi je da se poistovjećuje delimično sa mojim iskustvom, jer etnokoreologija nije bila ni njen primarni interes u periodu njenog studiranja i zaposlenja. Postala je, naime, asistent na tom predmetu, jer je postojala mogućnost zaposlenja samo na taj način, planirajući da će se ubrzo vratiti na već utapkan put etnomuzikologije.

Znatiželjnost i predavanje Selene Rakočević svom novom pozivu vodili su je ipak ka novom naučnom polju, etnokoreologiji, u kojem se „slučajno“ našla, ali s razlogom ostala. Od kraja 1990-ih godina, Selena Rakočević je nadograđivala etnokoreološku srpsku putanju sa uporištem na njene bogate začetke koje su godinama uspostavljali njeni prethodnici – Danica i Ljubica Janković, Milica Ilijin, Olivera Mladenović, Slobodan Zečević i Olivera Vasić. Tu putanju je zatim svojim izvrsnim radom vodila i gradila prateći tokove svetske etnokoreologije i antropologije plesa kao asistent (1998-2010), docent (2010-2016) i zatim kao vanredni profesor (2016-2022) Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Svoje znanje je počela svesrdno da prenosi i kao nastavnik na Studijskom programu etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu od 2010. godine. Takođe je bila i (gostujući) predavač na mnogobrojnim obrazovanim institucijama kako na prostoru Republike Srbije tako i širom sveta. Na Univerzitetu umetnosti je predavala u okviru studijskog programa Kulturni menadžment i kulturne politike od 2005. godine, kao i u okviru master programa Teorija umetnosti i medija od 2019. godine.

Prenošenju znanja, prezentovanju srpske etnokoreološke škole i širenju srpskog kulturnog nasleđa se u perspektivi pedagogije u međunarodnim okvirima znatno se posvetila od 2018. godine. Selena Rakočević je tokom prethodne četiri godine bila gost-predavač u čak četiri međunarodne visoko-obrazovane institucije. Teorijska i praktična predavanja je priredila najpre na Muzičkom konzervatorijumu u Vigu (Španija, 2018), zatim na Svetskoj akademiji muzike i plesa pri Univerzitetu u Limeriku (Irska, 2018. i 2020. godine), Muzičkom konzervatorijumu u Dže Đjangu (Kina, 2019), i na međunarodnom master programu „Koreomundus“ u okviru intezivnog kursa posvećenom nematerijalnom kulturnom nasleđu (2021).

Pre prikaza naučno-istraživačkih dostignuća, imam ogromnu potrebu da se još na kratko osvrnem na njen pedagoški rad i na njenu prepoznatljivu posvećenost i privrženost svojim studentima. Nadahnuta, koncizna, staložena, ponekad i stroga, ali uvek pravična u skladu sa enoriminim znanjem koje je nesebično delila sa svim svojim studentima. Vladao je ritual da se na njene ispite ne izlazi sve dok se oni ne spreme na najbolji način. Ne zbog straha da ispit neće biti položen, već iz poštovanja prema njenim

predavanjima koje smo neretko slušali sa oduševljenjem i uvažavanjem. Sa lakoćom je prenosila zaljubljenost u etnokoreologiju i ples. Osim ogromnog broja seminarskih i master radova koje je mentorisala, oblikovala je, obrazovala i vodila veliki broj mladih ljudi, ne samo u domenu struke, već života i realnosti koje on nosi. Imala je uho za svaku našu brigu, dilemu i odluku. Osluškivala nas je, usmeravala, podržavala i istinski se radovala našim izborima. A mi smo nestrpljivo i ushićeno čekali posle šarenolikih ispravki naših radova, ono njen toplo i nezaboravno „Božanstveno, Maco. Bravo!“

Kao što je već ranije rečeno, dr Selena Rakočević je svoja istraživanja dominantno sprovodila na prostoru Banata i Vojvodine, zatim i na prostoru Rumunije i Mađarske gde živi srpsko stanovništvo. Opus objavljenih publikacija i naučnih radova, kao jedan vid realizacije tih istraživanja, je monumentalan. Selena Rakočević je objavila sedam knjiga kao glavni autor ili urednik istih: *Vokalna tradicija banatskih Srba okoline Pančeva* (1999), *Vokalna tradicija Srba u Donjem Banatu* (2002), *Igre plesnih struktura* (2011), *Tradisionalni plesovi Srba u Banatu* (2012), *Festival kao strategija dijaloga* (2014), *Ples, polje istraživanja i interkulturne perspektive uskršnjih običaja u selu Svinjica (Dance, Field Research, and Intercultural Perspectives The Easter customs in the village of Svinjica)* (2015), i *Tradisionalni ples u Srbiji 2020. XII Festival zlatnih ansambala Srbije i Svetski dan Srpskog kola* (2020). Zatim je objavila i četiri CD i DVD izdanja posvećenih vokalnim, instrumentalnim i plesnim formama na prostoru Vojvodine. Najobimniji i najplodniji segment njenog naučno-akademskog stvaralaštva predstavljaju objavljeni naučni radovi. Prema preliminarnim i sadašnjim saznanjima koje je neophodno dodatno revidirati, broj naučnih radova objavljenih u Republici Srbiji i u inostranstvu broji čak 87 radova.

Selena Rakočević se u svojim gotovo trocifrenim publikacijama bavila raznovrsnim temama, problemima, idejama i perspektivima srpske etnomuzikologije i etnokoreologije. Značajan deo ovih publikacija je posvećen rekonstruisanju dijahronije etnokoreologije kao samostalne naučne discipline najpre u Srbiji, ali i mnogo šire. Mapirala je i kritički prikazala dinamiku epistemoloških, ideooloških i institucionalizovanih uporišta svojih prethodnika. Uvidevši minucioznom analizom bogatstvo onoga što su prethodnici gradili, nadograđivala je već uspostavljene tendencije muzikocentrične i strukturalistički orijentisane srpske etnokoreološke škole. Stoga se i u naučno-istraživačkom i pedagoškom domenu zalagala za: 1. sadejstvo kinetičkog i muzičkog delovanja koje je terminološki određivala kao **ples**, 2. zatim za zapisivanje **plesnih obrazaca** metodom Labanotacije koju je izvrsno poznavala, kao i 3. za detaljnu analizu **plesnog teksta** koju treba zaokružiti kontekstualnim dinamičnim okolnostima.

Nakon prikazivanja raznovrsnog etnografskog materijala sa svojih terenskih istraživanja u prvim objavljenim radovima, Selena Rakočević je s vremenom, uz svoju britku misao, samouvereno ulazila u konstruktivne pisane diskusije ukazivajući na ključna i neophodna pitanja. Govorila je o metodologiji i epistemologiji istraživanja, razvijala metodu strukturalne analize plesa i ponudila način uporedne analize muzičkih i kinetičkih struktura. Sugerisala je da istraživači u domenima naučnog delovanja ne treba da budu sputavani bilo kojim intelektualnim izvorima, već da pristupaju metodom širokih sočiva disciplinarno raznolikim metodologijama. Sa druge strane, smatrala je da etnomuzikolozi i etnokoreolozi treba da teže ka negovanju i onih distinkтивnih odlika svojih naučnih disciplina na svim nivoima (nacionalnim, međunarodnim, globalnim), što je ona svojim delom neminovno demonstrirala.

Sagledavala je bitne koncepte u okviru etnokoreologije i njihova određenja poput termina ples, ritual, prilike za ples, svadbeni ritual, plesni žanr, tradicionalnost, itd. Odlučno je težila ka uspostavljanju jasnih definicija ovih koncepata i njihovoј doslednosti u jezičkom i konceptualnom diskursu etnokoreologije kao naučne discipline. Bavila se i teorijama identiteta, teorijama roda, multikulturalnosti, interdisciplinarnosti, koreografiji tradicionalnog plesa, a poslednjih godina i nematerijalnim kulturnim nasleđem i primjenom etnomuzikologijom i etnokoreologijom. Neophodno je napomenuti njen ideo, zajedno sa kolegom dr Zdravkom Ranisavljević, u velikom podvigu upisa kola na Uneskovu Reprezentativnu listu nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva 2017. godine koji ima ogroman nacionalni značaj. Nakon ovog uspeha je započela i delovanje u primjenom diskursu etnomuzikologije i etnkoreologije tako što je u saradnji sa Folklornim ansamblom „Vila“ iz Novoga Sada radila mnogobrojne projekte orijentisane ka strategijama održivosti srpskog plesnog i vokalnog nasleđa.

Sve pomenute delatnosti dr Selene Rakočević su se odvijale uz njenu intenzivnu prisutnost u međunarodnim okvirima istraživanja muzike i plesa. Ona je bila član vodećih međunarodnih i nacionalnih organizacija u okviru kojih je svojim vrednim radom ostavila ogroman doprinos (Međunarodno udruženje za tradicionalnu muziku, Međunarodno udruženje za Labanotaciju, CIOTIS, Udruženje folklorista Srbije, itd.). Prisustvovala je mnogobrojnim simpozijumima širom sveta, imala uvide o tokovima drugih vitalnih naučnih perspektiva, i razmenjivala je iskustva i misli sa prominentnim kolegama. Sa druge strane, istinski se trudila da razmišljanja izvan fizičkih granica Republike Srbije približi svojoj instituciji organizujući gostujuća predavanja inostranih profesora, kao i simpozijume gde su se okupljali renomirani istraživači plesa i muzike sveta.

U jednom od svojih poslednjih javnih izlaganja u ulozi uvodnog predavača u septembru 2020. godine, profesorka Selena Rakočević je svoje predavanje, a zatim i objavljeni rad, nazvala „Izazovi etnomuzikoloških i etnokoreoloških istraživanja u svetu

koji se neprestano menja. Perspektiva naučnika iz Srbije“ (2021). U ovom izlaganju, oslonjenom na snažnu refleksivnost, Selena Rakočević je na sažet, istorijski sadržajan, teoretski potkrepljen, hrabar i njoj svojstven način predstavila svoja tumačenja, iskustva i potencijalne perspektive etnomuzikologije i etnokoreologije. Potencirajući njen glas, izgrađen od ličnih, profesionalnih, društvenih i političkih tokova koji su se simultano odvijali u njenom životu, uputila je krucijalna pitanja za sve nas koji se bavimo naučno-istraživačkom delatnošću ovih dveju sestrinskih naučnih disciplina: „Šta mi radimo u našim etnomuzikološkim i etnokoreološkim istraživanjima? Kako i zašto to uopšte radimo? Na kraju krajeva, da li je to važno, za koga?“

Ovim citatom bih završila kratki prikaz bogate delatnosti dr Selene Rakočević kao provokativnim i najtežim podsetnikom prispitivanja našeg istraživačkog identiteta.

Osluškivala je, naša draga profesorka, svoj unutrašnji i jedinstveni glas. Sledila ga je do poslednjeg dana svog plesa na ovom, nama opipljivom, životnom podiju. Pronalažila je snage da prenosi svoje znanje i životne smernice sa puno brižnosti i ljubavi čak i u završnim kadencama tog najlepšeg plesa. Prkosila je bolu, borila se i ostala dosledna svojoj upornosti kojoj se divim sada već jednu deceniju koliko je znam.

Bila je iznimno lepa, topnih svetlih očiju i širokog vedrog osmeha. Svestrana, nadarena, uporna, strastvena u svemu što je radila, a često je bila i previše stroga prema samoj sebi. Bila je i pažljiv slušalac, dobranameran kritičar, pronicljiv istraživač, i istinski zaljubljenik u ples, muziku i umetnost. Divan profesor, prijatelj, koleginica, supruga i majka dvojice divnih momaka kojima se najviše ponosila. Nemoguće je pronaći reči za sve što je ona bila, ali je zasigurno to da nam je ostavila mnogo toga neizrecivog koje čuvamo kao najlepša sećanja.

Behu ovo najteže ispisane stranice papira. Bila je toliko Velika da je teško bilo odlučiti da li je na dovoljno dobar način prikazan bar mali segment njenog bogatog profesionalog i ličnog života. Svojim preranim odlaskom je, osim dubokih praznina u našim srcima, ostavila i pretežak zadatak da sledimo pravce koje je godinama gradila u svom pedagoškom, etnokoreološkom i ljudskom putovanju. Njen impozantan doprinos će nesumnjivo živeti kroz narative njenog celokupnog naučnog rada, ali i kroz sve nas koji smo bili privilegovani da nas njen osmeh, reč i srce obgrle.

Plešite sa andelima, najdraža moja!

Katarina Nikolić,
istraživač- pripravnik,
Muzikološki institut SANU

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2020 / 2021. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

OKTOBAR 2020.

PRIZNANJE ZA PROFESORE AKADEMIJE NA 22. SALONU ARHITEKTURE NOVOG SADA

Priznanje 22. Salona arhitekture Novog Sada, Novi Sad, oktobar 2020.

Priznanje 22. Salona arhitekture Novog Sada u kategoriji Publikacije za monografiju „Arhitekta Pavle Žilnik“, autora Vladimira Mitrovića i Miroslava Šilića. Knjiga je izdanje Akademije umetnosti u Novom Sadu (2019). Monografijao Pavlu Žilniku (1920-2006) predstavlja prikaz života i rada našeg istaknutog arhitekta i profesora Akademije umetnosti, predstavnika prve generacije arhitekata posle Drugog svetskog rata.

Priznanje 22. Salona arhitekture Novog Sada u kategoriji Digitalni prostor za projekt „Izbrisano pamćenje – vizuelna rekonstrukcija nestalog arhitektonskog nasledja Novog Sada“ dobili su autori: Miroslav Šilić, dr Dubravka Đukanović i Mina Cvetinović Pavkov. Projekt je realizovan sredstvima Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost za finansiranje projekata koji se bave istraživačko-umetničkim stvaralaštvom u polju umetnosti sa teritorije AP Vojvodine u 2018. godini na osnovu javnog konkursa. Nositelj projekta je Akademija umetnosti Novi Sad.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA

AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Novosadska sinagoga, Novi Sad, 21. oktobar 2020.

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad otvorio je 40. NOMUS 21. oktobra 2020. sa početkom u 20 časova u Sinagogi.

Simfoniski orkestar Akademije umetnosti Novi Sad nastupio je pod dirigenskom palicom prof. Andreja Bursaća, a solistkinja je bila gošća iz Jermenije, Dijana Adamjan, violinistkinja. Na programu su bila dela Ludviga van Betovena, Koncert za violinu i orkestar D-dur, op. 61 i Simfonija br. 5, c -mol, op. 67.

Dvadesetogodišnja Dijana Adamjan pobednica je Međunarodnog violinskog takmičenja „Jehudi Menjuhin“ 2018. u seniorskoj kategoriji i dobitnica Nagrade publike, učila je violinu u uglednoj prestoničkoj Muzičkoj školi „Čajkovski“ kod Petrosa Hajkazjana i na Jerevanskom državnom konzervatorijumu „Komitas“ u klasi Eduarda Tadevosjana, a sada je student profesorke Ane Čumačenko na Visokoj školi za muziku i teatar u Minhenu.

DECEMBAR 2020.

SVEČANA DODELA NAGRADE FONDACIJE „MALI PRINC“

Akademija umetnosti, Novi Sad, oktobar 2020.

U petak, 11. decembra 2020. godine, u Dekanatu Akademije umetnosti u Novom Sadu održana je svečana dodela nagrada Fondacije „Mali princ“ najuspešnijim studentima sa Departmana likovnih, dramskih i muzičkih umetnosti. Ispred Fondacije „Mali princ“ nagrade je uručila direktorka Fondacije, gospođa Ksenija Blažić zajedno sa dekanom Akademije umetnosti, profesorom Sinišom Bokanom.

Laureati nagrada u školskoj 2019/2020. godini bili su: Ivan Vanja Alač, student na studijskom programu Multimedijalna režija; Jovan Ranković, student na studijskom programu Likovne umetnosti, modul Vajarstvo i Anja Malkov, studentkinja na studijskom programu Izvođačke umetnosti, modul Flauta.

SVETSKO BIJENALE STUDENTSKOG PLAKATA

Kulturna stanica „Svilara“, Novi Sad, 23 – 31. decembar 2020.

Izložba plakata Svetskog bijenala studentskog plakata 2020. godine predstavila je najbolje plakate svih prethodnih bijenala i otvorena je u sredu, 23. decembra 2020. u Kulturnoj stanici „Svilara.“ Bijenale plakata tradicionalno organizuje Departman likovnih umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad i bilo je otvoreno za studente iz sveta svih nivoa studija umetničkih fakulteta u kojima je disciplina poster deo nastavnog programa.

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA

Onlajn, Novi Sad, 28 - 30. decembar 2020.

Akademija umetnosti u Novom Sadu je u periodu od 28. do 30. decembra 2020. godine organizovala peti, po redu, Festival studentskog pozorišta. S ozbirom na okolnosti i epidemiološku situaciju festival je organizovan *onlajn* i to na sledeći način: gostujuće Akademije koje, zbog okolnosti, nisu mogle prisustvovati festivalu, poslale su, ponaosob, svoje odabrane dramske tekstove a naši studenti glume su u prostorijama Akademije napravili adaptaciju tekstova i izveli dramska dela pred kamerama. Sve predstave su emotivane uživo na YouTube kanalu Akademije umetnosti, a odštampana je dvojezična Zbirka dramskih tekstova „Novi pozorišni potencijal“ na izvornim jezicima i engleskom.

JANUAR 2021.

GRAFIKA DOC. DR JELENE SREDANOVIĆ U KOLEKCIJI MUZEJA „ALBERTINA“ U BEČU

Muzej umetnosti „Albertina“, Beč, januar 2021.

Svetski poznat muzej umetnosti "Albertina" u Beču u čijoj su kolekciji i dela Mikelandjela, Direra, Rafaela, Rubensa, Pikasa, Kokoške, Klimta, Šilea itd. uvrstio je u svoju kolekciju grafiku „Kapi i senke“ doc. dr Jelene Sredanović. Ta je grafika deo autorkinog ciklusa „Otisci prirode.“ Urađena je u tehnici drvoreza, a nagrađena je 2009. godine na međunarodnoj izložbi u Beču „Nagradom Valtera Košackog.“ Jelena Sredanović je diplomirala 2005. godine i magistrirala 2009. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u klasi profesora Zorana Todovića, a doktorske studije umetnosti završila na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu 2016. godine u klasi prof. Biljane Vuković.

Pored učešća na mnogim izložbama u zemlji, uspešno se predstavila na izložbama u inostranstvu koje uživaju međunarodni ugled – u Njujorku, Pekingu, Madridu, Budimpešti, Rimu, Londonu, Beču, Temišvaru, Solunu, Jerevanu itd. Sa zapaženim uspehom priredila je samostalne izložbe u Galeriji Elizabet Mihić u Beču 2010. godine, u Galeriji Bilbaoarte u Bilbau 2012. godine i mnoge druge.

MART 2021.

FILM „SVE JE DOBRO“ RUŽICE ANJE TADIĆ NA FESTIVALU U TURSKOJ

4. International women filmmakers festival, Turska, mart 2021.

Film „Sve je dobro“ Ružice Anje Tadić, studentkinje master studija režije i klasi prof. Nikite Milivojevića našao se u selekciji kratkometražnih filmova na onlajn izdanju 4. INTERNATIONAL WOMEN FILMMAKERS FESTIVAL od 26. aprila do 5. maja 2021. u Turskoj. „Sve je dobro“ je kratki film o mladoj umetnici Sari Lastavici i njenoj završnoj izložbi na fakultetu. Dan pre izložbe, protagonistkinja se dovodi u situaciju koja naglo menja njen život i nagoni je da se zapita – jesu li sve zaista dobro?

Ovaj film prikazuje s kojim se sve problemima mlada osoba suočava u današnjem društву koje je izuzetno kritično i ponekad toksično za psihofizičko zdravlje. Borba protiv tradicije, suočavanje se stvarnošću, društvenim životom, te sigurnost u sebe neke su od tema kojih se ovaj film dotiče.

APRIL 2021.

PROSLAVA DANA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Onlajn program, Novi Sad, 22. april 2021.

Akademija umetnosti je u četvrtak, 22. aprila 2021. proslavila 47 godina postojanja. U okviru obeležavanja Dana Akademije umetnosti emitovao se *onlajn* koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad koji je otvorio 40. NOMUS festival 21. oktobra 2020. u Novosadskoj sinagogi. Orkestrom je dirigovao maestro prof. Andrej Bursać, a solistkinja na koncertu je bila Dijana Adamjan, violiniskinja, gošća iz Jermenije. Na programu su bila dela Ludviga van Betovena – Koncert za violinu i orkestar D-dur, op. 61 i Simfonija br. 5, c -mol, op. 67. Koncert je emitovan u 19 časova na YouTube kanalu Akademije umetnosti Novi Sad.

Studenti treće godine glume na sprskom jeziku Departmana dramskih umetnosti u u klasi prof. Jasne Đuričić i Sanje Ristić Krajnov, sam. str. saradnice, izveli su u okviru kolokvijuma predstavu „ŠEKSPIR.“ Predstava je premijerno prikazana *onlajn* u okviru Dana Akademije umetnosti na YouTube kanalu sa početkom u 21 časova.

MAJ 2021.

SVETSKA PREMIJERA KONCERTNOG IZVOĐENJA DELA „ANTENE“

Crkva Imena Marijina, Novi Sad, 7. maj 2021.

Svetska premijera koncertnog izvođenja dela „Antene“ kompozitorke Aleksandre Vrebalov i redovne profesorke Akademije umetnosti Novi Sad održala se u petak 7. maja 2021. u crkvi Imena Marijina sa početkom u 20 časova. U pitanju je jedinstveni muzički događaj oko kojeg su se prvi put udružili Hor Škole crkvenog pojanja „Sveti Jovan Damaskin“, Hor Akademije umetnosti Novi Sad, Novosadski kamerni hor, Gudački kvartet „TAJJ“, Ansambl studenata i profesora Akademije umetnosti Novi Sad i Srpskog narodnog pozorišta (četiri trube, dva seta zvona i dvoje orgulja). Dirigent je bio prof. Božidar Crnjanski.

Kompozicija „Antene“ inspirisana je ikonom Bogorodice Umiljenja (Virgin Eleousa) koja datira iz perioda kasne Vizantije (1425–1450) i nalazi se u Vizantijskoj kolekciji Muzeja u Klivlendu (SAD), po čijem pozivu je ovo delo i nastalo.

AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD UČESNICA INTERNACIONALNOG FESTIVALA SAVREMENE UMETNOSTI „BAG“ U GRANADI

Fakultet likovnih umetnosti (BAG), Granada, Španija, maj – jun 2021.

Fakultet likovnih umetnosti (Facultad de Bellas Artes) u Granadi (Španija) tokom maja i juna organizuje Internacionalni festival savremene umetnosti BAG u okviru kojeg se predstavljaju studenti i profesori partnerskih akademija i visokih škola likovnih

umetnosti. Saradnja ostvarena kroz Erasmus+ 2019. godine tokom boravka prof. Lidiye Srebotnjak i prof. Mirjane Blagojević omogućila je da ove godine učešćem na 4.BAG festivalu bude zastupljena i Akademija umetnosti, Katedra za nove likovne medije i Katedra za vajarstvo.

Određeno specifičnim uslovima usled korone i nemogućnošću da se izložba organizuje u tradicionalnim okvirima kroz prezentaciju umetničkog rada i prisustvo autora unutar izložbenih prostora na Fakultetu u Granadi, organizatori su, pre svega prodekanica za međunarodnu saradnju, prof. Rejes Gonsales Vida, osmisili realizaciju zajedničkog rada preko Zoom platforme.

Objedinjavajuća tema „Intimidad Exterior/Outer Intimacy“, u situaciji i uz sticaj okolnosti uslovljeno boljom ili slabijom konekcijom, povezala je univerzitete, akademije, profesore i studente iz Granade, Montevidea, Verone, Bergama, Novog Sada, Praga, Tbilisija itd. čime su svi zajedno doprineli realizaciji i kontinuitetu BAG festivala.

JUN 2021.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novosadska sinagoga, Novi Sad, jun 2021.

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad održan je 24. juna 2021. u Novosadskoj sinagogi sa početkom u 20 časova. Koncertom je dirigovao prof. Andrej Bursać, a solistkinja je bila Ana Klem Aksentijević (viola). Na programu se bila dela Feliksa Mendelsona – Uvertira Hebridi, op. 26, Đule Davida – Koncert za violu i orkestar (premijerno izvođenje u Srbiji) i Franca Šuberta – Simfonija br. 8, h-mol „Nedovršena.“

DRUGI BROJ ČASOPISA „PANDEM(US)IC“

Akademija umetnosti, Novi Sad, jun 2021.

Drugi broj časopisa Pandem(us)ic čiji su autori studenti master programa Muzika i mediji, Departmana muzičke umetnosti izašao je iz štampe.

Dejan Đurđević, urednik drugog broja izdanja časopisa, navodi da su dve godine bile obeležene pandemijom i onemogućile rad mnogim muzičarima.

„Želeli smo da prikažemo pozitivnu stranu situacije koja nas je snašla kroz inspirativne priče o muzičarima i festivalima tokom pandemije, priče o adaptibilnosti muzičke industrije na turbulentne okolnosti i priče o moći koju mediji imaju u kreiranju muzičke scene i plasmanu muzike. Nadamo se da smo uspeli da vas motivišemo da nastavite da stvarate i slušate muziku bez obzira na sve poteškoće koje smo imali u prethodne dve godine i koje, nadamo se, ostaju iza nas. Nadamo se da će ovaj časopis doprineti pandemiji muzike, koja je predugo bila na pauzi,“ istakao je Dejan Đurđević.

PROF. SINIŠI BOKANU, DEKANU AKADEMIJE UMETNOSTI, URUČENA ZAHVALNICA SRPSKE AKADEMIJE NAUKA I UMETNOSTI

Svečana sala Platoneum Ogranka SANU u Novom Sadu, Novi Sad, jun 2021.

Prof. Siniši Bokanu, dekanu Akademije umetnosti Novi Sad uručena je zahvalnica Srpske akademije nauke i umetnosti povodom saradnje dve institucije. Zahvalnicu je prof. Bokanu uručio akademik Stevan Pilipović, predsednik Ogranka SANU u Novom Sadu na prigodnoj svečanosti koja je organizovana u Svečanoj sali Platoneum Ogranka SANU u Novom Sadu.

Prof. Siniša Bokan je na svečanosti istakao da je saradnja između Akademije umetnosti Novi Sad i SANU pravi primer kako se dve institucije, ne dupliraju nego multiplikuju. „Jako se radujem što smo dobili zahvalnicu i što je ova saradnja jedan vid prakse i afirmacije umetnosti uopšte,“ istakao je prof. Bokan.

Uspešna saradnja između dve institucije traje od 2016. godine i obuhvata realizaciju umetničkih programa: izložba, koncerta i predavanja značajnih umetnika iz oblasti dramskih umetnosti.

AVGUST 2021.

NAGRADA OKTOBARSKOG SALONA SONJI RADAKOVIĆ

Kulturni centar Beograda, Muzej grada Beograda, Muzej Jugoslavije, Beograd, avgust 2021.

Dobitnica Nagrade 58. Oktobarskog salona – Beogradskog bijenala je Sonja Radaković, viši stručni saradnik na Katedri za slikarstvo Akademije umetnosti. Salon je u periodu od 25. juna do 22. avgusta u više beogradskih izlagačkih i javnih prostora predstavio dela 64 umetnika iz zemlje i inostranstva. Stručni žiri za Nagradu 58. Oktobarskog salona – Beogradskog bijenala, Sanjari, čiji su članovi Žerom Sans (umetnički direktor, likovni kritičar i kustos), Tevž Logar (nezavisni kustos) i Mišela Blanuša (kustoskinja u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu), fokusirao se na različite aspekte ovogodišnjeg Bijenala, ali je posebnu pažnju posvetio mladim i perspektivnim umetnicima, koji su pokazali ne samo autonomiju u svom umetničkom radu i konceptualnu zaokruženost već i želju i potrebu da se pozabave važnim estetičkim i društvenim pitanjima današnjice.

SEPTEMBAR 2021.

PROJEKAT RAZLIKE (VRT)

Nacionalni paviljon umetnosti Novih medija, Kreativni distrikt Novog Sada, 2-5. septembar 2021.

Projekat Razlike Akademije umetnosti u Novom Sadu predstavlja se projektnom temom pod nazivom Vrt, koncipiranom tako da kroz medij prostorne instalacije simulira

sadržaj, koji se prenosi kroz naraciju, svetlost, zvuk i animaciju.

Multimedijalnu ambijentalnu instalaciju Vrt čine statični, modularni i dinamični sistemi. Dinamički deo rada obuhvata video, animaciju, augmentovanu realnost – AR, mapiranje, 3D i zvuk. Modularni deo se odnosi na interakciju objekata, kretanja i primene tehnike u zavisnosti od kretanja subjekta. U statičnom delu predstavljeni su objekti u eksterijeru i enterijeru, odnosno objekti i predmeti sa mapiranim i targetiranim grafikama za učitavanje. Sadržaj rada čine geometrijski oblici, predmeti, objekti i tela, kao i projekcija, svetlo i zvuk. U predmetnoj simbolici, tu su drvo, bršljan, voda, seme. Konkretni modularni objekti i svetlosni elementi instalirani su i aranžirani u eksterijeru zgrade, kao i aplikacije, video-animacije i projekcije na fasadi.

Autori: Konstantin Đuričković, Jelena Gajinović, Aleksandar Danguzov, Edvard Winters

Koncept i realizacija: Goran Despotovski, Konstantin Đuričković, Jelena Gajinović, Aleksandar Danguzov, Edvard Winters

Projekat Razlike (Vrt) realizuje se uz podršku Akademije umetnosti, Fondacije „Novi Sad – Evropska prestonica kulture”, Kaleidoskopa kulture i Ars Electronica-e.

OBJAVLJEN JE DEVETI ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Akademija umetnosti, Novi Sad, septembar 2021.

Objavljen je deveti broj Zbornika radova Akademije umetnosti (2021) sa temama iz oblasti teatrologije i studija filma, muzikologije, teorije muzike, etnomuzikologije, teorije i istorije umetnosti, teorije kulture. Posebna rubrika u devetom broju posvećena je obeležavanju sto godina od pokretanja časopisa *Zenit* (1921) čiji je osnivač 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 tekstovi eminentnih autora iz zemlje i sveta.

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 rade 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), Sherpa Romeo, i Scindeks. Časopis se nalazi u režimu otvorenog pristupa <https://scindeks.ceon.rs>

Dizajn časopisa potpisuje mr Atila Kapitanj.

NAGRADA „MILICA MILIĆEVIĆ“ I PREMIJERA FILMA „VREMEPOV“ NA FILMSKOM FESIVALU *OBNOVA*

Filmski festival *Obnova*, scena „Pogon“, Novi Sad, septembar 2021.

Film „Vremeplov“ Milice Milićević studentkinje produkcije koja je tragično izgubila život u saobraćajnoj nesreći premijerno je prikazan u okviru revije studentskih filmova na sceni „Pogon“ Filmskog festivala „Obnova“, 04. septembra 2021. sa početkom u 20 časova (Kineska četvrt).

Organizacioni tim festivala doneo je odluku da se Nagrada „Milica Milićević“ koja će prvi put biti dodeljenja studentskom filmu na ovogodišnjem festivalu, dodeljuje svake naredne godine za najbolji studentski film u znak sećanja na glavnu producentkinju drugog filmskog festivala „Obnova“.

IN MEMORIAM

U pandemijskoj 2021. godini preminuo je naš kolega **Šandor Šetalo, redovni profesor Akademije umetnosti Novi Sad**. Kolege, studenti i ceo kolektiv Akademije umetnosti pamtiće njegovu posvećenost radu na našoj instituciji, kao i njegovu neumornu energiju usmerenu ka radu sa studentima.

Profesor Šetalo je dao ogroman doprinos u okviru rada na Departmanu dramskih umetnosti, naročito na Katedri za audiovizuelne medije. Pored toga, ostaće zapamćen i njegov rad koji je bio posvećen mlađim generacijama u formi interaktivne i popularne kino sekciјe OŠ „Petefi Šandor“ koju je realizovao i neumorno vodio sa kolegama i studentima Akademije umetnosti, videvši u tome plemenit način da se popularizuje medij filmske montaže i dodatno obogate nastavni sadržaji i za najmlađe. Njegov jedinstven i uporan pristup pedagoškom radu, kao i insistiranje na profesionalnom razvitku svakog studenta ponaosob stvorilo je brojne mlade stvaraoce iz oblasti Montaže.

Profesor Šetalo je realizovao brojna teoretska dela i naučne radove zalazeći ne samo u oblast Montaže nego i Filmologije, kao i televizijske i eksperimentalne filmove.

U 2021. godini preminuo je naš kolega **Predrag Putnik, klavirštimer** u penziji Akademije umetnosti Novi Sad. Ceo kolektiv Akademije umetnosti, a naročito Departman muzičke umetnosti, na kome je najviše bio angažovan, pamtiće njegovu posvećenost i stručnost u radu na našoj instituciji.

Predrag će ostati u najlepšem sećanju i nebrojenim generacijama studenata i učenika klavira širom naše zemlje, kojima je nesebično pomagao pri izboru i održavanju instrumenata. Kao višedecenijski klavirštimer na Akademiji umetnosti, svojom stručnošću je omogućavao kvalitetan rad na svim studijskim programima.

Bio je izuzetno pouzdan i veran pratilac svakog pijaniste, kako na koncertnim podijumima u Novom Sadu tako i širom naše zemlje.

Novosadski **pozorišni reditelj Vojislav Soldatović** preminuo je u četvrtak, 22. jula, u 75. godini života. Rođen je 1945. godine u Novom Sadu. Predavao je na Akademiji umetnosti Novi Sad do 2007. godine.

Soldatović je imao bogatu, višedecenijsku uspešnu karijeru u regionu i u svetu – režirao je više od 160 predstava. Tokom dugogodišnje saradnje sa radijskim i televizijskim kućama u Novom Sadu, Ljubljani i Mariboru realizovao je gotovo 200 režija.

Od 1967. do 1971. godine bio je član Srpskog narodnog pozorišta, a potom je narednih 20 godina bio reditelj Slovenskog narodnog gledališča u Mariboru.

Devedesetih godina je radio u Pozorištu mladih u Novom Sadu, gde je šest i po godina bio upravnik, koji je uspostavio Veliku scenu. Od 1999. godine, nakon obimnog režiserskog rada, postaje stalni reditelj Opere Srpskog narodnog pozorišta.

Milica Milićević, studentkinja Akademije umetnosti u Novom Sadu na studijskom programu Audiovizuelni mediji, modul Producija, tragično je izgubila život u saobraćajnoj nesreći u Novom Sadu u avgustu 2021. godine. Kolege studenti, profesori i zaposleni Akademije umetnosti su se sa tugom i bolom oprostili od nje. “Njena vedrina, kolegijalnost i etičke vrednosti zauvek će nam ostati u srcu”, izjavili su povodom tragične Miličine smrti njene kolege i zaposleni na Akademiji umetnosti.

NAGRADE I PRZNANJA dodeljeni Akademiji umetnosti u Novom Sadu,
nastavnicima i studentima u školskoj 2020/2021. godini

Naziv nagrade	Datum dodele	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Nagrada za ulogu Baka u predstavi „Na vukovom tragu“	Oktobar 2020.	Saša Latinović, vanr. prof. na Departmanu dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu	19. Međunarodni festival poziršta za decu, Banja Luka, Republika Srpska
Priznanje 22. Salona arhitekture u Novom Sadu u kategoriji Publikacije i Digitalni prostor	Oktobar 2020.	Miroslav Šilić, vanr. prof (u obe kategorije), dr Dubravka Đukanović, vanr. prof, Mina Cvetinović Pavkov (u kategoriji Digitalni prostor)	22. Salon arhitekture Novog Sada
II nagrada u kategoriji kamernih ansambala	Oktobar 2020.	Klavirski duo „Flower“ – Kaja Mandić Plavšić i Milica Josić, studentkinje klavira pod mentorstvom red. prof. Aleksandra Tasića	Internacionalno takmičenje „ISCART“, Švajcarska i „Stars at Tenerife“, Španija
Specijalna nagrada za najperspektivnijeg mladog umetnika	Oktobar 2020.	Andrej Balaž, student II godine violine u klasi red. prof. Florijana Balaža	18. Smotra muzičkih talenata Srbije, Srbija
Dve ravnopravne glumačke nagrade za uloge u predstavi „Tri zime“	Oktobar 2020.	Vanja Kovačević, za ulogu <i>Alise</i> i Jovana Belović za ulogu <i>Dunje</i> , studentkinje glume u klasi prof. Jasne Đuričić	Festival profesionalnih pozorišnih trupa i nezavisnih produkcija „BAŠTeAtar“, Kragujevac, Srbija
Zlatna medalja sa visokom priznanjem	Oktobar 2020.	Aleksandar Đermanović, docent na Akademiji umetnosti (klavir)	5. Internaciona muzičko takmičenje, Menhetn, Sjedinjene Američke Države
II nagrada	Decembar 2020.	Dr. um. Pamela Kiš Ignjatov, smostalna stručna saradnica na Akademiji umetnosti (solo pevanje)	Internaciona muzičko takmičenje, Moskva, Rusija
I nagrada (platina) u kategoriji „Mladi umetnici“	Januar 2021.	Kaja Mandić Plavšić, studentkinja klavira pod mentorstvom red. prof. Rite Kinke	Canadian International Music Competition, Montreal, Kanada
Nagrada Zadužbine „Predrag Peda Tomanović“	Januar 2021.	Anica Petrović, studentkinja master studija glume u klasi prof. Nikite Milivojevića	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, Srbija

Nagrada publike za monolog „O ljubavi“	Januar 2021.	Aleksandra Arizanović, studentkinja glume	24. Festival koreografskih minijatura, Beograd, Srbija
Nagrada za studenta generacije u oblasti umetnosti	Januar 2021.	Katarina Milutinović, studentkinja Akademije umetnosti	Univerzitet u Novom Sadu, Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost, Novi Sad, Srbija
Priznanje za vrhunske rezultate postignute na evropskim i svetskim takmičenjima	Januar 2021.	Andrijana Pantić, Iva Dimitrijević, Valerija Vuksanović, Andrej Balaž i Ilija Stanković, studenti Akademije umetnosti	Univerzitet u Novom Sadu, Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost, Novi Sad, Srbija
Nagrada „Osten“	Mart 2021.	Prof. Biljana Jevtić, Katedra za crtanje Departmana likovnih umetnosti	Osten Bijenale crteža, Skoplje, Makedonija
I nagrada i Laureat III kategorije	April 2021.	Andriana Petrovski, sopran, studentinja solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	5. Internacionalni festival muzike „Primavera“, Bjeljina, Republika Srpska
I nagrada	April 2021.	Aleksandra Kocić, mecosopran, studentkinja solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	5. Internacionalni festival muzike „Primavera“, Bjeljina, Republika Srpska
I nagrada i Laureat II kategorije i Laureat takmičenja za celu disciplinu Solo pevanje	April 2021.	Anja Radović, sopran, studentkinja solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	5. Internacionalni festival muzike „Primavera“, Bjeljina, Republika Srpska
I nagrada	April 2021.	dr um. Pamela Kiš Ignjatov (solo pevanje), sam. str. saradnik na Akademiji umetnosti	Internacionalno takmičenje „The song“, Italija
Nagrada grada Beograda „Despot Stefan Lazarević“ za pozorišno stvaralaštvo	April 2021.	Boris Liješević (režija) i docent na Departmanu dramskih umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad (gluma)	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd, Srbija

II nagrada u kategoriji kamernih ansambala	April 2021.	Klavirski duo „Flower“ – Kaja Mandić Plavšić i Milica Josić, studentkinje klavira pod mentorstvom red. prof. Aleksandra Tasića	Internacionalno takmičenje „Virtual International Music Competition Malaya“, Malezija
Nagrada „Mali princ“ iz oblasti muzičkih umetnosti	April 2021.	Iva Dimitrijević, studentkinja harfe u klasi prof. Staše Mirković	Fondacija „Mali princ“, Novi Sad, Srbija
Nagrada „Mali princ“ iz oblasti dramskih umetnosti	April 2021.	Sara Simović, studentkinja glume u klasi doc. Borisa Liješevića	Fondacija „Mali princ“, Novi Sad, Srbija
Nagrada „Mali princ“ iz oblasti likovnih umetnosti	April 2021.	Sara Masnikosa, studentkinja master studija slikarstva na Akademiji umetnosti Novi Sad	Fondacija „Mali princ“, Novi Sad, Srbija
Sveukupni laureat takmičenja	Maj 2021.	Andrijana Pantić, studentkinja II godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	23. Međunarodni susret flautista „Tahir Kulenović“ Valjevo, Srbija
I nagrada u I kategoriji	Maj 2021.	Dušan Dakić (tenor), student solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	26. Međunarodno takmičenje „Petar Konjović“, Srbija
II nagrada u I kategoriji	Maj 2021.	Anja Radović (sopran), studentkinja solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	26. Međunarodno takmičenje „Petar Konjović“, Srbija
I nagrada u II kategoriji	Maj 2021.	Ljeposava Malbaša (sopran), studentkinja solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	26. Međunarodno takmičenje „Petar Konjović“, Srbija
I nagrada (100 bodova)	Maj 2021.	Andrej Balaž, student II godine violine u klasi prof. Florijana Balaža	Republičko takmičenje Beograd 2021, Beograd, Srbija
„Gran pri“ (100 bodova)	Maj 2021.	Andrej Balaž, student II godine violine u klasi prof. Florijana Balaža	Međunarodno takmičenje – festival slovenske muzike Beograd 2021, Beograd, Srbija
Laureat takmičenja u disciplini duvača i nagrada za najbolje izvođenje kompozicije srpskog autora	Maj 2021.	Andrijana Pantić, studentkinja II godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	Zemun International Music Competition, Zemun, Srbija

Laureat u kategoriji Uporedni klavir za studente prve godine studija	Jun 2021.	Ivana Mačković, studentkinja muzičke pedagogije pod mentorstvom doc. mr Jelene Simonović Kovačević	3. Međunarodno takmičenje pijanista, Istočno Sarajevo, Republika Srpska
Nagrada za naučne i stručne radove Univerziteta u Novom Sadu u školskoj 2020/2021.	Jun 2021.	Aleksandra Vukadinović (mentor prof. dr Ira Prodanov); Tamaš Kiš (mentor doc. dr Valentina Radoman); Jovana Kovačević (mentor vanr. prof. dr Nataša Crnjanski), studenti Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad	Centralna zgrada Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, Srbija
Sterijina nagrada za scenski govor u predstavi „Kus petlić“ Aleksandra Popovića, režija: Milan Nešković, Narodno pozorište Subotica	Jun 2021.	Saša Latinović, vanr. prof. na Akademiji umetnosti Novi Sad	Sterijino pozorje, Novi Sad, Srbija
II nagrada u kategoriji od 18 godina bez starosnog limita	Jul 2021.	Pamela Kiš Ignjatov (klavir), sam. str. saradnik na Akademiji umetnosti Novi Sad	Internacionalno takmičenje „Vara Talentelop 2021“, Rumunija
II nagrada	Jul 2021.	Aleksandra Kocić (mecosopran), studentkinja I godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	Onlajn takmičenje „MISA Grand Prix“ International Competition 2021, Gruzija
Diploma	Jul 2021.	Ljeposava Malbaša (sopran), studentkinja I godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	Onlajn takmičenje „MISA Grand Prix“ International Competition 2021, Gruzija
Nagrada 58. Oktobarskog salona – Beogradskog bijenala	Avust 2021.	Sonja Radaković, viši str. saradnik na Katedri za slikarstvo Akademije umetnosti Novi Sad	58. Oktobarski salon – Beogradsko bijenale 2021, Beograd, Srbija

Biografije autora / Biographies of the authors

dr Marina Milivojević Madarev je vanredna profesorka na Katedri za dramaturgiju i Katedri za teoriju drame na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Piše radio drame, TV drame, pozorišne kritike i radove iz oblasti teatrolologije. Radila je kao dramaturškinja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, i kao kritičarka, novinarka i scenaristkinja na programima RTS-a. Autorka je tridesetak realizovanih radio drama (Dramski program Radio Beograda).

Njene drame i radovi iz oblasti teorije drame štampani su u nacionalnim i međunarodnim časopisima. Autorka je tri knjige iz oblasti teatrolologije: *Biti u pozorištu (Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović)*, *Fantastika u dramama Vladimira Velmar-Jankovića (u prilogu objavljene drame „Robovi“, „Sreća A.D.“ i „Državni neprijatelj br. 3“)* i *Primenjeno pozorište u Vojvodini od 2000. godine do danas* (zajedno sa Milanom Madarevom i Ivanom Pravdićem).

Članica je uredništva pozorišnog časopisa *Scena* i časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti* (Novi Sad). Bila je selektorka 60. i 61. festivala *Sterijino pozorje*. Članica je ASSITEJ-a Srbija i predsednica Udruženja kritičara i teatrologa Srbije.

Piše pozorišne kritike za nedeljnik *Vreme*.

marinamadjarev@yahoo.com

dr Nevena Daković je profesorica Studija filma i medija na Katedri za Teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti (FDU) i rukovoditeljka IDS Teorije umetnosti i medija na Univerzitetu „Union“ u Beogradu. Predaje po pozivu na evropskim i američkim univerzitetima. Učestvuje na međunarodnim konferencijama i projektima. Glavne teme su joj Balkan, nacija, reprezentacija, kulturno sećanje, kultura sećanja, Šoa. Autorka je i urednica preko deset knjiga, a preko 120 tekstova objavila je u međunarodnim i domaćim časopisima i periodici (*Afterimage*, *Cahiers du Cinema*, *Kinokulutra*, *Cineast...*). Radove izlaže na naučnim skupovima od kojih su najznačajniji AASN (Columbia, New York), LSE, Yale, Sorbonne IV, Jordan, Graz itd. Autorka je knjiga *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, 2014. i *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, nacija*, 2008. i urednica zbornika i antologija, *Media Archaeology*, 2016, *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*, 2015 i dr. Članica je Academia Europaea.

n.m.dakovic@gmail.com

dr Agata Juniku je docentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Završila je poslijedipolomski studij filozofije na Université Paris 8 i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Područja njenog interesa su eksperimentalne izvedbene prakse, konstrukcija i izvedba identiteta u teatru, strategije političkog djelovanja u umjetnosti, izvedbeni i politički potencijal radijske umjetnosti. Nedavno je objavila knjigu *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafje: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru* (ADU, HSN, 2019).

agata5@yahoo.com

dr Martina Petranović, teatrologinja je i znanstvena savjetnica u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Autorica je znanstvenih i stručnih radova, prikaza, recenzija i kritika, pogovora književnim djelima te leksikografskih jedinica o hrvatskoj drami i kazalištu. Recenzentica je znanstvenih radova i znanstvenih projekata, članica je organizacijskih odbora znanstvenih skupova, povjerenstava za dodjelu nagrada i festivalskih vijeća. Suradniva je na više znanstvenih i umjetničkih projekata u zemlji i inozemstvu. Autorica je i stručna suradnica više izložbi o kazalištu. Suradnica je Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Dobitnica je više strukovnih nagrada i priznanja. U suradnji s Ivanom Bakal i Anom Lederer objavila je knjigu *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije (1909.–2009.)* (2011), a u suradnji s Lucijom Ljubić knjigu *Reperetoar hrvatskih kazališta*, knjiga peta (2012). Autorica je knjiga *Na sceni i oko nje* (2013), *Prepoznatljivo svoja– kostimografkinja Ika Škomrlj* (2014), *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija* (2015), *Kazalište i (pri)povijest. Ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji* (2015) i *Kamilo Tompa i kazalište* (2017). S Guidom Quienom objavila je knjigu *Vanda Pavelić Weinert* (2018), a s Anom Lederer dvojezičnu studiju *Ideja sinteze. Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća* (2019). Autorica je monografije *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlaric Atač* (2020).

martina_petranovic@yahoo.com

Magdalena Koch, PhD is a Professor of Serbian/Croatian/Bosnian literature and culture in the Institute of Slavic Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland) where she is the head of Laboratory for Gender and Transcultural Balkan Studies. She is the author of the monograph *Journeys in Time and Space. The Fiction of Isidora Sekulić* (2000, Wrocław, in Polish) and ...when we mature as a culture...Early 20th-Century Serbian Women's Writings (canon – genre – gender) (2007 in Polish, Wrocław; the Serbian broadened edition 2012, Belgrade) and co-author of the book *Milena Pavlović Barilli EX POST* (2009, Belgrade, published in Serbian, Italian and English). She was a participant of EU project COST Action IS 0901 *Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (Huygens Instituut, The Hague, 2009–

2013) and research project of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia entitled Knjiženstvo – Theory and History of Women's Writing in Serbian until 1915 (University of Belgrade, 2011-2018).

Her research areas are gender studies in literature, feminist theory, Serbian feminist essays and South Slavic (Serbian, Croatian, Bosnian and Montenegrin) contemporary drama as well as Balkan Jewish Women and decolonial theory.

magdalena.jolanta.koch@gmail.com

Gabriela Abrasowicz, PhD is a Polish Slavist and translator. She holds a doctorate degree in Humanities in the field of literary studies. The subject of her scientific research is contemporary post-Yugoslav drama and theatre. She has published a number of scientific articles describing the results of research on playwriting and theatre production of Croatian, Serbian, Montenegrin, Bosnian and Kosovo men and women authors from the perspective of anthropology of the body, gender studies and transculturalism. Author of the books *The Drama of the Body*, *The Body in The Drama. The Work of Serbian and Croatian Women Playwrights in the Years 1990-2010* (Wrocław 2016) and *(Trans)position of Ideas in Croatian and Serbian Playwriting and Theatre (1990-2020). A Transcultural Perspective* (Katowice 2021). She translates playwriting, mainly Croatian, Serbian and Bosnian, into Polish. Some texts have been published and presented to theatre audiences as stage readings or performances. She publishes descriptions and critical studies of new plays from former Yugoslavia in the journal of contemporary drama „Dialog.“ She is a member of Croatian ITI Center and of the research network „Laboratory of Transcultural Studies on Theatre and Drama of Post-Communist Europe.“

abrasowicz.gabriela@gmail.com

Stefan Žarić, MA (1991) is a fashion historian and a doctoral candidate at the Department of English Studies, University of Novi Sad, where he researches fashion in Shakespeare's Great Tragedies. He is the author of the book *One Study of High Fashion and High Art*, numerous papers on fashion history and museology as well as the curator of the first haute couture exhibition in Serbia's history, Jean-Paul Gaultier. For his scientific and curatorial contributions to fashion history he has received scholarships and awards of the U.S. Department of State, The Pavle Beljanski Memorial Collection award for the best thesis in art history, the Embassy of Japan, Getty Foundation, ICOM Costume Committee, The Association of Dress Historians and others.

z.stefan027@gmail.com

Lamija Neimarlija, PhD (b. 1987, Zenica, Bosnia and Herzegovina) achieved bachelor's degree in philosophy and comparative literature at the Faculty of Philosophy (2009), completed master's degree in philosophy (2011), and defended her doctoral thesis and became a Doctor of Philosophical Sciences (2018). During her studies she participated in European projects and programs for student exchange (DAAD, WUS Austria). For her remarkable results achieved during her studies she was awarded the „Golden Badge of the University of Sarajevo“ (in 2009 and 2011) and „Plaque of the Faculty of philosophy“ (2009). She was also awarded by „Suada Dilberović“ (2011) and by „Karim Zaimović“ foundation (2008). She participated in scientific conferences; her texts were published in different scientific journals and journals for cultural, social and art critic in Bosnia and Herzegovina and the region. She was engaged in various scientific, research and artistic projects, projects for critical discussion and writing about socio-political reality or contemporary artworks or those promoting philosophical discussion outside a classroom. She opened (with art exhibition review) several exhibitions. She was one of the founders of the „Golden Badge Association of the University of Sarajevo“ and vice-president from 2013 to 2016. She became a member of the Association for Promotion of Culture and Thinking – „Sofia“ in 2019, one of the founders and a member of the Editorial Board of the Journal of Humanistic and Social studies – „A priori“ – in 2020. From 2013 to 2017 she has worked as the Assistant for Aesthetics at the Academy of Fine Arts in Sarajevo. She was promoted to Assistant Professor in 2022.

l.neimarlija@alu.unsa.ba

dr Daniela Korolija Crkvenjakov je konzervatorka savetnica i vanredna profesorka konzervacije na Akademiji umetnosti Novi Sad. Tokom profesionalne karijere radila je kao konzervatorka slika u Pokrajinskom zavodu za zaštitu spomenika kulture i u Galeriji Matice srpske. Posebna oblast istraživanja su analize umetničkih tehniki i materijala, gde saradjuje sa stručnjacima iz drugih naučnih oblasti. Vodila je više međunarodnih i nacionalnih projekata iz konzervacije i restauracije vezanih za proučavanje, zaštitu i prezentaciju crkveno-umetničkog nasleđa. Autorka je nekoliko monografija, poglavljia u monografijama i tekstova u naučnim i stručnim časopisima.

daniela.korolija@gmail.com

Snežana Mijić, MA je konzervatorka u Galeriji Matice srpske. Završila je osnovne studije slikarstva na Akademiji lepih umetnosti. Pored slikarstva bavila se fotografijom, a često ju je koristila kao glavni motiv u svojim kolažima. Pored konzervacije bavi se i 3D modelingom, a sfera interesovanja u toj oblasti su joj digitalne rekonstrukcije izgubljenih istorijskih enterijera. To je bila i tema njenog master rada odbranjenog 2021. godine na MAS konzervacije i restauracije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

snezana.mijic.22@gmail.com

Željko Mandić je vanredni profesor na katedri za fotografiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U profesionalnoj praksi bavi se fotografijom, ali i videom, filmom i primjenjenom fotografijom. Pored rada u oblasti likovne umetnosti i brojnih zajedničkih i više samostalnih izložbi fotografija, realizovao je mnoge fotografske i video projekte iz oblasti primjenjenih umetnosti. Kao direktor fotografije na filmu, učestvovao je na brojnim domaćim i međunarodnim filmskim festivalima. Između ostalog, specijalizovan je za fotografske tehnike koje se primenjuju u restauraciji umetničkih dela.

z.mandic64@gmail.com

Rastko Buljančević, MA is a doctoral student of musicology at the Academy of Arts in Novi Sad and a classical composer. He received two *Exceptional Awards* from the University of Novi Sad for his academic work. He was an exchange student at the Complutense University of Madrid for one semester. His research interests include the study of film music, audiovisual culture, the poetics of music, performance studies and music criticism, with a particular focus on the musical aspect of Italian neorealist films and the filmography of Pedro Almodóvar. He regularly participates in leading international conferences in the field of film music. He is a member of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL).

rastko.buljancevic@gmail.com

Monika Karwaszewska, PhD, 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 of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts and the journal of 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

Monika Fedyk-Klimaszewska, PhD, graduated from the two departments of the S. Moniuszko Academy of Music in Gdansk: Composition and Theory of Music and Vocal Performance and Acting in the classical singing class of Professor Barbara Iglikowska.

For many years, she was the soloist mezzo-soprano of the Baltic Opera in Gdańsk. She received a doctoral degree in the artistic discipline of vocalism in 2007 („Specifics of voice leading in the cabaret song cycles of Arnold Schönberg and Benjamin Britten“). She received her doctoral degree in 2011 („Classical and modern elements in Benjamin Britten’s vocal lyricism and their exemplification in vocal technique“). In 2013 she received the title of Professor of Musical Arts from the President of the Republic of Poland, and in 2016 she was awarded the position of Full Professor at the Academy of Music in Gdańsk. She is the author of many scientific publications in the field of vocalism and voice emission. She conducts master classes in classical singing in Italy and Bulgaria as part of the Erasmus program (Rome, Milan, Palermo, Bari, Plovdiv). She has received several awards for her artistic and scientific activity: „Meritorious for Polish Culture“, twice the Award of the City of Gdańsk in the Field of Culture, „Meritorious for the City of Sanok“, several „Rector’s Awards.“

monika.klimaszewska@wp.pl

Branislava Trifunović, MA (1990) završila je osnovne i master studije na programu Muzikologija Akademije umetnosti u Novom Sadu. Na istom fakultetu trenutno je doktorand na studijama Muzikologije. Dobitnica je Stipendije za studijska putovanja fondacije dr Zoran Đindić za boravak na „Festival junger Künstler“ u Bajrojtu (2012). Tokom realizacije Tempus projekta InMusWeb za uvođenje interdisciplinarnosti u studije muzike na Balkanu, bila je članica Project Board for Quality Control and Monitoring (PBQAM, od 2013 do 2014. godine). Godine 2020. izabrana je za saradnicu Matice srpske. Autorka je pokrajinskih projekata „Zajedno u ritmu na selu – Klasična muzika u crtanom filmu“ (2021) i „Bez granica – muzika kao instrument inkvizicije“ (2021). Koordinatorka je pokrajinskog projekta „Telo kao instrument – zajedno u ritmu na selu“ – namenjen deci i mladima sa smetnjama u razvoju (2020); učesnica je projekata „Liga kompozitora“ (2017) i „Sajam kulture mladih na selu“ (2020, 2021), kao i saradnik u organizaciji takmičenja i festivala NOMUS (od 2009. do 2016. godine), Festivala pijanizma (2019, 2021), Viva (2019), Eufonija (2017), i projekta „Pećinačko kulturno leto“ (2020, 2021).

Radila je u osnovnim i srednjim muzičkim školama, sarađivala je sa Radio-televizijom Vojvodine, časopisom Muzika klasika i dnevnim listom Dnevnik. Piše za brojne naučne časopise, aktivno radi kao moderatorka brojnih događaja. Poseduje sertifikat sa obuke Fonda Evropski poslovi za izradu projekata.

branislavatrifunovic90@gmail.com

dr Boris Ilić (1974, Užice), doktor socioloških nauka. Doktorsku disertaciju pod nazivom *Sociološki aspekti stvaralaštva i recepcije na primeru evropskih neoavangardnih umetnosti: Italija i Francuska*, odbranio na Filozofskom fakultetu

u Nišu. Autor je više od deset naučnih i stručnih radova u vrhunskim nacionalnim i međunarodnim časopisima. Oblasti interesovanja: sociologija kulture, estetika, socio-kulturna antropologija.

borisilic1401@gmail.com

Julijana Bašić, MAje završila osnovne i master studije etnomuzikologije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i trenutno je na doktorskim akademskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Njena interesovanja se zasnivaju na istraživanju tamburaške muzičke prakse u Vojvodini, kroz prizmu odnosa muzike, identiteta i ideologije. Objavila je knjigu *Igračka i muzička tradicija Makedonaca u Kaćarevu* (koautor Goran Milošev, Pančevo 2017) i nekoliko naučnih tekstova u Zbornicima radova sa naučnih simpozijuma i kongresa. Takođe, učestvovala je na Međunarodnoj letnjoj školi (International Summer Academy Science) 2017. godine. Pored toga, Julijana radi na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu kao asistent na studijskom programu Etnomuzikologija, aktivno sarađuje sa World Music asocijacijom Srbije i piše za magazin *Etnoumlje*.

julijanaj88@yahoo.com

dr Bojan G. Ljujić (1983) je doktor andragoških nauka, trenutno zaposlen kao docent na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na Odjeljenju za pedagogiju i andragogiju gde je na svim nivoima studija angažovan u okviru predmeta koji se bave andragoškom problematikom slobodnog vremena, komunikacije i medija i onlajn obrazovanjem odraslih. Kao naučni saradnik angažovan je u radu Instituta za pedagogiju i andragogiju i učestvovao je u nekoliko projekata Instituta među kojima se mogu izdvojiti Modeli procenjivanja i strategije unapređivanja kvaliteta obrazovanja u Srbiji, Javno priznati organizatori aktivnosti u obrazovanju odraslih – JPOA i Život u kriznim vremenima – andragoški pogledi. Kao član Društva andragoga Srbije bio je predstavnik profesije na različitim nacionalnim i internacionalnim događajima, a učestvovao je i na dva evropska projekta koja su se bavila pitanjima obrazovanja osuđenika – *Prison Education: The Way To Be Free* i *Basic Andragogical Training for Prison Educators – BATPE*. Saradnik je Društva za obrazovanje odraslih i član više međunarodnih naučnih organizacija među kojima su *European Society for Research on the Education of Adults – ESREA* i *Balkan Society for Pedagogy and Education – BASOPED*. Autor je više od 30 radova koji su objavljeni u različitim naučnim časopisima i tematskim zbornicima. Učestvovao je u više nacionalnih i internacionalnih naučnih konferencija. Oblasti njegovog stručnog i naučnog interesovanja su: dokoličarsko obrazovanje odraslih; komunikaciono-medijski aspekti obrazovanja odraslih; onlajn obrazovanje i e-učenje odraslih; savremeni vidovi pismenosti; primena novih medija u obrazovanju odraslih; obrazovni aspekti igre odraslih; učenje odraslih zasnovano na kompjuterskoj igri.

bojangljujic@gmail.com

dr Biljana Leković (1982), muzikološkinja, docentkinja je na Katedri za muzikologiju, Fakulteta muzičke umetnosti. Angažovana je na svim nivoima studija, na kursevima posvećenim savremenoj opštoj i nacionalnoj istoriji muzike, elektroakustičkoj i popularnoj muzici, kao i novim medijima i medijskim praksama u kontekstu razvoja digitalne kulture. Predaje i na doktorskim studijama na odseku za Višemedijsku i digitalnu umetnost Univerziteta umetnosti u Beogradu. Radila je kao muzička saradnica i kritičarka na Trećem programu Radio Beograda, a bila je i sekretarica Internacionalnog časopisa za muziku Novi zvuk. Predsednica je Centra za istraživanje popularne muzike, te aktivno učestvuje u realizaciji projekata ovog udruženja. Autorka je dve knjige: *Modernistički projekat Pjera Šefera* (2011) i *Sound art/zvukovna umetnost: muzikološka perspektiva – teorije* (2019) (obe realizovane kao izdanje Fakulteta muzičke umetnosti, Katedre za muzikologiju), kao i članaka, studija, prikaza, leksikografskih jedinica objavljenih u nacionalnim i internacionalnim izdanjima. Deo je autorskog tima koji je realizovao udžbenike iz Muzičke kulture od 5. do 8. razreda osnovne škole (izdavačka kuća Klett). Članica je Muzikološkog društva Srbije, Upravnog odbora Udruženja kompozitora Srbije, kao i Međunarodnog savetodavnog odbora časopisa INSAM – Journal of Contemporary Music, Art, and Technology.

biljana_sreckovic@yahoo.com

dr Manojlo Maravić (1977) je diplomirao i magistrirao vajarstvo na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, u okviru studijskog programa interdisciplinarnih doktorskih studija teorije umetnosti i medija, odbranio je 2010. godine doktorsku disertaciju pod nazivom *Kritika politike i fenomenologije video igara*. Objavio je disertaciju i veći broj tekstova iz oblasti studija video-igara, vizuelne kulture i likovne pedagogije u domaćim i inostranim naučnim časopisima. Učestvovao je na brojnim domaćim i međunarodnim naučnim konferencijama, panelima, i projektima. Bio je urednik *Zbornika radova Akademije umetnosti* u periodu od 2013. do 2015. Rukovodio je naučnim projektom *Analiza industrije video-igara u Srbiji: ka novim zvanjima i obrazovnim profilima* (konferencija *Game Development & Education* – GEDU 2016), na čijim rezultatima se zasniva kurikulum akreditovanog studijskog programa Dizajn video-igara na Akademiji umetnosti. Autor je monografije *Totalna istorija video-igara* (Clio, 2022). Osnivač je prve naučne konferencije iz oblasti video-igara u Srbiji pod nazivom *Studije video-igara* (SVI 2021). Radi kao vanredni profesor na Katedri za audio-vizuelne medije na Departmanu dramskih umetnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde predaje predmete Teorija medija, Mediji masovne komunikacije, Studije video-igara i Istorija video-igara.

manojlomaravic77@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 Attila Kapitanj

Lektor za srpski jezik / Serbian language editor

dr Nataša Crnjanski

**Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts
into English and English language editor**

Slađana Aćimović, MA

Štampa / Print

Sajnos (štampano u 200 primeraka / circ. 200)

Podrška / Support

Izdavanje ove publikacije podržalo je Ministarstvo kulture i informisanja
Republike Srbije

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja

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.

