

ZBORNIK RADOVA  
AKADEMIJE UMETNOSTI  
11



2023

**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  
2023.**

**Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief**  
dr Nataša Crnjanski

**Uredništvo / Editorial Board**

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

**Medunarodno uredništvo / International Editorial Board**

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

**Sekretarica / Secretary**  
MA Ivana Nožica

**Recenzenti / Reviewers**

dr William Teixeira da Silva (Federal University of Mato Grosso do Sul, Brasil), dr John Griffiths (University of Melbourne, Australia), dr um. Igor Paro (Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, Hrvatska), dr Nataša Vilić (Univerzitet u Banjoj Luci, Filozofski fakultet), dr Igor Borozan (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Vladimir Simić (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Jasmina Ćubrilo (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Slobodan Bogunović (Akademija arhitekture Srbije), dr Olga Manojlović Pintar (Institut za noviju istoriju Srbije), dr Tadija Stefanović (Visoka škola, Akademija Srpske pravoslavne crkve za umetnost i konservaciju u Beogradu), dr Dalibor Petrović (Univerzitet u Beogradu, Saobraćajni fakultet), dr Miloš Zatklik (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Blanka Bogunović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Ivana Ilić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Nikola Dedić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti), dr Vesna Kruljac (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti), dr Jelena Milinković (Institut za književnost i umetnost), dr Gordana Blagojević (Etnografski institut SANU), dr Marija Dumnic Vilotijević (Muzikološki institut SANU), dr Katarina Živanović (SANU), dr Bojana Radovanović (Muzikološki institut SANU), dr Nikola Božilović (Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet), dr Danijela Zdravić Mihailović (Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti), dr Amra Latifić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Jovan Čekić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Predrag Terzić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Žolt Lazar (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Dejan Pralica (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Bogdan Đaković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Dejan Nikolaj Kraljačić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Vesna Ivković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Nemanja Sovtić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Milan Milojković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Petar Grujićić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Ivana Mijić Nemeth, MA Senka Petrović

**Adresa uredništva / Editorial Office Address**  
Đure Jakšića 7  
21000 Novi Sad  
E-mail: [zbornik.auns@uns.ac.rs](mailto:zbornik.auns@uns.ac.rs)  
[akademija.uns.ac.rs](http://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

### Nataša Crnjanski

<i>Uroniti u svet umetnosti i muzike – razgovor sa profesorkom i pijanistkinjom Ritom Kinkom Radulović</i>	10
<i>Diving into the World of Art and Music: A Conversation with Professor and Pianist Rita Kinka Radulović</i>	10

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

### Nataliya Zlydneva

<i>The Concept of Life in Soviet Art History and Paintings of the 1920s</i>	19
<i>Apstrakt: Koncept života u sovjetskoj istoriji umetnosti i slikarstvu 1920-ih</i>	33

### Milena Jokanović

<i>Umetnička interpretacija prvog muzejskog ne-predmeta</i>	34
<i>Abstract: An Artistic Interpretation of the First Museum Non-Object</i>	46

### Ivana Keser Battista

<i>Mjesta, nemjesta, prostori</i>	48
<i>Abstract: Places, Non-Places, Spaces</i>	61

### Aleksandar Kadijević

<i>Neraskidive spone: srpski arhitekti i vojska (XIX-XXI vek)</i>	62
<i>Abstract: Unbreakable Bonds: Serbian Architects and the Military (19th-21st Century)</i>	83

**Vladimir Stevanović, Aleksa Ciganović**

<i>Metaarhitektura Predraga Ristića: između ne-filozofije i hipermetafizike</i>	84
<i>Abstract: Metaarchitecture of Predrag Ristić: Bridging Non-Philosophy and Hypermetaphysics</i>	105

**Radovan Popović**

<i>Meisterstreich – formiranje pojma genija i kraj normativne estetike</i>	106
<i>Abstract: Meisterstreich – The Formation of the Concept of Genius and the End of Normative Aesthetics</i>	127

**TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES****Ana Filipović**

<i>Simboličke konotacije motiva cipela u filmovima Nika Autor</i>	128
<i>Abstract: The Symbolic Connotations of Shoes in Nika Autor's Films</i>	145

**Marko Cvejić**

<i>Unutrašnji pejzaži u filmu Tajna Kaspara Hauzera</i>	146
<i>Abstract: Interior Landscapes in the film The Enigma of Kaspar Hauser</i>	162

**Martina Petranović**

<i>Zamjena mjesta – kazališni projekti Olje Lozice</i>	163
<i>Apstrakt: Switching Places – Theater Projects of Olja Lozica</i>	178

**Snežana Šarančić Čutura**

<i>Tekstovi Stevana Pešića za lutkarsko i dramsko pozorište za decu u oku kritike 70-ih i 80-ih godina 20. veka (prilog istraživanju kritičke recepcije Pešićeve dramaturgije)</i>	179
<i>Abstract: Texts by Stevan Pešić for Puppet and Drama Theater for Children: A Critical Reception in the 1970s and 1980s (Contributing to the Research of Pešić's Dramaturgy)</i>	201

## **STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC**

### **Sanela D. Nikolić, Biljana M. Leković**

- Pričanju kraja nema: transmedijsko pripovedanje u digitalnoj medijaciji muzike* \_\_\_\_\_ 202  
*Abstract: There is no End to Storytelling: Transmedia Storytelling in the Digital Mediation of Music* \_\_\_\_\_ 221

### **Zlatomir Gajić**

- Štampani magazin XZ urednika Petra Lukovića: popularna kultura kao sredstvo političke borbe* \_\_\_\_\_ 222  
*Abstract: The Printed Magazine XZ Edited by Petar Luković: Popular Culture as a Means of Political Struggle* \_\_\_\_\_ 237

### **Monika Novaković**

- Primenjena muzika Vojislava Vokija Kostića u pozorištu: preliminarni uvidi uz analitički osvrt na muziku za predstavu Marija Stjuart* \_\_\_\_\_ 238  
*Abstract: Incidental Music by Vojislav Voki Kostić in Theater: Preliminary Insights with an Analytical Review of the Music for the play Maria Stuart* \_\_\_\_\_ 280

### **Sanja Stevanović**

- Bogoslovsko-eklisiološka analiza pojma „Crkvena muzika” u svetlu antropološkog poimanja muzike* \_\_\_\_\_ 281  
*Abstract: Theologico-Ecclesiological Analysis of the Term ‘Church Music’ in the Light of Anthropological Understanding of Music* \_\_\_\_\_ 296

## PRIKAZI / REVIEWS

### Marina Milivojević Madarev

*Sava Andđelković: Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame* \_\_\_\_\_ 297

### Fatima Hadžić

*Naida Hukić: Koncertantna djela u Bosni i Hercegovini: stil i harmonija* \_\_\_\_\_ 304

### Jana Tomić

*dr Ira Prodanov, dr Nemanja Sovtić i dr Milan Milojković: Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja* \_\_\_\_\_ 308

## IN MEMORIAM

*Jagoda Buić (1930 – 2022)* \_\_\_\_\_ 311

*Pregled važnijih događaja u školskoj 2021 / 2022. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredio Milan Petrović)* \_\_\_\_\_ 317  
*An overview of the most important events in the academic year of 2021 / 2022 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Milan Petrović)* \_\_\_\_\_ 317

**Biografije autora / Biographies of the authors** \_\_\_\_\_ 329

## **Uvodnik**

Tokom 2023. godine rađao se jedanaesti broj *Zbornika radova Akademije umetnosti* u koji je utkano mnogo ljubavi, posvećenosti i strpljenja, kao i nade da bi upravo humanističke nauke i umetnosti u ovom izazovnom trenutku bitisanja trebalo da povrate veru u čoveka kao empatijsko biće, u njegovo kritičko mišljenje i analitičko prosuđivanje, u njegove kulturne i etičke vrednosti. Nažalost, humanističke nauke se danas, baš kao i umetnost, nalaze na margini društvenih vrednosti zbog čega je potrebno neprekidno negovati stare i stvarati nove „prostore” za njihovu promociju. Pitanje prostornosti i mesta, *topos-a*, upravo je i osnovni lajtmotiv koji povezuje samo naizgled različite teme u okviru metadiskursa ovog broja.

U rubrikama *Teorija i istorija umetnosti, teorija kulture, Teatrologija i studije filma, Studije o muzičkoj umetnosti i Prikazi* predstavljeni su različiti disciplinarni i interdisciplinarni radovi kojima se po prvi put pridružuju i dva teksta iz oblasti arhitekture, sa željom da zauzmu permanentni prostor u našoj publikaciji. Gošća rubrike *Reč umetnika* je eminentna pijanistkinja i profesorka Akademije umetnosti Rita Kinka Radulović. U susret jubileju – 50-ogodišnjici od osnivanja Akademije umetnosti, ona je evocirala, između ostalog, i sećanja na početak rada ove visokoškolske institucije, i istakla da se umetnost pre svega voli radi umetnosti, a ne radi uspeha. Nakon nekrologa posvećenog umetnici Jagodi Buić, letopisni deo zaokružuje časopis svedočeći uspesima studenata i profesora čak i u vreme velike globalne krize.

Bila je velika čast, ali i odgovornost uređivati osam brojeva našeg *Zbornika*, predvoditi njegov urednički tim i negovati prostor u kome se ukrštaju umetnost i sve nauke o njoj. Najzad, verujem da su za opstanak humanistike i umetnosti neophodne i nove radikalne ideje, poput one Rutgera Bregmana, „da je većina ljudi u suštini sasvim dobra.”

dr Nataša Crnjanski, urednica

## **Editorial**

During the year 2023, the eleventh issue of the *Collection of Papers of the Academy of Arts* was born, woven with much love, dedication, and patience, and carrying the hope that the humanities and arts would restore faith in humanity as an empathetic being, in its critical thinking and analytical judgment, and in its cultural and ethical values, especially in these challenging moments of existence. Unfortunately, today, the humanities, just like art, find themselves on the margins of social values, which is why it is necessary to continuously nurture the existing ones and create new “spaces” for their promotion. The question of spatiality and place, *topos*, precisely serves as the underlying leitmotif that connects seemingly different topics within the metadiscourse of this issue.

In the sections of *Theory and History of Arts*, *Culture Theory*, *Theatrology and Film Studies*, *Studies on Music*, and *Reviews*, various disciplinary and interdisciplinary works are presented. For the first time, two texts from the field of architecture join these, with the desire to occupy a permanent space in our publication. The guest of the *Word of the Artist* section is the eminent pianist and professor at the Academy of Arts, Rita Kinka Radulović. Approaching the jubilee – the 50th anniversary of the founding of the Academy of Arts, she evoked, among other things, memories of the beginning of the work of this higher education institution, and emphasized that art is primarily loved for the sake of art, not for success. After the obituary dedicated to the artist Jagoda Buić, the chronicle section completes the magazine, bearing witness to the successes of students and professors even in the time of the great global crisis.

It was a great honor, but also a responsibility, to edit eight issues of our *Collection of Papers*, lead its editorial team and nurture the space where art and all sciences related to it intersect. Finally, I firmly believe that new radical ideas, like Rutger Bregman’s notion that “most people are fundamentally good”, are necessary for the survival of humanities and arts.

Nataša Crnjanski, PhD, Editor-in Chief

**Nataša Crnjanski**  
Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Departman muzičke umetnosti  
Srbija

UDC 786.2.071.2:929 Kinka R.(047.53)  
Intervju

## **Uroniti u svet umetnosti i muzike<sup>1</sup>**

/ Razgovor sa pijanistkinjom i profesorkom Ritom Kinkom Radulović /



**Foto: S. Doroški**

Ona je prva studentkinja u istoriji Akademije umetnosti koja je započela studije sa samo 15 godina. Na istoj instituciji diplomirala je sa najvišom ocenom 1981. godine. U svojoj karijeri osvojila je izuzetno mnogo nagrada, koncertirala je širom sveta i snimala za radio i TV centre u Italiji, Austriji, Nemačkoj, Belgiji, Francuskoj, Rusiji, Estoniji, Češkoj, Slovačkoj, Mađarskoj, Rumuniji, Bugarskoj, Engleskoj, Grčkoj, Španiji, Izraelu, Kanadi, SAD-u, Australiji, Tajvanu... U Briselu je snimila kompakt disk sa delima Šopena, Šumana, Rahmanjinova, Skrjabina i Musorgskog, a za PGP je objavila LP ploču sa delima Baha i Šumana (1989). Dobitnica je nekoliko izuzetnih priznanja, uključujući Oktobarsku nagradu grada Beograda za najbolja studentska ostvarenja (1983), Februarsku nagradu grada Novog Sada (2002), Nagradu „Kraljica Elizabeta” u Briselu (1991) i titulu „Žena Evrope” (1991). Izuzetna muzikalnost,

<sup>1</sup> Intervju je deo istraživanja koje je sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, br. projekta 1010, *Istorijski identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju – ARSFID*.

pijanistički senzibilitet, pregnantna ritmička preciznost i snažna sugestivnost zaštitni su znak ove umetnice.

Sa renomiranim pijanistkinjom i profesorkom klavira na Akademiji umetnosti u Novom Sadu – Ritom Kinkom Radulović, razgovarali smo o njenoj profesionalnoj putanji, o pijanističkoj pedagogiji i izazovima sa kojima se danas suočavaju mlađi umetnici.

- *Kako je izgledao Vaš početak muzičkog obrazovanja? Od kada potiče Vaš interes za muziku?*

RKR: Veliki mađarski kompozitor Zoltan Kodalj je rekao da sa učenjem muzike treba početi devet meseci pre nego što se dete rodi. Kada je majka muzikalna i peva detetu, čak i za vreme trudnoće, dete drugačije dolazi na svet. Naravno, veliku ulogu imaju i genetske predispozicije za muziku, kao i uticaj porodice, ukoliko u njoj ima neko ko je muzikalni i ko utiče na dete.

Kada je reč o mom prvom dodiru sa muzikom, to se desilo kada sam se preselila sa Palića u Suboticu. Imala sam tada dve i po godine. Dve devojke koje su živele u mojoj zgradiji svirale su klavir i dozvoljavale su mi da dolazim kod njih i improvizujem na instrumentu. Majka mi je pričala da sam već tada pokazivala izuzetne muzičke sposobnosti. Postoji anegdota da sam čula kako „kapljice sviraju” na pokvarenoj slavini, pa sam precizno pevala sve njihove tonske visine.

Iako je tada muzičko školovanje počinjalo isključivo od devete godine, jer nije bilo muzičkog zabavišta, ja sam uspela da upišem prvi razred niže muzičke škole sa pet godina i sa specijalnom dozvolom. Već 1968. godine sam nastupala na proslavi stogodišnjice Muzičke škole „Subotica” kao najmlađi učesnik. Interesantno je bilo da ja tada nisam znala da pišem, pa sam imala veliku pomoć majke, naročito kada su u pitanju bili časovi solfeda. Roditelji mi nisu odmah kupili klavir, jer su želeli da se uvere da to nije neki moj hir, ali sam ga posle šest meseci ipak zaslужila. Budući da sam ranije otpočela muzičko školovanje, ispostavilo se da sam ja uvek te četiri godine bila ispred svoje generacije. Tako sam i Akademiju umetnosti upisala sa samo petnaest godina.

- *Veoma rano ste počeli da nastupate, a i danas ste veoma aktivni na koncertima na kojima negujete i solističko i kamerno muziciranje. Nakon više stotina održanih koncerata širom sveta, da li možete da kažete da neki oblik muziciranja preferirate?*

RKR: To se nekako tokom karijere dosta menjalo. Na početku sam, kao i većina, volela da nastupam sama, a imala sam i česte prilike za to. Subotica je bila grad pobratim sa Somborom, Osijekom, Bratislavom...tako da smo stalno putovali i nastupali. Pored toga, i takmičenja su pružala veliku motivaciju. Pošto su nastupi bili nešto uobičajeno, trema je kod mene prirodno nestala. Kasnije, tokom srednje škole,

otkrila sam i čari kamernog muziciranja, tako da ljubav prema tom obliku muziciranja traje i dan danas. Svirala sam u raznim ansamblima, a naročito često sam nastupala sa gudačkim kvartetima iz Rusije, Francuske i Mađarske. U poslednje vreme nastupam sa koleginicama iz *Tajj kvarteta* sa kojima izvodim raznovrstan repertoar. To je jedan divan vid zajedničkog muziciranja, pa su nam i probe jednako značajne i drage, kao i sam nastup.

Treći oblik muziciranja, najmonumentalniji, jeste nastupanje sa orkestrom i sviranje klavirske koncerata. Razvila sam veliko iskustvo koncertiranja kao veoma mlada, zahvaljujući međunarodnim takmičenjima na kojima se u finalu nastupalo sa orkestrom. Tako sam i dobila priliku da budem solista. Pošto je u to vreme bila praksa da se diplomski koncert u srednjoj školi svira uz pratnju orkestra, ja sam svirala *Capriccio Brillant, op. 22* Feliksa Mendelsona uz pratnju Subotičke filharmonije, i to sa samo četrnaest godina. Sećam se i svog prvog koncerta u Beogradu 1981. godine sa maestrom Mladenom Jaguštom i maestrom Živojinom Zdravkovićem. Imala sam devetnaest godina i svirala sam *Drugi klavirski koncert u c-molu, op. 18* Sergeja Rahmanjinova. To mi je i danas jedno od omiljenih dela klavirske literature.

- *Nastupali ste širom Evrope, u SAD-u, Kanadi, Australiji, Izraelu, Tajvanu... Takmičili ste se i pobedivali na najznačajnijim takmičenjima, poput „Kraljica Elizabeta” u Briselu 1991. godine. Da li biste izdvojili neki svoj nastup ili takmičenje kao posebno značajno za Vas i Vašu profesionalnu karijeru?*

RKR: Među najprestižnijim takmičenjima na kojima sam učestvovala, na izuzetno visokom nivou su bili Čajkovski, Van Cliburn, spomenuto „Kraljica Elizabeta”, ARD Minhen, i druga, ali bih ipak izdvojila Međunarodno takmičenje u Sidneju na kome sam bila daleke 1985. godine. Na to takmičenje se učesnici selektuju putem audicije u dvadeset gradova sveta, od Njujorka do Moskve, pa je tako audicija održana i u Beogradu. Sećam se da je došla tročlana delegacija iz Australije na Kolarac kako bi preslušala kandidate sa Balkana, a nas je bilo više od stotinu... Ukupno je bilo 4000 prijavljenih kandidata do 32. godine života iz čitavog sveta, od kojih su na kraju izabrali 35 pijanista. Organizatori takmičenja su svima platili avio karte do Sidneja, smeštaj u luksuznom hotelu sa pogledom na zgradu opere, svako od učesnika je imao sopstveni apartman sa Steinway klavirom za vežbanje... uslovi su bili zaista izvanredni. Prvobitno sam prošla u drugu etapu sa 16 takmičara, a onda u finale među 8 najboljih. Svirali smo u čuvenoj Sidnejskoj operi, arhitektonskom čudu tog dela sveta, u obliku velikog jedrenjaka, a ono što me je dodatno fasciniralo jeste činjenica da je Radio Australija izravno prenosio svaku etapu, te su naše izvedbe stigle i u pustinjski srednji deo kontinenta, gde su nas slušali i starosedeoci, aboridžinska pleme... Nakon toga mi je aviopoštom stiglo mnoštvo pisama i divnih poklona od zahvalnih slušalaca, baš iz tih ruralnih krajeva, ali i iz drugih gradova, Perta, Adelaide, Melburna... Sveukupno, to je bilo jedno izuzetno iskustvo.

- *Pijanizam je individualna umetnost, ali radost muziciranja je i u nastupima sa orkestrom, u ansamblima, u dijalogu i harmoniji sa drugim instrumentima. Koje saradnje sa kolegama muzičarima su Vam posebno ostale zapamćene kao drage?*

RKR: Za vreme pandemije 2020. godine nekoliko kolega i ja smo odlučili da oformimo duvački sekstet. Članovi tog ansambla su izuzetni muzičari, moje drage koleginice i kolege, Laura Levai Aksin, Aleksandar Tasić, Sanja Romić, Nikola Ćirić i Nemanja Mihajlović. Koncert koji smo izveli na festivalu *Bemus* proglašen je za najbolji koncert cele sezone. Bili smo izuzetno srećni, jer je to bilo neposredno nakon što su koncertne dvorane bile ponovo otvorene za javnost.

Naviru mi u sećanja i neki posebni koncerti koji su se održavali za vreme festivala *Nomus*, u vreme kada je umetnički direktor bio Ištvan Varga. Sećam se da su neka izdanja festivala bila u potpunosti posvećena kamernoj muzici, poput *Lokenhausa* (Lockenhaus) koji vodi čuveni Gidon Kremer, te smo slušali izuzetne ansamble poput *Bartok* (Bartók Quartet) ili *Kodalj kvarteta* (Kodály Quartet) koji su nastupali i sa drugim umetnicima instrumentalistima u različitim sastavima. To su izuzetni profesionalci, maksimalno pripremljeni. Oni bi doputovali u Novi Sad i istog dana, nakon jedne duge i iscrpljujuće probe odsvirali najuzvišeniji koncert. Svirali su se kvarteti, kvinteti, seksteti, te sam i sama bila među onima koji su više puta nastupali u različitim formacijama 1997., 1998 i 2000. godine.

- *Naša matična institucija, Akademija umetnosti u Novom Sadu, sledeće godine obeležava 50 godina postojanja. Da li se sećate svojih studentskih početaka, koliko se to vreme razlikuje od današnjeg?*

RKR: Akademija umetnosti je osnovana 1974. godine. Najpre je osnovan teoretski odsek, a naredne godine su počeli sa radom studijski programi za violinu i klavir. Rudolf Bručić je imao viziju da bi na Akademiji umetnosti trebalo da rade samo najbolji, te je pozvao profesore sa Konzervatorijuma u Moskvi, Evgenija Timakina i Marinu Jašvili. Oni su zapravo utemeljili izvođačku umetnost kod nas, na jedan, rekla bih, za to vreme, avangardni način. Moram priznati da smo ubrzo postali najomiljenija i najposećenija visokoškolska institucija za muzičko obrazovanje u zemlji. Dolazili su nam studenti iz svih krajeva bivše Jugoslavije, iz Zagreba, Ljubljane, Beograda... Konkurenca je bila izuzetno velika. Među studentima prve generacije '75 su bili Ninoslav Živković, Andreja Inhof, Gordana Marjanović i drugi, dok je sledeće godine primljeno samo dva studenta. Moja generacija je bila treća po redu, upisala sam se zajedno sa koleginicom Marinom Milić. Interesantno je da je te godine dozvoljen upis na Akademiju bez završenog klasičnog srednjoškolskog obrazovanja, tako da sam ja direktno iz osnovne škole započela studije klavira. Na meni je bilo da nadoknadim sve ono što sam propustila u srednjoj školi na opšteobrazovnim predmetima.

Postoje razlike između toga kako se nekad studiralo i današnjeg vremena. U prošlosti je bilo mnogo manje studenata, pa smo imali više prostora za vežbanje, nije postojala neophodnost da posedujete vlastiti instrument. Sa druge strane, bila je velika konkurenčija, nije postojala obavezna kvota studenata koja se primala, već su zaista na Akademiju ulazili samo najbolji. Drugačije je bilo i to što su učešća na međunarodnim takmičenjima bila sponzorisana od strane SIZ-ova<sup>2</sup> za kulturu, a ne od strane roditelja. Više se snimalo, pa su studenti Akademije bili redovni gosti na Radio Novom Sadu. Tamo postoji bogata riznica naših snimaka.

- *Studirali ste u klasama Evgenija Timakina, Arba Valdme, a potom ste poslediplomske studije završili u klasi Dušana Trbojevića. Usavršavali ste se, između ostalog, i u klasi Đerđa Šandora na „Džulijardu” u Njujorku. Koliko su Vas te različite pedagogije i pristupi oblikovali kao pijanistkinju?*

RKR: Zahvaljujući tim različitim pedagogijama uspela sam da dodirnem sve najvažnije pijanističke škole toga vremena u svetu. Počelo je sa mojom profesorkom u srednjoj školi, Anamarijom Baš koja je bila student Muzičke akademije u Zagrebu, pa Muzičke akademije List Ferenc u Budimpešti. Ona mi je postavila bazičnu klavirsku tehniku i neku vrstu poštovanja notnog teksta. U Novom Sadu me je dočekao profesor Timakin koji je bio predstavnik ruske škole. Profesor Arbo Valdma i profesorica Jokut (Jokuton) Mihajlović su tada bili asistenti, sa njima smo imali dva časa nedeljno, sa profesorom jedan. Profesor Valdma, u čijoj klasi sam bila od treće godine studija, negovao je principe psihotehničke škole Artura Šnabela. U to vreme sam osvestila da se u sviranju ne kreće od osećaja, već od zamisli koja se prenosi na klavir. Od toga dalje nisam odstupala, jer je to najnaprednija škola danas. Principi ruske škole koji su se negovali jesu da se svira celim telom, da se obraća izuzetna pažnja na pevljivost zvuka, na fazu, muzikalnost, pri čemu se koriste vanmuzička objašnjenja koja mogu obogatiti izraz i ekspresivnost. Danas pijanističke škole više nisu tako diferencirane kao nekad, danas više vlada nekakva fuzija pristupa.

Sećam se dobro da profesor Dušan Trbojević, kod koga sam bila u klasi na poslediplomskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, nije menjao moju dotadašnju tehniku, ali je bio pun interesantnih priča. On je bio londonski đak, u čestom kontaktu sa Kendalom Tejlorom (Edgar Kendall Taylor), te je stavljao veliki naglasak na Betovenovo stvaralaštvo. Profesor Đerđ Šandor (György Sándor), sa kojim sam radila na *Džulijardu* u Njujorku tokom 1988. i 1989. godine je pak stavljao naglasak na korišćenje zgloba čiju ulogu u pijanizmu je poredio sa dijafragmom u pevanju, i šta sve može da se postigne samo dobrim pokretima. On je napisao knjigu *On piano playing*<sup>3</sup> koja se danas koristi u čitavom svetu. Ža mene je to bio samo jedan od važnijih elemenata pristupa klaviru, jer je na kraju najvažnija vaša zamisao i kako je na instrument prenosite.

<sup>2</sup> Samoupravna interesna zajednica (SIZ) je naziv za državne organe u sistemu samoupravnog socijalizma bivše Jugoslavije u čijoj su nadležnosti bili zdravstvo, socijalna zaštita, kultura, sport i druge društvene delatnosti. SIZ-ovi su postojali od 1975. do 1990. godine. Prim. ur.

<sup>3</sup> György Sándor. 1981. *On piano playing*. New York: Schirmer Books. Prim. ur.

- *Koliko su zahtevni bili Vaši profesori? Kakav je bio odnos studenata i profesora u vreme Vaših studentskih dana?*

RKR: U pitanju je individualna nastava, tako da se odnos studenta i profesora nije mnogo promenio od vremena kada sam ja studirala. Možda su donekle profesori bili ranije nešto strožiji prema nama, nije se, na primer, praštalo ukoliko ne vežbate. Sećam se da smo neposredno po upisu na studije pitali profesora Timakina koje kompozicije bi trebalo da pripremimo za prvi čas, koji je bio za nedelju dana. On nam je dao spisak od pet ili šest kompozicija, pa sam ga ja upitala koju od njih bi trebalo prvo da pripremimo, a on je rekao: „Sve“. Ponovo sam ga pitala da li možemo koristiti notni tekst, a on je odgovorio: „Ne, napamet“. Profesor je isti metod koji je primenjivao u Moskvi nastojao da implementira i ovde. To je delimično uspevalo, jer nisu svi studenti, kao i danas, imali iste kapacitete. Međutim, oni koji su mogli da prate te zahteve, trudili su se još više.

Danas je situacija ipak malo drugačija, programi se uče duže, nekada i po više meseci. Na početku svoje pedagoške karijere postavila sam svojim studentima iste kriterijume kao i moj profesor, smatrala sam da bi trebalo da se svira napamet. Međutim, kod nekih studenata to stvara kontraefekat, jer znaju da odlažu susret sa profesorom sve dok nisu u potpunosti memorisali notni tekst. Tako da sam vremenom odustala od tog zahteva. Sa druge strane, postoji to negovanje perfekcionizma, kada student može osetiti nezadovoljstvo zbog neuspeha. Ne postoji isti recept za svakog studenta i upravo zbog toga se kod učenja instrumenata primenjuje isključivo individualna nastava.

- *Jedan od najlepših projekata Akademije umetnosti bilo je obeležavanje 200 godina od Mocartove smrti. U pitanju je „Mocart point festival“ iz 1991. godine na kome ste izveli njegov Koncert u d-molu, KV 466 sa Kamernim orkestrom Akademije. Taj Vaš nastup je ostao nekako posebno nadahnut. Kakva sećanja Vas vezuju za njega i generalno za taj period Akademije i Vaše karijere?*

RKR: Ideja o festivalu je potekla od profesora Arba Valdme, profesora Nenada Ostojića, tadašnjeg dekana Akademije umetnosti i reditelja Želimira Žilnika, da naprave jedan zajednički projekat sa Radio-televizijom Vojvodine. Bogdan Ruškuc, koji je bio tadašnji muzički urednik, prigrlio je tu ideju. Taj projekat je trajao tokom čitave 1991. godine i svaki događaj je obeležavao tu važnu godišnjicu. Glavni protagonisti festivala je zapravo bio ansambl *Camerata Academica*, na čelu sa umetničkim rukovodiocem, profesorom Ištvanom Vargom. Svi tadašnji najbolji studenti, poslediplomci ili mladi nastavnici Akademije učestvovali su u tom projektu. Pored mene, tu su bili još i Jasmina Stančul, Kemal Gekić, Aleksandar Madžar, Julija Hartig, ali i mnogi drugi. Koncept je bio da se svakog meseca održi jedan koncert na kome će nastupiti jedan solista. U pitanju je bio ogroman rad orkestra, jer su probe i snimanja bili veoma iscrpljujući, ali je to bila jedna izuzetna energija. Zaista, tokom trajanja festivala vladala je neka posebna, pozitivna atmosfera. Na kraju smo svi strepeli od toga da li su ti snimci sačuvani nakon

bombardovanja televizije 1999. godine. Srećom, prof. Ostojić ih je sve sačuvao u svojoj privatnoj arhivi.

- *Prva ste dobitnica godišnje nagrade Evropskog parlamenta „Prix femmes d'Europe” (Nagrada za ženu Europe), nagrade za najboljeg evropskog ženskog izvođača ozbiljne muzike 1991. godine u Briselu. Šta za Vas znači ta nagrada? Kakvu odgovornost ona nosi?*

RKR: U Evropskom parlamentu je organizovana izuzetna svečanost na ceremoniji dodelje te nagrade. Meni je u to vreme nekako najznačajnije bilo to što sam dobila priliku da snimam kompakt disk, jer to nije bilo dostupno svima. Posle samo tri meseca vratila sam se u Brusel i snimala sam u belgijskom radiju. Za tu laskavu titulu „Prix femmes d'Europe” sam se kandidovala zbog velikog broja nagrada koje sam te godine osvajala na takmičenjima, uključujući i prestižnu nagradu sa takmičenja „Kraljica Elizabeta.” Žiri je ocenjivao najbolji plasman umetnice te godine, te sam se tako kvalifikovala za uži izbor, i na kraju ponela titulu.

Na takmičenju „Kraljica Elizabeta” sam učestvovala i 1987. godine kada sam prošla u polufinale, ali sam zadobila upalu tetiva, te nisam mogla da nastavim takmičenje. Međutim, to polufinale je slušao suprug pijanistkinje Đine Bahauer (Gina Bachauer), koji je obilazio sva svetska takmičenja, i koji mi je dodelio stipendiju „za najperspektivnijeg mladog umetnika”, te sam dobila punu stipendiju za nastavak studija na Džulijardu. Sada učim svoje studente da je svaki nastup značajan bez obzira na broj ljudi u publici, jer nikada ne znate ko vas sluša i zašto je to važno.

- *Paralelno sa profesionalnom pijanističkom karijerom, negujete i pedagoški rad. Koliko Vam je ta vrsta angažmana važna? Na čemu insistirate u radu sa studentima? Kakav je Vaš odnos sa njima?*

RKR: Smatram da je moj odnos prema njima dosta prijateljski, iako studenti često kažu da sam stroga. To je možda zbog toga što čujem apsolutno sve u njihovom sviranju, te gaje neko strahopoštovanje prema meni. Sa jedne strane, pošto je u pitanju individualna nastava, neminovno ste kao profesor upućeni i u ono što studente muči, u njihove probleme, pa se trudim da im i na tom polju budem dobar mentor i saveznik. Svakako mi prija što su stekli veliko poverenje u mene po tom pitanju. Sa druge strane, svoje ogromno takmičarsko iskustvo delim sa njima u vidu saveta, kako da savladaju tremu, kako da koncipiraju svoj repertoar, kako da neguju odnos sa publikom, i drugo.

Moj odnos prema pedagogiji se zapravo promenio onog trenutka kada sam shvatila da je od izuzetne važnosti da verbalizujete ono što instinkтивно osećate i pretačete u sviranje. Dok se ne izgovori, ne verbalizuje osećaj, on kao da ne pripada vama. Mislim da su pijanisti koji se ne bave pedagoškim radom uskraćeni za to iskustvo, kao i potrebu da objasne sebi zbog čega prave određene izbore prilikom sviranja. Ta vrsta verbalizacije izuzetno pomaže.

Važno mi je i da ne sputavam individualnost svojih studenata, jer oni ne bi trebalo da budu kopije svojih profesora. Premda se to, moram priznati, dešava, naročito kod studenata na početku studija koji instinkтивно počinju da imitiraju pokrete svojih profesora. To čak primete i kolege. Smatram da je dobro to što svojim studentima uvek nudim veći izbor mogućih rešenja za određeni problem, tako da mogu da izaberi ono koje se najbolje uklapa u celinu. Insistiram na slušanju različitih izvođača i različitih izvođenja istog dela, jer onda možemo da imamo jednu kvalitetnu diskusiju. Na kraju, tražim od njih da dosta čitaju, ne samo faktografske činjenice o delu, kompozitoru i okolnostima nastanka kompozicije, već i da istražuju muzičke analogije u drugim vrstama umetnosti, kao što su književnost, slikarstvo i ples.

- *Sa kojim izazovima se, prema Vašem mišljenju, suočava pijanistička pedagogija danas i uopšte pedagogija?*

RKR: Klavir je jedan od najpopularnijih instrumenata na svetu, znamo da samo u Kini ima million pijanista. Upravo su umetnici iz Azije, pogotovo iz Južne Koreje i Japana, na jednom, rekla bih čak nedostiznom tehničkom nivou. U njihovim nastupima je i sve više prisutan izraz i ekspresivnost. Sa studentima iz tih zemalja gotovo da nema više izazova u pedagoškom radu, iako se uvek može više raditi na postizanju izraza i osećaja, i minimiziranju imitacije.

Jedan od najvećih izazova danas pred pijanistima, i uopšte umetnicima jeste „Kako biti drugačiji?“ „Kako biti različit?“. Veliki su zahtevi danas pred mladim umetnicima, nije dovoljno da budu izuzetni muzičari, već moraju kreirati vizuelni identitet, moraju biti atraktivni, dostupni publici i u stalnom kontaktu sa njom, da budu aktivni na društvenim mrežama i drugo. To oduzima dosta vremena, a muzičarima je neophodno vreme za vežbanje. Da li se onda treba zatvoriti u svoj svet i samo vežbati? Ili bi trebalo da vas zanimaju i hobiji, priroda, sport i drugo... Smatram da ovo drugo ipak daje jednu kompletniju ličnost. Važno je da mladi pijanista prethodno doživi one osećanje koje treba da pretoči u zvuk.

- *Koja bi bila Vaša poruka mladim pijanistima, i uopšte mladim umetnicima, danas u Srbiji?*

RKR: Mladi pijanisti ne bi trebalo da sanjaju samo o nekom velikom uspehu i karijeri, već bi trebalo da budu zadovoljni onim što rade i u svoja četiri zida. Zapravo bi trebalo da budu srećni zbog same činjenice što su uronili u svet umetnosti i muzike, u kome je stalno moguće učiti. Ceo jedan život nije dovoljan da se sazna sve, jer na kraju naučite samo delić celine. Ako su mladi posvećeni umetnosti, njihov uspeh će doći prirodno i sam po sebi. Sam uspeh ne bi trebalo da bude njihov jedini cilj.

### **Mali podsetnik o Riti Kinki Radulović**

Pijanistkinja Rita Kinka Radulović (1962, Subotica) je do danas održala preko 800 resitala, kao i nastupa s mnogobrojnim uglednim orkestrima u gotovo svim evropskim zemljama, kao i u SAD-u, na Tajvanu, u Japanu, Izraelu, Kanadi i Australiji. Pored pijanističke karijere, bavi se i pedagoškim radom. Redovni je profesor za glavni predmet klavir na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Rita Kinka Radulović je nosilac niza međunarodnih nagrada i priznanja, među kojima su i takmičenja pijanista u: Cvikauu („Šuman”, 1985), Sidneju (1985), Minhenu („ARD”, 1987), Bordou (1988, zlatna medalja), Vašingtonu (1990), Briselu („Kraljica Elizabeta”, 1991), Orleanu („Klavirska muzika XX veka”, 1996). Prva je dobitnica godišnje nagrade Evropskog parlamenta „Prix femmes d’Europe” („Nagrada za ženu Evrope”), nagrade za najboljeg evropskog izvođača ozbiljne muzike, koja joj je uručena u Briselu juna 1991. godine. Nosilac je Februarske nagrade Grada Novog Sada za 2002. godinu. Bila je i na funkciji predsednice Umetničkog saveta „Novi Sad 2021” za Evropsku prestonicu kulture.

Snimala je za radio i TV centre širom zemlje i sveta i ostvarila tri kompakt-diska u izdanju kuće „Digital Media Production” (Brisel) i PGP RTS, a pre toga i jedno LP izdanje.

Nataliya Zlydneva  
Institute for Slavic Studies  
Russian Academy of Science, Moscow  
Russian Federation

UDC 75(47+57)“1920/1930“  
DOI 10.5937/ZbAkU2311019Z  
Original scientific paper

## The Concept of *Life* in Soviet Art History and Paintings of the 1920s<sup>1</sup>

**Abstract:** The article explores the concept of *life* in Soviet art history of the 1920s, as well as in the Soviet expressionism in painting. The notion of *life* was examined both by the art historians of the State Academy of Art Science (GAkHN) who adhered to the classical art tradition, and the formalists (literary and art theorists of the left front) focused on the reduction of aesthetic values in line with their utopian social program. The two groups understood life differently: as a motion par excellence, in the first case, and as a simplified form (primitivism), in the second. However, elements of both perspectives were implicitly present in modern artistic practice, which manifested in the phenomena of Soviet expressionism. The painters combined fluid pictorial substance, motion in compositions, and dramatic conflicts in the plot, on the one hand, and simplified (“primitive”) forms on the other. Although paintings of Drevin, Gluskin, Golopolosov and other artists associated with this movement did not receive support from either the traditionalist art critics or the formalist group, all of them were immersed in the semiosphere of the time, equally nourished by its creativity. While they rejected modern expressionism, the art theorists paradoxically professed its principles.

**Keywords:** concept of life, Soviet art history, painting, Soviet expressionism, primitivism

---

<sup>1</sup> The article is part of the framework of the project “Semiotic Models in the Cross-Cultural Space: Balcano-Balto-Slavica”, which is funded by the Russian Science Foundation (RSF). <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

*Introduction*

Soviet art in the 1920s was very turbulent and vivid. While the previous decade witnessed battles between the avant-garde and traditionalists, now all the flowers bloomed: the diverse art groups emerged and disappeared rapidly, exhibition activities expanded, and creative exploration thrived, influenced by close contact with Western Europe (particularly Berlin), and heated discussions were commonplace. The world of art studies was equally intense and fruitful: despite the emigration (mainly due to forced expulsion from the country) of many prominent scholars, there still remained a strong connection with the intellectual heritage of the Fin-de-Siècle Age, and the prospects of building a new world, for all their utopian doom, they poured new wine into old wine skins. It is important that scientific ideas and artistic practices were immersed in a single whirlpool of the actively expanding atmosphere of the epoch. However, these two segments of culture today are most often considered separately and within distinct disciplines – the history of art criticism and philosophy on the one hand, and the history of art on the other. In this article, I attempt to integrate both areas of knowledge by examining the concept of *life* in the writings of art critics of various trends and its portrayal in the paintings of that time (here and hereinafter italics are mine –N.Z.). The concept of *life* appears to encompass a variety of ideas and practices bridging their meanings and reflecting the core issues of the epoch. It becomes even more intriguing to combine the thought of art and the practice of the painters, since the bearers of both areas of culture themselves were largely unaware of this underlying connection. The concept of *life* enables the identification of implicit layers of convergence between scientific reflection and contemporary art, particularly shedding light on lesser-known yet profoundly impactful phenomena like Soviet expressionism of the late 1920s to early 1930s.

*The concept of 'life' in the State Academy of Art Science*

The subject of this article prompts us to turn first of all to the works of the employees of the State Academy of Art Science (hereinafter referred to as the GAKhN) in Moscow, where the concept of *life* was almost at the very core of the art studies. The institution, that was established on the initiative of Wasily Kandinsky and Anatoly Lunacharsky in 1921 and dispersed with the onset of a tightening of social policy in 1929, has recently attracted more and more attention from Russian and foreign scientists (GAKhN URL). The academy brought together esteemed art historians, experts in theater and dance, sociologists and psychophysiolgists of art, linguists and philosophers in various departments. The intellectual leader of the Academy was

the renowned Soviet linguist and philosopher, Gustav Shpet (1879–shot in 1937), the founder of the Russian school of phenomenology. The team aimed to combine art studies with contemporary art practices and bridge different fields of humanities. Therefore, along with their scholar activity, the members of the Academy arranged art exhibitions, gave public lectures, joined various discussions in order to find the ways of uniting different fields of knowledge. As proponents of phenomenology, they placed special emphasis on visual arts – considering the visible surface as the path to understanding the profound meaning of any artistic expression. W. Kandinsky, the author of the initial project for the Academy, left Russia soon after its establishment, but his idea of creating an art science was taken up by such notable art historians like Nikolay Tarabukin, Alexey Sidorov, Aleksandr Gabrichevsky, Dmitry Nedovich and others. Collaborating with fellow sociologists and the philosophers of language, they worked on the Dictionary of Artistic Terms, some other studies, and their collective work “The Art of the Portrait (Art, 1927)”, which holds particular relevance for this article, was published in 1927.

The concept of *life* was central to the study of portrait forms, evident from the frequent occurrence of the lexeme *life* and its derivatives, which appeared approximately 60 times in the 192-page text. The exploration began with Lev Zhinkin’s article “The Portrait Forms”. A linguist and psychologist, Zhinkin later became the founder of the Russian school of psycholinguistics. During his time at the GAkHN, Lev Nikolaevich Zhinkin (1908–1971) was associated with the philosophy department and focused on issues related to the art perception. In his investigation of the portrait, Zhinkin sought to discover the “formula” of a personality, particularly within the realm of art. He examined the specific characteristics of the portrait form using the model of the inner form of a word (in linguistics); he tried to find a correlation between the external expression and its underlying meaning as the basis of existence. Zhinkin found out that it was not in the subject of the image (the human body and face) or even in the individuality of the portrayed person, but in the structural whole of the natural properties of the physical matter of the image and the artist’s creative efforts to express these properties. Not a face, but an impersonation is created in a portrait image: “In his creative act the artist recognizes and visually presents the portrayed person. He not only unmasks his posture and gesture, but shows him positively, i.e., in the certainty of the content of the ‘physiognomy’ of the individual,” he wrote (Art, 1927: 32). In connection with the personality created by the artist on the crossroads of image and expression, the article delved into the subject of interest: “the *life* of extraordinary power is invested in the portrait, the *life* that is recognized as the only one for the personality, through which it is formed” (Art, 1927: 44). According to Zhinkin, the portrait refracted nature in an act of culture, generating the energy of being, rather than merely displaying the life of the portrayed character.

In his article, “The Problems of the Portrait Language,” Alexey Tsires follows Zhinkin’s ideas about the portrait-personality and endeavors to construct a form of portrait hermeneutics. Unlike psychology, “the portrait personality is not divided into features and properties drawn together by associations, it is internally integral and continuous”, and its unity is “the complexity of continuous musical harmony” (Art, 1927: 150). The perception of the portrait image is “the process of getting used to the inner life of the formal elements depicted in the portrait and their combinations into images of various things” (Art, 1927: 151). This hermeneutic approach delves deeply into the living and continuous environment of the portrait, demonstrating that Tsires perceived life in oil painting as a fluid substance with shimmering meanings, which at the same time elude any direct gaze.

The most frequent and significant concept of life is expressed in the article “Portrait as a problem of style” by N. M. Tarabukin, a well-known art critic and philosopher of the 1920s, who later taught at various higher educational institutions in Moscow. According to Tarabukin the sign of *life* is an essential property of portrait art. He states, “The stylistic features of a portrait, as a kind of artistic form, lie in the interpretation of the phenomenon as a living and individual image” (Art, 1927: 164). Tracing the chronological development of portraiture from the illusionistic Roman portraits through the portraits-faces of Byzantium and the animated yet not alive Quattrocento faces, ultimately arriving at the vivid images of the Italian Renaissance (“In the eyes of Gioconda, the bottomless depth of life is captured, pouring in a slow but uninterrupted stream”; Art, 1927: 174), Tarabukin highlights the transition from the mask-like representations to genuine portraits, where visual means are employed to convey the human personality. The pinnacle of the genre occurs, in his opinion, during the Baroque period, the 17th century, when characteristic portraits and portrait-biographies arose: both enabling the revelation of “a person who lives a lasting life, who feels, thinks, who has his past and who lives” (Art, 1927: 178–179). The portrait-biography is the highest achievement of the baroque style, and is exemplified in the portrait paintings by Velázquez, Goya, El Greco and, most notably, Rembrandt. Like Tsires, Tarabukin draws comparisons between painting and music to describe the vitality of portraits: in the portrait of the artist’s mother (Vienna), “Rembrandt unfolded an epic symphony about a long and difficult life, in which joys died out under the burden of sorrows and anxieties” (Ibid., 184). In contrast to the “exterior” Rubens (as Tarabukin named him) and later Van Dyck, Rembrandt expresses “the penetrating essence of life phenomena” (Ibid.). Music as a metaphor for continuity, the essence of time in spatial arts, and the depth into which you need to immerse yourself in order to comprehend the meanings of the portrait – this is what bring Tarabukin’s ideas closer to those of Tsires, the representation of the flow of time is achieved through the fluid substance

of the picturesque masses and the interplay of chiaroscuro, which imparts movement expressed through the quality of painting itself.

To convey motion in painting means to imbue the model with lifelike qualities, and, according to Tarabukin, it can also be achieved through composition and gesture. In general, the concept of motion (in dance, music, and visual arts) was extensively discussed within the departments of the GAkHN and at the jointed forums. Tarabukin wrote the special article about motion for the Dictionary of the Artistic Terms (Dictionary, 2005: 126–127); he also gave it significant attention in his book *Gesture in Art* (Zlydneva, 2022), as well as in his numerous recent articles on the subjects of space and composition. In the mythological worldview, which inevitably emerged during the humanitarian discourse of the 1920s, the dynamics were considered the distinctive feature of living beings, while a static state signified the matter of dead. It is the same in a portrait: when a swirling composition, a dynamic brushstroke and a rhythmic pulsation of chiaroscuro appeared in Baroque paintings, the image of the character got transformed: the viewer saw an *alive* personality, the understanding of which requires a reciprocal “motion”, delving into the dynamics of the form and the image structure. Tarabukin’s article is especially characterized by the poetic convergence of the lexemes *painting* and *life*<sup>2</sup>, frequently occurring within the same syntagma. For example: “only a *pictorial* interpretation formally enabled the artist to paint a *living* human face, which was interpreted by the plastic style as an illusionistic mask” (174); “Raphael achieved *lifelikeness* not by an illusionistic technique, but by exclusively *pictorial* means” (180); “If we leave aside some coldness, pomposity and little *picturesqueness* of David and Gérard, then the portraits of Ingres, K. Bryullov, P. Sokolov and others represent significant milestones on the path of bringing art closer to real *life*, this primary source of all artistic achievements” (188). Through the connection between *painting* and *life*, Tarabukin restores the original semantics of the word “painting” in Russian, revealing its inner form and thus effecting a metaphorical shift in meaning, elevating its significance. All this points out the importance of the concept of *life* within the framework of ideas put forward by Tarabukin and his colleagues at the GAkHN.

Here we should briefly delve into the intellectual context that shaped the ideas of *life* in painting. We should take into account the importance of Georg Simmel (1858–1918) and his “philosophy of life” that influenced the art historians of GAkHN. The concept of *life* held a central place of the German thinker and drawing inspiration from the ideas of A. Bergson and G. Husserl. G. Simmel was also closely related to Wilhelm Dilthey’s hermeneutics. The scholars at GAkHN were drawn to Simmel’s keen attention

---

2 In Russian the two words ‘painting’ (‘picturesqueness’) and ‘life’/‘alive’ derive from the same root: ‘zhivopis’ and ‘zhizn’/‘zhivoy’.

to the issues of personality formation, the aesthetic form of cognition, the model of which was fine art, where the boundaries between the external and the internal seemed to blur. One of the most widely read was Simmel's book "Rembrandt" (1916), and the name of the Dutch artist appeared in about every article within the collected papers on the problem of portraiture. In this book by a German philosopher, one can find many topics that are reflected in the articles by the GAkHN scholars. Analyzing the influence of the German philosopher on the GAkHN, Maria Ghidini notes that, according to Simmel, Rembrandt's portrait "attempts <...> to express the very motion of time, to present *life* as a fluid unity in its various temporal dimensions", a kind of Bergson's duree (Ghidini, 2017: 208). Tarabukin's ideas about the portrait-biography can be traced back to Simmel's thoughts on the individual's destiny: it "deals with a meaningful *life* connection, which is our *life* in the light of interpretation" (Ghidini, 2007: 210). The problem of personality as a unifying factor ideas and a person's biography was studied by Simmel through the case of Goethe (Simmel, 1913). The remarkable German poet, thinker and naturalist, exemplified a life and accomplishments intertwined with a common structural principle, which also captured the attention of the Moscow scientific and artistic community. It is known that W. Kandinsky was interested in Goethe's color theory, serving as a foundation for the studies of color by the artist, composer and scientist Mikhail Matyushin. "The authors of the GAkHN developed the 'Goethe myth' precisely in Simmel's terms" (Ghidini, 2017: 210). According to Ghidini, Goethe's morphology, as presented by Simmel, resonated with the scholars of the Academy in their quest to find "a stable core <...> in the changing flow of time" (Ghidini, 2017: 213), essentially equivalent to the concept of fate and the very process of *life*.

### *The Left Front Theories and the Concept of 'Life'*

The ideas explored by Moscow art historians in the 1920s within the GAkHN were relatively conservative. To fully grasp their significance, it is essential to consider them within the broader context of the intellectual conservatism prevalent in European art history during that period. The opposite pole was represented by the formalists, closely connected to the legacy of the early Russian avant-garde, who adhered to leftist, anti-traditionalist positions and declared them not only within the framework of academic science. As Galin Tikhonov aptly remarked, "there was a certain neo-romantic pride in being at the forefront of these new trends in the humanities and, albeit indirectly, in changing the old social and cultural order" (Tikhonov, WWW). The formal method was not entirely foreign to the scholars at GAkHN— G. Shpet went his own way developing a sort of pre-semiotics. However, art historians leaned more towards the German tradition, despite expressing critical positions towards both groups. However, in the context of this article, it is intriguing to trace the common features that – in

addition to conscious attitudes – manifested themselves in both groups of the scientists. And this commonality can be seen in a special interest in the concept of *life*.

It is known that the formalists (among them there were Osip Brik, Victor Shklovsky, Nikolay Chuzhak and some others) in the 1920s took part in the creative association “Left Art Front” (1922–1929), which advocated for the abolition of artistry in literature and art in favor of documentary, as they believed that only through documentary could the truth of life be conveyed. Their collective work “Literature of the Fact” (Literature of the Fact, 2000), published in 1929, elaborated on the ideas of documentary essays and cinema as the most relevant genres of the time. The writers and journalists of the left front insisted on the urgency of removing artistic prose from fiction and on the value of unprofessionalism in art, opening the way to living *life*. The titles of their articles reflected these intentions: “Literature of Life-Building” (N. Chuzhak), “Dead Cliché and Alive Person” (T. Grits), “Vivid and Pulp” (S. Tretyakov), “Alive Man of History” (N. Chuzhak), “Living ‘Living’ Person” (N. Tretyakov). In his article “Literature of Life-Building,” N. Chuzhak posed a rhetorical question: “The whole truth of genuinely real *life* – or is it the plausibility of idealistic “realism”? The junction of science and literature in the treatment of fact – or is it an idle invention of ignorant imitators of life, if not class enemies? (Literature of Fact, 2000: 66). He answered his own question: “Only the complete overthrow of dead aesthetics will consolidate the advancement of living craftsmanship” (Ibid: 67).

In the search for the authenticity of life, literature takes a step towards the fine arts: in the essay by S. Tretyakov “Through unworn glasses”, when describing an airplane flight, the present tense is actively introduced, which enhances the effect of involvement in what is going on, and the visual is by its nature related to the present: “Flying above the ground, I randomly swallow with my eye both the patches of canvases, amazing in their length, glued to the ground, and the zebra-shaped mowed grass of the copses, and the apiaries on which the beehives stand, like falcon gymnasts (with what ease you again fall into the usual artistic metaphorism!)” (Literature of the Fact, 2000: WWW). The concept of vision dominates the text, with the word ‘see’ and the concept of vision occurring seven times in one paragraph alone. In the article by S. Tretyakov “To be continued”, a dialogue with the masters of fine arts has already been developed in the form of an imperative:

For us, factovists, there can be no facts “as such”. There is a fact-effect and a fact-defect. A fact that strengthens our socialist positions and a fact that weakens them. Fact friend and fact enemy. This should be remembered by our closest neighbors of fact workers (photographers) and film fact workers (workers of films). (Literature of the Fact, 2000: WWW).

The present tense in the form of a documentary fixation of what is seen at the current moment brings documentary prose closer to the spatial arts – painting and graphics. The literature of fact is often considered parallel to production art ('proisvodstvennoe iskusstvo'), a form of constructivism that aimed to move away from artistry. However, this literature shares more similarities with the activities of non-professional self-taught amateurs. The reduced aesthetics of painters working outside of 'the school tradition' should be compared with the historical avant-garde of the 1910s: Nikola Pirosmani's primitive paintings resonated with the primitivism of such different professional painters as Mikhail Larionov and Natalia Goncharova, Marc Chagall and David Burliuk. A mass emergence of non-professionals arose in the 1920s, alongside a growing appeal to primitivism by professional craftsmen. Among them were Georgy Rublev, Alexander Tyshler, Kliment Redko and many others. However, there is very little in common between the primitives of the 1910s and the ones of the 1920s–1930s. While in the first decade the intrusion of the primitive art into the mainstream represented a complete break with the academicism of the past and a radical departure from the norms of the traditional *poetics*, the primitive art of the 1920s should be considered from the viewpoint of *pragmatics*—that is as a turn of the art towards *life* itself. The issue of *life* is now regarded through constructing the new world that has shaken off the aesthetic "prejudices" of the "bourgeois" past. It means the face-to-face encounter with the concept of *life*, a continuous flow of the process of becoming. If we ignore social engagement, the notion of *life* becomes a common ground that brings the understanding of the concept closer between the left front and the art critics of the GakHN.

It should be emphasized that the dialogue between the traditionalists of the GAkHN and the formalists of the LEF did not occur in the realm of ideas. However, this realm of ideas was, in many ways, consonant with the artistic practice of the time and its poetics, despite the negative attitudes of its bearers towards contemporary art. The inclination towards primitive art only partially reflected the situation – it primarily dealt with a phenomenon that has only recently started to gain attention from art historians in Russia and abroad – I am referring to the Soviet expressionism in painting (Rojtenberg, 2004; Balashov, 2005; Golovoy 2018).

### *Expressionism of the 1920s and the Concept of 'Life'*

It is well-known that art historians sometimes exhibit resistance to modern art practices, even though their theories may be aligned with them in essence. Thus, the founder of the Vienna School of Art History, Alois Riegl, rejected impressionism, despite his theory of close and distant vision bearing resemblance to the mental projection of

impressionist painting. The authors of “The Art of the Portrait” were often critical of Futurism, Constructivism, and what they broadly referred to as Expressionism. During that time, the latter (the term ”expressionism”) served as a collective label for various formal experiments. When discussing the portrait in the avant-garde, Zhinkin referred to it as “constructivism,” stating: “some more significant force coming out from inside the picture, from the background, produces this distortion, sees through it, shows its ‘shaggy face’” (Ibid: 46). He attacks expressionism with the following words: “expressionism is engulfed in the frenzy of the thing” (Art, 1927: 9), “expressionism, not only in painting, but also in literature and theater, embodies the life of the thing: the terrible and beating power of verbal turnover, the life of a frozen mask and the amazing action of gesture. But is it possible to think that expressionism turns a thing into a person, gives *life* to a thing? No – rather the opposite” (Art, 1927: 10) He argues that in expressionism the problem of personality is impersonal (Art, 1927: 11), while simultaneously acknowledging the significance of expressive gestures and paying tribute to the expressive means of painting. Expressive forms and composition, *expression* as a means of enhancing perception are in focus in the text of A.G. Gabrichevsky “Portrait as a Problem of Image” as the author criticizes “extreme expressionism” (a term not used in modern terminology) for its dry schematism. Describing Cézanne’s portraits, Tarabukin claims that they “lack an alive feeling, thinking human face”, and laments that in modern art in general “the alive human face has left the paintings” (Art, 1927: 191).

Meanwhile, it is in Soviet painting of the late 1920s – early 1930s, in the movement that has recently been called Soviet expressionism, that one can find all those features that the art critics of the GAKHN previously praised as virtues of “alive” portraits. This movement primarily consisted of artists from the turn of the century generation, who, although not formally belonging to a common union, exhibited remarkably similar, if not identical, stylistic features. Notable among these painters were Alexander Drevin (1889-1938), Boris Golopolosov (1900-1983), Roman Semashkevich (1900-1937), Alexander Tyshler (1898-1980), Alexander Gluskin (1899-1969) and others. Their style was characterized by dynamic compositions, an energetic elongated impasto brushstrokes, sometimes contrasting colors and, typically, dramatic plots. Russian / Soviet expressionism made a bright and talented appearance in the mid-1920s. However, its existence was short-lived, as by the mid-1930s, it came to an end due to the harsh social circumstances and the enforced turn towards socialist realism, propagated by the authorities. Some artists – Drevin, Semashkevich – were arrested and executed, while others abandoned their previous manner, and many artworks were destroyed or lost.

In their art, these painters showed the expressive motion which was primarily evident in their compositions – the issue associated with *life* par excellence. Thus, the painting *A Car* (1930) by R. Semashkevich captures a swirling motion along a curve

(Fig.1), A. Drevin's painting *Gazelles* (1930-1931) is built on a diagonal (Fig.2). The power of motion is most vividly conveyed in B. Golopolosov's dramatic piece *Battle for the Banner* (1928), depicting wounded fighters bleeding and falling (Fig.3). The motion expressed through the plot can be seen in A. Tyshler's *Gulyaei-Pole* (1927) which portrays a galloping wagon with the corpses of victims trailing behind (Fig. 4). Motion is conveyed on the canvas by A. Drevin *Altai. Dry Birch* (1930): the motif of a dead tree is elevated to a tragic level thanks to the expressive arabesque of branches against a sky streaked with running clouds (Fig.5). The death as a reverse of *life* is also represented by A. Gluskin's *The Tragedy of the Goose* (1929): the bird's body twisted in a metaphorical mortal combat, symbolizing the last degree of suffering flesh (Fig.6). The dynamics are emphasized by fluid oil paint texture and sinuous impasto brushstrokes in Drevin and Semashkevich's pieces, fractional prickly linearity in Golopolosov's work or a blurry, vibrating colorful mass in Tyshler's paintings. The contrast palette consisting of archaic primary colors (red, white and black) used by Golopolosov enhances the dramatic impact of the scenes depicted. The other masters – Drevin, Semashkevich, Tyshler – demonstrate a pastel, almost monochrome palette and shimmering chiaroscuro, evoking the poetics of Rembrandt.

The main features of Soviet expressionism – such as the fluid pictorial manner that conveys the state of formation, the dynamics of composition and vibrating colors – align closely with the description of the concept of *life* in the texts of GAKHN art historians. One can also find some shared traits with the attitudes of the left front towards reducing artistry in art and literature. In expressionism it is expressed in the simplification of shapes, evident in Golopolosov's "wooden" human postures, Drevin's generalized silhouettes of animals, reminiscent of ancient cave drawings, and the grotesque and primitive treatment of humans in the works of Gluskin and Tyshler. In the elements of primitivism that can be found in the stylistic composition of this movement, it is hard not to catch the will to transcend the boundaries of art tradition and come out into the realm of *life*.

There was one more circumstance that led to the actualization of the concept of *life* – the social upheavals of unprecedented strength: the experiences of the First World War and the Civil War, the Revolution, and the premonition of impending Stalinist repressions. All these events brought up the layer of existential experiences in society. While the ideas of art critics addressed these experiences in a rather veiled form, art, as a being acutely feeling the rhythms of history, reflected them in full.

*Conclusion*

The concept of *life* was central to both the art critics of the State Academy of Art Sciences (GAkHN), who were oriented towards the classical artistic tradition, and the representatives (literary and art theorists) of formalism at the Left front, who emphasized the radical reduction of aesthetic attitudes in accordance with their utopian social program. The understanding of *life* differed between the two groups: as a motion par excellence, in the first case, and as a primitivism, in the second one. However, the ideas of both of them were implicitly embedded in modern artistic practice – particularly by Soviet expressionists: the style was characterized by a combination of fluid pictorial substance, the representation of motion in composition, and dramatic conflicts in the plot, on the one hand, with elements of simplified (primitive) forms on the other hand. Although paintings of Drevin, Gluskin, Golopolosov and other artists associated with this movement did not receive support from either the traditionalist art critics or the formalist group, all of them were immersed in the semiosphere of the time, equally nourished by its creativity. Although they rejected modern expressionism, the art theorists paradoxically professed precisely its principles.



Figure 1. Roman Semashkevich “Car” (1930)



Figure 2. Alexandre Drevin “Gazelles” (1930-1931)



Figure 3. Boris Golopolosov “Battle for the Banner” (1928)



Figure 4. Aleksandre Tyshler “Makhno’s Gulyay-Pole” (1927)



Figure 5. Alexandre Drevin “Dry Birch” (1930)



Figure 6. Alexandre Gluskin “The Tragedy of the Goose” (1929)

REFERENCES:

1. Art, 1927 – *Art of Portrait*. Collected papers ed. A.G. Gabrichevsky. Moscow: GAKHN [Искусство портрета. Сборник статей под ред. А.Г. Габричевского. Москва: Г.А.Х.Н].
2. Balashov, Alexandre. 2005. *Expressionism. Esthetics of Marginal Art in the 20<sup>th</sup> century Russia*. Moscow [Балашов, Александр. 2005. Экспрессионизм. Эстетика маргинальных искусств России XX века. Москва: Агей Томаш].
3. Dunaev, Aleksey. 2023. *Nikolay Mikhaylovich Tarabukin. Annotated Bibliography*. Moscow: GITIS (in print) [Дунаев, Алексей. 2023. Николай Михайлович Тарабукин. Анnotatedная библиография. Москва: ГИТИС (в печати)].
4. Ghidini, Maria Kandida. 2017. “Structure and Personality.” *Philosophy of Life* by G. Simmel and GAKHN. Moscow: Novoye literaturnoe obozrenie. P. 190–223 [Гидини, Мария Кандида. 2017. “Структура и личность”. Философия жизни Г. Зиммеля и ГАХН // Искусство как язык – язык искусства. Государственная Академия Художественных Наук и эстетическая теория 1920-х годов. Москва: Новое литературное обозрение. С. 190–223. GAKHN <https://gachn.de/ru/main/17/>].
5. *Glossary of Artistic Terms. GAKHN. 1923–1929*. 2005. Ed. and afterword by I.M. Chubarov. Moscow: Logos–Altera, Esse Homo [Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929. 2005. редакция и послесловие И.М. Чубарова. Москва: Логос–Альтера, Ecce Homo].
6. *The Head against the Wall. Painting and Graphics by B.A. Golopolosov 1920–1930. Catalogue*. 2019. Moscow: The State Tretyakov Gallery. [Головой о стену. Живопись и графика Б.А. Голополосова 1920 - 1930-х годов. 2019. Каталог. Москва: Государственная Третьяковская галерея].
7. *Literature of Fact. The First Collected Papers of the Materials of LEF co-workers*. 1929. 2000. Facsimile edition. Moscow: Zakharov 2000. [Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. 1929. 2000. Факсимильное издание. Москва: Захаров. <https://lit.wikireading.ru/30451>].

8. Roytenberg, Olga. 2004. "Did anybody remember that we were...". *The History of the Art Life. 1925–1935s*. Moscow: Galart. [Ройтенберг Ольга. 2004. "Неужели кто-то вспомнил, что мы были...". *Из истории художественной жизни. 1925–1935*. Москва: Галарт].
9. Tikhonov, Galin. 2001. *Notes on the Dispute Between the Formalists and the Marxists 1927*. // Novoe literaturnoe obozrenie. # 4. [Тиханов, Галин. 2001. *Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года* // Новое литературное обозрение. № 4. <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/4>].
10. Zlydneva, Nataliya. 2018. "Document in the Painting of 1920s as the Informational Paradox". *Document and 'Documentary' in Slavic Cultures; Between the Real and the Imaginary*. Collected papers. Ed. N.M. Kurennaya and D.K. Polyakov. Moscow: Institute for Slavic Studies, RAS. P. 188–211. [Злыднева, Наталия. 2018. "Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс". *Документ и «документальность» в славянских культурах: между подлинным и мнимым*. Сборник научных трудов, ред. Н.М. Куренная. Москва: Институт славяноведения РАН. С. 188–211].
11. Zlydneva, Nataliya. 2022. "Gesture in Painting Between the Emotional and the Rational in the Light of N.M. Tarabukin's Heritage". *The Emotional and the Rational in Slavic Literature and Art*. Collected papers. Ed. N.M. Kurennaya and D.K. Polyakov. Moscow: Institute for Slavic Studies, RAS. P. 88–98. [Злыднева, Наталия. "Жест в живописи между эмоциональным и рациональным в свете наследия Н.М. Тарабукина // Эмоциональное и рациональное в славянских литературах и искусстве." Сборник научных статей под ред. Н.М. Куренной и Д.К. Полякова. Москва: Институт славяноведения РАН. С. 88–98. <https://inslav.ru/publication/emocionalnoe-i-racionalnoe-v-slavyanskih-literaturah-i-iskusstve-m-2022>].

### Koncept života u sovjetskoj istoriji umetnosti i slikarstvu 1920-ih

**Apstrakt:** Rad se bavi konceptom života u sovjetskoj istoriji umetnosti 1920-ih, kao i u sovjetskom ekspresionizmu u slikarstvu. Pitanjem života bavili su se, kako istoričari umetnosti Državne akademije umetničkih nauka (GAkHN), naklonjeni klasičnoj likovnoj tradiciji, tako i formalisti (teoretičari književnosti i umetnosti levog fronta) usmereni na redukciju estetskih vrednosti u skladu s njihovim utopijskim socijalnim programom. Ove dve grupe, pojam života su shvatale na različite načine: kao pokret *par excellence*, u prvom slučaju, i kao pojednostavljenu formu (primitivizam), u drugom. Međutim, ideje oba pristupa bile su implicitno ugrađene u modernu umetničku praksi koja je došla do izražaja u fenomenima sovjetskog ekspresionizma. Slikari su kombinovali fluidnu slikarsku supstancu, pokret u kompozicijama, dramatični sukob u zapletu s jedne strane, i pojednostavljene ('primitivne') forme s druge strane. Iako slike Drevina, Gluskina, Golopolosova i drugih umetnika koji su pripadali ovom pravcu nisu naišle na podršku ni u prvom ni u drugom taboru kritičara umetnosti, svi su oni bili uronjeni u semiosferu epohe, jednako negovani njenom kreativnošću. Iako su odbacivali moderni ekspresionizam, paradoksalno, teoretičari umetnosti su upravo propovedali njegova načela.

**Ključne reči:** koncept života, sovjetska istorija umetnosti, slikarstvo, sovjetski ekspresionizam, primitivizam

**Milena Jokanović**  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Srbija

UDC 069.51:004.738.5  
DOI 10.5937/ZbAkU2311034J  
Originalni naučni rad

## **Umetnička interpretacija prvog muzejskog ne-predmeta**

**Apstrakt:** Strategija integrisanja intervencija savremenih umetnika u muzejske postavke i svojevrsna umetnička interpretacija nasleđa, sve je češća praksa tokom poslednje tri decenije 20. veka. Dok rakursi kreativnih pojedinaca neretko otvaraju pitanja vezana za disonantno, neželjeno, ili pak još uvek nedovoljno istraženo nasleđe, umetničko-istraživački projekti postaju veoma značajan aspekt prilikom promišljanja prošlosti. S druge strane, institucija muzeja sa odavno utvrđenim kategorijama prema kojima se predmeti u zbirci sakupljaju, a koje oslikavaju nekada vladajuće sisteme vrednosti i odnose prema znanju, te sa ustaljenim, sada već tradicionalnim načinima njihovog predstavljanja publici – iako nekada suviše tromo, odgovara na društvene promene menjajući svoj fokus od predmeta ka kontekstu, od brige o materijalnom ka interesovanju za nematerijalno, od čuvanja radi čuvanja ka procesima tumačenja i predstavljanja nasleđa. Prateći biografiju jednog specifičnog muzejskog predmeta od njegovog prelaženja iz upotrebnog u muzejski kontekst akvizicijom koju Muzej istorije Jugoslavije sprovodi 2010. godine, u radu ćemo preispitivati potencijale umetničke interpretacije kroz koju jedan predmet može otkriti više slojeva značenja, mnoštvo različitih narativa. Analizirajući video rad umetnice Aleksandre Domanović koji u okviru muzejske postavke predstavlja ovaj predmet, osvrnućemo se i na širi opus njenog stvaralaštva koji je, pokazaće se, neophodan za razumevanje celokupnog procesa interpretacije. Ipak, kako se u odabranom slučaju radi o svojevrsnom ne-predmetu odnosno digitalnom zapisu, promišljaćemo i pitanja osavremenjivanja pogleda na muzejsku zbirku u praksi, te (ne)potentnosti izlaganja digitalnih objekata u realnom, fizičkom prostoru muzeja.

**Ključne reči:** umetničko istraživanje, ne-predmet, domen .yu, Muzej Jugoslavije, Aleksandra Domanović

Marta 2010. godine u skladu sa odlukom Internet korporacije za dodeljena imena i brojeve (ICANN), prestao je da funkcioniše .yu domen, koji je, kako je navedeno, kao i ostali aspekti nakadašnje Jugoslavije, otišao u istoriju. Od tog 30. marta u 12 časova, sajtovi koji nisu preregistrovani na neki drugi domen pojedinačnih zemalja – članica nekadašnje Jugoslavije, više nisu bili vidljivi na Internetu. Istog dana u 18 časova, kustosi Muzeja istorije Jugoslavije u Beogradu organizovali su svečani ispraćaj .yu domena u istoriju i svrstali ga u svoju kolekciju (Rinds.rs, 2010). Ova „prva virtualna akvizicija” viđena je kao još jedan korak ka savremenoj muzeologiji i zasniva se na prepostavci da fizička prisutnost nije uslov da bi se predmet/grada našla u muzejskoj zbirci. „Ovo je pionirski potez u domaćoj muzeologiji i ekvivalent mu se može naći u praksi npr. Muzeja moderne umetnosti u Njujorku (MOMA) koji je svojoj zbirci arhitekture i dizajna pridružio @”, reči su kustoskog tima Muzeja (SEECult.org, 2010).

Dakle, pre sada već više od decenije, pre vremena NFT dela i digitalne transformacije, tehnička zbarka Muzeja istorije Jugoslavije postaje bogatija za jedan virtualni objekat, svojevrsni muzejski ne-predmet. Domen .yu već nekoliko godina *izložen* je u okviru postavke Muzeja Jugoslavije.<sup>1</sup> Na koje je sve načine ova kustoska odluka u skladu sa savremenim muzeološkim tendencijama? Na koji način kustosi biraju da izlože ovaj ne-predmet u okviru realnog, fizičkog prostora muzejske galerije? Koju ulogu ima pristup umetnika-istraživača kada je interpretacija ovog, ali i mnogih drugih segmenata prošlosti u pitanju, te zašto (i) Muzej Jugoslavije sve češće primenjuje strategiju umetničke interpretacije nasleđa u okviru svojih postavki?

### *Ka ne-predmetu u muzeju*

Muzejski predmet, odnosno predmet baštine je onaj objekat koji je izdvojen iz svoje realnosti da bi u novoj muzejskoj stvarnosti u koju je prenesen, bio dokument jednog vremena, običaja, kulture ili područja i svih sistema vrednosti koje društvo u dатој епохи zastupa.

1 Preimenovanjem dela prostora Memorijalnog centra „Josip Broz Tito” 1996. godine odlukom Vlade SR Jugoslavije (koju u tom trenutku čine Srbija i Crna Gora sa autonomnim pokrajinama Vojvodinom i Kosovom), nastaje Muzej istorije Jugoslavije. Kolekciju ove institucije prvobitno čine združene kolekcije Memorijalnog centra i Muzeja revolucije naroda i narodnosti. Danas je ova institucija u periodu transformacije i nosi naziv Muzej Jugoslavije. Detaljnije vidi: Jokanović, Milena, (2021), „Suočavanje muzeja s krizom: novi pristupi za novu stvarnost”, u: Kulturna baština i kriza: heritološki i arhitektonski aspekti, uredio: prof. dr Alešandar Kadrijević, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu i: Jokanović, Milena (2021), „Zgrada muzeja kao muzejski predmet: biografija Muzeja 25. maj u Beogradu”, u: Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti, Novi Sad: Matica Srpska, str. 263-271.

Ako se osvrnemo na tradicionalno poimanje muzeja, od kolekcija najčudesnijih predmeta u pretečama modernih muzejskih institucija, kabinetima kurioziteta, pa sve do današnjih zbirki umetnina, različitih tehnoloških pronađazaka, istorijskih dokumenata i fotografija, uvidećemo da predmet sve vreme ima centralnu ulogu u svakom muzeju. Predmet je taj koji je nosilac mnogih informacija, ali i taj koji reprezentuje svoju vrstu u muzejskom kontekstu, ima dokumentarnu vrednost i podstiče na niz asocijaciju, nematerijalnih sadržaja.

Predmet je i danas onaj oko kojeg se većina izložbi u muzejima koncentriše, to je izvor, nosilac i prenosnik informacija, te se upravo posredstvom predmeta na muzejskoj izložbi komunicira sa posetiocima. Ovakav predmet, smešten u muzejski kontekst se u teoriji muzeologije naziva muzealijom, odnosno predmetom čija je uloga promenjena u odnosu na primarnu; muzealija prenesena u muzejsku stvarnost biva rekontekstualizovana, odnosno ovaj predmet više nema svoju prvobitnu funkciju, već postaje nosilac značenja i informacija u muzejskoj stvarnosti. Osnovna svojstva koja predmet u muzeju ima jesu svojstva svedočanstvenosti, odnosno dokumentarnosti – svedočenja o određenoj pojavi, vremenu čiji je predmet reprezent.

Baveći se istraživanjima dokumentarnih svojstava predmeta, teoretičari su prepoznali četiri osnovne osobine koje se odnose na materijal, istoriju, okolinu i važnost. Pod materijalom se podrazumeva sirovina, oblik, konstrukcija i tehnologija, dok istorija uključuje opisni prikaz namene i upotrebe predmeta. Dokumentarna vrednost predmeta baštine stvara se dok je objekat još uvek u upotrebi, a narativi vezani za predmet uviđaju se kada isti dospe u muzej: „Muzealnost je ona strana stvarnosti koju možemo upoznati samo u prikazu odnosa čovjeka prema stvarnosti. Materijal i oblik glavni su nositelji muzealnosti”, mislio je Zbínek Stranský (Zbyněk Zbyslav Stránský, 1995: 21).

Razmišljajući o čovekovom odnosu prema predmetima, holandski muzeolog Piter van Menš (Peter Van Mensch) podelio ih je u tri kategorije: predmete koji su u upotrebi, one u arheološkom kontekstu, kao i predmete u muzeološkom kontekstu. Dok je vrlo jasno da prvu kategoriju predstavljaju predmeti koji svoju namenu imaju u svakodnevnom životu i da ovde zapravo govorimo o primarnoj funkciji predmeta, muzeološki kontekst je upravo ona nova stvarnost predmeta koji izmešten iz „realnog” sveta biva uveden u muzejske okvire. Nama ipak verovatno najinteresantniji jeste arheološki kontekst kojeg Menš objašnjava kao privremeni ili stalni depozit odbačenih predmeta. Ovaj depozit može biti stabilan – ukoliko se radi o namernom pohranjivanju predmeta (gde autor navodi na primer jevrejsku kulturu pohranjivanja svetih spisa za koje se veruje da ne smeju biti uništeni) ili nestabilan u kojem se nađu vremenom svi predmeti koji bivaju zamenjeni naprednjim, novijim objektima, poput različitih

tehničkih uređaja i sličnog (Menš, 2015). Na tragu ovih razmišljanja i akviziciju domena .yu za tehničku zbirku Muzeja istorije Jugoslavije možemo razumeti kao svojevrsno prevođenje ovog označitelja iz arheološkog u muzeološki kontekst u trenutku kada je domen zvanično izgubio svoju funkciju.

Ali, šta je .yu domen u okviru tradicionalne muzejske zbirke? Je li to predmet? Virtuelni predmet? Oznaka, odnosno simbol? I ako se i dalje krećemo u zadatim okvirima kategorija (predmeta) u kolekciji muzeja, je li ovo prvi ne-predmet, koncept koji *predmet* istovremeno i podrazumeva i negira?

Kada govorimo o tumačenju muzejskog predmeta kao koncepta, možemo prepoznati nekoliko različitih pristupa. S jedne strane postoji filozofska stanovišta koje ističe da muzejski predmet sam po sebi nije oblik stvarnosti, već njen proizvod. Ovako shvaćen, predmet se ne poima kao obična stvar, već kao objekat nasuprot subjektu. Naime, dok se stvar posmatra kao alatka direktno vezana za subjekat, odnosno čoveka, predmet u muzejskom kontekstu je objekat koji nije „produžetak čovekove ruke“, već je apstraktan, „mrtav“ i zatvoren u sebe. Hermeneutički pristup, zatim, posmatra muzejski predmet kao „nešto“ što nosi obeležja muzealnosti, dok su muzeji proizvođači ovih muzealija, jer sakupljaju,štite, istražuju i izlažu ih kako bi ostvarili svrhu muzejskog predmeta, a to je „biti viđen“. U okviru strukturalističkog pristupa sa druge strane, muzejski predmet je objašnjen kroz relaciju simbol – predmet, odnosno u muzeološkom kontekstu svaki predmet predstavlja simbol, znak i dobija svoje značenje. Dakle, stvari se izdvajaju iz svog originalnog konteksta i premeštaju u imaginarni svet muzeja u kojem se njihove funkcije dekontekstualizuju i dodaju im se nova značenja. Suzan Pirs (Susan Pearce) posmatrajući predmet kao signum sa jedne strane prepoznaće znak, odnosno predmet kao predstavnika jedne kategorije (metonimija), dok uočava i simbol, odnosno predmet koji ima mogućnost podsticanja arbitrarne asocijacije kod čoveka, bez prethodnih odnosa (metafora) (Pearce, 1992).

Budući da se muzejski predmet može nalaziti u primarnom, muzeološkom ili arheološkom kontekstu, kao što je gore već bilo reči, aspekt konteksta, odnosno prirodna i društvena komponenta prisutna u hronološkom i društvenom vremenu, polazište je tumačenja muzejskog predmeta u okviru kontekstualističkog pristupa. Ipak, shvatanje muzeološkog konteksta se menja, te dok je prema tradicionalnom poimanju muzej bio sastavljen od zgrade, zbirke, stručnjaka i publike, od sedamdesetih godina dvadesetog veka pojavljuju se nova poimanja, prema kojima muzej pretežno određuju (lokalna) zajednica, memorija, te teritorija. Ovakvim proširenjem muzejskog konteksta i sama zbirka je zamenjena sveukupnošti baštine. Novi teoretski okvir posledično je doveo do novog sagledavanja vrednosti predmeta, koje su otišle dalje od samog fizičkog objekta

ka ideji koja stoji iza njega. Objekat je shvaćen samo kao vidljiv simbol intelektualnog procesa odnosno, istinski predmet muzeja nije trodimenzionalna materijalna činjenica, već iskustvo i značaj koji ga predstavljaju. Takođe, i samo nasleđe sve se izraženije prepoznaće kao proces, *ne imenica već glagol* (Harvey, 2001), odnosno ne stvar, nalazište ili mesto, već višestruki proces stvaranja značenja, ili kulturni performans (Živanović, 2014). Ovako postavljeno, svako nasleđe je nematerijalno.

U skladu sa savremenim muzeološkim idejama, tim Muzeja istorije Jugoslavije 2010. godine dakle veoma progresivno postupa ne samo šireći svoju zbirku domenom koji prestaje da bude u upotrebi, već šireći i horizonte razmišljanja o pojavnosti, oblicima muzejske zbirke danas. Najzad, kako je i kustos Ivan Manojlović koji je ispred Muzeja vodio celokupan proces vešt objasnio: „to je svakako artefakt koji vredi sačuvati, (...) on kroz svoju simboliku, ali i kroz svoju istoriju i svoju upotrebu nosi sve one vrednosti koje jedan muzejki predmet treba da ima, a s druge strane usko je vezan za tematiku, područje i period kojim se sam muzej bavi. (...) U muzejskom smislu, dokumentacija o predmetu zamenjuje predmet. Ono što mi zapravo sakupljamo jeste znanje o predmetu” (*From you to me*, 2013)

Prema Manojloviću, domen .yu u muzejskom smislu, direktno govori o tehnološkom razvoju i istorijatu zemlje, ali ima i snažan simbolički značaj koji se vezuje upravo za momenat kada domen nastaje – 1989. godinu i trenutak promene konteksta u celom svetu kada nestaje jasna podela između Istočnog i Zapadnog sveta koja je Jugoslaviji omogućavala da zauzima poseban položaj na klackalici između ova dva; trenutak kada počinje početak kraja Jugoslavije. Stoga i čitav niz aktivnosti – poput predavanja, tribina, pa i žurke u Muzeju – koje prate ispraćaj domena u istoriju, odnosno akviziciju u Muzej dobija naziv višeslojnog značenja: KRAJ.YU.

Kada se jednom našao u zbirci današnjeg Muzeja Jugoslavije čija se kolekcija i način izlaganja u velikoj meri oslanjaju na tradicionalnu muzejsku kategorizaciju i eksografiju, postavlja se pitanje, kako je .yu domen nastavio da živi svoj život (Kopytoff, Appadurai, 1986.) u muzeološkom kontekstu? Kako je ovaj *virtuelni artefakt* izložen u već ustaljenom i prepoznatljivom prostoru bele kocke?

#### *Umetničko istraživanje „kraja YU“*

Narativ isprepleten oko domena .yu danas je izložen u poslednjoj prosotriji „Muzejske laboratorije“, odnosno u jednoj od tri zgrade kompleksa Muzeja Jugoslavije u kojoj kustosi zajedno sa saradnicima, savremenim umetnicima i publikom, danas

promišljaju nasleđe Jugoslavije, njegovo izlaganje, potencijale nasleđenih zbirki i uvođenja novih artefakata u njih. Ipak, ovo mesto, postojeće zbirke, a onda i svaki novi objekat u kolekciji, daleko su od neutralnih prostora i elemenata eksperimenta, te je čitanje svakog novouvedenog segmenta uvek usmereno u odnosu na već postojeću mrežu značenja. Naime: „Jedna od čaršijskih priča kaže da je formiranje MIJ bila samo maska, a da je prava namera bila da se sačuvaju muzejski fondovi ukinutih muzeja, koji su svojim nazivima, u to vreme, bili nepoželjni i irritirali veći deo javnosti“ (Cvijović, 2016: 48). Današnji Muzej Jugoslavije u Beogradu do 2016. godine nosio je naziv Muzej istorije Jugoslavije (MIJ). Ipak, ta institucija nastala na mestu nekadašnjeg dela rezidenciјalnog kompleksa predsednika socijalističke Jugoslavije, a potonjeg Memorijalnog centra Josip Broz Tito, u okviru kojeg je i mauzolej, svojim mestom, a ni nasleđenom kolekcijom koja je objedinjavala Titove poklone i lične predmete, do tada deo Memorijalnog centra i zbirku Muzeja Revolucije naroda i narodnosti, uprkos naporima kustosa, nije uspevala da odgovori na dato ime.

Usled društveno-istorijskih okolnosti ratova i raspada Jugoslavije tokom 1990-ih, ti muzeji postali su balast, svedoci nepoželjne prošlosti čiji su se tragovi brisali iz sadašnjosti. Fondovi te dve institucije poslužili su kao osnova na kojoj političkom odlukom nastaje nov muzej koji je trebalo da muzealizacijom Jugoslaviju smesti na policu, u skladu sa shvatanjem muzeja kao skladišta starih i bespotrebnih stvari (Vasiljević, Kastratović, Cvijović, 2017),

nedvosmisleno će objasniti kolektiv Muzeja. Tih devedesetih godina svakako nije mišljeno o „smeštanju na policu“ tadašnjih događaja, posebno ne onih koje danas prepoznajemo kao disonantno nasleđe, opterećeno, teško i još uvek nedovoljno transparentno za istraživanje (Božić Marojević, 2015, Kisić, 2020). Okvir za tumačenje poslednjih godina Jugoslavije u Muzeju ni danas nije dat, iako kustoski kolektiv posvećeno širi zbirku i iznalazi načine na koje će govoriti o ovom turbulentnom periodu i njegovom nasleđu. Tako se tema devedesetih do sada javlja kroz samo jednu izložbu u celosti, (Ognjanović, Panić, 2019) te nekoliko muzejskih programa poput razgovora, tribina i objava na zvaničnim kanalima komunikacije Muzeja na Internetu. Segmenti iste teme čitaju se i kroz rizomsku postavku izdvojenih predmeta u okviru poslednje prostorije trenutne izložbe – rada na stalnoj postavci i promišljanju kolekcije, takozvane Muzejske laboratorije. Pokušavajući ipak da hronološki, kao i različitim fenomenima obuhvate priču o Jugoslaviji iako je govor o njenom kraju i dalje izazovan, kustosi muzeja, često se odlučuju za strategiju savremene umetničke interpretacije nasleđa<sup>2</sup>

2 Savremene umetničke intervencije u okviru stalnih muzejskih postavki, kao i instalacije umetnika sastavljene od predmeta iz muzejskih zbirki ili pak onih objekata svakodnevice koji se retko uvođe u tradicionalne kolekcije velikih muzeja postale su veoma zastupljen oblik institucionalne kritike, odnosno platforma za otvaranje pitanja neželenog, disonantnog nasleđa i sećanja „drugih.“ Jedna od pionirske svakako je bila intervencija Freda Vilsona „Rudarenje muzeja“ (*Mining the Museum*) 1992.

koja i ako ne daje uvek odgovore, nesumnjivo otvara mnogo pitanja, te posetiocima nudi platformu za dalja tumačenja i diskusiju. Tako je u okviru ove postavke predstavljen i prvi ne-predmet u Muzeju i to posredstvom plakata kreiranog za događaje povodom akvizicije domena, kao i filmom nastalim u okviru istraživačko-umetničkog projekta Aleksandre Domanović. I dok o direktnom muzeološkom kontekstu predmeta o kojem je i Manojlović govorio, možemo zaključivati na osnovu informacija datih u filmu (i to „na prvo gledanje“) i muzejskoj legendi koja prati ovaj segment postavke, mnogo kompleksnija, šira, simbolična značenja uviđamo tek analizom umetničkog rada i *čitanjem između redova*.

### *Od „Kraja YU“ do komunikacije u MuzeYU*

U galerijskom prostoru Muzeja u prostoriji koja predstavlja veoma razuđenu kolekciju različitih artefakata koji su nakon proglašenja muzejem 1996. godine vremenom postajali deo zbirke, izloženi su pomenuti plakat sa natpisom KRAJ.YU kao i video projekcija filma “From yu to me”. Ovaj autorski rad Aleksandre Domanović prati biografiju domena .yu od trenutka kada ga Borka Jerman Blažić registruje u Sloveniji, povezujući Jugoslaviju po prvi put na računarsku mrežu, preko njegove preregistracije u Beograd 1995. godine kada je Slovenija već uveliko van okvira Jugoslavije, a posredstvom Mirjane Tasić ispred Matematičkog fakulteta, sve do kraja turbulentnog života ovog domena koji je od razdvajanja Srbije i Crne Gore kada je konačno prestala da postoji Jugoslavija pod tim nazivom, „nastavio da živi u virtuelnoj Jugoslaviji“ (*From yu to me*, 2013). Za potrebe istraživanja snimljene intervjuje, Domanović kombinuje sa arhivskim materijalima – emisijama iz vremena nastanka Interneta i njegovog širenja, fotografijama iz perioda života domena, te u ovaj svojevrsni kolaž pokretnih slika dodaje još jednu intervenciju: povremeno pojavljivanje Beogradske šake u savremenom prostoru grada (Beograda), neretko upravo ispred današnjeg Muzeja Jugoslavije. Vraćajući se na svedočanstveni potencijal (Bulatović, 2005) koji jedan muzejski predmet, odnosno u ovom slučaju čak ne-predmet poseduje, odmačićemo se od onih narativa, informacija o nastanku i nestanku samog domena, i sagledati širi kontekst u kojem ova tačka i dva slova zapravo predstavljaju veoma kompleksnu metaforu (kao drugi sloj značenja o kojem, uvideli smo, piše Pirs). Ne slučajno, odabранo je da funkciju muzejske komunikacije (Maroević, 1993) ima umetnički rad koji u svojoj biti i sam otvara dva nivoa čitanja: onaj prvi, dokumentarni i drugi sloj koji podrazumeva niz asocijaciju proizvedenih metodom umetničke apropijacije i montaže elemenata koji poput modernističkih kolaža proizvode osećaj začudnosti, potrebe za daljim otkrivanjem i istraživanjem.

---

godine u Centru istorijskog društva u Merilendu kojom umetnik otvoreno pokreće pitanja kolonijale i robovlanskičke prošlosti koja u zvaničnim institucijama ostaje nevidljiva, da bi poslednjih decenija mnogi svetski muzeji uveli svojevrsni umetnički pogled prilikom preispitivanja prošlosti u svoje izložbe.

Umetnica Aleksandra Domanović (r. 1981.) odrasta u Novom Sadu tokom poslednjih godina postojanja Jugoslavije, da bi se zatim školovala u Sloveniji i Austriji. Danas živi u Berlinu uspešno gradeći internacionalnu karijeru. Njen rad karakterišu umetničko-istraživački projekti koji rezultuju skulpturama – objektima, dokumentarnim filmovima i instalacijama. Nadovezujući se na ideju da je Ada Lovelace bila prvi kompjuterski programer i da je istorija računarstva suštinski feministička, kroz svoje rade Domanović uspeva da proširi obim konvencionalne tehnološke istorije osvetljavajući feminističke, sajberfeminističke i istočnoevropske doprinose razvoju nauke i Interneta. Vreme i mesto odrastanja ove umetnice svakako utiču na teme njenih dela, te tako upravo od 2010. godine kojom smo započeli i ovaj tekst, Aleksandra Domanović kreira seriju radova posvećenih kritičkom sagledavanju raspada Jugoslavije kroz njoj svojstven rakurs.

Dvokanalna video instalacija „19:30“ (2010/2011) sastoji se od dve potpuno odvojene celine koje povezuje ideja specifičnih oblika društvenog povezivanja posebno tokom devedesetih godina i vremena urušavanja ideje bratstva i jedinstva i sloma vladajućih sistema vrednosti. U prvom segmentu instalacije, umetnica niže najavne špice od 1958. godine sve do savremenog doba za, na ovim prostorima veoma prepoznatljiv, „dnevnik u pola osam“ koji se emitovao u zemljama bivše Jugoslavije. Ove animirane logoe i prateću muziku ona suprotstavlja dokumentarnim snimcima rejv žurki posebno popularnih tokom devedesetih i remiksovanom tehno muzikom koju savremeni džejevi proizvode koristeći upravo audio arhivske zapise dnevničkih špica. „Projekat kombinuje dva različita iskustva kohezije: zajedničko gledanje večernjih dnevnika u 19:30, što je bio gotovo ritual u vreme rata, i tehno muziku koja je okupljala nebrojene mlade ljude iz regiona na rejvovima 1990-ih stvarajući ograničen prostorno-vremenski okvir u kojem su se činili mogućim tolerancija i suživot različitih nacionalnosti“ (Maschewski, 2012). Mešajući ove dve komponente, Domanović razvija slojevitu igru sećanja na istorijske i lične događaje i na zemlju koja više ne postoji izazivajući kod gledalaca na kraju osećaj beznađa, izgubljenosti nakon intenzivnih događaja, čak fizički osećaj mučnine pri prisećanju među generacijama kojima i umetnica pripada. Bez note jugonostalgije koja danas neretko karakteriše rade umetnika srednje generacije u Srbiji, Aleksandra Domanović promišlja snažne uspomene na Jugoslaviju i kroz, u podsvesti svedoka vremena i dalje prisutan, kult ličnosti njenog doživotnog predsednika, Josipa Broza Tita. Ipak, kreirajući kompjuterski generisan 3D model njegove, nekada i fizički veoma često viđene bronzane biste, ona u seriji radova pod nazivom „Portret“ (2011-2014) interveniše generišući žensku verziju ovog lika, ili mu pak aplicirajući minđušu ili čineći da sam materijal otkriva krakelure, pukotine koje s jedne strane ukazuju na politike zaborava i uklanjanje bista iz javnih prostora, bukvalno lomljenje istih ili simboličnu mapu iscrtanu ovim pukotinama, nekada ujedinjenu teritoriju koja

se ponovo rastače. „(...) Muška personifikacija izgradnje nacije i budni čuvar njenih građana, je *feminizovana*. Titove crte lica su ublažene i kombinovane sa umetnicinim sećanjem na učiteljicu iz detinjstva” (My Art Guides, 2015).

Navedeni radovi „19:30” i „Portret” vode ka daljem preispitivanju (kolektivnog) identiteta tokom devedesetih kroz stvaranje specifičnog spomeničkog nasleđa na nekada jugoslovenskom prostoru, tokom perioda koji i istoričar umetnosti Nenad Makuljević prepoznaće kao početak „monumentomanije” i krize identiteta (Makuljević, 2022). Video rad „Turbo Sculpture“ (2010-2013) stoga, već u samom naslovu upućuje na za doba ratnih razaranja i sloma sistema vrednosti amblematsku pojavu „turbo-folk” muzike i celokupne kulture koju prati „turbo-arhitektura”, „turbo-urbanizam”, „turbo-televizija” i estetika odevanja, pa i spomeničkog nasleđa. Termin „turbo-folk” je skovao crnogorski muzičar i tekstopisac, Antonije Pušić, Rambo Amadeus upućujući na lokalnu tradiciju spoja elektronske muzike sa jako izraženim ritmom i neonarodne muzike. Iako u tom trenutku ironično se odnoseći prema pojavi, umetnik terminološki određuje pojavu koja zapravo objedinjuje dva kontradiktorna koncepta – turbo – koji evocira sliku modernog, industrijskog i tehnološkog napretka i folk – simbol tradicije i ruralnog konzervativizma, koja će ostati amblematska tokom ratnih godina. Kako i kulturološkinja Milena Dragičević Šešić zaključuje: zaglušujuću buku ratnih razaranja mogla je da nadjača samo zaglušujuća buka turbo-folka (Televizija B92, 2004). Apropriirajući i sam naziv sada u kontekstu spomeničkog nasleđa, Aleksandra Domanović u svom istraživačkom umetničkom projektu polazi i od ideje koja se krije iza pseudonima autora ove kovanice: „Hibrid Stalonea i Mocarta pokazao se kao ironična preteča fascinacije posleratne bivše Jugoslavije zapadnim pop kulturnim ličnostima” (Domanović, 2010, 2. min). Prateći pojavu instrumentalizacije i eksploracije „turbo-kulture” od strane vladajućih manjina, Aleksandra Domanović fokusira se na posebno interesantnu pojavu nastanka spomenika posvećenih zapadnim ikonama konzumerističkog društva, ne-jugoslovenskim medijskim ličnostima, pa i predsedniku Bušu, u vreme sloma do tada vladajuće ideologije, krize identiteta i socio-ekonomiske degradacije.

Najzad, u ovoj svojevrsnoj seriji propitivanja kraja Jugoslavije, Domanović kreira i nama za temu centralni rad “From you to me” za čije je potpuno čitanje, odnosno razumevanje svih intervencija umetnice koje otvaraju nove poglede, neophodno poznavanje prethodno navedenog opusa. Istraživanje života .yu domena vodi umetnicu do još jedne, naizgled odvojene teme, koju je neophodno objasniti.

Naime, ključni element njenih video zapisa već pomenut u kontekstu ovog filma, ali i njenih grafika i modelovanih skulptura je robotizovana ruka, referenca na Beogradsku šaku iz 1963. godine, fundamentalni razvoj istoriji kontrolisane protetike.

Ova ruka je takođe aluzija na sajberfeminizam ranih 1990-ih, koji je bio uložen u pojam kiborga kao utopijske ženske figure. Tokom razgovora sa Borkom Jeman Blažić povodom .yu domena, umetnica se interesuje i za druga jugoslovenska dostignuća na polju razvoja nauke i Blažić joj govori upravo o Beogradskoj šaci, preteći robotu i veštačkoj inteligenciji. Naime, kao prvi ovakav izum na svetu, protetička robotska šaka imala je pet prstiju, mikroelektrično upravljanje i senzorsku povratnu spregu. Omogućavala je hvatanje predmeta savijenim i opruženim prstima. Takođe je bila povezana sa podlakticom, a na vrhovima prstiju imala je integrisane senzore pritiska. Iako nije bila u upotrebi kao ortopedsko pomagalo ili u kliničkim uslovima, Beogradska šaka je uticala na razvoj druge protetike, ali i humanoidne robotike u različitim oblastima nauke i medicine u svetu. Rad na robotskoj šaci intenzivirao je dalje aktivnosti u oblasti robotike u Institutu „Mihajlo Pupin”, pa je 1967. godine osnovana Laboratorija za robotiku, prva u jugoistočnoj Evropi. Ovaj artefakt deo je stalne postavke Muzeja nauke i tehnike. (Muzej nauke i tehnike)

Kreirajući prototipe Beogradske šake, svojevrsne skulpture, Domanović 2013. godine otvara izložbu: „Budućnost je bila u njenim rukama/Budućnost joj je bila dohvati ruke” (The Future Was at Her Fingertips) na kojoj je glavni motiv upravo ovaj artefakt. Naime, za naziv izložbe umetnica preuzima sintagmu koja se odnosi na nebrojene telefonske operaterke zapošljavane u centralama tokom prve polovine 20. veka i razvoja telefonije, koje su vremenom postajale snažne borkinje za prava radnika i veoma značajne akterke tokom Drugog svetskog rata (Daugherty, 2021). Veoma bukvalno, ove žene su imale budućnost na dohvati ruke, ali ona nikada nije išla u njihovu korist. Kako su centrale automatizovane 1950-ih, radnice (koje su u to vreme zapravo nazivane ‘kompjuterima’) izgubile su posao, ironično, zbog onoga što danas nazivamo kompjuterima. Same skulpture Beogradske šake umetnica stavlja u različite kontekste: dve gestom upućuju na hrišćansku ikonografiju, jedna ima oblik budističke mudre, dok jedna drži, širom socijalističke Jugoslavije poznatu, štafetu palicu. „Ono što izgleda kao nasumičan izbor gestova ima jedan zajednički aspekt: vreme se ovde prevazilazi, bilo kroz večnost, nirvanu ili ponavljanje”, zaključiće i teoretičar umetnosti Stefan Hajdenrajh (Stefan Heidenreich). Tumačeći paralele koje uviđa u umetnicinim promišljanjima ove prve ženske ruke, budućeg kiborga nastalog u Jugoslaviji i Jugoslavije sâme viđene u Domanovićkim radovima, on će dodati: „Međutim, ni figura kiborga, niti zamisao Jugoslavije kao jedinstvene multinacionalne države (kao ni njeni novi heroji) ne ispunjavaju obećanje o boljoj budućnosti. Ali to takođe nije nužno buduća prošlost. Ona pretraja kao nedovršena istorija, plutajući u limbu između prošlosti i budućnosti, privremeno suspendovana” (Heidenreich, 2013).

Dok izložba na kojoj je protagonista upravo Beogradska šaka, suptilno poziva na paralele između ranih zamisli budućih ženskih figura kiborga i stanja Jugoslavije ukazujući na zajednički imenitelj: obe ove budućnosti nisu se dogodile, u filmu “From you to me”, ovi, kao i svi drugi u kontekstu spomenutih radova navedeni elementi, sada već karakteristični za umetnički izraz Aleksandre Domanović i poseban istraživački rakurs u okviru kojeg ona interveniše, aproprirani su nudeći poput hiperteksta, mrežu simbola kroz čija značenja se gledaoci mogu kretati prema sopstvenim znanjima i senzibilitetu. Od posebno odabране tehno muzike koja je sastavni deo video rada, preko apropriranih dokumentarnih zapisa, do snimaka prostora grada, specifičnih pogleda sa krovova Muzeja Jugoslavije i Matematičkog fakulteta u Beogradu, u okviru kojih se pojavljuje Beogradska šaka, ovaj umetnički rad otkriva mnogo slojeva, te ima potencijal da sa publikom komunicira različite jugoslovenske narative i teme koje se tiču ličnih sećanja i povesti. Tako i sam domen, prvi u kolekciji ne-predmeta u Muzeju Jugoslavije, postaje svojevrsna metafora kraja Jugoslavije, objekat koji poseduje mnogo više asocijativnih elemenata od onog narativa koji direktno o njemu govori, upravo uz pomoć umetničke interpretacije.

Dok primer kojem smo se posvetili nesumnjivo potvrđuje izuzetan potencijal umetnosti da provočira diskusiju i pokreće teme disonantnog nasleđa, postavlja se pitanje da li posetioci muzeja u tradicionalnoj muzejskoj postavci u kojoj se danas nalazi video rad posvećen domenu .yu, uspevaju da sagledaju bar većinu od ponuđenih značenja? Da li najveći procenat publike Muzeja Jugoslavije može *čitati* značenja iza ovakve umetničke intervencije? Da li na ovom mestu izložena, nova vrednovanja doprinose kontekstualizaciji jugoslovenskog nasleđa ili ga samo relativizuju? Svakako, dok i sam Muzej Jugoslavije nasleđenim mestom i kolekcijom i dalje može samo da bude forum za razmenu mišljenja, komunikaciju o vremenu, državi i društvenom sistemu čiji su svedoci vremena i dalje živi, odnosno prošlost ne tako davna, uz pomoć umetničkih intervencija u službi muzejske komunikacije, posetioci imaju priliku da, ako ne nađu odgovore, onda bar tragaju za pitanjima. U ovoj svojevrsnoj „strategiji Šeherezade“ u kojoj se institucija ne opredeljuje za jedan dominantan narativ već nudi mnogo pogleda iz različitih perspektiva, govor o kraju Jugoslavije svakako jeste jedan od i dalje najkompleksnijih, slobodno možemo reći najtežih. Da li će i ovaj segment muzejske postavke, poput „budućnosti koja je bila u njenim rukama“ još neko vreme ostati u limbu između prošlosti i budućnosti koja se nikada nije desila? Ono što je nesumnjivo, jeste da će se i sam govor o prošlosti pa i muzej – transformisati – uvodeći u kolekciju još mnogo ne-predmeta kao što je to Muzej istorije Jugoslavije pre više od decenije pionirski učinio, te šireći oblike i prostore svoje komunikacije.

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

REFERENCE:

1. Appadurai, Ajrun. 1986. "Introduction: Commodities and the Politics of Value". *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, (ed. Ajrun Appadurai), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-64.
2. Bulatović, Dragan. 2005. „Baštinstvo ili o nezaboravljanju“, *Kruševački zbornik 11*, Str. 7-20.
3. Božić Marojević, Milica. 2015. (*Ne*)željeno nasleđe u prostorima pamćenja: Slobodne zone bolnih uspomena, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
4. Cvijović, Momo. 2016. „DihotoMIJa,“ 20 godina Muzeja istorije Jugoslavije. Beograd: Muzej Jugoslavije, str. 48–49.
5. Daugherty, Greg. 2021. "The Rise and Fall of Telephone Operators", *History*; Preuzeto 12. marta 2023 sa: <https://www.history.com/news/rise-fall-telephone-switchboard-operators>
6. Domanović, Aleksandra. 2010. *Turbo Sculpture*. Preuzeto 1. februara 2023 sa: <https://vimeo.com/domanovic>
7. Domanović, Aleksandra. 2011. *19:30*. Preuzeto 1. februara 2023 sa: <https://vimeo.com/domanovic>
8. Domanović, Aleksandra. 2013. *From you to me*. Preuzeto 1. februara 2023 sa: <https://vimeo.com/domanovic>
9. Harvey, David. 2001. "Heritage pasts and heritage presents: Temporality meaning and the scope of heritage studies", *International Journal of Heritage Studies*, 7 (4), 319-338.
10. Heidenreich, Stefan. 2013. "Aleksandra Domanović's 'The Future Was at Her Fingertips'", *e-flux*; Preuzeto 1. februara 2023 sa: <https://www.e-flux.com/criticism/234597/aleksandra-domanovi-s-the-future-was-at-her-fingertips>
11. Jokanović, Milena. 2022. „Umetnički pristupi u očuvanju nasledja Druge Jugoslavije“ u: Tradicionalno i savremeno u umetnosti i obrazovanju (tematski zbornik međunarodnog značaja). Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici. Str. 58-74.
12. Jokanović, Milena. 2021. „Suočavanje muzeja s krizom: novi pristupi za novu stvarnost“, u: Kulturna baština i kriza: heritološki i arhitektonski aspekt. Tematski zbornik (ur. Aleksandar Kadiljević), Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, str. 97-115.
13. Kisić, Višnja. 2016. *Governing Heritage Dissonance: Promises and Realities of Selected Cultural Polices*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
14. Kopytoff, Igor. 1986. „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, (ed. Ajrun Appadurai), Cambridge: Cambridge University Press.
15. Maschewski, Von Isa. 2012. "Aleksandra Domanovic", *Dare*. Preuzeto 12. februara sa: <https://daremag.de/2012/10/aleksandra-domanovic/>
16. Maroević, Ivo. 1993. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije.
17. Makuljević, Nenad. 2022. *Memorija i manipulacija*. Beograd: Biblioteka 20. vek.
18. My Art Guides. 2015. "Aleksandra Domanović: Hotel Marina Lučica, 20 Jul 2015 — 10 Oct 2015", *My Art Guides*. Preuzeto 6. marta 2023. sa: <https://myartguides.com/exhibitions/greece/aleksandra-domanovic-hotel-marina-lucica/>
19. Muzej nauke i tehnike. "Beogradska šaka". Preuzeto: 21. februara 2023 sa: <https://www.muzejnt.rs/strucni-odseci/automatika-i-robotika/zbirka-automatike-i-robotike>
20. Ognjanović, Simona; Panić, Ana. 2019. *Devedesete: Rečnik migracija*, Beograd: Muzej Jugoslavije

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

21. Pearce, Susan M. 1992. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester and London: Leicester University Press.
22. Rinds.rs. 2010. „YU domen otišao u istoriju“, Rinds; Preuzeto: 1. februara 2023. sa: <https://www.rinds.rs/lat/novosti/yu-domen-je-otisao-u-istoriju>
23. Stránský, Zbínek Z. 1995. *Muséologie Introduction aux études: destinée aux étudiants de l'Ecole Internationale d'Été de Muséologie - EIEM*. Brno: Université Masaryk.
24. SEEcult.org. 2010. „Kraj .YU – Odlazak u muzej“, SEEcult; Preuzeto: 1. februara 2023. sa: <http://www.seecult.org/vest/krajyu-odlazak-u-muzej>
25. Televizija B92. 2004. „Sav taj folk“. Preuzeto: 20. Februara 2023. sa: <https://www.youtube.com/watch?v=Muc8UgaQWGc>
26. Van Menš, Piter. 2015. Ka metodologiji muzeologije: doktorska disertacija odbranjena na Sveučilištu u Zagrebu 1992. godine. Beograd: Muzej nauke i tehnike.
27. Vasiljević, Marija; Kastratović, Veselinka; Cvijović, Momo. 2017. „Predistorija: osnova za razumevanje Muzeja Jugoslavije“. Preuzeto 12. januara 2023. sa: <https://www.muzej-jugoslavije.org/predistorija-osnova-za-razumevanje-muzeja-jugoslavije>.
28. Živanović, Katarina. 2014. *Interpretacija kulturnog nasleđa kao preduslov za korišćenje arheološke baštine u društveno-ekonomskom razvoju zajednice, doktorska disertacija*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

### An Artistic Interpretation of the First Museum Non-Object

**Abstract:** The integration of contemporary artists' interventions into museum exhibitions and the artistic interpretation of heritage have become increasingly common practices over the last three decades of the 20th century. These creative perspectives often raise questions about dissonant, overlooked, or insufficiently researched heritage, making artistic research projects crucial when exploring the past. Simultaneously, museums, having long-established categories dictating how objects are collected, which reflect once-dominant value systems and attitudes towards knowledge, and with now traditional ways of presenting them to the public – although sometimes too sluggishly, have gradually shifted their focus from solely emphasizing the object to considering its broader context, from a concern for the material aspect to an interest in the immaterial aspect, from preservation for the sake of preservation to the interpretation and representation of heritage in response to social changes. This paper follows the life history of a specific museum object, tracing its journey from the usable to the museum context through the acquisition carried out by the Museum of the History of Yugoslavia in 2010. The paper explores the potential of artistic interpretation in revealing multiple layers of meaning and diverse narratives associated with a single object. By analyzing the video material created by artist Aleksandra Domanović, which presents this object within the museum exhibit, the study also delves into the broader scope of her work,

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

essential for comprehending the entire process of interpretation. Considering that the subject in this case is a non-object, specifically a digital record, the paper addresses the challenges of modernizing the museum's approach to collection practices and the (im) possibility of exhibiting digital objects in the physical space of the museum.

**Keywords:** artistic research, non-object, domen.yu, Museum of Yugoslavia, Aleksandra Domanović

## Mjesta, nemjesta, prostori<sup>1</sup>

**Apstrakt:** Cilj je studije pružiti uvid u moguću tipologiju spacijalizacije javnog prostora. Nemjesta kao prostori anonimnosti i mjesta kao prostori značaja suopstaju i nisu statičnog, fiksiranog značenja i predstavljaju prostore pregovaranja. Njima se pridružuju razmatranja mogućih relacija prema izvanjskom prostoru, pomoću kriznih i devijantnih heterotoposa, bivših radničkih prostora kao (ne)mjesta otpora, evolucije (prilagodbe) konzumerističkog prostora, javnog prostora kao političkog prostora, stvaranjem alternativnih prostora koji suopstaju sa propitivanjem tendencija globalizacije u doba liberalnog atomizma. Također, cilj je studije propitivanje konceptualizacije i identiteta geografskih prostora; Istočne Europe, Balkana, kulturne hegemonije te orijentalizma kao konceptualne šeme nametnutih definicija. Prisutna je i reprezentacija nemjesta u filmu, tendencija ukidanja mjesta putovanjem. Zatim nemjesta vezana uz konzumerističku logiku efemernih gradevina šoping centara kao alternativnih (ne)mjesta kulture, gdje šoping centri i supermarketi predstavljaju mjesta potrošačkih taktika i strategija otpora, koji se opiru normativnosti urbane svakodnevice, uz pomoć mikro-procedura otpora, odnosno stvaranja javno-političkog prostora otpora.

**Ključne riječi:** mjesta, nemjesta, prostor, efemernost, heterotopije

---

1 Tekst je temeljen na eseju „Nemjesta” pročitanom na Trećem programu Hrvatskoga radija 2007. godine.

*Uvod*

U uvodu knjige Dika Hebdidža (Dick Hebdige), *Potkultura: Značenje stila* (1980), stoji kako su se prije začetaka kulturnih studija i istraživanja sa jasnom teorijskom osnovom, fenomenologijom potkulture bavili uglavnom sociolozi i kriminolozi, „ostajući u granicama pozitivističkog kodifikovanja prestupničkog ponašanja uličnih gangova i skupina mladih“. Uz redefiniciju mjesta pojedinca u društvu, pojam mjesta u urbanom prostoru obilježen je također promjenama. I dok su se kulturni centri kroz povijest legitimirali isključivo sabiranjem mjesta značaja s komprimiranim poviješću, novi oblici nemjesta rastućeg supermoderniteta preuzimaju sve veću kulturnu važnost nad mjestima napućenim značenjem, odnosno uvriježenim antropološkim pojmom mjesta koje otkriva sliku društva. Definicija nemjesta prema Marku Ožeju (Marc Augé), antropologu supermoderniteta zato glasi: Nemjesto je „prostor koji ne možemo odrediti ni kao identitan, ni kao odnosan, ni kao povjesan“ (Ože, 2000: 73). Nemjesta svakodnevice su prostori anonimnosti, oprečni pojmu doma, intimnom boravištu: prostori cirkulacije, komunikacije, konzumacije (prometnice, čvorišta, kolodvori, zračne luke, prijevozna sredstva, hoteli, supermarketi) na kojima saobraća, kako ga je sociolog Marsel Maus (Marcel Mauss) nazvao, prosječan čovjek. Maus u modernom društvu sve ljude smatra „prosječnima“ ili „reprezentativnima“, te je samo moderno društvo predmet s kojim bi se etnologija mogla baviti. Nemjestima, kao stjecištima „prosječnog“ ili „reprezentativnog“ prosjeka bave se stoga danas sociolozi, antropolozi i etnolozi.

U *Invenciji svakodnevice* (2003), u poglavlju naslovленom *Pričanje prostora*, Mišel de Serto (Michel de Certeau) spominje kako je „svako pripovijedanje pripovijedanje o putovanju – praksa prostora“. Prebacivanjem iz prostornog u jezično kretanje služimo se obiljem metafora. I sam javni prijevoz u današnjoj Ateni, podsjeća nas de Serto doslovno označuje riječ *metaphorai*. Što znači da se za odlazak do i povratak od željenog cilja služimo svojevrsnom metaforom. Kretanje podrazumjeva suočavanje sa svakodnevnim taktikama prostornih oznaka. Budući da nam je svima nama zajedničko mjesto obični jezik, narativne strukture imaju vrijednosti prostornih sintaksi, čineći preduvjet za svojevrsnu semantiku prostora (De Serto, 2003: 181-182).

Današnja nemjesta djelomično svoje ishodište imaju i u heterotopijama Mišela Fukoa (Michel Foucault), čije je osobine isti autor odredio kao suprotnost utopijama u uvodnom predavanju „Drugi prostori“ iz 1967. godine. Povjesno sveprisutne utopije za Fukoa su nestvarna mjesta, tereni bez pravog „mjesta“, samo društvo u idealnom obliku. Heterotopije kroz veći dio povijesti Fuko definira kao krizne. U ekstremnije slučajevе križnih, Fuko navodi bordele i kolonije. Vojna služba na primjer, ili medeni mjesec bile

su manifestacije sticanja muževnosti, odnosno gubitka nevinosti koji se morao desiti „nigdje”, na neutralnom terenu, daleko od kuće. Nasuprot kriznih, Fuko je današnje heterotopije definirao kao devijantne. U njih se ubrajaju psihijatrijske bolnice, zatvori, pa čak i starački domovi. U načelu heterotopijska mjesta današnjice nisu dostupna, oni koji im pristupaju, čine to pod prilicom, ili moraju ispuniti određene uvjete. Ožeova nemjesta nisu nalik Fukoovim kriznim i devijantnim heterotoposima, ali njihova organizacija i funkcionalnost također podrazumjeva pristanak na legitimaciju i unificiranost.

### *Predodžbe prostora*

Da bi se dobila relacija prema izvanjskom prostoru, potrebno je osvrnuti se na unutarnji prostor. Njime se u svom monumentalnom opusu bavio Gaston Bašlar (Gaston Bachelard). U *Poetici prostora*, Bašlar, primjenjujući sklop učenja nazvan topoanalizom pomoću deskriptivne i dubinske psihologije, psihoanalize i fenomenologije, kuću smatra instrumentom analize ljudske duše. Svuda udomljen, ali nigdje zatvoren, to je moto čovjeka koji sniva o kući (Bachelard, 2000:77). Kuća je ovdje arhetip mjesta jer predstavlja dušu, stabilnost ili privid stabilnosti, ukorijenjenu potrebu za utjehom špilje. Bašlar pomalo sjetno podsjeća kako čovjek instiktivno zna da su prostori njegove samoće bitni. Naglašava izgubljenosti pojedinca u prostornim šrinama, te se koristi metaforom beskrajnog lutanja Žila Superviela (Jules Supervielle) po južnoameričkim prostranstvima, gdje pampa poprima „izgled zatvora, većeg od ostalih” (Bachelard, 2000:217). Svjestan nepomirljivosti relacije intimnosti i otvorenog prostora, Bašlar naglašava da je minijatura „jedno od prebivališta veličine” (Bachelard, 2000:159). Dvodimenzionalno minijatura podliježe zakonitostima ručnog zgloba, lakta, zamaha ruke, prostorno dužine koraka. Minijatura je ljudski format, pregledan, saglediv. Nemjesto nema karakteristike minijature, ono je prostor markacija, tlocrta, uputstva, u nedostatku kojih se pojedinac gubi. Za Ože, utjelovljenja nemjesta formata urbanih prostranstva, poput hotelskih lanaca, „nisu niti dobra ni loša, nego upravo takva kakva jesu”. - U dvadesetom stoljeću koje je u znaku ratnih pustošenja, rušenja i ponovne izgradnje, koje daje prednost stereotipu, kopiji i faksimilu, Ože ipak nalazi rušenje nebodera na Menhetnu zastrašujućim, jer govori o promjeni mjerila, o novom obliku nasilja, svojevrsnom plodu planetarnog građanskog rata. (Ože, 2004:751).

De Serto definira mjesto dvojako. Kao mjesto susretanja tijela ili ono definirano od urbanista. Mjesto za Ože predstavlja nešto što se nikad ne briše, a nemjesto nešto što se nikad do kraja ne ostvaruje, (Ože, 1001:74). Mjesta su predmet pregovaranja. Žorž Perek (Georges Perec) u knjizi *Vrste prostora* (2005) naglašava kako nije problem osmislići prostor, još manje preoblikovati ga, mnogo je teže istražiti ga, ili još banalnije

iščitati ga. U svom dnevniku korisnika prostora daje ekstremni primjer konsenzusa prostora gdje navodi kako je 1952. godine u Jeruzalemu pokušao nogom stupiti u Jordan provukavši se ispod bodljikave žice pa su ga sprječili ljudi s kojima je bio, te je zaključio kako je tlo očito bilo minirano, te da „Ionako ne bi dotaknuo Jordan, nego ništa, ničiju zemlju” (Perek, 2005:121).

U nijemoj racionalizaciji liberalnog atomizma, kako je De Serto okarakterizirao naše vrijeme, moguće je da nemjesta postanu „mjesta”, no mjesta nikad ne mogu postati nemjesta. Mogu to postati jedino krajnjom destrukcijom, poništavanjem, ali i tada nose priču i značaj te opet ostaju mjesta. Spomen mjesta su uvijek suprotnost nemjestima.

Istočna je Europa za vrijeme svog blokovskog postojanja, na mentalnim zemljovidima Europe bila neprostor, nemjesto. U zračnim letovima između Zapadne Europe i Dalekog Istoka zajedno sa velikim dijelom tadašnjeg Sovjetskog saveza uopće nije bila percipirana kao prostor. Nakon pada Berlinskog zida, Istočna Europa doslovno prestaje biti prostor kao pojam jer i fizički prestaje postojati ali ga se i dalje apostrofira kao kulturnu i povijesnu činjenicu. Također identitet Balkana, kao rupe u jugoistočnom dijelu Europe, sa svim svojim povijesnim turbulencijama predstavlja permanentno nemjesto, neprostor, te je na kraju obilježen trajnom borbom za identitet.

Nemjesto Balkana nije posljedica samodefinicije samog Balkana, već definicije s pozicije mjesta, nametnute izvana. Mjesta u Europi imaju značajke demokracije i tolerancije. Budući da Balkan nije uspio steći status mjesta, zvano srednja Europa, Mediteran, stara Europa ili barem Jugoistočna Europa, preostalo mu je mjesto nemjesta. Od prvobitne pobune i potrage za mjestom, Balkanu i Balkancima desio se multikulturalistički obrat: mirenje s predznakom Balkana. O tome kako su se balkanske kulturne elite prepoznale u konceptualnoj shemi Balkana, Boris Buden piše:

Da podsjetimo. Edvard Said (Edward Said) je definirao orijentalizam kao konceptualnu shemu koja ideološki posreduje i osigurava dominaciju Zapada nad Orijentom. Naime, zapadna hegemonija je komplementirana tek onda kada “orijentalci” nisu više u stanju misliti o sebi samima nikako drugačije nego orijentalističkim terminima. (Buden, 2004:27).

Štoviše, Balkancima preostaje dobrovoljna samobalkanizacija, samoviktimizacija, samoironija. O imaginarnom prostoru Balkana nastaju imaginarne topografije i putem niza izložbi, koncepcija predočenih zapadnom svijetu. Jedna takva je i izložba radova suvremenih umjetnika naslova ‘U gudurama Balkana’ (In den Schluchten des Balkan) u Kasselju, 2003. godine. Takva je i ironična umjetnička samoprezentacija

bosanske umjetnice Šejle Kamerić, u fotografskom radu naslova Bosanka, gdje ona uz svoj autoportret prisvaja grafit na engleskom jeziku kojeg su ostavili dansi vojnici UNPROFOR-a (1992-1996) u Srebrenici, saržaja: ‘Bez zuba...? Brkovi...? Smrđi kao govno? Bosanska djevojka!’ („No teeth...? A mustache...? Smell like shit? Bosnian Girl!”). Superiorni stav Zapada na ove načine reciklira stari kolonijalni mentalitet, gdje posredno ‘civilizira’ autohtono stanovništvo (ne)spremno za samostalnost, pojmovima koji samo naglašavaju antagonizam Europe prema Balkanu. Odnedavno je u geopolitičkim diskursima procirkulirao i pojam Zapadni Balkan iako prethodno nije jasno koja je točno definicija Istočnog Balkana.<sup>2</sup> Iako se nitko ne može identificirati s do nedavno nepostojećim pojmom zapadnog Balkanca, ‘nemjesta’ poput imaginarnog Balkana iz pozicije dominantnih kultura predmet su vječne redefinicije sukladno povjesnim trenucima.

### *Ukidanje mesta putovanjem*

Za godišnjih odmora autoputi su najživljia nemjesta u zemljama Europe. Prema Ožeju ukidanje mesta postaje cilj putovanja. Prometnicama saobraćaju sve više prolaznici a sve manje putnici. Kad negdje zastanu, prolaznici se pretvaraju u turiste. Oboje utjelovljuju stanje u kojem živi današnji čovjek. Autoputevi koji vežu unutrašnjost Hrvatske s obalom u ljetnim su mjesecima često prisilna mesta boravka u kolonama. Ceste koje su prije služile za vezu unutrašnjosti i obale sa svom svojom raznolikom prohodnošću kroz dinamike pitoresknih naselja postale su sporedne. A lokalno stanovništvo uskraćeno za dobit od turista u milosti je autobusnih kompanija, koje unatoč prednosti autoputa, redovno skreću i putnike do obale bez sporazuma voze rutama iznenadenja, da bi se barem donekle prometno povezala mesta u unutrašnjosti koja gube tranzitni značaj. Ulazak u nemjesto zvano autoput je ugovoran, i podrazumjeva pristanak na sve prednosti ali i nelagodnosti organiziranog prometa, uključujući i višesatne zastoje.

Kao potrošači suvremenog prostora pristajemo svakodnevno ne samo na manipulaciju prostorom, već i na neprestano dokazivanje vlastite nevinosti. Pristup u zračne luke, na prometnice, petlje, kolodvore je ugovoran. Simbolički se odnos realizira kupnjom autobusne, željezničke ili avionske karte, naknade za cestarine ili kolicima u trgovачkom centru. Pojedinac je na ovakvim ugovornim mjestima anoniman, gubi sve druge značajke identiteta osim potrošačkog. U medijima se suočavamo s riječnikom institucionalnih i normativnih cjelina: zračni prostor, teritorijalne vode, europski

---

2 Općeprihváćeni uvrježeni geografski pojam Jugoistočna Evropa još uvijek bolje opisuje prilično široko područje između Jadranskog i Crnog mora.

pravosudni prostor. Uz to javni su prostori ispresjecani zonama, neutralnim izrazom, koji ne odaje nikakvu vezu s mjestom ni lokalitetom.

Prostor želje izjednačuje se s prostorom potrebe. Poslovna je klasa, na primjer, često u manjim zrakoplovima odijeljena od ekonomski tek zastorom. Obilježena je istovjetnom bukom motora, žamora i protokom putnika i tek neznatno većom raspoloživom uslugom i fizičkim prostorom. Nedostupnost je poslovne klase prije zasnovana na prividu nedodirljivosti prostora, nego na izolirajućoj cjelini. Iznimna je i blagonaklonost avionskih tvrtki, koje u slučaju nepopunjene mjesta u poslovnim klasama, na prekoceanskim letovima, održavaju auru nedostižnosti sjedećeg (ne) mjesta. One svojom blago-naklonošću nasumice odabranom putniku iz ekonomski klase, ukoliko postoji slobodno mjesto u poslovnoj klasi, daju priliku za iskušavanje prednosti poslovne klase i tako postanu njezini potencijalni korisnici na idućim letovima.

### *Filmska nemjesta*

Antropološka su mjesta uvjetovana organskom društvenošću, a nemjesta samotnjačkom odgovornošću. Filmovi posljednje dekade obiluju nemjestima kao središtim za zbivanja. Nemjesta u filmovima imaju otuđujući prizvuk. Radnja filma *Kolateral* (*Collateral*, 2005) redatelja Majkla Mana (Michael Mann), primjerice, odvija se noću, vožnjom taksijem kroz Los Andeles, u gradu u kojem je teško zemljovidno odrediti centar jer se cijeli grad doima kao periferija, (u istom su gradu zato lako odrediti geo-ideološki konstrukt; centar moći, centar siromaštva, centar kriminala). Glavni negativac filma *Kolateral* zazire od Los Andelesa, jer mu se sve u njemu čini „previše raštrkano, nepovezano“. Paradoksalno, kao plaćeni ubojica boji se smrti na nemjestu poput sjedala u vagonu podzemne željeznice, nakon što je čuo za smrt neznanog putnika čije je tijelo beživotno satima putovalo Los Andelesom dijeleći otuđeno prostor sa živim putnicima. Filmovi redatelja Vong Kar Vaija (Wong Kar-Wai) poput Čungking ekspresa (*Chungking Express*, 1995), odvijaju se u cijelosti na nemjestima urbanog Hong Konga, u samoposluzi, na aerodromu, u restoranu brze hrane. Spilbergov (Spielberg; *Terminal*, 2004) inspiriran je istinitom pričom putnika, Iranca Mehrana Karimija Naserija (Mehran Karimi Nasseri), koji je, što svojom, što birokratskom greškom ostao zatočen na pariškom aerodromu, i proživio тамо jedanaest godina. U filmu *H8* (1958), redatelja Nikole Tanhofera (Nikola Tanhoffer), autobus je nemjesto radnje, u njemu pratimo životne priče i sudbinu zatečenih putnika. Film naziva *Kratak susret* (*Brief Encounter*, 1945) redatelja Dejvida Lina (David Lean) u cijelosti je film nemjesta jer se radnja odvija u vlaku, na željezničkoj postaji, te u restoranu postaje. Film *Avantura* (*L'Avventura*, 1960), redatelja Mikelanđela Antonionija (Michelangelo Antonioni)

svoje je nemjesto za ljubavni misterij i zaplet našao na pustom otoku. Antonionijev film, pak, *Crvena pustinja* (*Deserto rosso*, 1965) otuđena je egzistencijalna priča žene u ambijentu tvornice i tvorničkog okruženja industrijskog pejzaža.

### *Nemjesta u šoping centrima*

Najjednostavniji način da se u nekoj zemlji othrvamo nostalgiji jest da uđemo u prvi trgovački centar. Oni svugdje podjednako izgledaju, kao da smo u njima već bili. Šoping se kao komponenta grada tijekom posljednjih pedeset godina izokrenuo u šoping kao prepostavku urbanosti. Arhitektonski antagonizam naspram šopinga oduvijek se zasnovao na nemogućnosti imaginacije u prihvaćanju prekomjerne i bezoblične prirode šopinge. U razlikovanju arhitekte i etnologa, Ože ističe „...građevinski projekat samo je vrsta opklade, predloga, pokušaja; istina, taj je predlog utemeljen i obrazložen, ali će mu tek budućnost, to jest stanovnici, radnici ili posjetioc, dati konačni smisao, ponekad različit od prvobitne namere. Jer, tek sa prolaskom vremena prostorno rešenje stavljeno je na probu...” (Ože, 2003: 106). No današnje poimanje vremena zahtjeva preinake u koncepciji arhitekture. Mnoge se zgrade grade upravo zato da budu prolazne, da ne traju, najčešće stoga što su same građene privremeno na nemjestima ili same utjelovljuju nemjesta. Šoping centri su kao fizičke građevine predmeti lišeni povijesti, smišljene efemernosti i transformacije. Isplativost izgradnje trgovacačkih centara posljednjih je nekoliko godina pomno planirani izdatak pa se montažne hale za trgovacačke centre grade upravo s rokom trajanja od pet do deset godina, ovisno o predvidljivosti ekonomiske eksploracije. Nemjesta su tako upravo povezana s efemernošću građevina.

U feminističkoj analizi trgovacačkih centara, dodirujući između ostalog, retoriku prostora i trgovine unutar podjele na „zov” robe kao ženskog prostora i propagatorskog referencijskog sustava kao muškog prostora, Megan Morris (Meaghan Morris) ističe općevažeće načelo da „...identiteti trgovacačkih centara nisu fiksni, dosljedni, niti trajni.” U prilog tome ukazuje na De Sertovu nadmetajuću praksu mjesta koje on naziva prostornim pričama. Trgovacački centar je „mjesto posvećeno bezvremenosti i stazisu (nema satova, savršeni klimatski uvjeti...)”. Za tržište ne postoji izvanjsko ili unutrašnje. Budući da je cilj tržišta da sve bude unutar njegove domene. Uobičajeno razlikovanje interijernog i eksterijernog prostora ne može se više primjeniti na razumijevanje suvremenog grada. (Leong, 2001:765).

Viktor Gruen (Victor Gruen), nadasve poznat kao tvorac prvih nizova šoping molova, smještenih u predgrađima, nije prvenstveno bio zainteresiran za šoping. Šoping centri iz američkih predgrađa nakon II. svjetskog rata za potrošače su predstavljali bijeg

od gradskog kaosa. Gruenova ideja, (tzv. Gruenovog transfera), ideja je šoping mola kao sredstva prema njegovoj pravoj ambiciji: redefiniciji suvremenog grada. Za Gruena, „šoping mol je bio novi grad“ (Leong, 2001:381). Džon Džerd (Jon Jerde), redefinirao je Gruenovu ideju šoping centara. Džerd također tvrdi da mu je sam šoping sporedan. U odnosu na Gruenovu ideju bijega od gradskog kaosa, Džerdov transfer upravo kaos vraća u centar grada. Uzdiže ga i slavi, a njegovi hibridi šopinga i zabave injektirani su u sve jezgre liberalnokapitalističkih gradova. Da bi se postigao efekt dislokacije istovjetan onom u kaosu grada, postiže to, kako sam tvrdi „teatralonošću“: bezbrojnim okretima, igrom s omjerom i orijentacijom, vrtoglavim balkonima, klaustofobičnim koridorima. (Herman, 2001:403).

Uzor ovima je nekolicina šoping centara u samom centru Zagreba. Kao njihova suprotnost mogu se doživjeti usamljeni supermarketi, smješteni na rubovima većih hrvatskih gradova, na račvalištima gradskog prijevoza. To su bezlične cjeline koje, paradoksalno, lokalno stanovništvo doživljava i prema kojem se odnosi kao prema svojevrsnim centrima kulture. Supermarketi poput Lidla, Spara ili Ikee, najčešće se vikendom koriste kao svojevrsna mjesta za „kulturne“ izlaska cijele obitelji. Ako se u njima i ne kupuje onda služe za razgledavanje. Ova naočigled bezlična nemjesta time postaju od egzistencijalne važnosti za lokalno stanovništvo, svojevrsni *genius loci* mjesta. Smještaj supermarketa uvjetovan je rubnošću. Oni su nezgrapni nadomjestak za prisnost s lokalnim prodavačem kruha ili povrća. *Sensus communis* ljudi ovako rasipane zajednice ne veže se za povijesno usidreno mjesto već za slučajnost nemjesta. Brzina kojom živimo kao da je suglasna s Perekovim razmišljanjem o suvišnosti kulta gradske četvrti:

Zašto ne bismo više cijenili raspršenost? Umjesto da živimo na jedinstvenu mjestu i uzalud se pokušavamo na njemu okupiti, zašto ne bismo imali pet ili šest soba raštrkanih po Parizu? Išao bih na spavanje na Denferu (Denfert), pisao bih na Trgu Volter (Voltaire), glazbu bih slušao na Trgu Kliši (Clichy), vodio ljubav na La Poterne de Paplje (La Poterne des Peupliers), jeo bih u Ulici La Tombe -Izvar (La Tombe-Issoire), čitao bih kraj Parka Monsoa (Monceau) itd. Na kraju krajeva, je li gluplje to ili ideja da smjestimo sve prodavaonice namještaja u predgrade Sent-Antvan (Saint-Antoine), sve staklare u Ulicu le Paradi (Le Paradis), sve krojače u Ulicu Le Santje (Le Sentier), sve židove u Ulicu Le Rozje (Les Rosiers), sve studente u Latinsku četvrt, sve izdavače na Sen Sulpis (Saint-Sulpice), sve liječnike u Harli Strit (Harley Street), sve crnce u Harlem (Perek, 2005:93).

Ono što povezuje ponudu ovakvih supermarketata je unificiranost ponude. Pored hrane, kućanskih potrepština, odjeće, u supermarketima se nalazi i oskudna, ali ciljana kulturna ponuda. U pravilu su to tržišno potvrđene intelektualne vrijednosti

za zadovoljavanje potreba masa. Kad se radi o knjigama i filmovima u prodaji su naslovi bestsellera i blockbustera, prihvatljive kombinacije muzičkih naslova klasične, jazz-a, hitova po dekadama. Nemjesta poput supermarketa tako stvaraju potrošački ali provincialni duh sveden na raspoloživu ponudu trgovackog lanca koji se tamo zatekao. Ono što je univerzalno jest profil potrošača koji se tamo ograničava. On je internacionaliziran. Kupac Špara u Srednjoj Europi ne razlikuje se puno od kupca iz neke druge sjevernoeuropske filijale. Supermarketi su prema ovome mjestu koja generiraju identitete lišene međusobne komunikacije ali zajedničke strukture osjećaja – Viljamsonovog termina (Williams, 1965:4) za skup zajedničkih vrijednosti koje su aktivne u životu neke skupine, klase ili društva.

### *Radnički prostor kao (ne)mjesto otpora*

Prema Ože, nemjesta uvjetuje situacija supermoderniteta određena trima figurama: događajnim preobiljem, prostornim preobiljem, individualizacijom refencija (Ože, 2001:40). Prekomjernost prostora uvjetovana je smanjenjem planeta, razvitkom informacijskih tehnologija. Granice gradova se šire. Industrijske zone na nekadašnjim rubovima hrvatskih gradova postaju meta investitora. Građevine industrijske baštine predstavljaju nemjesta s budućnošću najčešće zbog svoje lociranosti. U primjeru grada Rijeke, nekadašnji simboli industrije: lučke dizalice, skladišta, tvornički dimnjaci, koji su tvorili vizure brodogradilišta, rafinerija, tvornica, čekaju svoju prenamjenu. Prvobitno nemjesto dolaska i odlaska radničke klase, mrtvi kapitali i teret birokracije, postaju predmet skupova za očuvanje iste baštine. Ankete povodom međunarodne konferencije o industrijskoj baštini u Rijeci iz 2005. godine pokazuju da građani žele upravo kulturne sadržaje na navedenim mjestima ali ne žele u njima muzeje prema kojima imaju vidljivu zadršku.

Fotograf Bojan Mrđenović, primjerice, bilježi upravo mesta koja su nekad bila mesta ispunjena značenjem, prometom, obilježena životom a danas predstavljaju tek zapuštena mesta. Serija fotografija Jadranske razglednice (2013-2014) prikazuju propale hotelske komplekse na Jadranu. Hoteli su to koji su bili simbol društvenog planiranja odmora za svakog građanina, a sad su meta stranih investitora u procesu transformacije u privatno vlasništvo. Njegova serija fotografija *Toplice* (2011-2014) i *Dobrodošli* (2008-2012) ukazuju na nestajanje mesta života. Prvo se odnosi na toplice kao nekad popularno turističko odredište, koje se, iako još funkcionalne svojim oskudnim sadržajima i zapuštenošću više ne uklapaju u viziju razvoja zemlje. Projektom *Dobrodošli* Mrđenović bilježi pak interijere napuštenih seoskih kuća u kontinentalnoj Hrvatskoj kao posljedicu depopulacije i preseljenja u gradove.

Primjer nemjesta u Zagrebu su i neiskoristivi industrijski prostori koji se nalaze u širem centru grada, za koje se bori mlada kulturna scena. Paradoksalno, prostor radničke klase prerasta u poželjni kulturni potencijal. Kulturna nemjesta, za razliku od oficijelnih gradskih mjesta poput kazališta ili muzeja, opstaju s minimalnim sredstvima gradskog ili državnog proračuna. Povijest osvajanja takvih prostora nerijetko uključuje i svojevrsna kulturna skvotiranja. U nemjestima poput klubova Močvara, Atak (Attack) ili Mama, najčešće sudjeluje mlađa populacija kojoj je cilj pronaći ne samo svoje fizičko mjesto, već pomoći nemjesta izbjegći predvidljivost i prepoznatljivost. Klubovi Tvornica i Močvara, samim odabirom imena ukazuju već na otpor svršishodnosti razmjenske djelatnosti kulturnoga rada. Ta su mjesta često mjesto rekapitulacije ne tako davne prošlosti čiju memoriju zatiru još mlađahni svjedoci vremena. Stilovi se ondje često od službene kulturne politike diferenciraju provokacijama i reciklažom. Na njima često, sasvim nova publika kao oblik otpora zaziru od minulih političkih a time i kulturnih značajki bivšeg režima probavlja dekontekstualizirane hitove bivše Jugoslavije. Mjesto je to oživljavanja hitova namjenjenih širokim masama koji su iznenada izgubili publiku, tržište i razlog, poput onih Miše Kovača, ili orkestra trubača, podržavajući prije demonstraciju i otpor nego novu publiku i estetski značaj. Ovi otpori, mogli bi se, slično kao i spomenuti Fiskeovi primjeri, pridružiti De Sertoovim taktikama obilježja glibljivosti, neuhvatljivosti, trenutačnosti pa i nepostojanosti djelovanja u prostoru. De Serto nam otkriva brojne taktike otpora normativnosti urbane svakodnevice. Zove ih mikro-procedurama otpora. Njihovo je opredmećenje vidljivo u našoj svakodnevici. Besciljno lutanje gradom, primjerice, postaje demonstracija nametnutom nam utilitarističkom urbanom poretku.

Mjesta kolektivne konzumacije uključuju aktivno sudjelovanje šire publike. Programi zagrebačkog *Urban festivala* primjerice, osmišljeni su isključivo za nemjesta kulture, ostvaruju se izvan zaštićenih zidova galerija i kazališta, na nemjestima dostupnim širokoj javnosti, u parkovima, hotelima u trgovačkim centrima, u prometalima. Gledatelji ovdje ne predstavljaju pasivne konzumente nego su aktivni participanti, sudionici i sukreatori projekata.

Šetači šoping centrima (*Mall Walkers*) projekt je iz 2003. godine, grupe zagrebačkih arhitekata ujedinjenih nazivom *Platforma 9,81*<sup>3</sup>, čiji je cilj ispitati prostorne implikacije suvremene kulture i utjecaj arhitektonskog znanja kada je ono dano na javnu upotrebu i slobodnu interpretaciju. Šetači šoping centrima poput King krosa, Merkatonea, Merkatora, Centra Kaptol, Importane Centra i Galerije Importane bila je ovdje grupa slijepih osoba, glumaca *Dramskog studija Novi život*. U ambijentu mega-trgovina kodificiranog i kontroliranog prostora, u krajoliku koji je također simulacija, dezorijentirajućih zvukova koji stvaraju prostorne orijentire, ambijentalnog šuma koji

3 Platforma za istraživanje arhitekturi.

zagrušuje percepciju, grupa se slijepih osoba – glumaca, ovdje našla na nemjestu, na teritoriju kojim ne može ovladati. Njihov je jedini način orijentacije ovdje bila komunikacija s drugim ljudima, koji su prethodno o događaju bili obavješteni letcima na ulazu u šoping centar, te na brisačima automobila. Cijeli je projekt svojevrsna kritika i sučeljavanje sa strogo kontroliranim okolišom ugode i konzumerizma šoping centara, koji nije spremni nositi se s marginaliziranim socijalnim skupinama.

*Nevidljivi Zagreb* projekt je *Platforme 9,81* u gradskim prostorima koji su izgubili svoju primarnu funkciju i koji su urbane politike zanemarile. *Platforma 9,81* prepoznaje potencijal za eksperimentiranje s novim tipologijama javnog prostora. Time ostvaruje utjecaj na urbanu politiku. Razdoblje kada je iza arhitekata i planera stajala politička moć države je prošlost.

### *Javni prostor – politički prostor*

Grupa *Bacači sjenki* (*Shadow casters*), iz Zagreba, neprestano svojim radom preispituje postojeće koncepte individualnih i kolektivnih identiteta, potičući međukulturalni dijalog. Svojim javnim akcijama na raznovrsne načine istražuje odnos čovjeka i prostora, dotičući se eksperimentalnog kazališta, performansa, likovne umjetnosti, filma i drugih medija. Primjerice u projektu *Ex-pozicija* (2005) sedam umjetnika upućuje dvjestotinjak posjetitelja na kazališno putovanje koje traje najmanje petnaest minuta a može trajati i satima. Performeri (umjetnici) vode posjetitelje prekrivenih očiju, na putovanje gradom (dijelom grada). Eksposicija u tom slučaju ne znači, prema Sandri Uskoković, da se intimnost izvukla iz svog povlačenja, da je odnesena izvan, dana na uvid, jer bi u tom slučaju tijelo bilo eksposicija sebstva, u smislu interpretacije, prijevoda i mizanske. Eksposicija znači upravo suprotno – da je samoizražavanje intimnost i povlačenje. *Ex-pozicija* teži pružiti gledateljima inicijacijsko iskustvo ritual prijelaza iz svakodnevice otupljene navikom, u svakodnevnicu izmještenu predstavom.<sup>5</sup>

Tipologije javnog prostora često se preklapaju s tipologijama nemjesta. Tako da su danas nemjesta postala također značajan politički prostor.

Performans *Osunčana mjesta* Zorana Pavelića (2017), nastao je u spomen-parku Dotrščina u Zagrebu. Dotrščina je mjesto najvećeg masovnog zločina u povijesti Zagreba, lokacija na kojoj su za vrijeme fašističke okupacije u Drugom svjetskom ratu

<sup>4</sup> Sandra Uskoković (2018: 175-177), Zagreb.

<sup>5</sup> Rogošić; 2017: 259-289, prema Uskoković (2018: 177).

ubijeno tisuće osoba, ponajviše građana Zagreba i okolice. Performans se sastojao od polusatne izvedbe memorijalne intervencije s više od stotinu sudionika/ca, posjetitelja parka. Suština rada sastoji se od izlaska iz sjenovitog mjesta u osunčano mjesto kao gesta jasno naglašenog suprotstavljenog kategorije svjetla i sjene, koje govore o općim principima ljudske slobode, kako sam autor ističe.

Fotografska Sandra Vitaljić, snimala je stratišta u svojem ciklusu fotografija nazvanom *Neplodna tla* (2009); mitska mjesta poput onih blizu Stubice, gdje se 1573. odvijala velika Seljačka buna, do Adolfovca na planini Medvednici u zaleđu Zagreba, gdje su hrvatski vojnici pogubili dvanaestogodišnju djevojčicu Aleksandru Zec i njezinu majku, pa do stratišta vukovarske Ovčare. Primjer je to gdje nemjesta prerastaju u mjesta svojom bremenitošću povijesti kroz prikaze šuma, polja, rijeka, obilježenih traumom, zločinima počinjenim na nezamjetnim lokacijama u Hrvatskoj, s podacima o okolnostima stradanja, žrtava i njihovih egzekutora, masovnih grobnica vojnika i civila, preko Drugog svjetskog rata, Jasenovca i Bleiburga (lokacije s izuzetkom u Austriji) do Domovinskog rata (uključujući žrtve hrvatske i srpske civile). Fotografije su to snimljene u prirodi, na kojima nema ljudi, s tek pokojom ruševinom, ostacima smeća, poravnata nijemim raslinjem - prirodom kao svjedokom. Mjesta su to koja nikada neće biti obilježena spomen pločom.

Sličan pristup pretvorbe nemjesta u mjesto ima i umjetnica Ana Muščet, koja se u radu *Horizont*, sastavljen od niza fotografskih kolaža, bavi sudbinama nestalih u Domovinskom ratu i poraću. Muščet nas odvori na obale Dunava, u Vukovarsko-srijemskoj županiji, razgovarala s predstavnicima udruga koje traže nestale članove obitelji a na jednom od putovanja, u općini Lovas, pronalazi biljku ruj koja u njezinoj interpretaciji postaje svojevrsni simbol neoznačenih grobnica ili praznih grobova. Rad potiče našu sućut inzistirajući na pitanju možemo li zamisliti godine i godine nemogućnosti odlaska na grob voljene osobe”.

Toponimima mjesta koja nestaju bavi se Domagoj Burilović u seriji fotografija, fotomontaža pročelja kuća i lokalne prirode naziva *Dorf* (njemački: selo). Autor niz godina pasionirano bavi arhitekturom sela istočne Slavonije koju su stvorili etnički Nijemci, koji su u Slavoniju doseljavani u nekoliko valova. Gospodarski razvoj kraja započeo je eksplotacijom šuma i zemljista. Sela su postala osnovna demografska jedinica. Njemački doseljenici ostavili su traga u jeziku, običajima, obrtu, arhitekturi. Ironija je povijesti što se danas, zbog posljedica rata u Hrvatskoj i recentijeg propadanja industrije, stanovništvo seli iz Slavonije u Njemačku u potrazi za boljim životom. Nestankom sela, nestankom domova nestaju dijelovi kulturnih identiteta.

*Zaključak*

Anri Lefevr (Henri Lefèvre) u uvodu svoje knjige *Produkcije prostora* (1991) navodi kako se pojam prostora često u popularnom ili akademskom diskursu koristi zasnovano na imaginaciji i pretpostavkama, bez potpune svijesti što njime zapravo mislimo. Javni je prostor danas politički prostor, prostor konfrontacije koji potiče na dijalog i pregovaranje, kao što to Saskija Sassen (Saskia Sassen) kaže „javni prostor nije datost, on je postignuće”. Mjesto danas nije nešto zamrznuto, statično ili neutralno. Ono je podložno promjenama čak i onda kad nije okupirano. Dorin Mesi (Doreen Massey) u svojoj knjizi *Za prostor* (*For Space*, 2005), navodi kako je globalizacija danas jedan od najčešće korištenih termina u našim geografskim i socijalnim imaginacijama. U svom ekstremu taj je pojam izjednačen vizijom nesputane mobilnosti (karakteriziran instantnošću: internetom dostupnim dvadeset i četiri sata financijskog trgovanja, marginama koje zaposjedaju centre, kolapsom spacijalnih barijera, anulacijom prostora vremenom. Sama riječ ‘globalizacija’ nameće prepoznavanje spacijalnosti. To je vizija koja na neki način glorificira trijumf spacijalnog (dok istovremeno priča o njezinoj anulaciji). Mesi primjećuje kako su spacijalne razlike premetnute pod znak ‘temporalnih sekvenci’. Mali i Čad, ‘još’ nisu uvučeni u globalnu zajednicu instantne komunikacije, Ali ne brinite; uskoro će i oni biti poput ‘nas’. <sup>6</sup> Mesi zaključuje kako je takvo viđenje aspacijalno viđenje globalizacije. Potencijalne razlike Malija i Čada su osporene. Kapitalistička globalizacija izjednačena je ukratko s globalizacijom.<sup>7</sup> S globalizacijom koja je uoči novih migracijskih tendencija u konstantnom previranju.

**REFERENCE:**

1. Augé, Marc. 2001. *Nemjesta: Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Biblioteka Psefizma, Karlovac: DAGGK.
2. Augé, Marc. 2004. *Prepuno i prazno*, Europski glasnik, Godište IX., br. 9., Zagreb.
3. Bachelard, Gaston. 2000. *Poetika prostora*, Zagreb: Ceres.
4. Buden, Boris. 2004. *Neću da budem Balkanac u dotiranom filmu / katalog Jugoslavenskog bijenala mladih 2004 Vršac* (Još uvek) Bez naziva, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
5. De Certau, Michel. 2003. *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD.
6. Duda, Dean. 2002. *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM.
7. Foucault, Michel. 1967. *Des Espace Autres*, Journal d’architecture, mouvement, continuité, n. 5, Octobre 1984, p. 46-49.
8. Hebdige, Dick. 1980. *Potkultura: značenje stila*, Beograd: Rad.
9. Herman, Daniel. 2001. *Jerde Transfer; Guide to Shopping, Project on the City 2*, Harvard Design School, Köln: Taschen.
10. Lefèvre, Henri. 1991. *The production of spaces*, Blackwell, Cambridge.
11. Leong, Sze Tsung. 2001. *Gruen urbanism / Ulterior spaces; Guide to Shopping, Project on the City 2*, Harvard Design School, Köln: Taschen.
12. Massey, Doreen. 2005. *For Space*, Sage, London.
13. Morris, Meaghan. 1988. „Što da se radi s trgovačkim centrima / Things to do with Shopping

<sup>6</sup> Massey, 2005: 81-82.

<sup>7</sup> Isto, 2005: 83.

- Centres”, u zborniku *Grafts: feminist cultural criticism*, ur. Susan Sheridan, str 193-226, London: Verso.
- 14. Ože, Mark. 2003. *Varljivi kraj stoljeća*, Beograd: Biblioteka XX vek.
  - 15. Perec, Georges. 2005. *Vrstе prostora*, Zagreb: Meandar.
  - 16. Rogošić, Višnja. 2017. „Skupno osmišljeno kazalište”, Hrvatski centar ITI: Zagreb.
  - 17. Sassen, Saskia. 2002. „Javni prostor i moć maglovitih subjekata”, časopis *Zarez*, 22.11.2002., broj 92, Zagreb.
  - 18. Uskoković, Sandra. 2018. *Anamnezis; Dijalozi umjetnosti u javnim prostorima*, UPI2M BOOKS, Zagreb.
  - 19. Williams, Raymond. 1965. *Analiza kulture*, Poglavlje iz knjige The Long Revolution, Penguin, Harmondsworth, Preveo: Višeslav Kirinić.

### Places, Non-Places, Spaces<sup>8</sup>

**Abstract:** This study aims to provide an insight into the typology of spatialization in public spaces. Non-places characterized by anonymity, and places, imbued with significance, coexist without static or fixed meanings, serving as spaces of negotiation. The study will explore their possible relations with external spaces, including crisis and deviant heterotopias, former workers' spaces as (non-)places of resistance, the evolution and adaptation of consumerist spaces, and public spaces as political arenas, where alternative spaces challenge the tendencies of globalization in an age of liberal atomism. Furthermore, the study will question the conceptualization and identity of geographical spaces such as Eastern Europe and the Balkans, examining cultural hegemony and Orientalism as imposed conceptual schemes that demand scrutiny. The representation of non-place in films and the tendency to negate place through travel will be explored, along with the consumerist logic of ephemeral shopping centers as alternative (non-)places of culture. These spaces act as sites of consumer tactics and strategies of resistance, countering the normativity of urban everyday life through micro-procedures of resistance, ultimately creating a public-political space of resistance.

**Keywords:** places, non-places, space, ephemerality, heterotopias

---

<sup>8</sup> The text is based on the essay *Nemjesta* (Non-Places) read on the Third Program of Croatian Radio in 2007.

## Neraskidive spone: srpski arhitekti i vojska (XIX-XXI vek)

**Apstrakt:** Od ustaničkog perioda sa početka 19. veka do danas, u Srbiji se sprovodi kontrolisana militarizacija urbanih prostora u sklopu odbrambene politike države, čime vojska demonstrira borbeni duh i potvrđava temeljnu ulogu u sistemu javne bezbednosti. U mirnodopskim razdobljima, taj proces se razvijao postupno i neupadljivo kao „mirnodopski protektivan“, da bi eskalirao tokom političkih kriza i ratova. Pogotovo što su razorni ratni sukobi, izazvani geopolitičkim i regionalnim krizama, u poslednja dva stoljeća često prelivani na prostor Srbije, sa negativnim posledicama po njenu vojnu i civilnu infrastrukturu. Pored arhitekture koja ima prvorazredan komunikacijski značaj, protektivna militarizacija je zahvatila i druge oblasti vizuelne kulture. Kao oblik kontrole nad javnim prostorima, vojni objekti su dobijali značajnu ulogu u sistemu simboličkih topografija srpskih gradova, zauzimajući istaknute pozicije i na glavnim trgovima. Njihova izgradnja je uskladjivana sa strategijama Ministarstva vojske (ili odbrane), generalnim urbanističkim planovima i prostornim razvojem Srbije. Međutim, prilikom njihovog izvođenja često je dolazilo do internih nesuglasica između projektanata i rukovodilaca vojnih ustanova, koji su insistirali na ispunjenju sopstvenih ciljeva – autori na doslednom poštovanju zacrtanih rešenja i umetničkih vizija, a naručiocи na njihovom prilagođavanju trenutnim bezbednosnim potrebama.

Iako se u odnosu na velike svetske sile razvijala u znatno skromnijem obliku, militarizacija javnih prostora u Srbiji nije prestajala, zbog čega zасlužuje kritički komentar. Osim sa arhitektonsko-urbanističkog stanovišta, dominantnog u naučnoj istoriografiji, vojne komplekse bi trebalo detaljnije analizirati iz bezbednosnog ugla, ali i kao tekovine specifične vojne vizuelne kulture, na čiju su evoluciju uticali odnosi u vojnoj hijerarhiji i promene geopolitičkog položaja zemlje. Otud se većom otvorenošću vojnih ustanova za istraživanja njihove graditeljske prošlosti i efikasnijom saradnjom arhitektonskih i vojnih istoričara, postojeće praznine mogu delotvorno popuniti.

**Ključne reči:** arhitekti, Srbija, vojska, vizuelna kultura, militarizacija

*Uvod:*

*Vojna kontrola nad javnim prostorima kao zapostavljena istoriografska tema*

Od ustaničkog perioda sa početka 19. veka do danas, (Vujović, 1986) u Srbiji se sprovodi kontrolisana militarizacija urbanih prostora u sklopu odbrambene politike države, čime vojska demonstrira borbeni duh i potvrđava temeljnu ulogu u sistemu javne bezbednosti. Osim kao pozornica političke „drame” i izražavanja nacionalnog identiteta, (Dinulović, 2011) javni prostori se koriste kao sredstvo za propagiranje najrazličitijih društvenih ciljeva, uključujući i vojne. U mirnodopskim razdobljima vojna kontrola javnih prostora se deklarativno sprovodi kao protektivna, bez većeg iritiranja civilne javnosti, da bi u invazivnom obliku eskalirala tokom političkih kriza i ratova. Pored arhitekture koja ima prvorazredan komunikacijski značaj,<sup>1</sup> militarizacija javnog diskursa se odražava i na druge oblasti vizuelne kulture, o čemu u istoriografiji donedavno nije pisano. (Ilić, 2013; Ilić, 2020)

Zastupljena u svim državno-pravnim uređenjima na prostoru Srbije (vazalna Kneževina Srbija, Kraljevina Srbija, Kraljevina SHS/Jugoslavija, FNRJ, SFRJ, SRJ i današnja Republika Srbija), koji su konstruisali sopstvene vojne identitete, militarizacija javnih prostora je kulminirala u socijalističkoj Jugoslaviji kada je društveni uticaj vojske zbog geopolitičke pozicije zemlje između dva suprotstavljeni bloka porastao, zbog čega su i mnogi gradovi bili podređeni funkcionalisanju vojnih organa (Mitrović, 2014: 130) Osim ispunjavanja utilitarne bezbednosne funkcije, vojni objekti potvrđavaju autoritet vojske kao institucije, posedujući neretko i visoke arhitektonsko-urbanističke kvalitete, zbog čega pojedini postaju spomenici kulture.

Vojni objekti se u srpskoj arhitektonskoj istoriografiji primarno posmatraju kao segmenti respektabilnih autorskih opusa, pri čemu njihove bezbednosne karakteristike ostaju nerazjačnjene. Zbog nedostupnosti vojnih kompleksa za istraživanje, zapostavljanju ove teme doprinosi i utisak javnosti da se vojni fond u Srbiji isključivo izgrađuje kao mirnodopski „preventivan”, kako se nacionalni vojni identitet ne bi poistovetio sa militarističkim tradicijama svetskih imperija i totalitarnih režima. Međutim, činjenice ne potkrepljuju takve eufemizme, pošto i skromna militarizacija javnih prostora kakva je sprovedena u Srbiji sadrži represivne naznake, podsećajući na to da se vojni aparat uvek može upotrebiti i protiv unutrašnjeg „neprijatelja” (što se i dešavalо). O tome plastično svedoči dvovekovna praksa grupisanja vojnih objekata u istorijskim centrima srpskih gradova, iako im tu nije mesto sa stanovišta javnog interesa,

<sup>1</sup> Kao simboli nacionalne sigurnosti i homogenizacije oko ključnih geopolitičkih ciljeva, vojska i njeni objekti se od početka popularišu u javnosti kroz državne propagandne proglašene, žurnalističke i putopisne reportaže, fotografije i razglednice, a kasnije i kroz avio snimke, izložbe, filmske i televizijske prezentacije.

građanskih sloboda i zaštite spomenika kulture, a ni specifičnih uslova za održavanje vojnog režima. Na taj način, vojska kontinuirano remeti svakodnevni život građana, pogotovo što između njenih punktova i gusto izgrađenih poslovno-stambenih četvrti nikada nije ostvaren dovoljan međuprostor. Sa porastom urbanizacije, vojni objekti su postepeno premeštani na periferije, ali je većina i dalje ostala u gradskim centrima, što se nepovoljno odrazilo na njihovo okruženje tokom agresorskih vazdušnih kampanja. Iako se u odnosu na velike svetske sile razvijala u znatno skromnijem obliku, militarizacija javnih prostora u Srbiji nije prestajala, zbog čega i zaslužuje kritički komentar.

Važno je podsetiti da se vojna kontrola nad javnim prostorima u svetu sprovodi milenijumima, izgradnjom fortifikacija i kasarni kao simboličkih urbanih repera, ravnopravnih sa trgovima, mostovima, bogomoljama, javnim spomenicima, većnicama, parlamentima, vladarskim palatama i objektima kulture. Počev od gradova-država i imperija antičkog sveta, ratnički karakter mnogobrojnih kultura se očitavao u uređenju javnih prostora, jer je njihov društveni život podređivan vojnim ciljevima (odbrambenim i agresivnim). (Šiniković, 2013) Vojska svoju ulogu tradicionalno potrtava i mirnodopskim demonstracijama borbene moći na javnim paradama, izložbama naoružanja i opreme, upotpunjениm muzičko-scenskim spektaklima. Taj proces se nakon propasti Zapadnog Rimskog carstva nastavio u Vizantiji, a potom i na evropskom Zapadu, da bi u absolutističkim monarhijama novog veka dobio i teorijsku razradu. Kulminirao je sredinom 19. veka kada su u rekonstruisanim svetskim prestonicama vojni objekti pozicionirani u skladu sa unutrašnjim političkim potrebama, kako bi se predupredili klasni nemiri i revolucije (Blades, 2003). Sa jačanjem agresivnog totalitarizma pred Prvi i Drugi svetski rat, militarizacija urbanog tkiva se ekstremno razvila, kada su vojni kapaciteti dobili prednost nad civilnim, dok je u ratu mnoštvo civilnih privremenog pretvarano u vojne.<sup>2</sup> Sa druge strane, u savremenim demokratijama gde je vojska pod civilnom kontrolom, jako se vodi računa da se vojni objekti izmeste izvan stambenih četvrti i zaštićenih kulturno-istorijskih celina.

### *Srpski arhitekti i vojska*

Poput ostalih državnih ustanova i vojska je u modernoj Srbiji permanentno obogaćivala vlastiti graditeljski fond, kako bi ispunjavala mirnodopske i ratne zadatke (Gaćinović, 2014). Nažalost, razorni ratni sukobi, izazvani geopolitičkim i regionalnim krizama, u poslednja dva stoljeća su se često prelivali na prostor Srbije, bez obzira na njenu odbrambenu snagu, sa negativnim posledicama po vojnu i civilnu infrastrukturu.

<sup>2</sup> Ova pitanja su razmatrana na međunarodnoj naučnoj konferenciji *Military Authorities and the Urban Landscape in 19th /20th Century Europe*, održanoj 2019. godine na Univerzitetu u Antverpenu, čija saopštenja (sem sveske apstrakata) još uvek nisu objavljena.

Važno je napomenuti da su izgradnju vojnih objekata podjednako podsticali Karađorđe, Knez Miloš, vladari iz dinastija Obrenović i Karađorđević, a zatim i Josip Broz, dok su se državnici epohe obnovljenog višestranačja (od 1990. godine naovamo), zbog ograničenih resursa pretežno oslanjali na nasleđene kapacitete. Osim najviših predstavnika državne vlasti, ministara vojnih i sekretara za narodnu odbranu, značajnu ulogu u tom procesu imali su oficiri generalštaba i tehnički stručnjaci vojske Srbije i Jugoslavije. Vojne objekte su gradili i okupatori Srbije (Osmanska imperija, Austrougarska monarhija, nacistička Nemačka, NATO snage na KiM) i njihovi kvislinški kolaboranti.

Iako kontrolisane od civilnih vlasti i autoritativnih vladara, vojne elite su bile u stanju da presecaju mirne tokove istorije u Srbiji, omeđuju razdoblja i urušavaju demokratske institucije (Stanković, 1994; Đorđević, 2018: 251-252; Blagojević, Petrović, 2021). Kao autonomni represivni činilac i produžena ruka vlasti, vojska je aktivno učestvovala u stvaranju i razaranju jugoslovenskih država, konstruišući njihove vojne identitete.<sup>3</sup> Promenljivost ideoloških pozicija je vidljivija u heraldičkoj dekoraciji fasada i enterijera vojnih ustanova, (Popović, 1997) nego u njihovoj silueti i urbanističkoj dispoziciji. Zbog toga se može zaključiti da dvovekovna evolucija vojne arhitekture u nas nije tekla ujednačeno, već su je obeležile koncepcijske promene i diskontinuiteti. Međutim, za razliku od graditeljskog fonda ostalih državnih ustanova, zbog nedostupnosti za temeljito istraživanje, vojni je za sada najmanje proučen, što se može prevazići većom otvorenosću vojnih arhiva i muzeja za istoričare arhitekture. Pogotovo što izvora za njegovo proučavanje ne manjka, jer istorijski centri vojnog identiteta nisu menjali civilizacijski status, uprkos smenama državnih uređenja i vojnih doktrina. I pored značaja, pojedini vojni kompleksi, poput Karadžorđevog grada u Topoli, nisu sačuvani, dok je većina postojećih proširivana i dograđivana.

Vojne ustanove koje su sprovodile plansku militarizaciju urbanih prostora u Srbiji, oslanjale su se na ovlašćene arhitekte i građevinske inženjere (delom zaposlene i u vojnim tehničkim službama), koji su u toj saradnji pronašli kreativni izazov, uprkos povremenim teškoćama u komunikaciji sa naručiocima. Među njima su se istakli Franc Janke, Johan Hengster, Jan Nevole, Nikola Nestorović, Jovan Ilkić, Dragutin Đorđević, Milorad Ruvidić, Danilo Vladislavljević, Momir Korunović, Dragutin Maslać, Janko Šafarik, Dimitrije M. Leko, David Popović, Dragiša Brašovan, Vilhelm fon Baumgarten, Nikolaj Vasiljev, Nikolaj Vinogradov, Vasilij Androsov, Nikolaj Krasnov, Roman Verhovskoj, Jovan Jovanović, Živojin Piperski, Ivan Meštrović, Milorad Macura, Nikola Dobrović, Branko Bon, Slobodan Nikolić, Josip Osojnik i Ivan Štraus (Đurić

<sup>3</sup> „Na sistem vrednosti u vojsci posebno utiču vladajuća ideologija, socijalizacija u vojnim školama, interno informisanje i vaspitnoobrazovni rad u jedinicama. Oružane snage su potčinjene političkoj grupi koja poseduje vlast, te predstavlja njen oslonac. Vojska često podržava nosioce političkih odluka koji mogu biti i vrlo otuđeni od naroda” (Gaćinović, 2014: 131).

Zamolo, 1981; Manević, 2008). Domaći projektanti i stranci koji su gradili u Srbiji su se rado odazivali pozivu vojnih ustanova na saradnju, ublažavajući represivne naznake u arhitekturi novoizgrađenih objekata. Na većini njih su to i uspeli, pogotovo onim koji krase centralna gradska jezgra.

Kao vojni obveznici, domaći graditelji su lojalnost otadžbini pokazivali i masovnim učešćem u oslobođilačkim ratovima, gradeći na frontu i u pozadini. U tom pogledu istakli su se učesnici dva Balkanska (1912-1913) i Prvog svetskog rata (1914-1918), zasluživši vojne činove, visoka državna i verska odlikovanja (Nikola Nestorović, Stojan Veljković, Jovan Novaković, Momir Korunović, Dragutin Maslać, Janko Šafarik, Petar Gačić, Milutin Borisavljević, Đorđe Janković, Stevan Tobolar, Svetozar Jovanović, Aleksandar Deroko i dr.), dajući primer generacijama koje dolaze. U periodu jugoslovenskog socijalizma, vodeći predstavnik arhitektonske avangarde i aktivni učesnik NOR-a Nikola Dobrović je za ekspanzivni vojni kompleks DSZPNO u Beogradu (1954-1963) dobio titulu akademika SANU (1961), prestižnu Oktobarsku (1962), a potom i Sedmojulsku nagradu (1964) (Kovačević, 2001; Ђорђевић, 2018). Veliki doprinos kulturi sećanja na Narodno-oslobodilački rat (1941-1945) dali su arhitekti Bogdan Bogdanović, Svetislav Ličina i vajar Miodrag Živković.

### *Arhitektonska tipologija vojnih objekata u Srbiji*

Vojni objekti predstavljaju bezbednosno osetljive prostorne strukture ograničenog trajanja, što prvenstveno zavisi od funkcije koja im je dodeljivana. Njihova uža tipologija je prilagođavana različitim rodovima vojske, njihovom funkcionisanju i snabdevanju, zbog čega se dele na građevine *upravno-administrativne* namene (generalstabni i komandni centri, sedišta i ispostave vojnog sudsztva, policije i obaveštajnih službi), *fortifikacijske* (baze, utvrđenja, bunkeri, nadzemni i podzemni kompleksi, zaštićene saobraćajnice, luke, stražarnice, karaule), *vaspitno-obrazovne* (akademije, srednje vojne i stručne škole, poligoni, vežbališta), *zdravstvene* (vojne bolnice, ratni sanitet, medicinski centri, akademije, oporavilišta), *rezidencijalne* (kasarne, internati, studentski domovi, stanovi za oficire i lica zaposlena u vojsci), *naučne* (vojni instituti, zavodi i izdavačke ustanove), *proizvodno-tehničke* (vojni industrijski zavodi, kombinati, fabrike, plantaže, skladišta, štamparije, pošte i telekomunikacioni centri), *socijalne* (objekti vojnog osiguranja, odmarališta i stacionari), *sportske* (otvoreni stadioni i vežbališta, zatvoreni rekreativni kompleksi), *memorijalne* (vojna groblja, javni spomenici i spomen-kosturnice), *muzeološke* (vojni muzeji, eksponati na otvorenom prostoru, zbirke vojnih predmeta u zavičajnim i narodnim muzejima), *humanitarne i objekte kulture* (ratnički domovi, domovi vojske, oficirski domovi, udruženja vojnih veterana, invalida, penzionera i dr.), često grupisane u objedinjene

komplekse. U svakom od navedenih tipova izdvajaju se zdanja koja odstupaju od građevinskog proseka, reprezentujući arhitekturu epohe kojoj pripadaju.

Istorijski izvori pokazuju da je vojska u poslednja dva veka dosledno delila sudbinu naroda u Srbiji, primarno štiteći njegove humane i materijalne resurse, civilizacijske vrednosti i kulturnu tradiciju. Međutim, dešavalo se da se njeni potencijali zloupotrebe protiv sopstvenog naroda u korist otuđene vlasti ili odmetnutog oficirskog kadra. Arhitektonsko-urbanistička aktivnost srpske vojske (iz bezbednosnih razloga organizaciono netransparentna), nije zaostajala za drugim oblastima društvenog razvoja koje su obogaćivale svoje graditeljske kapacitete (industrija, trgovina, poljoprivreda, energetika, državna uprava, zdravstvo, prosveta, kultura, nauka, saobraćaj, sport). Kao ustanova od tradicionalno najvećeg narodnog poverenja uz Srpsku pravoslavnu crkvu, vojska je autoritet iskazivala i u javnom prostoru, zaposedajući neke od najprestižnijih urbanističkih lokacija za vlastite potrebe.

Generacije arhitekata i građevinskih inženjera koje su se usavršavale u inostranstvu, u Srbiju su prenosile najnovije tekovine vojne arhitekture. Na tom tragu se može govoriti o planskoj mirnodopskoj, a u ratu i spontanoj militarizaciji javnih prostora, pogotovo u Beogradu kao generalštabnom centru, u kome su vojni objekti urbanistički izdvajani ili povezivani u zajedničke blokove (što je slučaj sa centrom nacionalnog vojnog identiteta u ulicama Kneza Miloša, Nemanjinoj, Resavskoj i Birčaninovoj) (Ilić, 2017; Ćirić, 2021). Retko su interpolirani uz građevine drugih funkcija, dobijajući posle Drugog svetskog rata široke predprostore u zelenilu (Vojno-geografski institut sa štamparijom, DSZPNO i Vojno-medicinska akademija u Beogradu). Tokom dva stoljeća, njihova izgradnja je uskladišvana sa zakonskom regulativom, strategijama Ministarstva odbrane, generalnim urbanističkim planovima i prostornim razvojem Srbije.

Za razliku od hipernametljivih vojnih zdanja u prestonicama Austro-Ugarske, Ruske imperije, nacističke Nemačke, Sovjetskog Saveza, Japana i fašističke Italije, do 1963. godine i završetka izgradnje DSZPNO, vojni kompleksi u Srbiji nisu nekontekstualno isticani, ne razlikujući se od drugih objekata ni u pogledu stila. Takvu nивелацију su sprovele eksperti za vojnu arhitekturu, vodeći računa da strogost, disciplina i subordinacija koji vladaju u vojnim ustanovama ne budu prenaglašeni u njihovoј vizuelnoј semanticи. Sa druge strane, snažniji emotivni naboј izražavan je u arhitekturi javnih spomenika podignutih na mestima čuvenih bitaka, čime je glorifikovana oslobođilačka tradicija, kult znanih i neznanih heroja. (Manojlović Pintar, 2014).

I pored masovne zastupljenosti vojnih objekata u gradskim centrima Srbije, njihova unutrašnja prostorna organizacija javnosti nije predočavana, jer je vojska štit

kao strogu tajnu. Prevashodno su građeni po direktnoj narudžbini vojnih ustanova, a veoma retko nakon pozivnih arhitektonskih konkursa u koje je javnost bila delimično uključena. Međutim, pošto vojska na većini građevina nije naglašavala „opresivno-ofanzivni“ stil, već odbrambene ikonografske konotacije, pre se može govoriti o umerenoj nego radikalnoj militarizaciji urbanih prostora, sa izuzetkom nekoliko građevina iz socijalističkog razdoblja. Uočeno je da su do 1945. godine, u njihovoj heraldičkoj dekoraciji preovladala oficijelna državna znamenja, a od vojnih simbola trofeji i borbena oruđa – mačevi, puške, štitovi, oklopi, helebarde, liktorske sekire, rimske legionarske šlemove i koplja (Popović, 1997; Maldini, 2004) U socijalizmu su potencirani grbovi republika, zastave, petokrake zvezde i drugi simboli komunističkog poretku i njegove vojne doktrine.

*Kontrolisana militarizacija na delu: najreprezentativniji vojni objekti i njihovi projektanti*

U početku građeni od slabijih, a potom sve trajnijih građevinskih materijala i konstrukcija, vojni objekti su u Srbiji 19. veka stekli istaknuto ulogu u urbanističkoj hijerarhiji rekonstruisanih gradova, sledeći evropeizacijsku kulturnu orientaciju i u pogledu stila. Dugo su podizani kao slobodnostojeci u izgrađenom i prirodnom okruženju namenjeni stajaćoj vojci, da bi sa porastom urbanizacije bili isticani na uglavima gradskih blokova, zauzimajući ih često i u celini. I sama postepeno evropeizirana (Ratković Kostić, 2007), posebno na planu industrije (Stamatović, 1997) vojska je od 1804. do 1914. godine mnogo više uticala na oblikovanje urbanističke slike Beograda i drugih mesta, nego što je to u istoriografiji primećivano (Kadijević, 2017; Ilić, 2017)

Evolucija vojne arhitekture je započela kada je Knez Miloš Obrenović u Savamali podigao veliku kasarnu (1834), a potom još dve u Topčideru i na Palilul (1838), dok je Beogradsku tvrđavu doživljavao kao neprijateljsko osmansko uporište (Makuljević, 2015). Uz dvor Kneza Aleksandra na Terazijama podignuta je još jedna kasarna (1846). Grade se i Oružarnica i Artiljerijska škola, dok su blokovi oko današnjih ulica Sarajevske, Nemanjine, Kneza Miloša, Resavske, Admirala Geprata, Birčaninove i Kralja Milana pretvorenici u centar državnog vojnog identiteta. Jan Nevole podiže Vojnu bolnicu u Njegoševoj ulici (1846-1849), a potom i Vojnu akademiju (1850) na raskrsnici ulica Kneza Miloša i Nemanjine (koja je kasnije dograđivana) (Nestorović, 2006) (Slika 1).



Slika 1. Jan Nevole, *Vojna akademija*, Beograd (1850), razglednica

U Ministarstvu unutrašnjih dela osniva se Vojno odjeljenje, a nedaleko od pomenutog raskršća podiže garnisonska Vaznesenska crkva (1861-1863) i zgrada Manježa za obuku konjičkih jedinica. U Kragujevcu se grade Vojna bolnica (1867) i Livnica Vojno-tehničkog zavoda (1882) prema projektu inženjera Todora Seleskovića. Iako je 1879. godine formiran Inžinjerski komitet kao pomoći organ Ministarstva vojnog, u čiji je delokrug ulazila i izrada pravila po kojima se grade vojna zdanja, centralnu ulogu je i dalje zadržalo Ministarstvo građevina (osnovano 1862), čijim su okružnim inženjerima slati projekti na definitivnu razradu.

U Kraljevini Srbiji, Ministarstvo građevina dobija Građevinski odsek Inžinjersko-tehničkog odjeljenja (1883), nadležno za izgradnju, opravke i održavanje svih vojnih zgrada, uređivanje strelišta, zborišta i vežbališta. Godine 1892. u Beogradu se otvara specijalno Vojno kupatilo. U Ministarstvu vojnom, plodnu projektantsku aktivnost razvijaju arhitekti Dimitrije T. Leko, Danilo Vladisavljević i Dragutin Đorđević. U Beogradu se podižu Oficirski dom (1895) Jovana Ilkića i Milorada Ruvidića (Slika 2), Ministarstvo vojno (1895) Jovana Ilkića, Vojna akademija (1898) Dimitrija T. Leka, Kasarna VII puka (1901-1907) Dragutina Đorđevića (Slika 3), Vojna Bolnica (1903-1906) Danila Vladisavljevića i Oficirska zadruga (1908) Svetozara Jovanovića, Vladimira Popovića i Danila Vladisavljevića, na kojima su se smenjuju, a često i prepliću stilovi romantizma, akademizma i secesije. (Ротер Благојевић, 2004).



Slika 2. Jovan Ilkić i Milorad Ruvidić, *Oficirski dom*, Beograd (1895), razglednica



Slika 3. Dragutin Đorđević, *Kasarna Sedmog puka*, Beograd (1901-1907), razglednica

Beogradska tvrđava po odlasku Turaka 1867. gubi odbrambenu funkciju postajući primer urbane demilitarizacije (Nešković, 2021: 40-85), ali vojska 1913. godine naglašava njenu memorijalnu funkciju izgradnjom spomenika Karađorđu (Borozan, 2012) pretvarajući je u nezaobilazan topos nacionalne vojne istorije. Sagrađene su i kasarne u Čačku (1900), Vranju (1905) i Užicu (1907) u stilu akademskog eklekticizma (Dragutin Đorđević), kasarna i Podoficerska škola u Kragujevcu, kasarna u Negotinu, kasarna i barutana (1898) u Kruševcu, dok se niška Inženjerijska kasarna (1899) u stilu romantizma (Slika 4), Artiljerijska kasarna u Valjevu (1906) i Konjička kasarna u Smederevskoj Palanci (1910) pripisuju Danilu Vladisavljeviću. U Nišu se podiže i Oficirski dom (1903, Ivan Kozlić) i Hirurški paviljon Vojne bolnice (1905-1910) Nikole Nestorovića u stilu romantizma i Konjička kasarna (Nestorović, 2006).

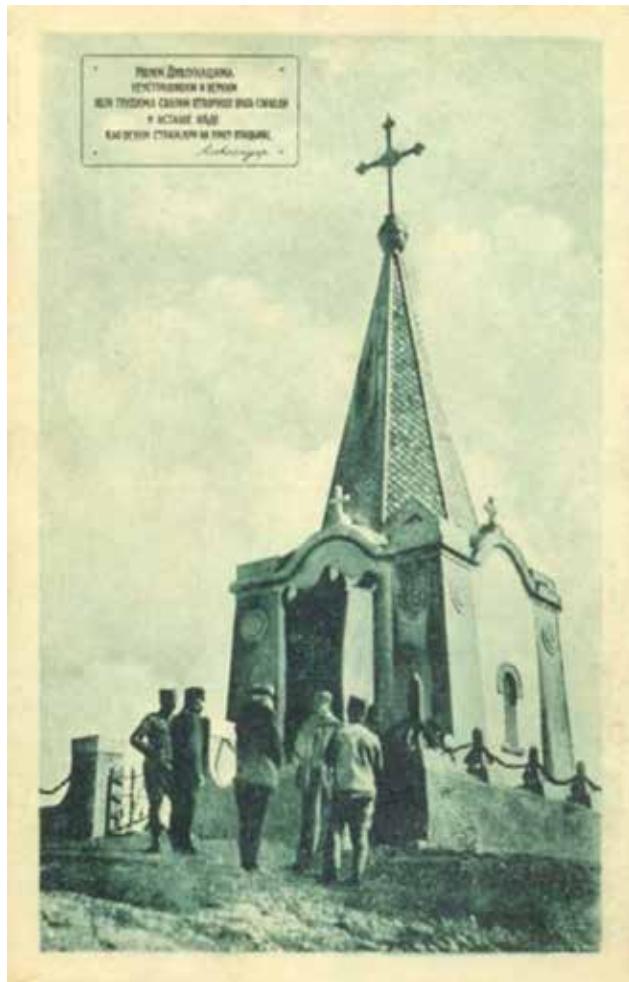


Slika 4. Danilo Vladisavljević, *Inženjerijska kasarna*, Niš (1899), razglednica

Tokom iscrpljujućih Oslobodilačkih ratova (1912-1918) u kojoj je Kraljevina Srbija sa saveznicima porazila zavojevačke armije uz ogromne žrtve, podizane su privremene fortifikacije, kampovi, ratne bolnice, spomenici, groblja i pozornice za vojničke svečanosti. Po oslobođenju Prizrena u oktobru 1912. godine, arhitekta Momir Korunović u čast palih saboraca podiže spomen-česmu *Studenac Kosovo*, koju će 2004. srušiti albanski ekstremisti (Kadijević, 2013:134). Tokom Prvog svetskog rata, pored mnoštva privremenih, podignuto je i nekoliko trajnih spomen-kapela (Agios Mateos 1916., Kajmakčalan 1918. [Slika 5], arhitekte Janka Šafarika, Menzel Burgiba 1920. i Bizerta 1918-1922), (Ilijevski, 2021) o kojima vode računa savremene konzervatorske službe.

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

Sećanje na minule oslobođilačke ratove negovano je u vizuelnoj kulturi Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevine Jugoslavije). (Kadijević, Ilijevski, 2021) U konstruisanju organizovanog sećanja prednjačili su arhitekti Milutin Borisavljević, Petar J. Popović, Milan Minić, Janko Šafarik, Momir Korunović, Roman Verhovskoj, Vasilij Androsov, Nikolaj Krasnov, Ivan Rik, Aleksandar Deroko, Aleksandar Vasić i skulptor Ivan Meštrović.



Slika 5. Janko Šafarik, *Spomen-kapela na Kajmakčalanu* (1918), razglednica

Iako tek izašla iz razarajućeg rata, vojska se od kraja 1918. do proleća 1941. godine, nametnula kao faktor modernizacije jugoslovenskog društva, ne samo u izgradnji sopstvenih kapaciteta, već i industrije, saobraćajnica i podizanja opšteg kulturnog nivoa vojnika (Bjelajac, 1994). Autoritet vojske kao garanta očuvanja višenacionalne države,

ugrožene revizionističkim aspiracijama Mađarske, Italije, Bugarske i Albanije, ličnim primerom je pothranjivao njen vrhovni komandant kralj Aleksandar I Karađorđević, koji se u javnosti redovno pojavljivao u uniformi. Osim što je doprineo negovanju tradicija Oslobođilačkih ratova Srbije, inicirao je i izgradnju monumentalnih vojnih zdanja u Beogradu, Novom Sadu i Skoplju koja su reprezentovala jugoslovensku ideologiju, (Ignjatović, 2007) ali i mnoštvo spomen-kosturnica, grobljanskih kapela i spomen-česama.

Početkom dvadesetih godina, između Starog i Novog dvora na Terazijama je dograđena zgrada Dvorske straže prema projektu arhitekte Momira Korunovića, a na Bastionu I Beogradske tvrđave podignut Vojno-geografski institut (1924-1926) Nikolaja Vasiljeva (Slika 6).



**Slika 6. Nikolaj Vasiljević Vasiljev, *Vojno-geografski institut na Beogradskoj tvrđavi*, (1924-1926), razglednica**

Pošto prvi konkurs za spomenik Neznanom junaku na Avali 1922. godine nije uspeo, kao privremeno rešenje izgrađena je skromna piramidalna konstrukcija prema projektu arhitekte Milana Minića. U Topčideru se tokom ranih dvadesetih godina podiže Gardijski kompleks u stilu ruskog ampира (Nikolaj Vinogradov), za koji se smatra da je podzemnim tunelima povezan sa Dvorskim kompleksom na Dedinju. Građevinski inženjer Ministarstva vojske, izbeglica iz carske Rusije Vilhelm fon Baumgarten u upravnom centru prestonice podiže monumentalni Generalstab u stilu ruskog ampira (1928) (Marković, Videnović, 2010) a zatim i Oficirski dom u Skoplju u neorenesansnom stilu (1929., srušen u zemljotresu 1963). Za reprezentativnu palatu

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

Ratničkog doma u Beograd, raspisan je javni arhitektonski konkurs 1929. godine, na kome prva nagrada nije dodeljena, te je izvođenje (1930-1931) povereno dobitnicima druge Jovanu Jovanoviću i Živojinu Piperskom (Ignjatović, 2005). U Kragujevcu se u stilu pariske *Ecole Des Beaux Arts* podiže Upravna zgrada Vojnotehničkog zavoda (1926). Započinje i izgradnja vojničkih crkava izvan Srbije (za pravoslavne vernike iz stajaće vojske), pre svega u zapadnim delovima zemlje koju su oslobodile srpske armije u Prvom svetskom ratu, ne dopustivši njihovo pripajanje Musolinijevoj Italiji (Vis, Sušak, Ljubljana, Celje, Maribor).



Slika 7. Vilhelm fon Baumgarten, *Generalštab vojske Kraljevine SHS/J*, Beograd (1924-1928), razglednica

Pošto je Novi Sad postao sedište Komande vazduhoplovstva i rečne flote, prema projektu arhitekte Davida Popovića je izgrađena dvospratna zgrada Komande Prve armijske oblasti (1928-1930) u manirističko-baroknom eklektičkom duhu sa punim skulpturama na krovnom vencu, prilagođenom kompozicionim načelima međuratnog akademizma, a dve godine ranije i Oficirski dom arhitekata Georgija Šretera i Konstantina Parisa (Brdar, 2003: 32-33, 80-82; Mitrović, 2010: 156, 160)

U četvrtoj deceniji, na talasu političkog totalitarizma grade se još monumentalniji vojni objekti (Dom vojnih ratnih invalida Dimitrija M. Leka iz 1933-1935. u Beogradu u akademском stilu, ekspresionistička Komanda ratnog vojnog vazduhoplovstva u Zemunu iz 1935. Dragiše Brašovana i Komanda Armije iz 1938. u Nišu Drag. M. Simića)

(Dabižić, 2012; Ćirić et.al, 2018; 147; Kiproski, 2022). U arhitekturi javnih spomenika i ratnih kosturnica ističu se spomen-kapela u Mačvanskom Prnjavoru (1921-1938) Milana Minića, spomen-crkva Vaznesenja Hristovog (1926-1930) sa kosturnicom u Krupnju Momira Korunovića, mauzolej na Zebrnjaku istog autora (upotpunjeno topovima iz Kumanovske bitke iz oktobra 1912. godine) (Slika 8), pomenuti spomenik Neznanom junaku na Avali Ivana Meštrovića (na mestu srednjovekovnog grada Žrnova), (Tucić, 2008) (Slika 9) i Spomen-crkva sa kosturnicom u Lazarevcu (1938-1941) Ivana Rika u saradnji sa Andrejem Papkovim (Stefanović, 2009).



Slika 8. Momir Korunović, *Spomen-kosturnica na Zebrnjaku kod Kumanova* (1937), avio snimak iz 1937., iz porodične zaostavštine Momira Korunovića



Slika 9. Ivan Meštrović, *Spomenik Neznanom junaku*, Avala, Beograd (1937), razglednica

Posle 1945. godine, jednopartijska vlast je insistirala na socijalističkom jugoslovenskom karakteru novoizgrađenih vojnih kompleksa, podižući spomenike borcima NOR-a i Crvene armije. Militarizacija urbanih ambijenata postaje sve izrazitija, zbog složene geopolitičke pozicije Brozove države, uklještene između dva suprostavljenja vojna bloka. U Kragujevcu se podiže Komanda garnizona u maniru ogoljenog modernizma (1946), a zatim i Dom vojske u Nišu (1958) od sedam spratova, sa obeležjima moderne arhitekture „višeg standarda”.

Nakon što je u dogovoru sa političkim rukovodstvom inicirao izgradnju Novog Beograda, arhitekta Nikola Dobrović realizuje svoje prostorno najobuhvatnije delo – Državni sekretarijat za poslove narodne odbrane (DSPZNO ili Novi Generalstab, 1954-1963), izgrađen nakon pobjede na pozivnom konkursu na uglu ulica Nemanjine, Kneza Miloša i Birčaninove u Beogradu (Slika 10) koji će biti urušen u agresiji NATO pakta na SRJ 1999. godine. Taj razuđeni kompleks odelen na zgrade A i B, sa razvijenim predprostorima i ekspresivnom kompozicijom kaskadirano orkestriranih masa, krunisao je autorova traganja za pokrenutom likovnom sredinom (Kovačević, 2001).

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

Kao tekovina Dobrovićevog umetničkog avangardizma, generalštabni kompleks vizuelno dominira nad homogenom grupacijom vojnih eklektičkih objekata u okruženju, koji su na razmeđi vekova uobličili Dimitrije T. Leko, Dragutin Đorđević i Jovan Ilkić, među kojima se izdvajala zgrada Vojne akademije Jana Nevole srušena u bombardovanju 6.aprila 1941. godine. Posmatrači su navedeni da aktivnim kretanjem razotkrivaju dublji smisao Dobrovićeve prostorno-vremenske kompozicije, sastavljene od izdeljeno skrojenih plastičkih sklopova. Po opsežnosti i složenosti građevinskog programa, kao i snažnom siluetnom dejstvu, Generalštab je postao izrazita prostorna dominanta, koja deo javnosti pogrešno asocira na kanjon Sutjeske u kome je 1943. godine vođena jedna od presudnih bitaka NOR-a. Međutim, zbog neslaganja sa vojnim rukovodstvom tokom građenja, Nikola Dobrović nikada nije kročio u završeni kompleks.



Slika 10. Nikola Dobrović, *Državni sekretarijat za poslove narodne odbrane*, Beograd (1954-1963), Arhiv SANU

Dobrović je i pisao o funkciji vojnih objekata i njihovom urbanističkom pozicioniranju, napominjući da domovi JNA, zgrade Ministarstva narodne odbrane i sedišta Generalštaba spadaju u društveno reprezentativna zdanja, koje bi kao makrourbanističke jedinice velikih površina trebalo smestiti u gradske centre (Dobrović, 1953: 101-105). Savetovao je da se obavezno grade na načelima savremene arhitekture, kako bi se potcrtalala „progresivnost“ socijalističkog društva. Posebno je razmotrio položaj kasarni raspoređenih u zelenilu, kao i ratnih škola za generalštabne oficire.

Među posleratnim monumentalnim vojnim objektima sa obeležjima autorske moderne arhitekture, pored Dobrovićevog Generalštaba, izdvajaju se Vojnogeografski institut sa štamparijom (1956) u Beogradu Milorada Macure, oblikovan u korbizijanskom maniru, (Janakova Grujić, 2009) kompleks Vojnomedicinske akademije (1973-1981) Josipa Osojnika i Slobodana Nikolića i Muzej vazduhoplovstva (1989) u Surčinu Ivana Štrausa (Štraus, 1991: 202; Mitrović, 2012: 137-138, 149). U arhitekturi posle 1990. godine, podignuto je više stambenih naselja za pripadnike vojske, dok je u agresiji NATO pakta na SRJ 1999. devastirano mnoštvo vojno-industrijskih i odbrambenih kapaciteta, uključujući Dobrovićev Generalštab, čija obnova kasni zbog neusaglašenih stavova oko buduće funkcije.

Retko sagledavana u istorijskoj perspektivi, militarizacija javnih prostora je početkom dvadesetprvog veka kritikovana na primeru Novog Sada, pri čemu je istaknuta potreba za korenitom demilitarizacijom tvrđave Petrovaradin, ali i svih istorijskih gradskih jezgara u Srbiji (Mitrović, 2014: 129-138). Pored toga, bezbednosni aspekti savremene urbanizacije se poslednjih godina temeljito preispituju na međunarodnim naučnim konferencijama *Urbana bezbednost i urbani razvoj* (UBUR, 2017. i 2022. godine), (Stanarević, Đukić, 2018, 2022) i u specijalizovanim naučnim časopisima.<sup>4</sup> Primećeno je da u prvoj četvrtini XXI veka urbani prostori nezaustavljivo zauzimaju sve više površina prostorne distribucije (Konaev, 2019) zbog čega i *Doktrina kopnene vojske Srbije* iz 2012. godine prepostavlja da će se oružani sukobi težišno izvoditi u urbanom prostoru (Šniković, 2013: 262-266; Žnidaršić, Radovanović, Stojadinović, 2022; Jurišić, 2022). I najavljeni vraćanje obavezognog vojnog roka podrazumeva izgradnju novih kasarni i poligona, jer postojeći kapaciteti za tu svrhu nisu dovoljni, ili ne odgovaraju potrebnim standardima. Na kraju, svedoci smo da se pri izgradnji javnih spomenika poslednjih godina politički manipuliše nacionalnom vojnom istorijom, čime se dodatno militarizuje gradski prostor, na šta je ukazao istoričar umetnosti Nenad Makuljević (Makuljević, 2022).

### Zaključak

U okviru evropeizacijske reforme srpskog društva, od 1834. godine se sprovodi planska militarizacija javnih prostora, prilagođena sistemom javne bezbednosti i usvojenim vojnim doktrinama. Sa jačanjem materijalnih resursa, vojni objekti različitih namena dobijaju sve istaknutiju ulogu u simboličkim topografijama uvećanih gradova,

<sup>4</sup> U časopisima *Vojno delo*, *Vojnotehnički glassnik*, *Novi glasnik*, *Vojska i Odbrana*, bezbednosne teme se osim u savremenom društvenom, geopolitičkom i tehničkom kontekstu, povremeno preispituju i u arhitektonsko-urbanističkom.

zauzimajući pozicije i na glavnim trgovima (Đokić, 2009). Njihova izgradnja je usklađivana sa strategijama Ministarstva vojske (ili odbrane), generalnim urbanističkim planovima i prostornim razvojem Srbije. Međutim, prilikom njihovog izvođenja često je dolazilo do internih nesuglasica između arhitekata i rukovodilaca vojnih ustanova, koji su insistirali na ispunjenju sopstvenih ciljeva – prvi na doslednom poštovanju prihvaćenih projekata, a drugi na njihovom prilagođavanju trenutnim bezbednosnim potrebama.<sup>5</sup>

Osim sa arhitektonsko-urbanističkog stanovišta, vojne komplekse bi trebalo detaljnije analizirati iz bezbednosnog ugla, ali i kao tekovine specifične vojne vizuelne kulture, na čiju su evoluciju uticali odnosi u vojnoj hijerarhiji i promene geopolitičkog položaja zemlje. Otud se većom otvorenosoću vojnih ustanova za proučavanja njihove graditeljske prošlosti, uz efikasniju saradnju arhitektonskih i vojnih istoričara, postojeće praznine mogu delotvorno popuniti.<sup>6</sup>

#### REFERENCE:

1. Bjelajac, Mile. 1994. „Vojska kao faktor modernizacije”, u: Perović, Marija Obradović, Dubravka Stojanović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima XX veka (naučni skup)*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 355-359.
2. Blades, Brooke S. 2003. „European Military Sites as Ideological Landscapes”. *Historical Archeology*, 37 (3), 46-54.
3. Blagojević, Veljko, Petrović, Dejan. 2021. „Military cliques in the Serbian strategic culture of the 20th century”. *Војно дело*, 73 (3), 88-102.
4. Borozan, Igor. 2012. „Spomenik Karađorđu – simbolizam, teatralizam i medijsko prožimanje”. *Nasleđe*, XIII, 9–26. [Борозан, Игор. 2012. „Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско пројежмање”. *Наслеђе*, XIII, 9–26.]
5. Brdar, Valentina. 2003. *Od Parisa do Brašovana. Arhitektura javnih zdanja u Novom Sadu između dva svetska rata*. Novi Sad: Spomen zbirka Pavla Beljanskog. [Брдар, Валентина. 2003. *Од Париса до Брашована. Архитектура јавних здања у Новом саду између два светска рата*. Нови Сад: Спомен збирка Павла Ђелијанског].
6. Dabižić, Aleksandra. 2012. *Zgrada Komande vazduhoplovstva*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda. [Дабижић, Александра. 2012. *Зграда Команде ваздухопловства*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда].
7. Dinulović, Radivoje. 2011. „Javni gradski prostor kao pozornica političke drame”, u Kurtović Folić, Nada (ur.), *Unapređenje strategije obnove i korišćenja javnih prostora u prostornom i urbanističkom planiranju i projektovanju* (tematski zbornik radova). Novi Sad: Departman za arhitekturu i urbanizma Fakulteta tehničkih nauka, 89-104.

5 Iskustva pokazuju da su arhitekti skoro uvek bili prinuđeni da se povinuju volji vojnih organa.

6 Realizaciju ovog istraživanja, pored Odjeljenja za likovne umetnosti Matice srpske, finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu - Filozofском fakultetu (broj ugovora 451-03-47/2023-01/ 200163).

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

8. Dobrović, Nikola. 1953. *Tehnika urbanizma I.* Beograd: Naučna knjiga.
9. Đokić, Vladan. 2009. *Urbana tipologija: gradski trg u Srbiji.* Beograd: Arhitektonski fakultet.
10. Đorđević, Aleksandra. 2018. „Stvaranje i rušenje vojnog identiteta na primeru zgrade Dobrovićevog Generalštaba”. *Kultura*, 159, 248-259. [Ђорђевић, Александра. 2018. „Стварање и рушење војног идентитета на примеру зграде Добровићевог Генералштаба”. *Култура*, 159, 248-259].
11. Đurić Zamolo, Divna. 1981. *Graditelji Beograda 1815-1914.* Beograd: Muzej grada Beograda. [Ђурић Замоло, Дивна. 1981. *Градитељи Београда 1815-1914.* Београд: Музеј града Београда].
12. Gaćinović, Radoslav. 2014. „Društvena uloga vojske u izgradnji bezbednosti države”. *Vojno delo*, 66, 129-144. [Гаћиновић, Радослав. 2014. „Друштвена улога војске у изградњи безбедности државе”. *Војно дело*, 66, 129-144].
13. Ignjatović, Aleksandar. 2005. „Između univerzalnog i autentičnog: o arhitekturi Ratničkog doma u Beogradu”. *Godišnjak grada Beograda*, LII, 313–331. [Игњатовић, Александар. 2005. „Између универзалног и аутентичног: о архитектури Ратничког дома у Београду”. *Годишњак града Београда*, LII, 313–331].
14. Ignjatović, Aleksandar. 2007. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941.* Beograd: Građevinska knjiga.
15. Ilijevski, Aleksandra. 2021. „Humanitarna kriza i tehnička elita: srpski arhitekti u Prvom svetskom ratu”, u Kadijević, Aleksandar (ur.), *Kulturna baština i kriza: heritološki i arhitektonski aspekt.* Beograd: Filozofski fakultet, 115-31. [Илијевски, Александра. 2021. „Хуманитарна криза и техничка елита: српски архитекти у Првом светском рату”, у Кадијевић, Александар (ур.), *Културна бастина и криза: херитолошки и архитектонски аспект.* Београд: Филозофски факултет, 115-31].
16. Ilić, Bojana. 2017. „Vojska i urbanistička slika Beograda tokom XIX i početkom XX veka”. *Kultura*, 154, 35-54. [Илић, Бојана. 2017. „Војска и урбанистичка слика Београда током XIX и почетком XX века”. *Култура*, 154, 35-54].
17. Ilić, M. Bojana. 2020. *Vizuelna kultura u službi vojske Kneževine/Kraljevine Srbije 1878-1913.* doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet. [Илић, М. Бојана. 2020. *Визуелна култура у служби војске Кнезевине/Краљевине Србије 1878-1913,* докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет].
18. Janakova Grujić, Mare. 2009. „Zgrada Vojnogeografskog instituta u Beogradu”, *Nasleđe*, H, 141-158. [Јанакова Грујић, Маре. 2009. „Зграда Војногеографског института у Београду”, *Наслеђе*, X, 141-158].
19. Jurišić, Dragiša. 2022. „Izazovi vojnih operacija u urbanom području”. *Vojno delo*, 74 (2), 75-94. [Јуришић, Драгиша. 2022. „Изазови војних операција у урбаном подручју”. *Војно дело*, 74 (2), 75-94].
20. Kadijević, Aleksandar. 2013. „Odjeci Prvog balkanskog rata u srpskoj arhitekturi”, u Rastović, Aleksandar (ur.), *Prvi Balkanski rat 1912/1913.godine: društveni i civilizacijski smisao*, knj.1. Niš: Filozofski fakultet, 127-144. [Кадијевић, Александар. 2013. „Одјеци Првог балканског рата у српској архитектури”, у Растовић, Александар (ур.), *Први Балкански рат 1912/1913.године: друштвени и цивилизацијски смисао*, књ.1. Ниш: Филозофски факултет, 127-144].
21. Kadijević, Aleksandar. 2017. „Tipologija arhitektonsko-urbanističkih preinacavanja Beograda (19-21.vek)”. *Kultura*, 154, 11-22. [Кадијевић, Александар. 2017. „Типологија

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

- архитектонско-урбанистичких преиначавања Београда (19-21.век)”. *Култура*, 154, 11-22].

  22. Kiproski, Sanja. 2022. „Zgrada Doma ratnih invalida (1933-1935) u Beogradu”, *Zbornik. Muzej primenjene umetnosti*, 18, 51-62. [Кипроски, Санја. 2022. „Зграда Дома ратних инвалида (1933-1935) у Београду”, *Зборник. Музеј примењене уметности*, 18, 51-62].
  23. Kovačević, Bojan. 2001, *Arhitektura zgrade Generalštaba. Monografska studija dela Nikole Dobrovića*. Beograd: Vojska. [Ковачевић, Бојан. 2001, *Архитектура зграде Генералштаба. Монографска студија дела Николе Добровића*. Београд: Војска].
  24. Konaev, Margarita. 2019. *The future of urban warfare in the age of megacities*. Paris: Institut français des relations internationales.
  25. Makuljević, Nenad. 2016. *Osmansko-srpski Beograd: vizuelnost i kreiranje gradskog identiteta (1815-1878)*. Beograd: Toru. [Макуљевић, Ненад. 2016. *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*. Београд: Тору].
  26. Makuljević, Nenad. 2022. *Memorija i manipulacija. Spomenička politika u Srbiji 1989-2021*, Beograd: XX vek.
  27. Maldini, Slobodan. 2004. „Vojna dekoracija, Militarna dekoracija”, u *Enciklopedija arhitekture*, t.II. Beograd: izdanie autora, 699.
  28. Manević, Zoran (red.). *Leksikon neimara*. Beograd, Podgorica: Klub arhitekata, Arhitektonski forum. [Маневић, Зоран (ред.). *Лексикон неимара*. Београд, Подгорица: Клуб архитеката, Архитектонски форум].
  29. Manojlović Pintar, Olga. 2014. *Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989*. Beograd: Čigoja i Udrženje za društvenu istoriju.
  30. Marković, Svetlana, Tatjana Videnović (ur.). 2010. *Stari Generalštab*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda. [Марковић, Светлана, Татјана Виденовић (ур.). 2010. *Стари Генералштаб*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда].
  31. Mitrović, Mihajlo. *Arhitektura Beograda 1950-2012*. Beograd: Службени гласник.
  32. Mitrović, Vladimir. 2010. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
  33. Mitrović, Vladimir. 2016. *Iz istorije kulture i arhitekture. Zapisi jednog istraživača (1994-2014)*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
  34. Nestorović, Bogdan. 2006. *Arhitektura Srbije u XIX veku*. Beograd: Art Press. [Несторовић, Богдан. 2006. *Архитектура Србије у XIX веку*. Београд: Art Press].
  35. Nešković, Marina. 2021. *Beogradska tvrđava: od vojnog utvrđenja do spomenika kulture*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda. [Нешковић, Марина. 2021. *Београдска тврђава: од војног утврђења до споменика културе*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда].
  36. Popović, Marko. 1997. *Heraldički simboli na beogradskim javnim zdanjima*. Beograd: BMG. [Поповић, Марко. 1997. *Хералдички симболи на београдским јавним здањима*. Београд: БМГ].
  37. Ratković Kostić, Slavica. 2007, *Europeizacija srpske vojske: 1878-1903*. Beograd: Vojnoistorijski institut. [Ратковић Костић, Славица. 2007. *Европеизација српске војске: 1878-1903*. Београд: Војноисторијски институт].
  38. Roter Blagojević, Mirjana. 2004. „Arhitektura građevina javnih namena izgrađenih u Beogradu od 1868. do 1900. godine (II)”. *Arhitektura i urbanizam*, 14-15, 73-90. [Ротер Благојевић, Мирјана. 2004. „Архитектура грађевина јавних намена изграђених у Београду од 1868. до 1900. године (II)”. *Архитектура и урбанизам*, 14-15, 73-90.]

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

- Мирјана. 2004. „Архитектура грађевина јавних намена изграђених у Београду од 1868. до 1900. године (II)”. *Архитектура и урбанизам*, 14-15, 73-90].
39. Stamatović, Aleksandar. 1997. *Vojni proizvodni pogoni. Prva savremena industrija u Srbiji (1804-1878)*. Beograd: PINUS Zapisи, knj 6. [Стаматовић, Александар. 1997. *Војни производни погони. Прва савремена индустрија у Србији (1804-1878)*. Београд: ПИНУС Записи, књ 6].
40. Stanarević, Svetlana, Aleksandra Đukić (ur.). 2018. *Urbana bezbednost i urbani razvoj. Prva naučna konferencija* (zbornik radova). Beograd: Fakultet bezbednosti.
41. Stanarević, Svetlana, Aleksandra Đukić (ur.). 2022. *Urbana bezbednost i urbani razvoj. Druga naučna konferencija* (zbornik radova). Beograd: Fakultet bezbednosti, Arhitektonski fakultet.
42. Stanković, Đorđe. 1994. „Vojno politički centar moći na jugoslovenskom prostoru u XX veku”. *Filozofija i društvo*, VI, 179-187.
43. Stefanović, Tadija. 2009. *Spomen-crkva svetog Dimitrija sa kosturnicom u Lazarevcu*. Lazarevac: Srpska pravoslavna crkvena opština. [Стефановић, Тадија. 2009. *Спомен-црква светог Димитрија са костурницом у Лазаревцу*. Лазаревац: Српска православна црквена општина].
44. Šiniković, V. Dragan. 2013. *Istorijski razvoj i budućnost grada u Evropi pod uticajem vojne tehnologije* (doktorska disertacija). Beograd: Arhitektonski fakultet. [Шиниковић, В. Драган. 2013. *Историјски развој и будућност града у Европи под утицајем војне технологије* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет].
45. Straus, Ivan. 1991. *Arhitektura Jugoslavije 1945-1990*, Sarajevo: Svjetlost.
46. Tucić, Hajna. 2008. *Spomenik Neznanom junaku na Avali*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda. [Туцић, Хајна. 2008. *Споменик Незнаном јунаку на Авали*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда].
47. Ćirić, Branimir, Čemerikić, Zoran, Medar, Miodrag, Klisarević, Žarko, Gušić, Sima, Ilić, Jelena, Keković, Aleksandar. 2018. *Arhitektonski vodič 100 Niš*, Niš: Društvo arhitekata. [Ћирић, Бранимир, Чемерикић, Зоран, Медар, Миодраг, Клисаревић, Јарко, Гушић, Сима, Илић, Јелена, Кековић, Александар. 2018. *Архитектонски водич 100 Ниш*, Ниш: Друштво архитеката].
48. Ćirić, Ksenija. 2021. Spomeničko nasleđe ulice Kneza Miloša. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda. [Ћирић, Ксенија. 2021. *Споменичко наслеђе улице Кнеза Милоша*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда].
49. Vujović, Branko. 1986. *Umetnost obnovljene Srbije 1791-1848*. Beograd: Prosveta, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture. [Вујовић, Бранко. 1986. *Уметност обновљене Србије 1791-1848*. Београд: Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе].
50. Žnidaršić, Vinko, Radovanović, Marko, Stojadinović, Ivan. 2022. „Aktivnosti kopnene vojske u urbanim prostorima” u Stanarević, Svetlana, Aleksandra Đukić (ur.). *Urbana bezbednost i urbani razvoj. Druga naučna konferencija* (zbornik radova). Beograd: Fakultet bezbednosti, Arhitektonski fakultet, 289-299.

## Unbreakable Bonds: Serbian Architects and the Military (19th-21st Century)

**Abstract:** From the 19th century uprising period to the present day, Serbia has witnessed a controlled militarization of urban areas as part of its defense policy, with the army showcasing its fighting spirit and emphasizing its crucial role in the public security system. During peacetime, this process unfolds gradually and inconspicuously as ‘peacetime protective’ measures, but escalates during political crises and wars. The devastating war conflicts, resulting from geopolitical and regional crises that often spilled into Serbia’s territory over the last two centuries, have had adverse effects on both military and civil infrastructure. Beyond architecture, which holds significant communicative importance, this militarization has also impacted other aspects of visual culture. Military facilities, as a means of controlling public spaces, have assumed a prominent position in Serbian cities’ symbolic topographies, often occupying main squares. Their construction is coordinated with the strategies of the Ministry of the Army’s (or Defense) strategies, general urban plans and Serbia’s spatial development. However, conflicts between architects and military institution managers often arose during implementation, with architects striving for adherence to planned solutions and artistic visions, while clients sought adaptation to current security needs.

Despite developing in a more modest form compared to major world powers, Serbia’s militarization of public spaces continues to merit critical examination. Beyond the architecturally-urban perspective dominant in scientific historiography, military complexes warrant a more comprehensive analysis from a security standpoint and as a legacy of a distinct military visual culture, influenced by military hierarchy dynamics and the country’s changing geopolitical position. Thus, increased openness of military institutions to research their architectural past and improved collaboration between architectural and military historians could effectively address existing knowledge gaps.

**Keywords:** architects, Serbia, army, visual culture, militarization

**Aleksa Ciganović**

Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd DOI 10.5937/ZbAkU2311084S  
Srbija

UDC 72:929 Ristić P

Originalni naučni rad

**Vladimir Stevanović**

Univerzitet Union Nikola Tesla, Beograd  
Fakultet za graditeljski menadžment  
Departman za arhitekturu  
Srbija

## **Metaarhitektura Predraga Ristića: između ne-filozofije i hipermetafizike**

**Apstrakt:** Kao tema se postavlja istraživanje, kritičko tumačenje i komparativna teorijska sinteza metaarhitektonskog delovanja srpskog i jugoslovenskog arhitekte i umetnika dr Predraga Ristića (1931-2019). Cilj teksta je da ukaže na Ristićev proizvođenje metaarhitekture – u smislu zauzimanja stanovišta intelektualnog i agonističkog senzibiliteta arhitekte kao angažovanog individualca koji na intelektualno disidentski način interveniše izvan zvaničnih akademskih institucija i ugrađuje se u formaciju kulturne liberalizacije u društvenom kontekstu jugoslovenske paradigmе druge polovine dvadesetog veka. U tom smislu, metaarhitektura se može razumeti kao širi semiološki konstrukt; sposobnost i volja da se napravi bilo kakav ontološki znak, epistemološki događaj ili metodološki predmet koji će učiniti da oblici društvene istorije i kritike procirkulišu u opsegu većeg od arhitektonskog, ali i od umetničkog i kulturnog konteksta. Analiza Ristićevog slučaja vodiće se u dva moguća pravca, analogna dvema fazama njegovog stvaralaštva, u kojima se mogu prepoznati naznake specifičnih teorijskih paradigmi. Ranija Ristićeva faza iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, tokom koje se bavio tehno-pesimističkim i tehno-kritičkim posmatranjem sveta (od Kajmakčalanske crkve do više projekata tanatopolisa), analitički se utemeljuje na paraleli sa ne-filozofijom kao antidogmatskim fenomenološkim konceptom. Neposredni nastavak Ristićevih stvaralačkih aspiracija iz osamdesetih godina tumači se na osnovu njegovog disertacionog semioantropološkog bavljenja mezolitskom kulturom Lepenskog vira, koje se povezuje sa hipermetafizikom kao komparativnom misaonom formacijom.

**Ključne reči:** Predrag Ristić; metaarhitektura; ne-filozofija; hipermetafizika; kulturno disidentstvo

*Uvod: kontekstualne naznake društveno-istorijskog ambijenta*

Stvaralačko i teorijsko delovanje arhitekte Predraga Ristića<sup>1</sup> pripada kontekstu savremene jugoslovenske umetnosti i arhitekture, čiju je immanentnost karakterisalo premanentno razvojno dosezanje i uspostavljanje blizine sa zapadnoevropskom kulturnom savremenošću. Dijalektička blizina se ostvarivala kako u prevladavanju kulturoloških i idealističkih rastojanja, tako i kroz relativističke oblike estetičkog pluralizma, uporedo sa evropskim kulturnim varijetetima koji napuštaju i suštinski negiraju konvencionalnu modernističku percepciju i uklapaju se u epistemološki poredak akademskih, intelektualnih i metodoloških višestrukosti stvaralaštva. Uopšte, učestalost pojmoveva *modernizacija*, *modernost*, *moderno društvo* i drugih izvodnica iz izraza koji je u njihovoј osnovi, u posleratnoj neojugoslovenskoj evoluciji društva tokom pete i šeste decenije prošlog veka bila je najčešće u obrnutoj proporciji sa nedvosmislenošću i jasnoćom upotrebe po kontekstu revolucionarne savremenosti na koju je trebalo da se odnosi. Filozof kulture Bošković, zapaža da je domaći antikapitalistički duh revolucionarnog neomarksizma skrivaо u sebi jedno obeležje koje se retko isticalo – pojmovnu i afektivnu tendenciju protiv moderne (Bošković, 2003:108). Prema sociologu kulture Obrenoviću, domaće razumevanje modernosti u okrilju tadašnjih intencija društvenog sistema je proizilazilo iz prisustva kritičkih intelektualaca i njihovih intelektualnih kritičkih inicijacija koje je ideološka pragmatika dopuštala iz sebi imanentnih razloga koji su u vezi sa imidžom slobode (Obrenović, 1994: 397-398). Istoričarka umetnosti Merenik zaključuje da je *moderni tradicionalizam*, kao oblik građanskog suprotstavljanja, logična i očekivana reakcija na socijalistički realizam koji je pod etiketom ozvaničene liberalizacije umetnosti nudio starinski model „kompromisnog modernizma, drag srpskoj kulturnoj i građanskoj sceni tridesetih godina odakle uistinu i potiče“ (Merenik, 2010: 68).

Moderni intelektualni duh nije predstavljao isto što i pojam kapitalističkog misaonog progresizma, ali se u kulturnom, istorijskom i političkom smislu na njega naslanjao i uključivao ga kao sastavni, mada najsporniji deo. Koincidentan sa intimističkim retroestetskim oblicima modernizma u umetničkom estetizmu koje je pre Drugog svetskog rata usvojilo jugoslovensko građansko društvo, nastupajući revolucionari a potom i liberalizovani neomarksizam je predstavljao analogon i sadržalač unutrašnjih društveno-istorijskih rearhajizacija antroponomičnih kulturnih i kritičkih obrazaca umetnosti

<sup>1</sup> Arhitekta Predrag Ristić je diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1956. godine postajući veoma brzo i član umetničke grupe *Mediała*, dok njegov savremeni rad obuhvata nastavu na Akademiji za obnovu srpskih zadužbina pri Srpskoj pravoslavnoj crkvi i vezan je za projektovanje i rekonstrukciju sakralnih građevina. Autor je i voditelj nekoliko televizijskih serijala i pojedinačnih priloga, intervjuja i kritičkih prikaza. Dobitnik je nagrade ULUPUDS-a 1987. godine i Britanske nacionalne nagrade za arhitekturu 1989. godine. Autor je dve štampane knjige *Istina Lepenskog vira* (2011) i *Kolač* (2012). Više u izdanju: *170 ličnosti za 170 godina visokoškolske nastave u oblasti arhitekture u Srbiji* (Arhitektonski fakultet - Univerzitet u Beogradu, 2016)

u sopstvenim aspiracijama ka savremenim diskursima. Takvo obeležje posleratne neojugoslovenske kulture je tek malo zaostajalo za onim koje je okruživalo i novu upotrebu pojmove *slobode*, *revolucije*, *napretka*, *građanina*, *individualnog*, i *tradicije*. Potonji pojmovi su pripadali arsenalu *velikih postrevolucionarnih ideja* društveno-političke filozofije koji su bili pogodni koliko za praktični toliko i za refleksivni kritički i teorijski diskurs neophodan nužnom dosezanju liberalizovane socio-kulturne društvene morfolologije društva kao hibridne, poluperiferne i multinacionalne kombinacije organske zajednice i mehaničkog društva (Pećujlić, 1993:12).

Širi okviri stvaralačkog okruženja nameću osnovanu prepostavku da se Ristićev nastup može egzemplarno izdvojiti kao vid kulturnog disidentstva i na taj način smestiti u kompleks izrazitih individualističkih stvaralačkih pojava i ekscesne provokativnosti po smislu i mestu u novonastaloj savremenosti, ali ne samo u širim granicama stvaralačke incidentnosti i njene kulturne savremenosti već i u granicama kritike užeg i specifičnijeg diskurzivnog segmenta koji se odnosi na savremene arhitektonske akademske institucije. Naime, intelektualni obrasci u arhitekturi, naročito od početka sedamdesetih godina prošlog veka koji nastaju uporedo sa narastajućom krizološkom i apokaliptičkom reprezentacijom novog informacionog, energetskog i ekonomskog produktivizma svetskog poretku, uglavnom su se razvijali disidentski i izvan doktrine arhitektonskih akademske institucije, iz intelektualnih i kontrakulturalnih kritičkih inicijacija zasnovanih na konstruktima simbolizma, emotivizma i naturalizma.

Slika društvenog asamblaža autoritarne modernizacije sa ovakvim dihotomnim sadržajem, postaće značajna za ključni društveni obrt u postsocijalizmu kada sa potonjim opadanjem ateističkih društvenih načela i oslobođilačke političke kulture, brojni komunisti i potomci revolucionara u atmosferi razočarenja u svaki progres vide mogućnost za transfiguraciju samoupravne vladajuće platforme u platformu desne rekonstitucije buržoaskog evropeizma sa nacionalnim karakterizacijama. Paralelno liniji obnove i radikalizacije neomarksizma kroz novolevičarski pristup *praxis filozofije*, od sredine šezdesetih do kasnih osamdesetih godina, odvija se i složeni proces izgradnje duhovnih skloništa koja su bliska socijalnom narodnjaštvu i modernom tradicionalizmu, što je u slučaju Ristića već zapaženo njegovim prisustvom u takozvanom Zadarskom slučaju (Стефановић, 2018; Jurak, 2021). Diskurzivne formacije *desnih idejnih skretanja*, kakav je, na primer, predstavljao intelektualni kružok okupljen oko *Simićeve br. 9* u Beogradu, počivale su na nataloženim asamblažima nacionalne istorije i intelektualno-političkih replika kojima se posezalo za nacionalnim i socijalnim identitetom, autohtonom prekomunističkom komunitarnom kulturom, kao i autentičnom karakterologijom i socijaldemokratskim mentalitetom predratnog građanstva (up. Cvetković, 2017: 386-387; Dragović-Soso, 2004: 64-90 i dr.). Ovako

otvorena mogućnost humanističke samokritike u Jugoslaviji i rekonstrukcije *civilnog društva* u samoupravnom socijalizmu kao novoozvaničenoj ustavnoj i ideološko-političkoj formaciji, produbila je i razradila građansko-demokratske varijetete unutar ozvaničene društvene kritike stvarajući pretpostavke ne samo za političku opoziciju, već i za *svetonazorsku opoziciju* u sferi individualizma – stvaranjem neformalnih grupa kao *ostrva slobode*, iznenadjuće gustim intelektualnim mrežama civilnih inicijativa, pokretima, apelima i slobodnim umetničkim praksama (Subotić, 1990:195-209).

Nakon smeštanja Ristićeve autorske pozicije u zonu umerenog kulturnog i akademskog disidentstva unutar složenog tranzisionog društvenog konteksta jugoslovenske modernosti, razmatraće se konkretnе studije slučaja u vidu njegovih ključnih radova od Kajmakčalanske crkve, preko projekata tanatourbanističkih konglomerata do interpretacije mezolitske kulture Lepenskog vira. Namera je da se ponudi inicijalna kritička retrospekcija Ristićevog opusa postavljena kroz prizmu pojmovne aparature ne-filozofije koju je razvio francuski fenomenolog Merle-Ponti (Maurice Merleau-Ponty), kao i hipermetafizike koja je plod razmatranja nemačkog filozofa srpskog porekla Branislava Petronijevića. Važno je napomenuti to da se na osnovu Ristićevih spisa ne može pouzdano tvrditi da je on uopšte izučavao Merle-Pontija i Petronijevića, niti su ova dva filozofa na bilo koji način ugrađena u njegovu autorskiju poetiku. U skladu sa tim, potrebno je ogradići se od simplifikovane akademske prakse – izrazito karakteristične za arhitektonski diskurs – poetičkog izobličavanja analitičkih svojstava teorije, gde teorijski opservacioni potencijal biva redukovana na poetički formulisana uputstva za proizvodnju arhitektonske teorije i arhitektonskog stvaralaštva u smislu dizajna. Nasuprot tome, pretpostavka je da se Ristićev stvaralački rad može isključivo posmatrati i tumačiti u komparativističkom svetu navedenih teorijskih okvira, što će biti predmet narednih poglavlja teksta.

### *Ne-filozofija arhitekte Predraga Ristića*

Ideju ne-filozofije razvio je Merle-Ponti tokom poslednje tri godine života pre iznenadne smrti 1961. godine.<sup>2</sup> Ne-filozofiju ne treba shvatiti kao anti-filozofiju niti a-filozofiju, ona je filozofija uvek, svuda i o svemu, koja nije dijalektički ili predmetno

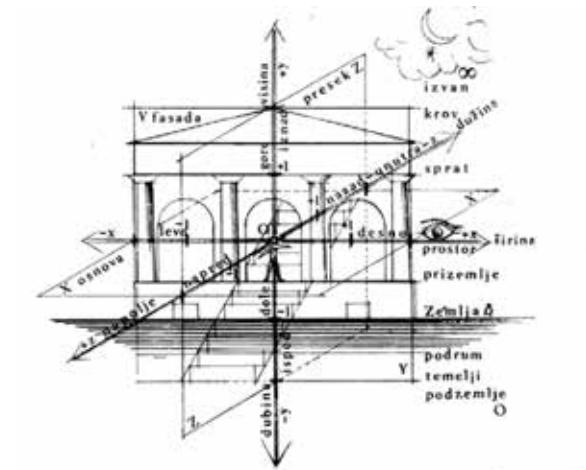
2 Moris Merle-Ponti (1908-1961) je filozof fenomenološkog intelektualnog kruga Francuske čija se puna zrelost mišljenja zaokružuje nakon Drugog svetskog rata kroz intelektualna interesovanja sa kognitivistička i senzualistička pitanja lokomotorne percepcije prostornosti, analitičke umetnosti sa stanovišta neo-geštalt i neurofenomenološkog aspekta i političkog aktivizma uglavnom sa stanovišta levih socijalističkih i internacionalnih shvatanja. Ideju *ne-filozofije* Merle-Ponti začinje najpre u *La Philosophie aujourd’hui* (*Notes de cours*, 1958), a potom je ideja u svojim najdubljim segmentima koncentrisana u spisima *L’Oeil et L’Esprit* (*Oko i duh*, 1964) i *L’Homme et l’adversité, dans Signes* (Ch. XI), 178 (1951/1960): *Un homme ne peut recevoir un héritage d’idées sans le transformer par le fait même qu’il en prend connaissance, sans y injecter sa manière d’être propre, et toujours autre.*

situirana. Ne-filozofija bi prepostavljala frekventnu filozofiju koja se stvara prećutnim i antidogmatskim koncenzusom. Ona je tačka ukrštanja više filozofija a da pri tome ne postane nekakva nadkonceptijska meta-filozofija već slobodan prostor mišljenja koji se nanovo transformiše i dobija simbolička značenja za sve involvirane i u kojem se svi akteri snalaze tako da dodatna pojašnjenja nisu nikome neophodna. U tom smislu, ne-filozofija predstavlja prevođenje uvida koje proizvodi filozofija u jedno lično iskustvo, izobličenje i uvrтанje znanja tako da postane konkretno iskustvo – usmeriti prostor konceptualnog rasuđivanja u empirijski prostor singularne egzistencije i povratno, usmeriti nove misaone koncepte u transcendentalno.

Negacija *ne-* ispred reči filozofija ukazuje na fenomenološku distancu između konceptualnog prostora i konkretnog prostora života u svim svojim kompleksnostima i kontradikcijama, kao i zbog toga što svom nedostatku dodaje sopstvenu nedovršenost i nesavršenost. Ne-filozofija, prema Merlo-Pontiju prepoznaje sopstveni čin deformacija, distorzija i pogrešnih tumačenja, ali stiče legitimitet u pristupu životu koji je tu da bi se sa njim eksperimentisalo. Ne-filozofija ukazuje na postajanje koje je nezavršeno i nepoznato za budućnost, i savremeni umetnik će koristiti bilo koju teoriju ili pokret koji mu je pri ruci kako bi se kretao napred. Ovaj čin transponovanja ali isto tako i transformisanja teorije kako bi bila korisna, upravo je ono što čini savremenog i kritičkog arhitektu ne-filozofom, jer je zauzeo poziciju kako bi nešto u njemu postigao. Prema Merlo-Pontiju, pozicioniranje je refleksivna operacija posvećivanja nekoj vrsti *teorije sveta*, gde je umetnikov, kao i arhitektin učinak eventualno moguć. Nisu svi savremeni umetnici i arhitekte počeli tako što su izučavali filozofiju ili su čitali klasične ili poststrukturalističke teoretičare kako bi produbili hermeneutiku svoje umetnosti, već, tačnije, ova inicijacija je bila praćena temeljnim smislom otvorenosti i orientacije prema postojećim idejama i konstruktima savremene umetnosti koji su se morali transformisati u nešto specifičnije i usmerenije. Prema Merlo-Pontiju, priroda ovakve umetničke prakse, predstavlja operaciju situiranja filozofije u bilo koju konfiguraciju života.

U teorijskoj praksi srpske i jugoslovenske arhitekture vernakularnosti je immanentno stanje ne-filozofije – kako zapaža beogradski teoretičar umetnosti i književnik Zoran Mišić (1921-1976), nema fiksne istine arhitektonskog planiranja, samo različito izrečeni predlozi o nasleđu (Mišić, 1961:22). Potencijal ne-filozofije predstavlja saglasnost sa njenom immanentnom slobodom trenutka, uspostavljavajući kritiku savremene arhitekture kao prostor *ne-nužnosti* (ne-radikalne kontingenčije) i *mogućnosti* (virtuelnosti). Čini se da je prva faza Ristićevih interesovanja pobudila razumevanje upravo za ne-linearne i ne-radikalne kontingenčije savremene arhitekture u odnosu na eksperiment, afirmacijom novih vrednosti i kreiranja ne-filozofskih koncepta.

Dok je za sve autore naglašenog umetničkog individualizma ulazak u područje nove umetničke prakse sedamdesetih godina dvadesetog veka značio početak njihovog delovanja uglavnom po grupama i komunama, za Predraga Ristića to je bio izazov prekida sa dotadašnjim umetničkim aktivnostima koja je bila slabije ili snažnije, posredno ili neposredno vezana za beogradsku grupu *Mediala*. Ovaj period stvaralačkog bavljenja arhitektonskom umetnošću, usmerava Ristića ka kritičkoj i antropološkoj raspravi o *krivoj i pravoj arhitekturi* u kontekstu tradicije (Ristić, 1961: 3). Ristić konstituiše epistemologiju prave arhitekture koja je karakteristična za zapadnu civilizaciju još od antičkih vremena i ceni je kao rezultat postepenog osvajanja i kontrole prostora, kada se u njega dospeva sa pozicije izolovane tačke pojedinca a ne iz pozicije samog prostora kao takvog – *kockasta arhitektura* je proizvod normiranja i grednih sistema, u sinonimiji sa strukturom neorganske hemije. *Kriva arhitektura*, u sinonimiji sa organskom hemijom, predstavlja rezultat integralnog poimanja prostora i nastala je u starim kulturama koje su odveć osakaćene ili uništene varvarizmom [emancipatora, arijevaca – prim. aut.] ali koja nesumnjivo ima svoju budućnost i potencijal afirmacije. U svetu afirmacije zrakastog umesto rednog rasterskog poligona novoizvedenog samačkog doma na Dorćolu, Ristić konstatiše da standardnom jugoslovenskom arhitektonskom produkcijom suvereno dominira neorganska *prava arhitektura*, proistekla iz ortogonalnog geometrijskog oprostoravanja (upor. Merlo-Ponti, 1978:288), te pretpostavlja da napori za povratkom krive arhitekture u kontekstu nacionalnog stila, onog „stila u kome dominiraju krivine koje su prostije geometrije od prave, pa prema tome i pravilnije, ne bi trebalo da budu osjećene nerazumevanjem javnosti“ (Ristić, 1961: 3). Tačno deceniju kasnije Ristić se ponovo vraća na odnos arhitekture, geometrije i broja, razmatrajući klasičnu ekspografsku dispoziciju građevine prema kartezijansko-paladijanskim načelima (Ristić, 1971:22) (Slika 1).



### Slika 1. Klasično shvatanje arhitekture, geometrije i broja u eksponografiji građevine (*Čovjek i prostor*, br. 220, 1971)

Čini se da se, prema Ristiću, vernakularnost misli materijalnom osnovom ljudske realnosti – kako materija i organski život vibriraju, pulsiraju i eksplodiraju energijom. Postoji sirova energija, volja, životna sila koja može dovesti do patnje, ali i do uzdizanja ljudskog života. S druge strane, vernakularna sveobuhvatnost o kojoj Predrag Ristić diskutuje u spisu *Kolač*, prosečena je modernim svetom iz čijih odlomaka se vidi svet iz svoje imanencije – svrha života je imanentna, ali ne sadrži nikakvu transcendenciju izvan ovog sveta te svako dejstvo života konačno prelazi u simbol. U pogledu vernakularizma, modernizam vidi svet bez bilo kakvog pređašnjeg značenja ili vrednosti, pa se čini da je neophodan kulturni kanibalizam, antropofagija – beskonačan proces rekreiranja prošlih postignuća u sadašnjosti. Upravo je Šopenhauer (Arthur Schopenhauer) na jednom mestu govorio o mitologiji tradicionalnosti kao neutemeljenoj, neznanoj volji koja nema svrhu koliko već danas – ali i kao stremljenje, zaslepljenje koje se može manifestovati i kao *nagon života* i kao *nagon smrti* u okviru istog društvenog organizma. Šejkin manifest grupe *Mediaala* upravo nakon više negacija o tome šta se ne radi, u poslednjoj, sedmoj tački manifesta konstataje da se životne stvari i pojave tek *registruju i klasifikuju*.

Angažovano bavljenje dubokom hermeneutikom nacionalnog nasleđa pozicionira arhitektu Predraga Ristića, uz harizmatsku sportsku pojavu koja je dodatno i upadljivo podsećala na predratno somatsko jezgro sokolske ideologije, kao ekstazičnog mislioca kontingenције, a predmet njegovog posmatranja su vojni memorijali i ratovi. Spomen crkva na Dobrom polju u Makedoniji je projektovana 1966. godine u obliku carske jabuke (šara) u kojoj se nalazi kosturnica sa spomen zbirkom probaja Solunskog fronta. Takav projekat predstavlja *epistemičku pukotinu* u razlici koja se ne odnosi samo na institucionalnu praksu pristupa zaštiti graditeljskog nasleđa, već se odnosi i na identitet socijalističkog estetizma i svih potonjih varijeteta kritičkih regionalizama koji će igrati ključne uloge u reinterpretaciji socijalne tradicije na koju je zvanična ideologija pristala, i koji će potom dovesti do konačnog probaja postmodernizma u kulturno polje Srbije i jugoslovenskih konstrukata njene društvene istorije (Slika 2).



**Slika 2. Crkva sa kosturnicom i spomen izlozbom Kajmakčalanskog probaja na Dobrom polju u Makedoniji, 1966. godina (knjiga *Kolač*)**

Savremeni umetnik je, sudeći prema filozofskom angažmanu Predraga Ristića, situiran u život, on postoji kao specifično otelotvorene metafizičkog čvora – kao neko ko je transformisao svoj odnos prema određenom monstruoznom telu istorije, pojavljujući se u okviru društvenog konteksta u svetu umetnosti iz paleolitskih svetova, u jednom istoričnom trenutku diskurzivnog vremena.<sup>3</sup> Čini se kao da savremeni arhitekti postaju generisane singularnosti time što su kroz svoje životne putanje uokvireni inverzno od institucionalnog i diskurzivnog režima ideologije, zadržavajući suvereno pravo na svoje individualne i intelektualne interese, kritički angažman i proaktivno pravo na pravljenje svoje arhitektonske umetnosti.

Kod Predraga Ristića se ubrzo bude i stvaralačka interesovanja za metaforijski i alegorijski iluzionizam značenja i smisla zajednice kroz arhitektonske predloge projekata - gradova kondominijuma *Studentski megapolis* (1968), *Madurodam*

<sup>3</sup> Prema američkom kritičaru umetnosti Dantou vernakularna arhitektura je transformacija opšteg mesta u kome se pogled na aktuelni svet promenio (Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*, Massachusetts: Harvard University Press), dok je za meksičkog kustosa i istoričara umetnosti Medina Kvaumemok vernakularnost čin *zaštite utopije* (Cuauhtémoc, Medina. 2010. *Contemp(t)orary: Eleven Theses in What is Contemporary Art?*, Berlin: Sternberg Press). Za Milazoa vernakularnost je *bela energija celovitosti* (Meillaseau Quentin. 2016. *Poslije konačnosti – Esej o nužnosti kontingencije*, Zagreb: Multimedijalni institut). Vernakularna arhitektura stoga postoji u posredovanom, medijatizovanom prostoru istorije, jer nikada ne može postojati bez konteksta koji je na neki način podržava.

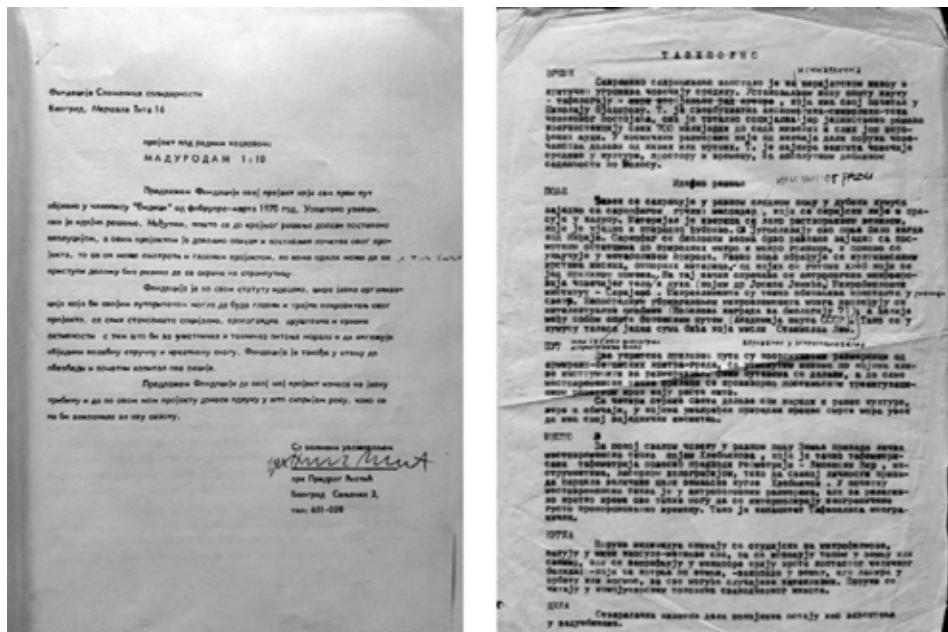
1:10 (1970/1972), *Tafopolis* (1972), *Ekosofija* (1974) i *Zenica arhitekture* (1984).<sup>4</sup> U projektu *Tafopolis*, Ristić je zahtevom da se gradi isključivo tamo gde ima *pravih duhova*, apostrofirao fenomen istoriciteta s obzirom na jednu antropološku činjenicu – da svako građenje kako na nivou aglomeracije tako i na nivou pojedinačnog objekta kao kulturološkog fragmenta, ima najjaču predispoziciju da materijalno opstane upravo na lokacijama koje imaju kulturološko nasleđe, mitološku potku, na mestima koja imaju povesnost (Rajković, 1979: 135-158). Fantazmagorične utopije grada iz postmodernog korolaru arhitektonske produkcije tog vremena proveravali su i drugi arhitekti, nalikujućim tvorevinama na čelijske i kontraforske konglomeracije u predratnoj *degenerativnoj umetnosti* Hajnriha Davrinhausena (Heinrich Maria Davrinhausen, 1894-1970) ili italijanskog arhitekte Maria Mirka Vučetića (1898-1975), ali su ovde u jugoslovenskoj *arhitektozofiji* karakteristične po spomeničkim komemorativnim motivima, monumentalnim obrisima i pretencioznim raspoloženjima.

Ristićeva idejna rešenja ovih gradova predstavljaju adresirane građanske inicijative naslovljenoj javnoj službi i ne sadrže tehničke crteže. Kritički angažman arhitekte latentno kooptira sa birokratskim manirom vremena, u kome arhitektura kao suštinski fenomen uvezan sa određenim idejama, žanrovima i medijima paradoksalno više ne postoji. Ovi dopisi su na pojedinim mestima ručno korigovani, prepravljeni sa naknadno pripisanom zabeleškom, uputstvom i interpunkcijskim korekturama. Na taj način, arhitektonska dela jedino postoje kao *predlozi o arhitekturi* – onaj koji napravi ovakav predlog jeste savremeni umetnik jer u samom činu pravljenja arhitektonske umetnosti i on postaje savremen. Savremeni arhitekta je onaj koji predlaže arhitektonsku umetnost iz apsolutne pozadine administrativno-birokratskih apstrakcija – Predrag Ristić predlaže arhitektonsku ideju *formalnom građanskom predstavkom* kao izrazom formalne distance ali i simboličkim emanatom birokratske virtuelne komunikacije koju druga strana jedino i najbolje razume, kao prenosom arhitektonske umetnosti na kvazi-tehnokratski način koji uglavnom i odražava mogućnost javnog i političko-ideološkog prisustva projektnog rešenja. Kroz ove projekte *filozofija mora ući u sukob*, kako to zahteva američki teoretičar umetnosti i arhitekture Hju Silverman (Hugh J. Silverman), *sama praksa teorije mora biti ne-filozofija odnosno filozofija koja je postala iskustvo i akcija* (Silverman, 1997: 147). Zvanični dopis je forma pisanih aktova kojom se ispoljava razlog distance, u korespondenciji prema nekom autoritetu, državnom organu ili određenom oponentu. Kod Ristića, iz čina adresiranog i arhiviranog formalnog dopisa proizilazi aspekt kritičkog eksperimentisanja, jer je znatiželja esencija eksperimentisanja

4 Umnogome slična projektna forma biće ubočena i projektom *Spomen korablie* (2015/2016) – brod-a-crke koja neprestano plovi rekom Savom od Velike Gradiške i Jasenovca do beogradskog Ušća i neprekidno zvoni. Projekat je oblikovan u slobodoručnom crtežu i tehničkim opisima, koji prate dopisi kucani pisaćom mašinom u formi potpisanih obraćanja sa priključenim specifikacijama troškova u formi predmeta i predračuna.

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

sa državom i društvom. Eksperimentisati znači pokušati, poslati predstavku državnom organu, postaviti zahtev ili eventualno molbu, napraviti probu, upustiti se u slučajnosti, uzaludno predložiti i obrazložiti tradiciju kao misleći predmet arhitekture i umetnosti (Slika 3).

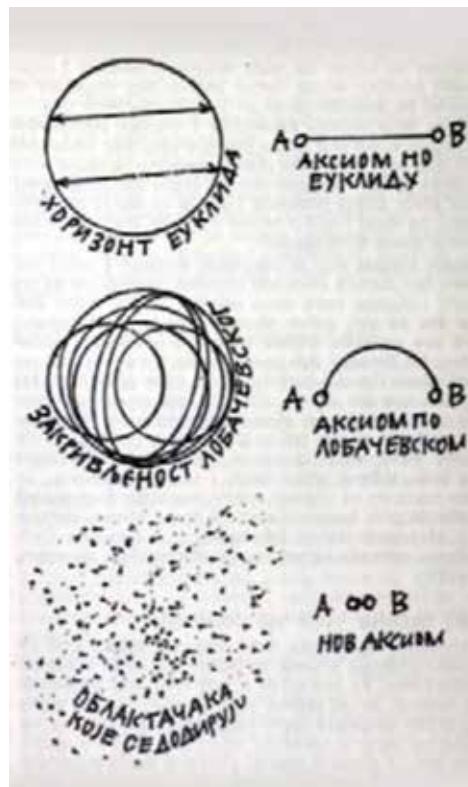


**Slika 3. Projekti za podzemne memorijalne gradove Madurodam i Tafepolis u formi službenog dopisa, 1970. i 1972. godine - Arhivski centar SKC Beograd**

U okviru napisa *Teorije dodirivanja* iz 1976. godine, Ristić se bavi performativnim spekulisanjem kojim teoriju relativiteta i Lajbnicovu monadologiju dovodi do apsurda. U ovoj teoriji Ristić isključuje mogućnost i klasičnog Euklidovskog i metafizičkog Lobačevskog stanovišta o najkraćem putu (linijskom ili krivolinijskom), već tvrdi da nema puta između dve tačke s obzirom da se sve materijalne tačke dodiruju. Zato one nisu Euklidovske tačke, Lajbnicove monade ni Herbartovi metafizički nepovezani *reali*, kao ni imaginarne tačke geometrije Lobačevskog, već najpričinije prostornim elementima Hilbertovog kompleksnog sistema koji se sastoji iz čestica informacionog preslikavanja beskonačnog broja dimenzija po geometrijskoj analogiji. Ne bi bilo protivurečno tvrditi da su u međuvremenu doista definisane savremene filozofije materijalnih relacionizama koje istinski, upravo sadrže obnovljene antičke i relativističke predikcije o konektivističkim filozofijama povezanosti u savremenim mereološkim, kvantnim i emergentističkim sistemima produktivnog tehničkog i digitalnog materijalizma. Konektivistička parafraza Ristićevih prepostavki o

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

neposrednom afinitetu svih materijalnih tačaka da se međusobno, ne posredno, već neposredno dodiruju, ukazuju na večito prisustvo istih ili srodnih struktura filozofskog mišljenja.<sup>5</sup> Upravo kako i zaključuje Merlo-Ponti, „svuda je temelj stvarima prepoznat kao kontingenstan” (Merleau-Ponty, 1959/1961:46) (Slika 4).



Slika 4. Ilustracija konektivističke metafizike - teorija dodirivanja (1976)

5 Podsticajni su ključni naslovi savremene filozofije konektivizma: Albertazzi, L. (1996) Formal and Material Ontology, in: *Formal Ontology*, ed. Roberto Poli and Peter Simons, 199-232. Leiden: Nijhoff; Briceño, S. and Stephen Mumford (2016) Relations All the Way Down? Against Ontic Structural Realism, in *The Metaphysics of Relations*, ed. Anna Marmodoro and David Yates, 198-218. Oxford: Oxford University Press; Buhagiar, D., Joseph Muscat (2006) Connective Spaces, Memoirs of Shimane University 39, 1-13; Cilliers, P. (1998) Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems. London and New York: Routledge; Clarke, B. L. (1981) A Calculus of Individuals Based on Connection, *Notre Dame Journal of Formal Logic* no. 22, Durham USA: Duke University Press, 204-218; Cohn, A. G., and Achille Varzi. (2003) Mereotopological Connection, in: *Journal of Philosophical Logic* 32, 357-390; Esfeld, M. (2016) The Reality of Relations: The Case from Quantum Physics, in *The Metaphysics of Relations*, ed. Anna Marmodoro and David Yates, 218-35. Oxford: Oxford University Press; Loux, M. (1995) Composition and Unity: An Examination of Metaphysics H. 6., in *The Crossroads of Norm and Nature: Essays on Aristotle's Ethics and Metaphysics*, ed. May Sim, Lanham: Rowman – Littlefield, 247-280. i drugo.

*Hipermetafizika arhitekte Predraga Ristića*

Prema filozofu Branislavu Petronijeviću (*Principien der Metaphysik, Band 2*, Heidelberg: Universitätsbuhandlung [*Principi metafizike, Tom 2*], 1912)<sup>6</sup> metafizička i hipermetafizička istraživanja, mada međusobno povezana, ipak se međusobno razlikuju svojim problemskim pitanjem, kvalitativno-kvantitativnim uodnošavanjima, teorijsko-logičkim osnovama i saznajnom ambicijom - metafizički pristup je onaj koji filozofski istražuje stvarnu strukturu postojećeg sveta sa ukrštenih nivoa pa bi u tom smislu bio bliži tranzitnim formama merlo-pontijevske *ne-filozofije*, dok je hipermetafizički pristup onaj koji postavlja i rešava pitanje same *teleološke mogućnosti* postojanja, promene strukture kao i ontološkog saznanja sveta (Šešić, 1977: 61-63). Metod metafizike je mistično znanje, iracionalne semantičke konstrukcije, teologemi, mitologemi i univerzalije kosmosa, dok su hipermetafizičke konstrukcije u vezi sa egzistencijalnim intencijama, povezanim subjektivitetima koji su od transcendentalnog interesa za ontološku i etičku predodređenost čovekovog i društvenog bića. Prateći mislioci epohe romantizma i simbolizma, atmosferu hipermetafizike povezuju sa mentalnim postavkama odgovarajuće istorijske epohe kroz *duh vremena*, za razliku od fenomenoloških mislilaca koji hipermetafiziku povezuju sa kontekstualno-situacionom hermeneutikom otkrivanja toka životnog iskustva kroz *duh mesta*.

U devetom i desetom poglavlju svoje naučne disertacije koja se bavi starijom neolitskom (mezolitskom) arhitekturom Lepenskog vira, i koja je odbranjena 29. juna 1981. godine na Tehnološkom univerzitetu Erzherzog Johann u Gracu pod mentorstvom austrijskog arhitekte i istoričara umetnosti grčkog porekla dr Sokratesa Dimitrijua (Ristić, 2011: 11)<sup>7</sup>, arhitekta Predrag Ristić raspravlja pitanje odnosa arhitektonske antropologije

6 Srpski filozof Branislav Petronijević (Sovljak kod Uba, 1875 - Beograd, 1954) može se doktrinarno pozicionirati kao filozof antihegeljanac. U najkraćem, temelj njegovih filozofske uverenja zasniva se na dva stanovišta – *logičko čini suštinu stvarnog*, na osnovu uverenja da elementi mišljenja moraju biti potpuno adekvatni odgovarajućim realnim i praktičnim elementima i ideja o *diskretnoj geometriji* egzistencije (prostora, vremena i bića) kojom se, na svojevrstan bergsonovski i matematičko-tautološki način tumačenja, bavi dijalektičkom idejom prelomnih (bifurkacionih) tačaka-predmeta u razvoju, dopunjujući time Lajbnicovu ideju kontinuiteta kvalitativno identičnog ali numerički različitog sleda monadnih tačaka koji čine statičan totalitet određenog identiteta. Kritiku Petronijevićeve jedinstvenosti i značaja, retrospektivno je dao dr Bogdan V. Šešić svojim napisima u časopisu *Zbornik za društvene nauke Matica Srpske* u Novom Sadu iz 1977. i 1978. godine.

7 Profesor Sokrates Dimitriju (Dietmold, 05. 01. 1919. - Graz, 15. 04. 1999., Austrija) školovao se u Hamburgu i Solinu a studirao arhitekturu, istoriju umetnosti i pozorište u Minhenu i Beču. Nakon diplomiranja, radio je kao slobodni novinar da bi postao glavni i odgovorni urednik časopisa o arhitekturi *Der Aufbau, Bau i Bauforum*. U periodu od 1969. kada je doktorirao do 1989. godine, Dimitriju je predavao kao profesor na Tehnološkom univerzitetu u Gracu. Vodio je kampanju za visokokvalitetnu savremenu arhitekturu kao član komisije Starog grada Graca, komisije za projektovanje državnih zgrada u Štajerskoj, i u svojstvu člana odbora Gradskog foruma grada Graca. Bio je suosnivač i predsednik Doma arhitekture u Gracu i više štampanih publikacija o arhitekturi i urbanizmu. U pohvalnom govoru

i geometrije koji imenuje neologizmom *prokrustometrija*. Prokrustometrija bi trebalo da se odnosi na hipermetafizičko stanje svakog živog bića pa i čoveka, koji je dodirivački razapet geometrijom sopstvenog tela i geometrijom predmeta suživota, predstavljajući teorijsko-metodološki oslonac rekonstrukcije lepenske kuće. Analizirajući Lepenski vir kao jedan od „organa u strogo određenom mestu i ulozi u povesti i nastajanju ljudskog duha, jednakovredan svim ostalim delovima celine bez koga bi nastupila duhovna magla“ Ristić (1981) zapaža da:

Geometrijski oblici kojima su ljudi poimali svet oko sebe ali i u sebi, naneli su im veliku patnju. Čovečanski napor da kroz njega ovlada nadprirodno, podseća na srove Prokrustove metode. Tako je ceo svemir zajedno sa ljudskim telima silom pakovan, rezapinjan, savijan i skraćivan, kako bi se prilagodio predpostavljenim, ničim nedokazanim simbolima koji je zaokupljaо duh.

(...) Prokrustometriju u širem smislu ne treba shvatiti samo kao postelju za mrtvog, već kao mikrokosmos za živog. Sva živa bića koja se kreću i grade svoju arhitekturu, podležu prokrustometrijskim zakonima. Prokrustova postelja ovde ima značenje površina plaštanice sa ljudima-spavačima u njima. Cilj ovih izlaganja međutim nije neki matematički proračun, već izvlačenje značaja uređenih geometrijskih simvola u odnosu prema telu čoveka.

(...) Svaka epoha fiksirala bi se za jedan od ovih simvola, i kao što je čovek samo jednom u svojoj koži, tako i svaki čovek u okviru svoga plemena, naroda, države religije ili ličnog ubedenja ima svoju postelju i prema njoj svoje deformisano telo u kome je rođen, i iz te postelje se ne može, kao što se ne može ni iz svoje kože. Po svojoj prilici i za polje prokrustometrije važi zakon savremene fizike, princip neodređenosti, *unschärfe relazion* (Ristić, 1981).

U središtu Ristićevog naučnog stanovišta o lepenskoj kulturi, nalazi se eshatološka semiotika, temporalistička sorokinovska filozofija, semioantropološka kontroverza kolektiviteta i čitava arheologija paleosimboličkih zavisnosti čoveka od kosmogonijskih i cikličnih tokova istorije koju egzistencijalistički i finalistički tokovi od rađanja, preko življenja do nestanka utemeljuju na transcendentnoj, mitskoj i religioznoj osnovi. Ideja njene svedočanstvenosti, mogla bi se pronaći sažeta u postulatu malo poznatog Pitagorinog učenika Alkmeona iz Krotona (oko 500. godine pre n.e.) koji je tvrdio, lapidarnim herostratskim govorom, da *čovek propada zato što ne može da sastavi početak sa krajem*.

---

povodom njegovog 80. rođendana, austrijski kritičar arhitekture i pesnik Fridrik Ahlajtner (Friedrich Achleitner, 1930-2019) je prepoznaо Dimitrijuа kao rođenog eruditu, značajnog učitelja i kritičkog posmatrača savremene štajerske arhitekture.

Ristićeva naučna disertacija o Lepenskom virusu proistekla je ne samo kao plod njegove snažne i nikada napuštene fascinacije novim otkrićem koje je odveć valjalo objasniti jedino mogućim instrumentima *arhitektonske hipermetafizike*, već je predstavljalo i posledicu gotovo nužnog intelektualnog spora između njega (kao konveksnog odraza logičke dijalektike problema) i institucionalizovanog mišljenja *arhitektonske akademije* s druge strane, koje je ovapločeno ličnostima arheologa prof. dr Dragoslava Srejovića i arhitekte dr Milke Čanak Medić (kao konkavnih odraza logičke dijalektike problema). Ristića definitivno ne interesuju pasivne istoriografske, materijalističke i multidisciplinarne *paradigme akademije* i didaktičke taksonomije, već parateorijska razrešenja civilizacijskih pitanja instrumentima ontološkog monopluralizma, podržana logičkim empirio-racionalizmom. Tako na primer, *kamen-zalovačku-mrežu-je-i-amulet* u Ristićevim analizama umesto upotrebnih, trivijalno svodivi predmet muzealizacije postaje filozofski odlučan, nesvodivi apotropejski predmet mezolitske porodice i čovečanstva.

U sagledavanjima arheoloških nalaza, Ristić zamenjuje metafizički pristup višom ishodnišnom instancom, hipermetafizičkom ambicijom da ide dalje i dublje u istraživanjima bića i stvarnosti, jer postavlja pitanje njihove mogućnosti i nužnosti po pitanju kakvo se biće mora biti da bi bila moguća stvarnost takva bi arhitektonski i idealno morala da postoji. Ristić filozofski operiše empirio-racionalizmom i monopluralizmom, čija je osnovna odlika njihova originalna sintetičnost, koja ne pripada tradicionalnim logičkim oblicima ni induktivnosti ni deduktivnosti, već lefevrovskom konstrukcionističkom obliku *transduktivnosti* koja se manifestuje kao shvatanje jedinstva suprotnih odredbi, odnosno kategorijalnih pojmoveva kao što su iskustvo–razum, identičnost–različitost, jedno–mnogo, biće–promena, realno–irealno (negacija), kvalitet–kvantitet, diskretum–kontinuum. Stoga motiv *kolača* postaje matrijalizovan Petronijevićev dokaz o tome da je promena moguća samo u onoj stvarnosti u kojoj postoji jedinstvo suprotnih kategorija *identitet-negacija* i *jedno mnogo*.

Tako arhitektonska antropologija postaje gnoseološka izvodnica Petronijevićevih stvatanja o greči koja se javlja iz jednostranosti empirizma kao potpuno neracionalnog i pogrešivog shvatanja činjenica kao i racionalizma u kome se istine traže u tobože čistom razumu, potpuno nezavisno od ljudskog iskustva. Zato je performativni eksperiment arhitekte – plivača i ronioca izuzetno bitan, pokušaj zamaha ribarske mreže i ručna izrada konstruktivnog trupla i spojnog klina na licu mesta iskustveno-teorijski izuzetno bitna, po Ristiću. Tako upravo i Petronijević, nasuprot empiristima i racionalistima, postavlja originalno empirio-racionalističko učenje o ljudskom saznanju u kome je, po njegovom uverenju, otkrivena prva jedinstvena iskustveno-teorijska priroda ljudskog saznanja. Po tom učenju ne samo empirijske, slučajne, nego i logičke istine imaju svoju osnovu odnosno korelate u samom neposredno datom, odnosno u empirijskim sadržajima svesti. Razlog što nije otkrivena ovakva fundamentalna istina krije se u tome što je neohodna duboka, pa i fizički naporna analiza da bi se otkrile empirijske osnove nužnih

logičkih istina u samom iskustvu (Šešić, 1978: 11, 33). Kao i kod arhitekte Bogdanića koji sam mora pristupiti klesanju, pikovanju, bosiranju i poliranju kamena, tako dakle, ovu empirijsku osnovu čine numerički i logički proste činjenice neposrednog iskustva, biće i privid, problem promene i bivanja u fizičkom radu.

Čini se da je arhitekta Ristić svog glavnog neprijatelja pronašao upravo u metafizici, onoj koja je u jednoj drugoj institucionalnoj dimenziji istog sistema opstojavala kao kišobran-pojam *praxis* teorije društvene kritike ideologije, takođe neoavangardnog prosedea, ali sa vlastitim opisom sveta koji je smatrala konačnim i nenadopunjivim. Takav varijetet *praxisa* je zamro i pre ideologije koju je kritikovao, usled sopstvene nemoći da predodredi trivijalne uslove propasti ideologije koju je kritikovao a koji su se već nametali iz najočiglednije kolebljivih socijalnih odnosa i nemogućnosti kontrole njihovih kulturnih konsekvensi. U takvom kalcifikovanom mišljenju, *lažnoj svesti* kao trajnoj stigmi svake ideologije, pa i onih grupnih kolektiviteta koji odgovaraju bilo kojim diskurzivnim oblicima duhovnih priběžišta, ništa novo u pravom smislu reči ni ne može nastati a ono što bi izgledalo kao *novum* predstavljaljalo bi tek samo nužnu posledicu nekog prethodnog stanja stvari i epifenomen nekog trivijalnijeg i promenljivijeg nivoa stvarnosti. Predrag Ristić je na stanovištu, poput ekscentričnog ali moralnog filozofa Petronijevića, odbacivanja mogućnosti intelektualističkog studiranja sveta, da je arhitektura još i dalje, uvek u najmanju ruku vitruvijanska pojava „čestitosti znanja: U model koji je izgrađen, i koji neće moći da se raspline kao san inspiracije, moguće je uključiti čitav niz apstraktno-egzaktnih nauka, kao i primenjenu tehniku” (Ristić, 1981).

Slična naturalistička filozofija morala znanstvenosti je srodnja i traženju smisla ljudskog pesimizma srpskog filozofa starije generacije Božidara Kneževića (1862-1905), koja ga pored shvatanja ljudskog rada kao najfundamentalnije osnove ljudske civilizacije, odvodi i ka teističkoj metafizici nauke čiji bi zaključak bio da *mora postojati absolutna većina praosnova svega postojećeg i prolaznog a to najranije jeste i može biti samo Bog* kako to tvrdi Knežević (up. Knežević, 1920:171; Tomašević, 1972:70-90). Prema srpskom filozofu „u čovečanstvu više neće biti želje za proširivanjem znanja kao što više neće biti ni produktivnih naučnih duhova jer bi njihova pojava bila potpuno besciljna, budući da su ljudi već postigli sistematična znanja strukture sveta i shvatili da je pozitivno zadovoljstvo i trajna sreća nepostiziva u dinamičkom stadijumu savremenog sveta” (Šešić, 1982: 25).<sup>8</sup> Jedino mesto razlikovanja između

<sup>8</sup> Prema Petronijevićevim agoničkim shvatanjima futurologije (*Principien der Metaphysik*, Zweite Abtl., Heidelberg, 1912, 368-371), ljudi poslednjeg stadijuma života čovečanstva neće biti ispunjeni svešću o *nepodnošljivoj patnji* nego će kod njih preovladivati indiferentna emocionalna stanja kao rezultat ostvarene najviše mudrosti o sistemskoj i dijalektičkoj završenosti sveta. Ovi ljudi će tada shvatiti da je njihov poslednji zadatak uništenje i iščezavanje celog ovostranog sveta. Do tada će celovitost organizacije čovečanstva i napredak tehnike bitno doprineti smanjenju spoljašnjih uzroka masovne bede. Ovaj zaključak Petronijević obrazlaže tvrđenjem da će život biti toliko prazan i nezanimljiv da oni neće imati nikakav pokretički razlog u eudemološkom smislu za dalje produženje takvog postojanja. Zato *čovečanstvo koje je dospelo na najviši stepen intelektualnog razvijatka, može imati samo još jedan zadatak, da se pripremi za sопствену смрт, која ће у најсрећнијем slučaju повуći за собом и смрт целог овог света*. Za čovečanstvo u

Ristićevih doživljaja strepnje i nade za sudbinu čovečanstva u odnosu na Branislava Petonijevića je po apokaliptičkim uvidima koji se prema filozofu zasnovaju na kritičkom i pesimistički doživljaju rezolutne propasti čovečanstva a prema Ristiću u sticanju prave slike i mogućnosti uznapredovalog tehnološkog doba, dok je apostrofiranjem kategorije nasleđa rada i nužno teološkim ishodištima između religije i nauke u pravocrtnoj liniji sa Kneževićevim filozofskim nazorima.

„U slučaju Lepenskog Vira, to su matematika, nacrta geometrija, građevinarstvo, tehnologija materijala, mehanika, psihologija, sport i drugo” (Ristić, 1981). Naučno i stručno istraživanje, akademski čin doktoriranja, postaju i performativni izvedbeni čin: „I u okvirima arhetipa mora se projektovati, računati, crtati, graditi, ložiti vatra i ostalo, kao što se radi na eksperimentalnom tehničkom prototipu” (Ristić, 1981). „Ali, sve se to mora obaviti pre glavnih istraživanja, i na terenu” (Ristić, 1981). Hajdegerijanski princip autentičnog antroponomičkog merenja i povezivanja u celovitost uvek ostaje trajan način uobličavanja od arheologije i tanatoheritologije do arhitektonske geometrije, zasnovan na dve tačke kao međutačke koje čine pravu po ugledu na kontingenčnu ontološku interpretativnost u osnovnom principu procesnog mišljenja. Iz te perspektive vernakularnost postaje pokušaj da se slome veze između čoveka i ograničenja koja mu nameću društveni i pseudo-religiozni svet; način slamanja svakog pravila i propisa koji ograničavaju radosno, životno afirmativno biće u svetu. Stoga vernakularni kodovi kod arhitekte Ristića mogu biti viđeni kao destruktivna sila (razarajući *stari svet*, propitujuće *konzervativno crno plemstvo* socijalističkog društva, autoritet crkve) ali i kao radikalna emancipatorska sila (stvarajući nove vrednosti, eksperimentišući sa životom i afirmišući život) (Slika 5).



**Slika 5. Konačno povezivanje tačaka kojima se prvi put kod čoveka javlja nešto ontološki konkretno (knjiga *Istina Lepenskog vira*)**

ovom stadijumu razvitka, jedini razuman motiv produžavanja njihovog praznog postojanja biće očekivanje pogodnog trenutka u kome će ljudi moći da uzmu učešća u velikoj drami uništenja sveta (Šešić, 1982: 25).

Drevni filozofski problem dijalektičke promene koju prati konstanta temporalne promene, Ristić nije razrešavao postuliranjem neke fiksirane onostranosti i redukcijom multipolarnog opažajnog sveta na sekundarnu emanaciju jedinstvenog metafizičkog oslonca, postuliranjem koje je Hegel odbacio kao idealizam, Niče odbacio kao platonizam, Hajdeger kao metafiziku prisutnosti, Derida kao logocentrizam a Merlo-Ponti odbacio kao originalnu proizvoljnost. Esencijalistička *philosophia perennis* nije Ristićevo ambicija, ali ne bi bilo suvišno spomenuti da konceptom geometrijske prokrustometrije Ristić prihvata mogućnost redukcionizma i teleološkog ustrojstva bivstvovanja. On se opredeljuje za doslovnu situacionističku ideju onoga što Lepenski vir predstavlja nad dunavskom vodom kao Heraklitovsku sliku otvorenog i fluidnog sveta u kome budućnost ne mora biti definitivno zacrtana pa tako ni sistem ljudskog znanja o prošlosti i budućnosti. Ne treba zaboraviti da se Ristićevo stvaralaštvo suočava sa oscilacijama između nadirućeg informatičkog doba čija je najranija istorijska referenca smeštena u atomistički redukcionizam koji proizvodi mnogostrukosti i raznovrsnosti razdvojenih svetova presokratovca Demokrita i s druge strane, aktuelnog konceptualnog doba čiji smisao daju konteksti koji za svoje istorijske reference uzimaju nematerijalne komplekse ljudske etike koji autopoijetički proizvode jedinstvo u raznolikostima, prema presokratovcu Filolaju.

Istorijsko nasleđe je prema Ristiću nesumnjivo svrhovito, eshatologija dobija svoju kulturološku metu, a Popova (Karl R. Popper) kritika istoricizma gubi smisao. Put do svih metafizičkih i hipermetafizičkih odgovora vodi preko prakse, ali ne one prakse koja ima veze sa moralom, društvenim poretkom ili znanjem kako tvrde korčulanski praksisovci, već filozofijom kulturne istorije. Filozofija kulturne prakse Lepenskog vira je prema Ristićevom shvatanju varijanta kulturalizma, teorijska pozicija prema kojoj će isto tako i predantičko društvo nadilaziti svoju komunitarnu antropološku egzistenciju usled nepostojanja nikakvih dvosmernih interakcija s drugim društvima, već će se ono kao usamljena tačka civilizacije oslanjati na sopstvena akumulirana dobra istorijskog, materijalnog i socijalnog karaktera. Drugim rečima, za kulturalizam, sudska pojedinca ostaje neobjašnjiva ako se ne uvaže unutrašnji faktori društva koji su ga aktivno formirali ili negativno sprečili pri razvoju sopstvenih potencijala. Kulturološki činoci ne negiraju genetičku bazu čoveka, ali apostrofiraju dugo zanemarivanu nadgradnju individualne egzistencije. Izgleda da je, prema Ristiću, kosmološka materija u potpunosti determinisana. U determinisanom kosmosu sve je prirodno i nužno a mitska tradicija se može istovremeno razumeti kao deo krize i kao deo rešenja. Sudeći prema Ristiću, intencija njegovog arhitektonskog poimanja je da osloboди čoveka u univerzumu bez bilo kakvog apsolutnog usmerenja njegovog ponašanja i poimanja (pre svega, da čini štetu i zlo), a takođe da osloboди njegove kreativne energije i intuicije koje nastaju iz njegove moći da egzistira (da čini dobro

i po volji). Celovitost bića isključuje agnosticizam, arhitekta je član sveukupnog zemaljskog antropocenog sloja, *noosfere* – Ristić nameće ideju da postoji pasivno prihvatanje vrednosti, rezignacija u suočavanju sa svetom bez mita (pasivni nihilizam) ili praktično kretanje novih vrednosti eksperimentisanjem (aktivni nihilizam). Potonje postaje *dionizijski način života i delovanja*, neko ko prevazilazi sebe u smislu da se bori protiv vrednosti *otelovljenih u sopstvenom društvu*. Boriti se naučnim metodama protiv naučnih metoda kao u *Istini Lepenskog vira* (2011) jeste takođe eksperiment, deautorizacija i preispitivanje šta god se smatra formalnom istinom, što konačno dovodi do *epistemičke pukotine* u pojedincu (Ristić, 2011:102-105).<sup>9</sup>

Konačno, Ristić pronalazi oblik celovitosti i oblik ljudskog pada u onome što on naziva *konačno dole* (Ristić, 2017:24). Njegovo *konačno dole*, u koje pada celovitost ljudskog bića, nastaje onda kada dođe do pada tačke celovitosti, „kada je masa pojedinačnih tačaka slaba jer nema energiju, jer nema suštinu i jer ne poseduje Logos, [usled] koje sve tačke završavaju na rubu kosmosa u crnoj rupi, odakle više nema izlaza” (Ristić 2017: 25). Antropološko-pesimistička pozadina vernakularnosti koju nagoveštava buduće, ubrzo preduzeto naučno bavljenje Lepenskim virom, nameće osećaj ekološkog kolapsa, međuljudske i etičke katastrofičnosti i posebno, osećaj sveta koji se projektuje *programskim* ideološkim matricama kojima je lako proizvesti *ograde u svesti*, koje koče svaku inicijativu i pojedinačno delovanje otvarajući time vrata totalitarnih projekata društva. Apsolutna sloboda savremenog i incidentnog arhitekte ne oslobađa ga od njegove ugrađenosti u generalizovan prostor ljudske egzistencije - telo, društveni svet i biće u vremenu dati su u hipermorfizmičkom čvoru. Iz perspektive vernakularne arhitekture, čak i najminimalniji konceptualni ili kolektivni umetnički projekat koji sadrži pitanje tradicije ima karakteristiku ekspresije i aktivizma, jer potiče iz zabrinutosti i revolta, i ima svoje etičko odredište (Supek, 1961: 5).

### Zaključak

Intelektualna inicijacija arhitekta Predraga Ristića, u trenutku suštinske konceptualne tranzicije socijalizma novim ustavnim izmenama početkom šezdesetih godina, pojavljuje se uporedo sa pitanjima odnosa neomarksističke filozofije prema drugim filozofskim školama, pre svega, tada još aktuelnim egzistencijalizmom i nastajućim strukturalizmom. Odnos prema ovim misaonim nazorima u arhitektonskoj teoriji nije predstavljalo samo socio-kulturno i socio-tehničko pitanje uveliko prisutno

<sup>9</sup> Prvo Ristićeve izlaganje o Lepenskom viru 1968. godine u okviru umetničkog projekta *Umetnost 16 – 1968*, a polemička diskusija sa dr Milkom Čanak Medić je održana u okviru izložbe *Lepenski vir* 1973. godine u okviru Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu.

u arhitektonskim akademskim institucijama (Bogdanović, 1987/2015), već i pitanje o *teleologiji evropskog uma* u kontekstu nove nadnacionalne vizuelnosti socijalističke kulture. Celokupnim sistemom filozofskih predstava arhitekte Predraga Ristića dominira velika dihotomija – između *organicizma* (holizma) i *individualizma* (atomizma).<sup>10</sup> Ristićeva stvaralačka putanja je dihotomična, ali kao takva jednako pravocrtna do kraja, njegov *organicizam* pripada *ontologiji povesti* pa time i onim antimodernim razdvajanjima koja ga po sopstvenom duhu vremena u kome spekulativno sazreva i deluje opredeljuju više ka orijentalnom nego okcidentalnom misaonom senzibilitetu. S druge strane, njegov stvaralački individualizam pripada savremenosti i nalog je *slobodnog pojedinca*, čime se nameće stvaralačka supstanca izraza koja je u jukstapoziciji sa liberalnim načelima raznolikosti i humanističkim višestrukostima.

Sociokulturalni i sociotehnički kontekst vremena samoupravljanja već od druge polovine šezdesetih godina dvadesetog veka je sadržao kulturni kontekst semiotizovane simbolike, etičke emotivnosti spram nacionalne baštine i intimističkog solipsizma koji je umetničkom životu i stvaralaštvu davao liberalan oblik sociokulturne morfologije. Ristićev umetnički angažman je programatski bio usredsređen na preoblikovanje i klasifikovanje sopstvene prošlosti, kako je uostalom *Medialin* manifest izvorno i nalagao (Ristić, 2017: 16; Kukić, 2017; Protić, 2017), zasnovan na vraćanju bogatoj istoriji umetnosti arhitektonske antropologije i pronalaženju inspiracije i energije da ne ide ravnom, odveć dosadnom, kontrakulturalnom i karikaturalnom verzijom avangardnog barbarogenija oslonjenog na zapadnoevropsku kulturnu tradiciju. Ristićev kritičko-stvaralački individualizam se razvija konsekventno i relaciono društveno-istorijskom sadržaju kulturnog holizma i sociokultурне akumulacije, ali kao metapolitička, prevashodno moralna i intelektualna pozicija rezistencije i odbacivanja kolektivističkog, heteronomnog modela socijalističke integracije i unifikacije društvene svesti i delovanja koja je stoga, uvek sadržala više diskurzivni nego društveno-akcionii karakter u smislu ostvarenja masovne mobilizacije. Arhitekta Predrag Ristić se može tumačiti kao stvaralac na osnovu nomadski sakupljenih refleksija, spekulativnih propozicija o

10 Prema sociologu Stjepanu Gredelju, *holizam* u osnovi ima negativan stav prema instituciji *opozicije* u političkom sistemu, predstavljajući princip nekvalifikovane organske većine kojom se lako otvara prostor za uspostavljanje autoritarnog političkog sistema i koji pretežno vodi kriminalizaciji svake vrste opozicije. Holistička doktrina stvara i podstiče podaničku orijentaciju prema političkom sistemu i autoritetu vlasti u kojoj je društvo svesno značaja političkog sistema i uticaja odluka na sopstvenu sudbinu, ali ne i potrebe i važnosti ličnog učestvovanja u donošenju odluka, te se odluke svesno prepuštaju nekom nadiindividualnom entitetu bez izraženije težnje ka njegovoj kontroli. S druge strane, *individualistička doktrina* nastoji da razvija pozitivnu orijentaciju političke kulture prema instituciji *opozicije*, polazeći više od hipotetičkih nego stvarnih pluralističkih performansi građanskog društva. Individualizam primarno zastupa *empirijsko shvatanje* demokratije u kojem preovladuje pragmatska orijentacija na poštovanje i očuvanje participativnih civilnih orijentacija, podrazumevajući racionalnu demokratiju koja se javlja kao cerebralna, deduktivno konstruisana sfera agonizma a ne antagonizma, i u kojoj se neprekidno kritički pretresaju fundamentalna pitanja ili principi (Gredelj, 1991:48).

umetničkoj aktivnosti i egzistenciji koje su merlo-pontijevski srodne ne-filozofskom mišljenju i koje u stalnom nomadizmu može dopreti i do nivoa petronijevičevske i kneževičevske apokaliptičke hipermetafizike.

Iz iskustva simboličkog mišljenja koje Merlo-Ponti naziva *ne-filozofijom u pokretu*, kao umetničke situiranosti između društvenog prostora i akademске institucionalnosti, nastaje moć predlaganja sistema kontingencijā. Ristićeva metaarhitektura se može nazvati institucionalnim paradoksom, kao čin dekonstrukcije akademске institucije u koju se njegovo misaono delo moralno ugraditi *izvan*, kroz i zbog provokacije akademске normativnosti i nomotetičnosti, da bi danas konačno postalo istraživački segment upravo te institucionalne akademije. U tom svetu, koliko se može potvrditi i afirmisati Ristićeva *par exellance* disidentska pozicija sa koje sprovodi kritičku intervenciju u društvu, toliko je moguće i opovrgnuti niz ustaljenih shvatanja Ristića kao nekakvog harizmatičnog ali larppurlartističkog osobenjaka. Kao što ima važnijih stvari u životu od umetnosti, tako po Ristiću, i u umetnosti ima važnijih stvari nego što je to institucija umetnosti a to je emocionalizovana stvaralačka etika. I *ne-filozofija i hipermetafizika* imaju zajednički imenilac – one su organske filozofije koje polako narastaju kao tema, kreću se napred-nazad između razumevanja i nerazumevanja, zapisivanja na marginama, isecanjem, odnošenjem, umeštanjem i dodavanjem novih misli i relacija. Pokrenuti nekakav vihor znanja, registracije i klasifikacije nakon procesa preturanja po đubrištu istorije kako to naziva medijalin inkvizitor i faustovac Leonid Šejka, u promenljivom prostoru virtuelnosti sveta i stalnim dodavanjem novog mišljenja i konekcija, pokrenuti koncepte znanja da se okreću sve brže i brže, i time arhitekturi dodati još lirske energije.

#### REFERENCE:

1. Barabas, Renaud. 2008. *Le problème de l' expérience, dans: Annales bergsoniennes II - Bergson, Deleuze, la phénoménologie* (ed. Frederic Worms). Paris: PUF.
2. Bošković, Dušan. 2003. *Estetika u okruženju – Sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944 do 1972. godine*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
3. Cvetković, Srđan. 2017. „Disidenti i otpor komunističkom režimu u Srbiji (Jugoslaviji) i Poljskoj 1953-1989”, u: Jugoslavija i Poljska u XX veku. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
4. Dragović-Soso, Jasna. 2004. *Spasioci nacije – Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*, (prev. Ljiljana Nikolić). Beograd: Fabrika Knjiga - Edicija Reč.
5. Gedelj, Stjepan. 1991. *Politički holizam i građanski individualizam*, Sociološki pregled, Vol. XXV (1-4).
6. Knežević, Božidar. 1920. *Zakon reda u istoriji*. Beograd.
7. Kukić, Branko. 2017. *Haoskosmogonija*, u: Soba Leonida Šejke, katalog katalog izložbe održane u galeriji *Uroboros* tokom aprila i maja 2017. godine. Beograd: Fondacija Plavo.
8. Manević, Zoran. 1971. *Četiri generacije*. Zagreb: Život umjetnosti br. 14, 26-33.

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

9. Merenik, Lidija. 2010. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*. Beograd: Fond Vujučić kolekcija.
10. Merleau-Ponty, Maurice. 1990. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.
11. Merleau-Ponty, Maurice. 1996. *Notes de Cours 1959-1961*. Paris: Editions Gallimard.
12. Mišić, Zoran. 1961. „Savremenost i tradicija”, časopis *Danas* (od 22. novembra 1961. godine).
13. Obrenović, Zoran. 1994. *Raspad Jugoslavije i politička nespremnost srpske elite na izazove raspada*, Filozofija i društvo VI. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
14. Obrenović, Zoran. 1996. *Proces razgradnje identiteta real-socijalističkih društava: kritika i kriza*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
15. Pečujlić, Miroslav. 1993. *Sociološka teorija i analiza Jugoslavije*. Sociološki pregled, Vol. XXVII (1-4).
16. Protić, Miodrag B. 2017. „Parabola o integralnom”, u: *Soba Leonida Šejke*, katalog izložbe održane u galeriji Uroboros tokom aprila i maja 2017. godine. Beograd: Fondacija Plavo.
17. Rajković, Marin St. 1979. „Problemski okvir arhitektonikum - brzina, rutinerstvo, kombinatorika ili o stanju arhitektonske struke danas”, u: *Kultura* br. 44. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka, 135-158.
18. Ristić, Predrag. 1961. „O ‘pravoj’ i ‘krivoj’ arhitekturi – da li naš arhitektonski stil vodi računa o tradiciji”, (ur. Miroslav Krleža), u: list *Danas* od 5. jula 1961. godine.
19. Ristić, Predrag. 1976. „Pojam dodirivanja”, *Časopis za likovne umetnosti i kritiku Umetnost* br. 48. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
20. Ristić, Predrag. 2011. *Istina Lepenskog vira*. Beograd: Pešić i sinovi.
21. Ristić, Predrag. 2017. *Kolač*. Šabac: Studio Glas Crkve.
22. Ristić, Predrag. 1971. *Paralelna arhitektura*. Zagreb: Čovjek i prostor br. 220 (XVIII).
23. Ristić, Predrag. 1971. *Otkrivanje poznatog*. Zagreb: Čovjek i prostor br. 216 (XVIII).
24. Šešić, dr Bogdan. 1977. „Hipermetafizika i dijalektika Branislava Petronijevića”, u: *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, Sveska br. 63. Novi Sad: Matica srpska, 61-84.
25. Šešić, dr Bogdan. 1978. „Metafizičko-dijalektičke osnove filozofije Branislava Petronijevića”, u: *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, Sveska br. 64. Novi Sad: Matica srpska, 7-33.
26. Šešić, dr Bogdan. 1982. „Pitanje osnovnog i krajnjeg smisla istorije”, u: *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, Sveska br. 72. Novi Sad: Matica srpska, 19-39.
27. Silverman, Hugh J. 1987/1997. *Inscriptions: After Phenomenology and Structuralism*. Evanston (USA): Northwestern University Press.
28. Subotić, Milan. 1990. „Od kritike do rezignacije – postsocijslitička melanholijska”, u *Filozofija i društvo* III. Beograd: Centar za filozofiju i društvenu teoriju, 195-209.
29. Supek, Rudi. 1961. „Premise socijalističke kulture”, u: list *Danas* od 22. novembra 1961. godine.
30. Tomašević, Džordž Vid. 1972. „Božidar Knežević: Jugoslovenski filozof istorije”, u: *Kultura* br. 16. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
31. Ciganović, Aleksa. 2022. „Metodsko iskustvo i vizuelizacija složenog sistema: geometrija modernizma od sistemološkog do metaarhitektonskog konstrukcionizma”, u: *Zbornik radova Druge međunarodne naučno-stručne konferencije Smart Art 2021 - Umetnost i nauka u primeni: Iskustvo i Vizija*. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, 442–458. [Цигановић, Алекса. 2022. „Методско искуство и визуелизација сложеног система: геометрија модернизма од системолошког до метаархитектонског конструкционизма”, у: *Зборник*

радова Друге међународне научно-стручне конференције Смарт Арт 2021 - Уметност и наука у примени: Искуство и Визија. Београд: Факултет примењених уметности, 442–458.]

**INTERNET ČLANCI:**

1. Bogdanović, Bogdan. 1987 [2015]. *Arhitektonska teorija, nauka ili gnoza?*, CZKD - Centar za kulturnu dekontaminaciju (pristup: 28. 03. 2020.)
2. Stefanović, Zoran. 2018. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/15722> (pristup: 31. 05. 2022.) [Стефановић, Зоран. 2018. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/15722> (pristup: 31. 05. 2022.)]
3. Jurak, Karlo. 2021. <https://ideje.hr/disidenti-u-jugoslaviji-i-tko-je-s-kime-suradivao-zadarski-slucaj-1966-granice-pluralizma/> (pristup: 31. 05. 2022.)
4. Ristić, Predrag. 1981. [http://www.svevlad.org.rs/povesnica/lepenSKI\\_vir/ristic\\_lepenSKI.html](http://www.svevlad.org.rs/povesnica/lepenSKI_vir/ristic_lepenSKI.html)(prepis doktorske disertacije, pristup 20. septembra 2022. godine)

**Metaarchitecture of Predrag Ristić: Bridging Non-Philosophy and Hypermetaphysics**

**Abstract:** This paper aims to research, critically interpret and synthesize the meta-architectural work of Dr. Predrag Ristić, a Serbian and Yugoslav architect and artist (1931-2019). The focus is on Ristić's production of meta-architecture, exploring his role as an engaged individual who intervenes in an intellectually dissident manner beyond official academic institutions, while contributing to the cultural liberalization within the social context of the Yugoslav paradigm during the second half of the twentieth century. Meta-architecture, in this sense, can be seen as a broader semiological construct encompassing the ability and will to create ontological signs, epistemological events or methodological objects that extend beyond the architectural domain into the realms of art and culture, shaping forms of social history and criticism. The analysis of Ristić's work will be carried out in two distinct directions, reflecting two phases of his creative activity, each associated with specific theoretical paradigms. Ristić's earlier phase during the 1960s and 1970s, marked by a techno-pessimistic and techno-critical observation of the world (from the Kajmakčalan church to several Thanatopolis projects), is analytically linked to non-philosophy as an anti-dogmatic phenomenological concept. On the other hand, his later creative aspirations from the 1980s are interpreted through his semioanthropological approach to the Mesolithic culture of Lepenski Vir, a subject of his PhD thesis, which connects to hypermetaphysics as a comparative conceptual formation.

**Keywords:** Predrag Ristić, metaarchitecture, non-philosophy, hypermetaphysics, cultural dissidence

**Radovan Popović**  
Naučni saradnik  
Sremska Mitrovica  
Srbija

UDC 7.033/.034  
DOI 10.5937/ZbAkU2311106P  
Originalni naučni rad

## ***Meisterstreich – formiranje pojma genija i kraj normativne estetike***

**Apstrakt:** Lepota koja počiva na merilu ukusa predstavlja granicu, koja doba prevlasti normativističke estetike klasicizma razdvaja od vremena u kome će odlučujući ulogu imati sve ono što je klasicizam odbacivao kao moguću osnovu umetnosti: subjektivaciju doživljaja, osećanja pojedinca kao pokretački osnov recepcije umetničkog dela i individualizaciju merilâ prosuđivanja umetničkih vrednosti. Jedan nov pojam ulazi u upotrebu, kao ekvivalent racionalističkog *sensus communis*-a i klasicističkog *raison*-a. Taj pojam može se uslovno odrediti kao *odmerenost* (*bon sens*) ili čak, u jednoj bliskoj konotaciji, kao *uljudnost*. Ako dela antičke umetnosti predstavljaju materijalizaciju nepromenljivih i univerzalnih normi umetničkog stvaralaštva, iz čega proizlazi i svojevrstan povesnofilozofski dualizam, onda preromatizam s naglašenom sentimentalističkom komponentom, zahteva pojmovnu diferencijaciju i nijansiranje razumskih pravila uzimanjem u obzir kulturnofilozofskih i kolektivnopsiholoških činilaca, koji uslovljavaju i modificiraju ta pravila u skladu sa zahtevima i potrebama određenog stvaralačkog konteksta. Otuda se, u okvirima sentimentalističko-romantičarski usmerenih teorija umetničkog stvaralaštva postavlja i problem *genija*, koji predstavlja protivtežu rigidnom preskripcionizmu pseudohoracijskih poetika i shvatanjima mimesisa kao bezostatnog podražavanja neposredno datih događaja i delanjâ i iz njih izvedenih „mogućih” ili „verovatnih” varijanti. Genijalno umetničko delo u tom smislu ne zavisi samo od snage osećanja i neposrednosti doživljavanja umetnika, nego od njegove sposobnosti da u jednoj nereflektiranoj, imaginativnoj, transpoziciji oblikuje u svesti besprekornu paradigmu, koju će potom ostvariti u prikladnom materijalu. Genijalan umetnik u svom stvaralaštvu ne istupa protiv pravila; on ih, naprotiv, shvata dublje i verodostojnije nego onaj ko, u svojoj neobuzdanoj potrebi za inovativnošću, napušta siguran i najkraći put do umetničke istine. Ova problematika zaokupljala je pažnju opata Diboa (Abbé Du Bos), Denija Didroa (Denis Diderot) i Johana Georga Hamana (Johann Georg Hamann), koji su je osvetlili i tumačili iz različitih uglova, dajući time trajan doprinos estetici i teoriji umetnosti preromantizma i romantizma.

**Ključne reči:** klasicizam, romantizam, doživljaj, genije, podražavanje, sud ukusa

U simplifikatorskim povesnoumetničkim ili povesnoknjjiževnim pregledima, po jednom odavno usvojenom i opšteprihvaćenom shematzmu, klasicizam i romantizam, ponekad s prelaznom fazom tzv. preromantizma, tematiziraju se u vidu nekakvih apstraktno uzetih celina, te se tako za klasicizam vezuju atributi antikizma, stilističkog purizma, preskriptivističkog rigorizma, kvazikartežijanskog insistiranja na odelitosti *rei extensae* i *rei cogitatis* te poistovećivanja ili barem paralelizacije zakona prirode sa načelima razuma (ili obrnuto), dok se, s druge strane, romantizmu pripisuje nastojanje na zasnivanju umetničkog stvaralaštva na izvornim snagama neklasificirane, neizvedene i nereflektirane reči autentičnog narodnog govora, spontane sinteze doživljaja u jednom stvaralačkom zamahu mitopoetske silovitosti, odbacivanje svakog tradiranog okvira koncipiranja umetničkog dela i potčinjanja nekom unapred konstruiranom i propisanom skupu pravilâ umetničke produkcije, poimanje prirode kao neukrotive elementarne stihije, koja u svojim blagotvornim aspektima predočava jednu nepromenljivu ujednačenost ritmičkog samorazaranja i samoobnavljanja, a koja se ne dâ izdvojiti, opisati i razjasniti u jednom ograničenom isečku vremensko-prostornog trajanja, koji ljubopitljivom naučničkome umu стоји na raspolaganju. Priroda se ne iscrpljuje u pravilima metodičkog razuma – naprotiv, ona, u svom neprekidnom osciliranju između temeljnih polarnosti poretka i besporetka, izaziva, nalaže i nameće upodobljavanje svakoga – ništa manje i ljudskoga – oblika bivstvovanja svojoj metronomski jednoličnoj neumitnosti. Šta je tu umnost: ispravljanje, poboljšavanje, ulepšavanje, prilagođavanje, rastavljanje-prekomponiranje-ponovno sastavljanje (pravila metode) ili smirenje prihvatanje, neprinudno usaglašavanje, neosetno prepuštanje kanonu fluktuiranja sudsinskog toka? Volter (Voltaire) je na ovo pitanje odgovorio svojom poemom o razaranju Lisabona u jednoj prirodnoj kataklizmi; Ruso (Jean-Jacques Rousseau), od njega ništa manji buntovnik protiv društvenih nepravdi i uskraćivanja slobode misli, na obali ostrva Sen-Pjer, razum *doživljava* kao ekstenziju prirode, umesto da prirodu *saznaje* kao materijalizaciju razuma:

Ovde su huk talasa i podrhtavanje vode prikovali moja čula i izagnali iz moje duše svaki drugi nemir, uranjujući je u priyatno sanjarenje, tako da me je mrak, koji bi neopazice pao, često iznenadivao. Priticanje i oticanje one vode, njeno neprekidno hučanje, koje se s vremena na vreme pojačavalo, nepopustljivo je zaokupljalo moje uši i oči, podstičući unutrašnje kretanje, koje je sanjarenje slabilo, dovoljno da bih sa zadovoljstvom osetio svoje postojanje, **bez napora mišljenja** (podv. R. P.). Povremeno bi iskrasavala kakva slaba i kratkotrajna misao o nepostojanosti ovovselskih stvari, čija je slika bila površina vode; pa ipak, ubrzo bi ovi slabašni utisci iščileli u jednoličnosti neprekidnog kretanja koje me je uljuljkivalo i koje mi, bez ikakvog aktivnog sudelovanja moje duše, nije dopušтало da se pokrenem u

određenom trenutku, a tek na uobičajeni znak uspeo sam da se s naporom pokrenem otuda (...) Sve ovozemaljsko nalazi se u neprekidnom kretanju; ništa ne zadržava jedan trajan i nepromenljiv oblik, a osećanja koja nas vezuju za spoljašnje stvari nužno nestaju i menjaju se poput njih samih (...) Nema tu ničeg postojanog, za šta bi duša mogla da se veže (Rousseau, 1978: 78, 80).

Priroda nije slepa stihija, koja u svojoj rušilačkoj erupciji razgoni i slama svaku svesnu, organiziranu i svrshodnu delatnost; ona nije ispod tankog i slabašnog sloja civilizacije sputani demonski gnev, pred čijom pretećom destruktivnošću podižemo nekakav institucionalni paravan, koji pritom ulepšavamo izrazima sublimiranih impulsa (romantičari su još dovoljno daleko od frojdovskog tumačenja društvenosti). Priroda, međutim, nije više ni supstancialni razum, koji je, na individualnom planu, kao „zdrav razum” (*le bon sens*), *la chose du monde la mieux partagée*, prisutan u vidu oktroiranih pravila i u umetnosti, gde sklad pravilâ i dela nije ništa drugo do uspešno ostvareno sjedinjenje opštega i pojedinačnoga, duha i tela, razuma i prirode:

Potpuno potiskivanje kvalitetâ iz proučavanja materijalnih stvari upravo je cilj – i osobenost – kartezijanske fizike. Među naukama jedino je aritmetika i algebra kao njeno proširenje, lišena svakog pojma koji potiče iz kategorije kvaliteta; ona jedina odgovara idealu koji je Dekart nametao celokupnoj nauci o prirodi (Dijem, 2003: 121).

Ne samo da je klasicizam u svojoj novovekovnoj opsativnoj potrebi za preciznim i bezizuzetnim saznajnoteorijskim i logičkim diferencijacijama do hipertrofije doveo pojedine, za-sebe i bez neophodne povezanosti sa celinom antičkog života uzete, elemente helensko-rimske filozofije i nauke (a zanemarujući ili ne poznavajući *iskustvo kao opažanje* (*aisthesis*), iskustvo koje se veoma jasno očituje u korekturama geometrijski i aritmetički veoma apstraktne arhitektonske konstrukcije helenskih hramova, u dijalektičkom odnosu tektonskog i optičkog aspekta te konstrukcije), nego je na tom putu onemogućio zasnivanje jedne autonomne umetničke delatnosti, koja bi mogla postojati i nezavisno od aletologije *unum – verum – bonum*.

U romantizmu umetnost nije funkcija, ne posreduje istinite uvide u stvarnost, ne prenosi nepobitne metafizičke i gnoseološke zaključke, ne upućuje na istinu, ne savetuje potragu za istinom, ne poučava o valjanom ustrojstvu društva i dobrom običajima – naprotiv, umetnost svedoči istinu samim svojim postojanjem, stvaralački čin umetnika nema nikakvo „objektivno”, heteronomno merilo istinitosti i lažnosti kome bi trebalo da se podvrgne. Stvaranje umetničkog dela ekvivalentno je stvaranju *ex nihilo*, a umetnik tu poprima obeležja genija-demijurga.

Kartezijanstvo, međutim, svojim strogo naučnim karakterom, isključuje umetnost. Nema kartezijanske estetike ili, drugim rečima, ona se sastoji u svodenju umetnosti na nauku, u njihovom sjedinjavanju. Cilj celokupne misaone delatnosti jeste istina; u književnosti, kao i u filozofiji, ono o čemu se razmišlja i o čemu se govori, ima za isključivu svrhu utvrđivanje ili izlaganje istine. Klasicistički duh ovde još uvek pokazuje svoju saglasnost sa kartezijanstvom, jer istinu postavlja kao najviši cilj književnog dela, te poistovećuje istinito i lepo. Pa ipak, on ne može da napusti čistu racionalnost naučne literature, izvestan književni pozitivizam, lišen estetičkih svojstava, svodeći izraz na beleženje zamisli jednim gotovo matematičkim jezikom (Lanson/Tuffrau, 1970: 402).

Spor između rivalskih struja umetničkog života krajem 18. i početkom 19. veka, u čijem središtu istaknuto mesto zauzima pojam genija, kao pojmovno izvorište čitavog niza binarnih opozicija (npr. paradigmatsko – intimno/subjektivno, podražavanje – izvornost) ima svoju predistoriju u jednoj sklonosti mišljenja i doživljavanja, nastaloj polovinom 18. veka, koja se po tradiciji određuje kao *sentimentalizam*. Teško je utvrditi poreklo ove, nazovimo je tako, egzistencijalne inklinacije, ali je izvesno da su njene preteče ne samo predstavnici tzv. porajnske mistike (Ekart, Tauler, Zojze) (up. Johannes Tauler: *Predigten. Vom ewigen Fest des Lebens*; u: Heinrich Seuse/Johannes Tauler: *Mystische Schriften*, 1988: 189-194), te nizozemski sledbenici jansenizma (Poare, Žirije i dr), nego i čitav posttridentinski ekstatičko-vizionarski *crescendo*, uključujući tu kako *Santa Soledad* (San Huan de la Kruz, Tereza iz Avile, čiji je zanos Bernini ovekovečio u mramornom liku blažene Lodovike Albertoni), kao i, možda u još većoj meri, ezoteriste kakvi su bili Franc Ksaver fon Bader (Franz Xaver von Baader) i Luj-Klod de Sen-Marten (Louis-Claude de Saint-Martin): „Ovaj prodor sentimentalnosti u intelektualne krugove (oko 1700) potiče sa dve strane: iz pravca nižih slojeva svetovnjakâ u Nemačkoj, kao i iz pravca obrazovanijih i duhovno nadmoćnijih francuskih i nizozemskih mističara” (Wieser, 1924: 75).

Mistički panteizam *deus sive natura*, transponiran u snažan poetski doživljaj prirode kojoj se pripisuju božanski atributi, ogleda se kod velikih engleskih pesnika *Lake District-a*, posebno kod Vordsvorta, kod Nemaca u Novalisovoj lirici, a kod Francuzâ dostiže svoj vrhunac u Lamartinovim meditacijama nad veličanstvenim spokojstvom i nepromenljivošću prirode kao ogledalne slike večnosti: „Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime; / Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours: / Quand tout change pour toi, la nature est la même, / Et la même soleil se lève sur tes jours” (Lamartin, 1926: 29).<sup>1</sup>

Ovome treba pridodati i nesumnjiv uticaj koji je na estetičare i teoretičare umetnosti izvršio kako britanski empirizam u celini, tako i njegova paroksistička

<sup>1</sup> Ali tu je priroda, koja te poziva i voli; / Utoni u njeno okrilje, koje ti ona uvek pruža: / I onda, kada ti se sve premetne, priroda ostaje nepromenjena, / A isto se sunce rada svakog dana (Lamartin, 1926: 29). Prevod R. Popović.

konsekvenca s ironijskim potencijalom – Barklijev (George Barkley) gnoseološki solipsizam, koji se kasnije, kod Fihtea (Johann Gottlieb Fichte) razvija do konstitutivnog momenta transcedentalne refleksije:

Na najapstraktniji način, on je ponovio misli o svestranom ljudskom duhu, koji u sebi pronalazi celokupnost, a sebe u celokupnosti. U svemoćno Jastvo on prenosi stvaralačku snagu genija, kao i beskrajni razvoj povesti. On povezuje Kantov racionalizam i moralizam sa stvaralačkim prodorima poezije, ističući tako, kao sadržaj sveta, zahtev za nužnošću usaglašavanja uma i običajnosti sa snagom uobrazilje, koja nesvesno stvara (Haym, 1928: 14).

Ništa manji je i uticaj koji je svojim spisom *Razmišljanja o izvornom pesništvu* (*Conjectures on Original Poetry*) na nemački romantizam ostvario veliki engleski pesnik preromantizma Edvard Jang (Edward Young).

Romantizam se, međutim, za razliku od klasicizma, nikada nije konstituirao u jednu konzistentnu poetičku doktrinu – čak je takva jedna izgrađenost i definitivnost u propisivanju tema i postupaka umetničkog stvaranja bila u suprotnosti sa shvatanjem umetnosti kao osobene artikulacije stvaralačke snage, koja s protejskom izvornošću i neizbežnom povesnom jednokratnošću nezaustavljivo emanira iz ličnosti genija koji često, nesvestan porekla i svrhe ovog *tour de force*, u neobuzданoj silovitosti prezire i ruši sve umetničke i socijalne konvencije, dajući tako izraza jednom immanentnom izvoru bivstvajućeg, da razaranjem starih formi podari stvarnosti nov, drugačiji i plemenitiji lik *au dessus de la mêlée*. Romantizam, u svom nastojanju da umetnost predstavi kao medij koji posreduje između dvaju vidova prirode – *natura naturans* i *natura naturata* – glorificira **iskrenost osećanja**, kao ishodište svakog umetnički značajnog dela, kao onaj motiv koji delu daje legitimnost pred sudom publike, koju ova osećanja oslobađaju razumskih okova svakodnevice i kroz iskustvo umetničkog dela transcendiraju predmetnost oblika kao faktuma, dovodeći do jedne *unio mystica*, koja ukida naspramnost dela i posmatrača/čitaoca, što u konačnici znači ukidanje svake razumske diferencijacije, svakog poretka osim onog zasnovanog na sudbinskoj fluktuaciji povesnih likova koje nam predočava ritam rasta i opadanja, širenja i sažimanja, snaženja i slabljenja, u beskrajno iznijansiranim gradacijskim prelazima, jer: „Strasti se prenose sa jedne osobe na drugu brže no što se plamen koji je zahvatio jednu kuću, prenosi na susednu” (Chamfort, 1856: 155).

Ovakvo shvatanje umetnosti, posebno u doba Julske monarhije i *Vormärz-a* činilo se skandaloznim, ne samo klasicistički orijentiranim krugovima *connoisseur-â*, nego i zaštitnicima i garantima tradiranog društvenog poretka, Otuda Šamfor (Nicolas

Chamfort) jadikuje kako: „...u naše doba, one koji vole prirodu optužuju da su romantično raspoloženi” (Chamfort, 1856: 128).

Ogledalo ljudske prirode, u kome se sagledava i raspoznaće sva njena složenost, predstavlja **jezik**, a jezik se u romatizmu uzdiže do temeljnog praobrasca čitavog odnosa prema prirodi i tradiciji, kako u njegovim vrednosnim, tako i u saznajnoteorijskim aspektima. Jezik je u klasicizmu sredstvo kodificiranja i beleženja misli, koje u svojoj gramatičko-sintaktičkoj strukturiranosti opredmećuje, artikulira i saopštava misao, tako da ta misao što je moguće manje izmenjena okolnostima svoga iskazivanja, dospe do čitaoca ili slušaoca. Jezik je tu, drugim rečima, organon razuma, i toj svojoj ulozi odgovara utoliko bolje ukoliko je, zahvaljujući njegovim ilokutornim svojstvima, sužena margina pogrešnog razumevanja, višezačnosti, smisaonih odstupanja itd. U jeziku, kao sredstvu nauke, trebalo je da se zatvori diskrepanca između denotacije i konotacije te da se uspostavi jedan jednoznačan simbolički sistem, kojim bi se prevazišla neadekvatnost i nepreciznost pučkog govora. Lajbnic (Gottfried Wilhelm Leibniz) je u tom cilju, na području koje su u doba renesanse svojim mnemotehničkim sistemima pripremili Petrus Ramus, Đulio Kamilo i Đordano Bruno, pokušao da konstruira jedan opšti metodološki okvir (*mathesis universalis*) (up. Rossi, 2006: 176-193, kao i standardno delo s područja ove tematike: Yates, 2005: 355-374) kako bi se naučna istraživanja u različitim oblastima uvela u jedinstven referentni sistem iskazâ, kako bi se osigurala lakša i pouzdanija intersubjektivna proverljivost njihovih rezultata:

On je prepostavljao da se sve teze mogu analizirati pomoću simboličkih kombinacija te je predložio jedan model aritmetičke kombinatorike, nadajući se da će iz njega proizaći jedna logika izumevanja. Zatim je Lajbnic preduzimao brojne oglede s područja logičkog računa, koji u izvesnom smislu prethode pokušajima koncipiranja logičke algebre u XIX veku. On je takođe razradio različite projekte univerzalnog označavanja, koji bi doprineli uspostavljanju simboličkog alfabeta ljudskog mišljenja (Blay/Halleux, 1998: 330-331).

Kako je jezik veran odraz misli, a misli su veran odraz ustrojstva ljudskog duha, izjednačenog sa prirodom, to je najprirodniji onaj jezik, koji u svojim formalno-gramatičkim obeležjima reproducira pravila razuma. Merilo izražajnih mogućnosti i semantičkog bogatstva jednog jezika nije njegova nereflektirana neposrednost, već njegova usklađenost sa paradigmatskom strukturom racionalističke teorije saznanja: opažaj – osećaj – supsumcija osećaja pod pojmom. Tako je po Antoanu Rivarolu (Antoine Rivarol), autoru poznatog *Razmatranja univerzalnosti francuskog jezika*, čovek – harmoničan sklop svojih telesnih i duhovnih komponenti – onaj, koji posredstvom osećaja (*sensations*, koje, slično Loku, naziva i „prostim idejama”), utiske čula

apstrahuje u razumskom mišljenju (*raisonnement*) (up. Rivarol, §XXV, 28). Ono po čemu se jezik izdvaja i razlikuje od drugih sredstava sporazumevanja nije značenje koje se identificira sa rečju, kao svojim materijalnim supstratom odnosno svojim označiteljem, nego **struktura iskaza**, poredak znakova koji se, prema datoj konvenciji, međusobno povezuju i u svom relacionom sklopu proizvode značenje. Značenje iskaza ne može se rekonstruirati iz njegovih najmanjih smisaonih jedinica – ono se, naprotiv, uspostavlja tek u međudnosu njegovih konstitutivnih elemenata:

Ono što razlikuje naš jezik od starih i savremenih jezika jeste poredak i konstrukcija rečenice. Taj poredak treba uvek da bude neposredovan i bez ostatka jasan. U francuskom jeziku najpre se navodi **subjekat** o kome je reč, zatim **predikat**, koji zastupa aktivnost, te najzad **objekat** te aktivnosti: eto logike svojstvene svim ljudima, eto onoga što uspostavlja opšte čulo (sens commun) (Rivarol, 1936: §LXV, 49).

Nije Rivarol bio jedini koji je uzdizao francuski jezik kao najsavršenije sredstvo sporazumevanja (davno pre njega činio je to Žoašen di Bele), ali u Rivarolovom lingvističkom galocentrizmu nije francuski jezik najbolje strukturiran zato što je iz ovog ili onog spolašnjeg razloga superioran drugim jezicima, nego je superioran upravo zato što je logički najusavršeniji. Sve što je nejasno, višesmisleno, nedorečeno, zamršeno konfabulirano – sve to je izraz pometnje i slabosti mišljenja, koje vlastite koncepcije ne može da saopštiti *clare et distincte* te nužno pribegava jednom samoočevidnom dokazu svoje slabosti, a to je preneseno, metaforičko izražavanje:

Razum ukazuje na put ka velikodušnosti, ali, kako kod Dekarta, tako i kod Korneja, on nije neprijatelj osobnosti. Reč „razum“, koja je ponekad građanskom staležu u XIX veku, ali i nama, imala prizvuk merila ograničavanja i represivnosti, verovatno je drugačije značenje imala u Dekartovo i Kornejevo doba: ona je označavala pouzdano sredstvo, kojim je čovek prepoznavao i raskidao veze čija je nužnost bila neimanentna, kao i one koje su se zasnivale na slepim strastima, a koje je jedino kroz nas moglo da zablista svojim sjajem. Razum nije bio načelo prinude, već oruđe slobode (Bénichou, 1970: 37).

Problemi retorike, stilistike i hermeneutičkih domišljanja, u strogoj racionalističko-klasicističkoj teoriji jezika, koja proističe iz antropološko-psiholoških teorija o dualnom ustrojstvu čoveka (duša – telo) ispostavljaju se kao prividni, lažni problemi, zato što tematiziraju kopiju kopije uzročno-posledičnih odnosâ fizikalnih procesa i pojave, koji su paralelni i adekvatni strukturi iskaza subjekat-predikat-objekat:

Visoko sam cenio rečitost, [kaže Dekart], i bio ljubitelj pesništva. Smatrao sam, pak, da su i jedno i drugo više duhovni darovi negoli plodovi učenja. Oni koji ubedljivo

rezoniraju i koji najveštije upravljaju svojim mislima, kako bi ih učinili jasnim i razumljivima, uvek najbolje mogu da ubede u ono što zastupaju (...) Ovaj stav ne odnosi se samo na pripovednu književnost, nego i na istoriju ukoliko ona ulepšava stvarnost dodavanjem izmišljenih momenata ili isticanjem stvarnih pojedinosti. Ona je korisna ukoliko 'otkriva' duh, a opasnost se sastoji u mogućnosti da ga otkrije u meri koja prevazilazi naše sposobnosti ( comm. P. 7 I. 10) (Descartes, 1967: 7)

Kako granica koja razdvaja dva aspekta stvarnosti prolazi kroz čoveka, raspolučujući ga na ono što je istinito kao *pojam stvarnosti* s jedne, i na ono što protiče nezavisno od njega i što je uvek, sve dok se ne apsorbira u pojmovni sistem, varljivo i nepouzdano u svojoj „stvarnosti”, *doživljaj* takve *stvarnosti*, a ne njenog saznanje, nikada ne može postati valjanim kriterijumom istinitosti. Priroda se, posredstvom jezika, uspostavlja u svojoj izvornoj pravilnosti, preglednosti i denotativnoj čistoti:

Kako za svakog čoveka postoje dva sveta: jedan izvan njega, a to je telesni svet, i drugi u njemu – moralni ili intelektualni svet, postoje takođe i dva jezička stila – **prirodni i figurativni** (...) Jedan jezik se, dakle, iskvaruje ako izbriše granicu koja razdvaja prirodni od figurativnog stila; dodaje se izveštäcenost prenaglašavanjem stilskih figura i smanjivanjem prirodnosti koja predstavlja osnovu, ne bi li se suvišnim ukrasima okitila građevina uobrazilje (Rivarol, 1936: §§LXXXI, LXXXIII, 57).

Problem jezika, međutim, sasvim se drugačije postavlja u okvirima romantizma – jezik je tu svedočanstvo jedne elementarne pradrevnosti, u jezgro izraza zatvorena plodotvorna snaga imaginacije, ferment koga može da prepozna, osloboди i ostvari samo duh, koji u svojoj individualnoj neponovljivosti poput rezonatorske kutije odgovara na vibrantnu punoću te pradrevnosti, kao na besprizivan nalog za dostizanjem smisaonih određenja koja se uvek specifično prelamaju u umetničkom stvaralaštvu, u duhovnopovesnom sklopu koji saodređuje njihov manifestni lik, u kome se ogleda ona izvornost i prasuštastvenost postojanja. Taj lik nikada ogledalno ne prenosi suštinu, on je samo posreduje u svom otvaranju prema divinatorskim sposobnostima, koja se izgrađuju na demarkacionoj crti između razuma i imaginacije, povesti i priповesti, duha pojedinca i duha naroda, saznanja i naslućivanja. To osluškujuće pribiranje u prisustvu odjeka i odraza smisla, ta potreba da se „opasnost” od prekomernog razotkrivanja duha, koje se Dekart plašio, osvetli i osvesti, jer duh nije samo razum, nego, možda još u većoj meri, i ono pred-razumsko, onaj pulsirajući izvor večnog ravnomernog i ravnodušnog građenja i razgrađivanja, usredsređuje se i artikulira u liku *genija*, kao onome ko, u jednom srećnom, suđenom času, s beskrajnim naporom i svesnim samožrtvovanjem, sjedinjuje večnost i povesnost, suštinu i formu, istinu i privid. Istina nije ishod logičkog suđenja – ona je nagrada za izuzetan podvig, a podvig koji genije čini uvek se materijalizira kao umetničko delo.

Nije stoga ništa neobično što pojam i određenje genija zaokuplja i misao opata Diboa (Abbé Jacques Du Bos), koji je na dvema velikim temama preromantizma i romantizma – *geniju* i *tlu* – zasnovao svoje shvatanje umetnosti. Tlo u ovom radu možemo ostaviti po strani, ali pojam genija predstavlja ključ njegovog tumačenja uloge i značaja umetnosti. Dibo, za razliku od estetičarâ klasicizma, zasniva svoje poglede na *neistovestnost razuma i prirode*, koja se očituje kao nepodudarnost poetičkih kanona sa stvaralačkim nadahnućem. Utoliko formalno-kompozicioni aspekt umetničkog dela nikada sâm po sebi ne ostvaruje dejstvo – utisak – kao suštinu umetničke delatnosti: „Jedna pesma, isto kao i jedna slika, ne bi mogla da izazove ovaj utisak (zadovoljstva – prim. R. P) ako ne bi imala još neku vrednost osim pravilnosti i otmenosti izvođenja. Bolje naslikana slika, kao i bolje i tačnije napisana pesma, mogu da budu hladna i nezanimljiva dela” (Du Bos, MDCCXXXIII: t. II, sec I, 4).

Svrha dela sastoji se u pobuđivanju osećanja publike i ostvarivanju psihološkog uživljavanja u postupke protagonista u situacijama u koje ih umetnik dovodi. Umetničko delo nije više samodovoljan mikrokosmos, kome je načelo unutrašnje koherencije dovoljan uslov umetničke vrednosti; naprotiv, poštovanje proceduralno-tehničkih pravila stvaralaštva podrazumeva zanatsko umeće, ali ne daje onaj nesvodivi i neregulabilni višak smisla, koji se ispoljava u unutrašnjem saživaljavanju sa *sadržajem* umetničkog dela, kao njegovim živim, delatnim jezgrom: „Međutim, ispod njihovih opštih i apstraktnih formula, nije teško otkriti stvarnost koju su videli: dovoljno je pozvati se na istoriju. Iskustvo određuje njihova logička izvođenja. To se primećuje u izlaganju njihovih načela” (Lanson/Tuffrau, 1970: 626).

Genije se, u krajnjoj liniji, rukovodi pravilima, a razum je ona instanca, koja mora da odredi nužne granice imaginacije; on je, po rečima Boaloa (Nicolas Boileau-Despréaux), neotklonjivi osnov svake umetničke tvorevine: „Aimez donc la raison: que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix” (Boileau, I; 37-38, 66)<sup>2</sup> – ali ta razumska pravila uvek se prilagođavaju kontekstu okolnosti stvaralačkog rada:

Strasti se ne trebaju iskorijeniti nego se, štoviše, trebaju koristiti za život i učiniti plodnima. A to je vezano uz uvjet da svakoj od njih na temelju svoje umne volje dodijelimo njezinu sferu i odredimo joj njezinu prirodnu mjeru. Tu se Descartesov etički ideal susreće sa idealom Mathesis universalis od kojega je pošao kao istraživač prirode i kritičar čovjekove spoznaje. Kao što se fizika kao znanost mogla utemeljiti samo tako što se pretvorila u čist **nauk o veličinama**, tako i etika mora postati **naukom o dobrima**, koji po sigurnim principima procjenjuje vrijednost svega onoga što može postati predmetom ljudske težnje (Cassirer, 1997: 71)

<sup>2</sup> Volite, dakle, razum, jer svi vaši spisi svoj sjaj i hvalu jedino njemu duguju (Boileau, I; 37-38, 66). Prevod R. Popović.

Genije, koji svoju „prirodnu” predodređenost za umetničko stvaranje (pritom, treba imati u vidu da genije, nasuprot shvatanjima antike i renesanse, nije *divinus afflatus* – Dibo genijalnost objašnjava povoljnim fiziološkim ustrojstvom organizma stvaraoca, što dokazuje velikom fizičkom iscrpljenošću umetnika nakon stvaralačkih npora) ispoljava u metodičkoj „primeni” imaginacije, koja, neusmeravana odgovarajućim pravilima, umesto umetničkog dela stvara himerične distorzije stvarnosti, tako da umetnik ostaje zatvorenim u vlastitom svetu privida, onemogućen da ispunji pravu svrhu svog delanja: „Pravila koja su već svedena na metodu nisu ništa drugo do vodiči koji izdaleka ukazuju na put, a tek uz pomoć iskustva oni genijalni pojedinci koji imaju najviše sreće, uviđaju kako njena sažeta uputstva i uopštene propise treba pravilno primeniti u praksi” (Du Bos, MDCCXXXIII: t. II, sec. I, 5).

Pa ipak, pravila o kojima je reč, treba da zamene i na pouzdaniju osnovu – osnovu razuma (dakle, *stvari koja je najbolje na svetu raspodeljena*) – postave ugledanje na Stare, kako bi se na taj način prevladalo mehaničko primenjivanje tradicionalnih poetičkih paradigma i otvorio put Modernima, koji su svoju polemiku protiv deificiranja helensko-rimskih uzora započeli još u XVII veku, a čiju je sintezu Šarl Pero (Charles Perrault) pružio u svom dijaloški koncipiranom spisu pod karakterističnim naslovom: *Poređenje Starih i Modernih u pogledu onoga što se tiče umetnosti i nauka (Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences)* (Sveobuhvatan i instruktivan uvid u u okolnosti ovog spora između dvaju shvatanja uticaja koji bi antika trebalo da ima na savremeno umetničko (i ne samo umetničko) stvaralaštvo pruža Hans Robert Jaus u svojoj studiji: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes*; u: Perrault, 1964: 8-81). **Podražavanje** znači prihvatanje jednog celovitog obrasca stvaranja u svim njegovim pojedinostima, dok **pravila**, kako kaže Dibo, samo daju smernice i preporuke za uspešno samostalno i izvorno stvaralaštvo:

Ova pravila se postavljaju s ciljem da podražavanje prirode, kao najjednostavnije i najneposrednije od svih načela umetnosti, učine suvišnim! Ona potiču od Starih, ali zbog čega? Otuda što su ovi Stari tako vešto podraživali i tako čisto predočavali prirodu, kako savremenim ljudima još ne polazi za rukom. Zbog toga, međutim, priroda nije prestala da postoji kao takva. Ma ko da u sebi na neki način oseća potrebu da se u jednom umetničkom nadmetanju, u čistom i besprekornom podražavanju, ogleda sa njom, on treba da je se i pridržava. On, pak, obraća pažnju i preispituje se na delima Starih, kojima je – 'ex consensu saeculorum', kako Dibo dokazuje – ovo besprekorno podražavanje uspelo. Ako mu to, zbog nedovoljnih sposobnosti i ne uspe, uvek mu ostaju Stari kao putovođe i uzor (Borinski, 1924: t. II, 202).

Imaginacija se ne može svesti na proizvoljno izmišljanje nemogućih odnosno nezamislivih bića i predmeta; ona, naprotiv, ima izvesnu unutrašnju direktivnu ulogu nad saznajnim sposobnostima, koje počivaju na načelu *consensus omnium*-a. Snaga i autentičnost umetničke imaginacije ne može se prenositi i usvajati kao nekakvo sistematizirano dijanoetičko ***znanje o nekom predmetu***, zato što je genijalnost ***prepoznavanje istine*** koja nije samo stvar umetnosti, nego, pre toga i iznad toga, duhovna usredostenost u jednoj povesnoj situaciji, iz koje se ta situacija sagledava u svrhovitoj povezanosti svojih elemenata, kao i u širim kontekstualnim implikacijama:

Onaj ko poučava, kaže Kvintilijan, svom učeniku ne može da prenese stvaralački dar i sposobnost izumevanja, a u čemu se upravo i sastoji najveća vrednost slikarstva i besedništva: 'Ea quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt. Ingenium, inventio, vis facilitas Ć quidquid arte non traditur'. Slikar, prema tome, može sa drugima podeliti tajne zanata, ali ne bi mogao podeliti svoj dar za komponiranje i izražavanje (Du Bos, MDCCXXXIII: t. II, sec. VI, 62)

Osećanje (*le sentiment*) nije naprsto neka subjektivno-psihološka ili čak uopšte, u savremenom smislu te reči, psihološka instanca, prema čijim nepouzdanim i promenljivim merilima recipijent umetničkog dela ocenjuje njegovu vrednost, nego ***individuacija opšteg čula (sensus communis)***, ishodišne osnove i kriterija ***suda ukusa***. Sud ukusa nije proizvoljan – on se zasniva kako na izvesnim fizičko-fiziološkim konstantama, tako i na generaliziranoj iskustvenoj evidenciji; on, dakle, ***subjektivira doživljaj dela***, ali je ipak i sud koji podrazumeva pravila suđenja i izvođenje zaključaka iz istinitih premsa. *Sensus communis* ne može se podvrgnuti analitičkom razlaganju i svođenju na neki opštiji pojam; kao i Dekartov razum, ovo je čulo podjednako svojstveno svakom pripadniku ljudskog roda i njime se može služiti svako, bez obzira na to ima li ili nema neka specifična teorijska znanja:

Javnost može mirno prepustiti učenjacima razmatranja o nedovoljnosti iskustva, a da se sama pridržava onoga što pouzdano saznanje posredstvom osećanja. Vlastito osećanje, potvrđeno osećanjima drugih, dovoljan je dokaz da su sva ona razmatranja pogrešna (Du Bos, MDCCXXXIII: t. II, sec. XXXIV, 507).

Umetnost, dakle, zahteva širinu vizije, slobodan uzlet imaginacije, duboke uvide u srce čoveka, izražajnu snagu – sva ona svojstva koja personificira genije i po kojima umetnost stiče svoje legitimno mesto pored matematičkih nauka i istorije, u kojima presudnu ulogu igra precizna faktografija i razumska dedukcija (up. Du Bos, MDCCXXXIII: t. II, sec. XXXV, 529-530).

Žak Dibo je u svojim razmišljanjima o lepim umetnostima pokušao da rasvetli još jedan temeljan aspekt romantičarskog shvatanja umetnosti – stvaraoca-genija, koji svojim děлом u publici pobuđuje osećanja i time, barem dok traje dodir između dela i posmatrača/čitaoca, uspostavlja prisnu zajednicu (zajednicu koja je u antici, kod Starih, bila trajna) zasnovanu na podudaranju emocionalnih rezonanci jednoga i drugoga, čime se, kao nužan konstituent dela uvodi odziv na koji ono nailazi u onome ko mu pristupa. Dibo, međutim, ne problematizira pojam prirode; priroda za njega ostaje u okvirima klasičnog kartezijanskog shvatanja o prirodnom mehanizmu, kome je podređen čak i genije, kao posebno srećan slučaj sticaja povoljnih telesnih i duhovnih okolnosti. Priroda kao delo i priroda kao osećaj ostaju nepremostivo razdvojeni i u tom svom dvojstvu genije se ispostavlja kao *deus ex machina*, okazionalistički vezivni element, koji u trenutku egzaltiranog ospoljašnjenja spaja dve disparatne stvarnosti, osuđene na lošu beskonačnost paralelnog sapostojanja u svakom drugom obliku ljudskog mišljenja i delanja.

Priroda kao nedokučiva i neproračunljiva stihija, kao neumitnost koja u istom trenutku stvara i razara svet koji je stvorila, priroda koja kod pejsažista kakav je Iber Rober (Hubert Robert), obuzima, asimilira i preobražava ostatke starih građevina u stenovite hridi ili splet grana svojevrsne kamene krošnje, pod kojom obitavaju pastiri sa svojim stadima – takva priroda, koju je Dibo nastojao da obuzda i odredi joj razumsku meru, drugima će biti dovoljna sâma po sebi, kao nereflektirano jedinstvo, koje prethodi svakoj razlici.

Priroda nije manifestan lik razumskih zakona, naprotiv, kaže Deni Didro (Denis Diderot): *jasnoća je pogodna za dokazivanje – ona nimalo ne pokreće*. Priroda nije ekstenzija zakonâ razuma u njihovoj samoočiglednoj izvesnosti i intuitivnoj shvatljivosti; ona se ne može razložiti i predstaviti u činu razumevanja. Da bi se to postiglo, potrebnoj je da se, u čistoj i nepomućenoj saglasnosti sa prirodom u svim njenim manifestacijama, držimo u otvorenosti spram njenog nedokučivog ritma koji nas obuzima i da u tom prepuštanju otkrijemo istovetnost pulsiranja vlastitog života i života celine:

Naučnik, isto kao i filozof ili umetnik (...) treba da se služi jednom drugaćijom sposobnošću nego što je analitička sposobnost. Didro je naziva ponekad 'imaginacijom', ponekad 'nadahnućem', a ponekad i 'meditacijom', ne znajući sa sigurnošću kako da nazove ovu snagu, koja čoveka sposobljava da između udaljenih bića opaža odnose koje niko nikada nije ni video niti prepostavio. Ma kakvo ovo saznanje bilo, ono što treba imati u vidu jeste njegov krajnji rezultat: isključivo pomoću njega duh naučnika, kao i duh pesnika, može da 'povezuje', da u naukama uspostavlja određene odnose, u prirodnim elementima veze između srodnih elemenata, a u umetnostima odgovarajuće poteze. Ono što Didro (...) naziva 'duhom povezivanja' nije ništa drugo do sposobnost ostvarivanja sinteza, a on je svojstven genijalnom čoveku (...) (Chouillet, 1978: t. I, 403-404).

Svako je pred nesaznatljivošću i silovitošću prirode ujedno sâm – između njih nema transcendentalnog zakona kao posrednika – ali je sa njom i istovetan. Odnos čoveka i prirode postavlja se kao odnos umetnika i umetničkog dela, jedino što kod Didroa više nije reč o tome da umetnik-genije svojim stvaralaštvom pobuđuje *osećanja*, koja na publiku deluju očišćujuće i prosvetljujuće; on, naprotiv, u prirodi uvek zahvata ono što je najdublje, najneprovidnije, najsloženije te tako u ljudima pobuđuje *strasti*, koje u prikraćenom, obespravljenom, uniženom i otuđenom čoveku-građaninu burno fermentiraju, podižući stupanj toplice društvene atmosfere do tačketopljenja:

Pesnici, uvek govorite o večnosti, o beskonačnosti, o beskrajnosti, o vremenu, prostoru, božanstvu, o grobnicama, o dušama, o paklu, o tmurnom nebu, morskim dubinama, mračnim šumama, o gromovima i munjama koje razdiru noć. Budite turobni (...) Ima u svemu tome nečeg neprozirnoga i zastrašujućega (Diderot, 1935: t. II, Salon de 1767, Vernet, septième tableau, 34)

Tamo – na platnu, na dramskoj pozornici, u epistolarnom romanu, muzičkoj partituri, razrešava se temeljna protivrečnost između prirodnog prava i građanskog zakona, moralizatorstva i etičnosti, rezonovanja i spontaniteta čulnosti, prirodnog i društvenog stanja. Umetnost je, prema tome, ona jedina preostala margina izvorne slobode koju je pojedinac uživao u periodu pre sklapanja rusovskog društvenog ugovora, a koju je nepomišljeno napustio: „Reći, da se neko svojevoljno prepusta ropstvu, jeste besmisleno i nezamislivo. Takav jedan čin je nelegitim i ništavan, samim tim što onaj, ko ga čini, nije pri sebi (dans son **bon sens** – pobj. R. P). Reći to isto za čitav jedan narod, značilo bi da se on smatra sumasišavšim narodom. Ludost nije izvor prava” (Rousseau, 2001: 50).

Čovek u sveukupnosti svojih sposobnosti, težnji i vizija u društvenim okolnostima sredine XVIII veka živi samo kao protagonist umetničkog dela i zato je za stvaranje tog dela neophodan genije, koji, jasnije ili manje jasno, naslućuje tu praizvornu onto-antropološku celovitost, uspostavljajući je na mestu gde je to tada jedino bilo moguće – u području imaginacije.

Suprotnost između ustrojstva čoveka i njegove nemogućnosti da se u svojoj slobodi bezostatno prepusti podsticajima koji ga iznutra određuju ne znači, međutim, da se umetnost treba sagledavati kao sredstvo koje se koristi u obuzdavanju i usmeravanju razornih strasti, potencijalno opasnih za jednu uređenu društvenu i državnu zajednicu, niti, pak, kao delatnost u kojoj *čovek, koji se radi slobodan, a svuda je u okovima*, imaginira i obdelava nekakve svoje *paradis artificiels*, kao mesto povlačenja i osamljivanja. Umetnost je za Didroa konstruktivni medij čovekovog samoosvešćenja o svojoj istinskoj prirodi. Umetnost nije nereflektirano prirodno stanje nesputane

slobode (takva sloboda je reakcija na iskustvo sveopšte institucionalizacije i posledične alienacije civiliziranog, građanskog društva), ali ona jeste i treba da bude putokaz ka ljudskoj zajednici, u kojoj će puna sloboda ljudskog bića biti svesno uspostavljena i stoga čak superiorna onoj prвobitnoj. Priroda ima svojstvo lepote tek kada se sagleda u svom slobodnom samorazvitku, a to sagledavanje je privilegija čoveka koji je i sâm sloboden. *Umetničko je stvaranje ujedno i ostvarivanje slobode*: „Dobri ljudi! (...) Istinito, dobro i lepo su vaša prava. To se osporava, ali se tome na kraju divi (...) Kraljevstvo prirode i mog trojstva, koje ni sâm pakao neće nadvladati – istine, koja je otac, i koja začinje dobrotu, koja je sin, otkuda proizlazi lepota, koja je duh sveti – svuda se neosetno uspostavlja” (Diderot, 1964: 146).

Priroda nije supstanca koju umetnik može prilagoditi nekoj konvencionalnoj potrebi. U nizu opažaja, prostih činilaca iskustva, i njihovih međuodnosa, Didro pronalazi načelo koje, u neprestanoj varijabilnosti uslova opažanja i immanentnim promenama samih predmeta opažanja, određuje jednu prirodnu tvorevinu ili umetničko delo kao lepo. To načelo lepote jeste *prikładan raspored i nužna uzajamnost elemenata opažene celine*. Didroov pojam lepoga je relacioni, a ne supstancijalni, jer lepota nije nikakav kviditet, koji uvek i svuda ostaje ontološki imantan predmetu ili pojavi, kao njihovo suštinsko određenje:

Postavite **lepotu** u okvir percepcije odnosa i imaćete povest ljudskih tekovina od rođenja sveta do danas. Izaberite kao posebno obeležje **lepoga** uopšte koju hoćete drugu osobinu i vaš će se pojam odjednom naći zbijen u jednoj tački prostora i vremena. Zapažanje odnosa je, dakle, ono što je u svima jezicima bilo označeno bezbrojnim nazivima koji svi označavaju samo razne vrste lepoga (Didro, 1964: 33).

I premda ovo shvatanje lepote nije Didroov izum, Didro ga ne preuzima iz nasleđa antike kao gotovo rešenje problema određivanja lepoga. Ono proizlazi iz njegovih prirodnofilozofskih i filozofskoantropoloških shvatanja te utoliko ne ostaje pukim spoljašnjim momentom jednog sinkretističkog pojmovnog sistema, već predstavlja krajnji rezultat misaonog puta na kome je Didro, suočen sa uticajima kako antičkih, tako i njemu savremenih autora, dospeo do jedne, uprkos izrazitoj stilsko-žanrovskoj raznolikosti svojih spisa, koherentne misli o umetnosti. Reč, koja je sredstvo umetnosti, nije prost skup konvencionalnih znakova, koji u dатoj kombinaciji daju neko značenje; jezik nije uspostavljen kao najpogodniji način saobraćanja među ljudima – on nastaje spontanom filijacijom zvukova nastalih u prirodi, koji se iz te svoje neposrednosti izdvajaju i oblikuju u konstitutivan momenat odnosa između ljudi: „Pesma je podražavanje, bilo pomoću zvukova jedne veštačke ili prirodne skale (kako vam drago), bilo putem glasa ili instrumenta, zvukova prirode ili izrazâ osećanjâ (...)” (Diderot, 1994: 141).

Veza koju jezik uspostavlja analogna je vezi između elemenata opažaja, iz kojih proizlazi doživljaj lepoga. Didro stoga smatra da svako umetničko delo podrazumeva i u svom struktturnom sklopu reproducira ovu izvornu muzikalnost jezika. Tu misao Ruso tematizira i razvija u svom *Ogledu o poreklu jezika*, u kome, pored ostalog, kaže da: „Čovek nije počeo da razmišlja, već da oseća. Smatra se da su ljudi stvorili jezik da bi iskazali svoje potrebe; to mišljenje, po meni, nije održivo (...) Odakle bi moglo da potekne to poreklo? Iz moralnih potreba, iz strasti” (Ruso, 2001: 51-52).

Didro, međutim, ne zanemarujući načelne rasprave, ipak više teži tome da svojstva harmonije i ritma prepozna i vrednuje u onim umetničkim delima, koja nailaze na opštu saglasnost o svojoj vrednosti, da se i ne zna šta je to u njima privlačno i umetnički značajno. Jezik je obuzdana i uobličena manifestacija strastî, on je na jednom unutrašnjem etalonu određena i odmerena pri-sebnost (*être dans son bon sens*), ista ona pri-sebnost u kojoj se, kao što smo videli kod Rusoa, zadržava čovek koji se opire prinudi nametnutog porekla odnosâ. Taj jezik o-pri-sebljene strasti, strasti koju čovek drži-pri-sebi i koja, povratno, čoveka drži-pri-njemu-samom, artikulira se u izrazu umetničkog dèla, a koji ne mora nužno biti reč ili diskurzivna celina; naprotiv, taj jezik poznat je svima, njegova pravila jesu ona najdublja određenja ljudskog bića – osećanja; taj se jezik ne uči i ne razumeva – on se prepoznaće i u njemu se prepoznajemo: „Pomno razmatrajte naglaske strasti, jer svaka strast ima svoj vlastiti. Oni su tako snažni da me obuzimaju gotovo i bez reči. To je izvorni jezik prirode” (Diderot, 1994: 149).

Prvobitni jezik – i tu Didro, svesno ili ne, ide tragom svog velikog prethodnika na ovom polju, tragom Đambatiste Vikoa (Gianbattista Vico) – jeste pesnički jezik, koji proishodi iz oblikotvorne snage imaginacije, a ne iz konstruktivnog napora razuma. Ovaj jezik počiva na analogiji a ne na dedukciji, na alegoriji a ne na kauzalitetu. Upravo je i kod Vikoa alegorija slikovit opis, a ne definicija stvari te se zasniva na *toposima*, opštim mestima koja proizlaze iz prihvatanja a ne iz dokazivanja. Viko govori o *fantazijskim rodovima*, kao retoričkim univerzalijama, koje predstavljaju osnov etimologije, kao *nauke o utvrđivanju porekla* (opštег i nužnog), pa se zbog toga takav govor naziva *veriloquium*-om, za razliku od alegorije (*similitudo, diversiloquium*). Alegorija, mitopoetski govor, izvor je logički strukturiranog govora: „Tek onda kada čovjek vidi pojave, koje mu pružaju njegovi osjetilni organi, u njihovoј povezanosti sa svojim potrebama i u odnosu na ozbiljenje svoje egzistencije, tek tada on ’očovječe’ prirodu. Stoga je za Vica *ingenium*, a ne *ratio*, ono što utemeljuje postanak ljudskog svijeta” (Grassi, 1981: 213).

Predstava koju umetnik ima o stvarnosti nije ni proizvoljna niti slučajna; ta predstava proizlazi iz osećaja, kao temeljnog odnosa koji čovek uspostavlja sa svojim egzistencijalnim kontekstom:

On (Didro – prim. R. P) s jedne strane, svodi lepotu na **opazajni** obrazac, koji za posledicu ima oduzimanje vsake normativne vrednosti estetičkim konvencijama zasnovanim na iskustvu posmatranja; s druge strane, on potvrđuje **istinitost** tog obrasca, čime se sugerira da estetički sud, premda sveden na čulnu evidenciju, ipak ima objektivan značaj. Ovaj dvostruki stav objašnjava otpor koji je Didro pružao kako preteranostima sentimentalizma, tako i zavodljivosti idealizma (Chouillet, 1978: t. I, 134-135).

U osećaju prebiva ono što ga razdvaja od prostog i prolaznog utiska: unutrašnje usaglašavanje sa velikim ritmom neprestanog i ravnomernog smenjivanja krajnosti, koje neposrednije doživljavamo u imaginaciji, kao sintetičkoj moći artikuliranja i izbistravanja čulno-predstavnog kompleksa:

Ono što začuđuje, to je što se umetnik seća ovih utisaka i na dvesta milja daleko od prirode, a nema modela drugde do onoga u imaginaciji; to što slika neverovatnom brzinom, to što kaže: neka bude svetlost, neka noć sledi dan, a dan tamu, i naćini noć i naćini dan. Začuđuje to, što mu njegova imaginacija, koliko valjana toliko i plodna, pruža sve ove istine, to, što su one takve, da onaj ko bi, posmatrajući more s obale, ostao hladan i indiferentan, ugledavši ga na platnu, bio njime zadvljen. Tako zapravo ove kompozicije uverljivije predočavaju uzvišenost, moć i veličanstvenost prirode nego priroda sama (Diderot, 1935: t. II, 32).

Didroov pojam jezika odstupa od logičko-konvencionalističkog pojma jezika klasicistâ, ali ne i od univerzalnosti ishodišta jezika, jer priroda (pa tako i „priroda“ jezika) ostaje jedinstvenom i na istovetan se način ostvaruje u svim ljudima.

Nemački preromantizam i romantizam, a u njegovim okvirima Johan Georg Haman (Johann Georg Hamman), u pojam prirode i pojam genija, kao njenog najpotpunijeg otelotvorenenja, unose izmenu. Priroda se tu poistovećuje sa *duhom naroda* (*Volksgeist*), a taj supstancializirani pojam duha svoj najsnažniji i najtrajniji izraz nalazi upravo u jeziku. Jezik se ne shvata kao sredstvo saopštavanja misli, ustrojeno u logički zasnovan sistem konvencionalnih gramatičko-sintaktičkih pravila, kako ga je video Rivarol, niti je, u etimološkom aspektu, predstavljao artikulaciju zvukova iz prirode za koje se vezivalo određeno značenje. On predstavlja svojevrstan simbolički odjek velikih ritmova prirodnih procesa, koji ostaju neprozirnima i nepredstavljivima u svojoj veličanstvenoj jednostavnosti i nesagledivo dugom trajanju, a koje svaki narod (pod kojim se, u prvom redu, podrazumeva jezička zajednica) doživljava, simbolički transponira te najzad diskurzivno uređuje u sistem „zvučanja i značenja“, koji potom povratno utiče na povesnu subtinu i oblikuje unutrašnji, duhovni sklop svakog naroda. Jezička zajednica jeste u tom pogledu i konstituens svakog oblika kulturne zajednice,

jer ona ne znači samo činjenicu da između pripadnikâ jedne jezičke zajednice postoji mogućnost pukog spo-razumevanja odnosno spoja-u-razumevanju, međusobnog prenošenja različitih misaonih sadržaja u jedinstvenoj jezičkoj formi, nego da postoji i jedan simbolički „višak”, preostatak smisla, konotativni suficit, koji se ne iscrpljuje do kraja u gramatičkoj strukturi jezičkog iskaza, nego na planu simboličkog prepoznavanja ujedinjuje pripadnike određene zajednice u svesti o njihovoј kulturalnoj osobenosti i povesnoj neponovljivosti. Dostignuća jedne *kulture*, za razliku od dostignućâ *civilizacije* – već u drugoj polovini 18. veka, kod Herdera (Johann Gottfried Herder) – nesvodiva su na materijalizirane pokazatelje tehničko-tehnološkog napretka. Na tome se temelji i, kasnije kanonična, razlika između kulture, kao osobenog i nesvodivog medija duhovnih vrednosti, potreba i streljenja jednog naroda (koja se zbog toga ne može prenositi i univerzalizirati) i civilizacije, kao stupnja materijalno-tehničke usavršenosti samoreprodukциje jednog društva, čije se tekovine prenose i usvajaju bez teškoća. Povest naroda je shvaćena kao organski proces dostizanja one suštine, koja je tom narodu kao zajednici potencijalno data u vidu niza mogućnosti koje on treba da razvije, kako bi ostvario svoju immanentnu svrhu i odigrao onu ulogu, koju mu je proviđenje u svom svetskopovesnom planu namenilo, a ta je povest podložna zakonitostima koje su analogne zakonima organske prirode: „Čitava povest ljudskog roda je čisto prirodna povest ljudskih snaga, delatnosti i nagona, usklađena sa mestom i vremenom” (Herder, 1876: Bd. III, 446).

Ako kulturalno stvaralaštvo ostaje u biti neprenosivo i u sebe monadski zatvoreno, to, ipak, ne znači da je ono onemogućeno u pogledu dostizanja velikih umetničkih ostvarenja i postizanja celovitog i svestranog duhovnog razvoja; naprotiv, taj razvoj se i ne postiže podražavanjem tuđih duhovnih iskustava i umetničkih dela, niti se on dostiže na putu eklektičkog povezivanja elemenata heterogenih kulturnih obrazaca, koji jedni drugima nužno ostaju stranim i protivrečnim. Prvo i najznačajnije svojstvo svake istinske kulture jeste njena samodovoljnost, ali je ta samodovoljnost ujedno i temeljno obeležje njene univerzalnosti, jer u svakom procesu kulturnog samostvarivanja naroda vladaju ista načela i iste pravilnosti toka i ritma postupnog dostizanja njene seminalne suštine, te se ova vizija ontoistorijske geneze pojedinih kultura ispunjava u *jedinstvu u različitosti*, u kome svaki pojedini segment svetske civilizacije, kao i svaka pojedina vrsta znanja u okvirima jedne kulture, ima sebi primerenu i nenadoknadivu funkciju, kao i odgovarajući značaj:

Kultura jednog naroda jeste procvat njegove suštine, u kome se on primereno ali i privremeno manifestira. Kako čovek, kada dođe na svet, ne znajući ništa, mora da nauči ono što želi da zna, tako i jedan nekultivirani narod mora da uči, bilo vlastitim naporom ili kroz opštenje sa drugima. Svaka vrsta ljudskog znanja, međutim, ima svoj krug važenja, tj. svoj karakter, vreme, mesto i domet (Herder, 1876: Bd. III, 448).

U kritičkoj reakciji na senzualistička i intelektualistička shvatanja o odnosu uobrazilje i pojma, misli i reči, Haman je kritici podvrgao kako racionalističku tezu o „urođenim idejama“, tako i njoj suprotstavljenu empirističko-senzualističku tezu o primatu čulnosti, ali i Kantovo razdvajanje stvari-po-sebi i stvari-za-sebe, smatrajući da nijedno od navedenih saznajnoteorijskih polazišta ne može osigurati celovito i adekvatno objašnjenje tog odnosa. Haman im protivstavlja ishodišni motiv stvaralačke uobrazilje, smatrajući, slično Vikou, da je prvo bitni jezik ljudskog roda, jezik mitova i saga, bio pesnički jezik, u kome su izražajna sredstva metafore i metonimije zastupala supstancialno jedinstvo misli i reči te je tako ovaj prvo bitni, adamski, jezik prethodio babilonskoj zbruci jezika, u kojoj ljudi ne samo da su prestali razumevati jedni druge, nego je, usled divergiranja misli i reči (misao i reč su u prvo bitnom jeziku bili međusobno neodvojivi) došlo do kobnog rascepa između prirode i čoveka:

Lajbnic je intelektualizirao pojave, Lok je senzualizirao razumske pojmove, a čisti um asimilira pojave i pojmove, elemente celokupnog našeg znanja, u jedno transcendentalno Nešto = X, o kome baš ništa ne znamo niti možemo sazнати, čim se ono odvoji od čulnih datosti (Hamann: Kritik der reinen Vernunft von Immanuel Kant, Professor in Königsberg; u: Bd. III, 1965: 277).

Razdvajanje stvari-po-sebi i stvari-za-sebe i njihovo naknadno transcendentalno povezivanje kod Kanta (Immanuel Kant) Haman je ocenjivao kao upadljiv simptom nemoći diskurzivnog mišljenja da obuhvati i sagleda izvorno prajedinstvo mišljenja i iskazivanja, mogućnosti i stvarnosti, kontemplativnoga i aktivnoga. Um (i ideje u njemu sadržane) ne može da bude, kao kod Kanta, samo regulativni princip, već treba da se shvati kao supstancialno ishodište predmeta, izvora i vrsta saznanja:

U skrivene tajne koje, po svemu sudeći, nijedan filozof nije sebi ozbiljno ni postavio a kamoli razmotrio, spada i mogućnost ljudskog saznanja predmetâ iskustva, **bez** i **pre** svakog iskustva, a zatim i mogućnost čulnog opažanja predmeta **pre** ma kakvog osećaja. Na ovoj dvostrukoj ne-mogućnosti i odlučnoj razlici između analitičkih i sintetičkih sudova, temelje se materija i forma jednog transcendentalnog učenja o elementima i metodama; jer, pored pripadajućeg razlikovanja uma kao **ishodišta predmetâ i saznajne sposobnosti**, postoji jedna još opštija, oštira i čistija razlika, prema kojoj um leži u osnovi svih predmetâ, izvorâ i sposobnosti saznanja, a nije nijedno od njih i – sledstveno tome, nije mu potreban ni estetički, ni logički, niti diskurzivni pojam, već stoji samo pod subjektivnim uslovima, pod kojima se podrazumevaju **Sve, Nešto i Ništa**, kao predmet, izvor i sposobnost saznanja i koji su, kao beskonačan maksimum ili minimum, stavljeni na uvid neposrednom opažanju ili barem kao takvi prepostavljeni (Hamann: Metakritik über den Purismus der Vernunft; u: Bd III, 1965: 283-284).

Jezikom se govori, ali jezik i sâm govori zahvaljujući našoj potrebi da se saopštimo svetu, Jezik nije *sredstvo* mišljenja, nego njegova *forma*, u kojoj misao stiče ne samo odnos prema sadržaju koji obuhvata, već i prema samoj sebi, jer ona u reči – zvuku i znaku – ne samo da nešto posreduje i predstavlja, nego biva oposredovana i predstavljena te je utoliko jezik momenat refleksivnog samoodnošenja mišljenja, gde ono zadobija svoju, u razumskoj diferencijaciji na posebност i zasebičnost razdvojenu, prvobitnu punoću i celovitost:

Glasovi i slova su, dakle, čiste forme 'a priori', u kojima nema ničega od onoga što pripada osećanju ili poimanju predmeta, kao i istinski estetički elementi ljudskog saznanja i umnosti. Najstariji jezik bila je muzika i, pored opipljivog ritma pulsa i udisanja i izdisanja, otehotvorena slika svake ritmičnosti i njenih kvantitativnih svojstava. Najstarije pismo bilo je slikanje i crtanje, koji su se već u ta vremena bavili ekonomijom prostora, njegovim ograničavanjem i definiranjem posredstvom figura (Hamann, ibidem, Bd. III, 1965: 286).

Apstrakciji pojmovnih kategorija prethodi konkretna, topološki mišljena odredbenost stvarnosti, tako da se svi pojmovi, kao pretpostavke estetičkog iskustva u najširem smislu tog izraza, uspostavljaju analizom izvorno jedinstvenog opažaja nekog segmenta fakticiteta. Tako, na primer, *pojam* prostora nastaje diskurzivnim razlaganjem optički-taktilno formiranog *doživljaja* prostora. Iz sposobnosti opažanja proizlazi evidencija i deskripcija, te je stoga ono neposredno opaženo stvar doživljavanja, dok iz sposobnosti slušanja proizlazi priovedanje o udaljenim i prošlim osobama i događajima, pa je otuda, tek u nedostatku neposrednosti opažanja, potrebno objašnjenje i tumačenje: „Kao što nam je priroda omogućila da posmatramo, tako nam je povest omogućila da slušamo. Razložiti jedno telo ili jedan događaj na njegove najmanje sastavne delove znači želeti da se nevidljivi božiji bitak, njegova večita sila i božanstvenost, uhvate na delu” (Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten; u: Bd. II, 1965: 64). Utoliko uobrazilja prethodi razumu, logičkom sudu prethodi predstavna analogija, istoriji mitologija, a forma umetničkog dela njegovom sadržaju.

Čitava stvarnost u svom povesnom samorazvoju nije ništa drugo do analogija božanskog čina stvaranja kao samoaktualizacije boga. Celina se ne može svesti na svoje sastavne elemente – ona je jedinstvo do svog punog smisla i značenja dovedenih elemenata koji su u njoj sadržani kao mogućnost:

Govor uopšte Haman smatra ljudskom stvaralačkom analogijom stvaranja sveta posredstvom božanskog Logosa. Pesnik koji govori iz jedne strastveno-čulne prirode, približava se kao stvaralač bogu, time što ga podražava. U svojoj izvornoj, čuvstvenoj i samosvojinoj a ne filozofsko-kritički shvaćenoj prirodi, prijemčiv čovek neposredno iskušava stvarnost boga (Martini, 1991: 227).

Haman u jeziku vidi jedan od ljudski dostižnih i prohodnih puteva ka bogu, svojevrsnu sakralnu propedeutiku ili artističku mistagogiju, koja umetnika-stvaraoca vraća izvornom jedinstvu njegovog adamskog bića, a u umetničkom delu medij rehabilitacije izgubljenog etičkog jedinstva običajnosne zajednice:

Knjiga Postanja sadrži prauzore opštih pojnova, koje je bog htio da otkrije stvorenju posredstvom tvorevine; knjige Saveza sadrže prauzore tajanstvenih odredaba, koje je bog htio da otkrije ljudima posredstvom ljudi. Jedinstvenost Prauzročnika ogleda se u aspektima njegovog dela – a u svima je jedan jedinstven ton neizmerne visine i dubine! (Hamann: *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose*; u: Bd. II, 1965: 204).

Haman, međutim, na ovom putu, u nekoj od njegove sistematičnijoj i preglednijoj teorijskoumetničkoj koncepciji, nije imao dostojnog sledbenika.

Estetička i teorijskoumetnička misao preromantizma i romantizma ukazivala je na to, da je racionalistički hijatus između činjenica (posebno/pojedinačno) i apstraktnog interpretativnog obrasca (opšte), koji se na njih primenjuje, neodrživ u okvirima povesno-teleološke samoeksplikacije pra-simboličkog ustrojstva kulture, u kome se svaka totalizirajuća koncepcija ispostavlja kao apstraktivni modalitet kulturno-povesne prakse, koji svojim opisno-analitičkim pristupom ukazuje na svoju isključenost iz generativno-organske filijacije stvaralačkih mogućnosti jedne kulturne zajednice. Diferenciranje prirode – kultura, a zatim, unutar tzv. kulture, razlikovanje domenâ ili sektora, od kojih bi i umetnost predstavljala jedan, rezultat je teorijske refleksije *post factum*, jer teorijska refleksija završava svoje kretanje u stavu identiteta-za-sebe saznanja i saznatoga, koji se tek naknadno, na spoljašnji način, dovode u međusobnu vezu supsumpcijom pojedinačnoga pod opšte.

#### REFERENCE:

1. Benichou, Paul. 1970. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard.
2. Blay, Michel/Halleux, Robert. 1998. *Le science classique XVIe-XVIIIe siècle (Dictionnaire critique)*. Paris: Flammarion.
3. Bloom, Harold (ed.). 1970. *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. New York: W. W. Norton & Company.
4. Boileau, Nicolas. 1908. *Oeuvres de Boileau-Despréaux (L'art poétique)*. Paris: Imp. Paul Brodard.
5. Borinski, Karl. 1924. *Die Antike in Poetik und Kunstretheorie I-II*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
6. Cassirer, Ernst. 1997. *Descartes*. Zagreb: Demetra.
7. Chamfort. 1856. *Pensées*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs.
8. Chouillet, Jacques. 1978. *Le formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763 I-II*. Lille: Universitet de Lille III (diss).

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

9. Descartes, Rene. 1967. *Discours de la Méthode*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
10. Diderot, Denis. 1936. *Œuvres choisies* I-II. Paris: Librairie Larousse.
11. Diderot, Denis. 1966. *Œuvres esthétiques*. Paris: Éditions Garnier Frères.
12. Diderot, Denis. 1967. *Le Neveu du Rameau*. Paris: Garnier-Flammarion.
13. Diderot, Denis. 1994. *Paradoxe sur le comédien suivi des Lettres sur la théâtre à Madame Riccoboni et à Mademoiselle Jodin*. Paris: Gallimard.
14. Didro, Deni. 1964. *O poreklu i prirodi lepoga (Filozofska istraživanja o poreklu i prirodi lepoga)*. Beograd: IP „Rad“.
15. Dijem, Pjer. 2003. *Cilj i struktura fizičke teorije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
16. Dubos, Jean-Baptiste. 1733 *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* I-III; Paris.
17. Grassi, Ernesto. 1981. *Moć mašte (Uz povijest zapadnog mišljenja)*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Hamann, Johann Georg. 1965. *Sämtliche Werke* I-III. Wien: Thomas-Morus-Presse im Verlag Herder.
19. Haym, Rudolf. 1928. *Die romantische Schule (Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes)*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
20. Herder, Johann Gottfried. 1876. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschen (Herders Werke* I-III, Bd. III); Heinrich Kurz (hrsg.). Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut.
21. Lamartine, Alphonse de. 1926. *Œuvres choisies*. Paris: Bibliothèque Hachette.
22. Lanson/Tuffrau. 1970. *Histoire de la littérature française*. Paris: Librairie Hachette.
23. Martini Fritz. 1991. *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Albert Kröner Verlag.
24. Perrault, Charles. 1964. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München: Eidos Verlag.
25. Rivarol, Antoine. 1936. *Discours sur l'universalité de la langue française*. Paris: Librairie Larousse.
26. Rossi, Paolo. 2006. *Logic and the Art of Memory*. London – New York: Continuum.
27. Rousseau, J.-J. 1978. *Les réveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française.
28. Rousseau, Jean-Jacques. 2001. *Du contract social*. Paris: GF-Flammarion.
29. Russo, Žan-Žak. 2001. *Ogled o poreklu jezika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
30. Seuse, Heinrich/Tauler, Johannes. 1988. *Mystische Schriften*. München: Eugen Diedrichs Verlag.
31. Unger, Rudolf. 1911. *Hamman und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert* I-II. Jena: Eugen Diedrichs Verlag.
32. Wieser, Max. 1924. *Der sentimentale Mensch, gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert*. Gotha/Stuttgart: Verlag Friedrich Andreas Perthes A.-G.
33. Yates, Frances A. 2005. *The Art of Memory*. London: Pimlico, London.

***Meisterstreich – The Formation of the Concept of Genius and the End of  
Normative Aesthetics***

**Abstract:** The concept of beauty, based on the criterion of taste, marks the boundary that separates the era of normative aesthetics of classicism from the time when rejected elements played a decisive role in art. These elements include the subjectivation of experience, individual feelings as the driving force in the reception of art, and the individualization of criteria for judging artistic values. A new term emerges as the equivalent of rationalist *sensus communis* and classicist *raison*. This term can be tentatively defined as ***moderation*** (*bon sens*) or more narrowly, as ***politeness***. While ancient art embodies unchanging and universal norms of artistic creation, leading to a historicico-philosophical dualism, pre-romanticism, with its emphasis on sentimentality, demands a conceptual differentiation and nuancing of rational rules, taking into account cultural-philosophical and collective-psychological factors that modify those rules to fit specific creative contexts. Within sentimental-romantic theories of artistic creativity, the problem of ***genius*** arises, countering the rigid prescriptionism of pseudo-Horacian poetics and notions of mimesis as the constant imitation of immediate events and actions, and their ‘possible’ or ‘probable’ variants. An ingenious work of art in this context, relies not only on the strength of feelings and the immediacy of the artist’s experience, but also on their ability to shape a flawless paradigm in their mind through unreflective, imaginative transposition. This paradigm is then brought to life using relevant materials. A genius artist does not oppose the rules in their creation; on the contrary, they understand them more deeply and reliably than someone who, in a fervent pursuit of innovation, abandons the safe and shortest path to artistic truth. Abbé Du Bos, Denis Diderot, and Johann Georg Hamann have delved into this issue, shedding light on it and interpreting it from different angles, making lasting contributions to the aesthetics and theory of pre-romantic and romantic art.

**Keywords:** classicism, romanticism, experience, genius, imitation, judgment of taste

**Ana Filipović**  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Srbija

UDC 791.633-051:929  
DOI 10.5937/ZbAkU2311128F  
Originalni naučni rad

## **Simboličke konotacije motiva cipela u filmovima Nike Autor**

**Apstrakt:** Nika Autor, slovenačka vizuelna umetnica, rediteljka, fotografkinja i članica kolektiva *Front filmskih žurnala (Obzorniška Fronta)*, u svojim filmovima istražuje teme migrantske krize, radničkih prava i politike sećanja, preispitujući pritom izražajne mogućnosti forme filmskih žurnala, što kroz stilske eksperimente, što kroz utvrđivanje potencijanih dometa njihove intervencije u društvenom polju. Ovaj rad ima za cilj rasvetljavanje višestrukih i raznorodnih simboličkih konotacija koje Autor, baveći se navedenim pitanjima, upisuje u motiv cipela počevši od filma *Solidarnost* (2011), gde obuća predstavlja glavnu vizuelnu okosnicu protesta za prava radnika, pa sve do filmova nastalih u 2022. godini, koji obrađuju problem ilegalnih migracija, pri čemu obuća postaje nosilac tragova dugotrajnog, iscrpljujućeg i neizvesnog kretanja, fizičkog, ali i duhovnog izmeštanja. Motiv cipela kod Autorove shvaćen je, pritom, ne kao predmet interesovanja po sebi, već kao posrednik značenja. Analiza pojedinačnih filmova (*Razglednice* /2010/, *Solidarnost* /2011/, *U zemlji medveda* /2011/, *Filmski žurnal 63 – Voz senki* /2017/, *Filmski žurnal 2021 – Ode imam sliku* /2022/, *Filmski žurnal 451 – Preko vode do slobode* /2022/), potpomognuta je intertekstualnom i intermedijalnom komparacijom na liniji film – vizuelne umetnosti, da bi se putem analogija sa upotrebotom ovog motiva u izražavanju srodnih ideja kod drugih filmskih i vizuelnih umetnika, obezbedio sveobuhvatniji uvid u predmet istraživanja i, posledično, njegovo jasnije pozicioniranje u okvirima opusa Nike Autor.

**Ključne reči:** Nika Autor, film, motiv cipela, migrantska kriza, radnička prava

Nika Autor (1982), slovenačka umetnica školovana na Likovnoj akademiji u Ljubljani, i potom u Beču, bavi se, u različitim medijima, temama radničkih prava, prava migranata<sup>1</sup>, kao i politikama sećanja. Kroz eksperimentalne video rade, dokumentarne filmove, filmske eseje, fotografije, kolaže i video instalacije Autorova ispituje mogućnost suočavanja kako sa neželjenim političkim nasleđem, tako i sa aktuelnim društvenim problemima, služeći se prevashodno antagonističkim principima vidljivog i nevidljivog, sećanja i nesećanja, pojedinačnog i kolektivnog. Kao deo neformalnog kolektiva *Front filmskih žurnala* (*Obzorniška Fronta*) sastavljenog od umetnika i teoretičara umetnosti, promatra prirodu filmskih žurnala, odnosno njihov umetnički, ali i svedočanstveni potencijal, te se nadovezuje na nasleđe jugoslovenskih filmskih žurnala. U korpusu tema koje obrađuje obuća se javlja kao „lutajući motiv”: počevši od 2010. godine i video rada *Razglednice*, pa sve do 2022. godine i dokumentarnih filmova *Filmski žurnal 451* i *Filmski žurnal 2021*, obuća biva dosledno inkorporirana u filmsku sliku, pri čemu joj se, zavisno od narativa, pripisuju različite simboličke konotacije. Rad polazi od pretpostavke da su sve simboličke konotacije uslovljene prevlađujućim temama socijalne borbe i posledično samom formom filmskih žurnala onakvom kako je Autor tretira – kao neodvojivu od vremena društvene krize i inherentno angažovanu. Simbolički potencijal ovog motiva kod Autorove ispituje se na pojedinačnim primerima (*Razglednice* /2010/, *Solidarnost* /2011/, *U zemlji medveda* /2011/, *Filmski žurnal 63 – Voz senki* /2017/, *Filmski žurnal 2021 – Onde imam sliku* /2022/, *Filmski žurnal 451 – Preko vode do slobode* /2022/), dok se u obzir uzima socijalni kontekst u kom dela nastaju (migrantska kriza koja u Sloveniji doživljava ekspanziju 2015. godine, kao i restrukturacija tržišta rada u Sloveniji, odnosno prateći građanski protesti 2012. godine), sa jedne, i istorijski razvoj izraza i funkcija filmskih žurnala sa druge strane.

### *Filmski žurnali: uvodna razmatranja*

Kao deo kolektiva *Front filmskih žurnala* Nika Autor se služi formom filmskih žurnala<sup>2</sup> kako bi prenela sliku aktuelne društvene realnosti. Svojevrsnim manifestom kolektiva *Beleške o klasnoj borbi u filmskim žurnalima* (*Beležke o razrednem boju v obzornikih*) Ciril Oberstar filmske žurnale dovodi u neposrednu vezu sa klasnom borbom

1 Budući da Nika Autor u pojedinim delima koja tematizuju migrantsku krizu ne nudi eksplisitno pravni status protagonista (izbeglica/ilegalni migrant...), odrednica *migrant* u radu se koristi u skladu sa definicijom IOM-a, kao krovni pojam nedefinisani međunarodnim pravom, koji, pak, obuhvata raznorodne pravno definisane kategorije, a među njima i kategoriju ljudi izbeglih iz ratom zahvaćenih zemalja, kao onu koja se nalazi u fokusu interesovanja autorke. Videti: [https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml\\_34\\_glossary.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf), pristupljeno 25. februara 2023.

2 Andrej Šprah kao ključne odlike filmskih žurnala ističe epizodnu strukturu, naglasak na aktuelnim dešavanjima, kolažiranje i žurnalistički pristup. Andrej Šprah, *Newsreel 55: Which Side are you on?*, [https://www.obzorniska-fronta.si/images/newsreel55\\_AndrejSprah.pdf](https://www.obzorniska-fronta.si/images/newsreel55_AndrejSprah.pdf), 25. februar 2023.

i vremenima društvene krize, ističući njihov subverzivni potencijal.<sup>3</sup> U kondenzovanom razvojnom presku ove forme, Oberstar prepoznaje njen istorijski značaj pre svega u manipultivnom potencijalu (utoliko jačem uzimajući u obzir njegovu primarno informativnu funkciju i model dnevne štampe kao strukturalni uzor) – potencijalu koji već 1920-ih godina u Vajmarskoj republici obznanjuju članovi *Volksfilmverband-a*, intervenišući na postojećem UFA-inom materijalu, čime filmski žurnali poprimaju aktivističku dimenziju. Brojne montažne izmene koje unose (poput reorganizacije sleda scena, odnosno uključivanje snimaka sa događaja koje nije bilo moguće naći u zvaničnim reportažama), a koje Oberstar razmatra na primeru reportaže sa izbora za najlepšeg psa, suprotstavljaju zvaničnu sliku građanskog društva (u ovom slučaju dovoljno bezbrižnog i ekonomski stabilnog da višak kapitala preusmeri na kupovinu i negovanje kućnih ljubimaca) nezvaničnoj slici gradske nemaštine (uličnih skitnica i prošjaka). I upravo tu treba tražiti analogije sa idejom Autorove o ospoljavanju nevidljivog, usmeravanju interesovanja ka skrajnutom – kako kroz izbor tema, tako i kroz rukovanje snimljenim materijalom (izbor planova, montažno jukstaponiranje motiva...): „ovo formalno ispitivanje ima svoj ekvivalent u liku migranta, tražioca azila, prekarnog radnika – subjektima isključenim iz pravnog poretku, koji postoje u uslovima radikalno drugačijim od onih koji regulišu život ostatka društva. [...] Oni su unutra bivajući izvana”<sup>4</sup> (Španjol, Vidmar, 2017: 228).

Potreba za ospoljavanjem problema ovih subjekata kroz filmske žurnale, kako Šprah navodi, koincidira sa pojavom novog talasa društvenih pokreta u 21. veku (Šprah, 2017).<sup>5</sup> Angažovani pristup formi, proistekao iz ideje o neophodnosti njenog rezonovanja sa vanfilmskom stvarnošću, u slučaju *Fronta filmskih žurnala* i filmova Autorova uporiše nalazi prevashodno u krahу građevinskog sektora, eksploraciji radnika i protesta protiv korupcije u Sloveniji u periodu između 2010. i 2012. godine (Waugh, 2020), odnosno migrantskoj krizi – naročito od 2015. godine i akumulacije migranata na teritoriji Slovenije usled zatvaranja srpsko-mađarske granice na balkanskoj ruti (Šantić, Minca, Umek, 2017). Radovi Autorove odgovor su i na fenomene ogradijanja i nadzora, koje Korac-Sanderson prepoznaje kao novu paradigmу u kontekstu migrantske krize (Korac-Sanderson, 2017), a koji se, u prenesenom smislu, mogu primeniti i na društvenu poziciju radnika.

3 Cyril Oberstar, *Beležke o razrednem boju v obzornikih*, <https://www.obzorniska-fronta.si/indexe.html>, 25. februar 2023.

4 “This formal questioning finds an equivalent in the character of a migrant, asylum seeker, precarious worker, subjects excluded from the legal order and existing in radically different conditions than those regulating the life of society. [...] They are inside by being outside.”

5 Šprah se ovde, kako sam ističe, poziva na ideju koju Kieron-a Corless-a iznosi u članku *News on the March za Sight and Sound* iz februara 2013. godine.

Dijahronijski posmatrano, rad *Fronta filmskih žurnala* i same Nike Autor, u lokalnom kontekstu ukazuje na kontinuitet u izboru tema, sa jedne, ali inverziju u izboru perspektive, sa druge strane. Dok jugoslovenske Filmske novosti na svom začetku 1950-ih godina<sup>6</sup> nude mahom protokolarne vesti i novine o izgradnji zemlje, bez autorske dimenzije, reprezentacija radničke klase izuzetno je učestala. Zvanična reprezentacija radnika ističe kao pokretačku snagu društva zadovoljnu sopstvenim položajem, kao pogonsko gorivo progrusa odslikanog kroz sučeljavanje prizora starog i novog (Volk, 1986). Kod Autorove, pak, oni su potlačeni, neplaćeni, omalovaženi, uslovjeni na prekovremeni rad... Stoga Andrej Šrah, izvodeći tipologiju veza koje Autorova i *Front filmskih žurnala* stvaraju sa istorijskim modelom filmskih žurnala, kao četiri ključne ističe strukturnu (epizodna konцепција), tematsku (socijalna pitanja), formalnu (kompilacijski pristup) i refleksivnu (esejizam) sponu, pri čemu potcrtava značaj konteksta u formulisanju filmskih žurnala.<sup>7</sup> Poigravanje sa istorijskim značajem ove forme iskazuje se kroz preuzimanje strukture i tema iz prošlosti, ali zauzimanje drugog ugla posmatranja čime se nudi alternativna slika društva. Tako konstatacija o *nefilmičnosti* žurnala, odnosno izostanku autorske dimenzije rada usled podražavanja strukture dnevne štampe, česta u vreme njegovih početaka (Volk, 1986), ovde posustaje pred činjenicom da upravo novi tretman teme ostavlja prostora za (pa čak i iziskuje) autorske intervencije nad materijalom. U slučaju Nike Autor jedan od primera na kojima se može razmatrati autorska intervencija upravo je upotreba motiva cipela, odnosno simboličke konotacije koje se u njega upisuju, čime filmski žurnal prestaje da biva isključivo informativno sredstvo.

I mada većina radova u samom naslovu, kao krovni pojam, sadrži odrednicu *filmski žurnal*, reč je o delima različite forme (video esej, dokumentarni film...), trajanja (od nekoliko minuta do preko sat vremena), tema (koje se, doduše, uvek tiču gorućih socijalnih problema) i načina prezentacije (u vidu filmske projekcije, izložbene instalacije...). Uz to, Šprah prepoznaje umetničinu sklonost ka kombinovanju aktivističkih slika i klasičnog dokumentarnog filma (Šprah 2017: 15), a Oberstar naklonjenost kompiliranju i reinterpretaciji postojećih slika (Oberstar 2017: 88), što skupa čini plodno tle za brojne intermedijalne i intertekstualne analogije. Motiv cipela kod Autorove, može se, stoga, razmatrati kroz veze sa filmom (indikativna je činjenica da već 1916. godine film *Shoes* upravo kroz motiv cipela problematizuje fenomenom nemaštine), fotografijom (česte su dokumentarne fotografije protesta gde cipele, bilo kao čin otpora ili posledica nasilja, ostaju izuvene, bačene, izgubljene u gužvi), instalacijama i memorijalnom skulpturom (poglavitno onom koja obeležava ratna

<sup>6</sup> Preduzeće Filmske novosti osnovano je 1944. godine kao filmska sekcija pri odeljenju vrhovnog štaba NOVJ. <https://www.filmskenovosti.rs/>, 20. februar 2023.

<sup>7</sup> Andrej Šrah, Ibid.

stradanja), a možda ponajpre sa jednim konkretnim primerom – Van Gogovim (Vincent van Gogh) *Parom cipela* (1886) koji je, počev od Hajdegerovog (Martin Heidegger) eseja o poreklu umetničkog dela, preko tumačenja Šapiroa (Meyer Schapiro), do Deridinih (Jacques Derrida) dekonstruktivističkih čitanja, pokrenuo brojne filozofske i istorijsko-umetničke polemike, potvrdivši cipele kao umetnički motiv potentne simbolike, ali i generator opsežnih teorijskih promišljanja. I mada je motiv cipela kod Nike Autor posrednik značenja, ne predmet interesovanja po sebi, njegova konotativna mreža vrlo je razvijena, a kako je i učestalost i znakovitost ovog motiva u istoriji umetnosti i filma izuzetna, u analizu su uvrštene samo analogije nužne za razumevanje radova ove autorke.

*„Solidarnost u zemlji medveda“: cipele i borba za radnička prava*

Snimljen tokom velikih protesta za bolje uslove rada u Sloveniji (2010 - 2012), video rad *Solidarnost* (*Solidarity*, 2011), predstavlja *reshoot* istoimenog ostvarenja kanadske umetnice Džojs Viland (Joyce Wieland) iz 1973. godine.<sup>8</sup> Rešena na vizuelno jednostavan način – na zatamnjen kadar praćen pesmom *Padaj silo i nepravdo* nadovezuje se nekoliko kadrova nogu viđenih od kolena na dole, sa rečju *solidarity* superimponovanom na ekran – *Solidarnost* odslikava zaključke Simona Hartoga o prirodi filmskih žurnala: „budući da su najvećim delom stvarane u žži društvenih nereda i ekstaze borbe, siromaštvo sredstava i stila postao je stil po sebi, stil koji odražava borbu više nego što o njoj izveštava. Neposrednost filmskih žurnala čini poruku jasnom, a spontanost je čini autentičnom“<sup>9</sup> (Hartog 2013: 79). Pa ipak, Autorova ovu neposrednost snimanja, omogućenu razvojem jeftinije prenosive tehnologije, po mišljenju Tomasa Voa (Thomas Waugh), ne koristi kako bi dokumentovala protest, već kako bi u pitanje doveala mogućnost promišljanja i postizanja solidarnosti bez reči (Waugh, 2020). U tom smislu odluka Nike Autor da se, poput Džojs Viland, umesto na lica demonstranata, njihove zahteve i jasne prostorno-vremenske odrednice (ne računajući transparente koji povremeno iskršavaju u kadru i nagoveštavaju prirodu protesta), fokusira na jedan ikonografski element – cipele, nije stilski indiferentna.

8 Tomas Voa ističe da se razlika između rada Viland i Autorove, osim u minutaži (rad Autorove upola je kraći – 5' 30”), očituje u izmenjenom kontekstu primetnom najpre u globalnim brendovima obuće kod Autorove. (Waugh, 2020)

9 “Since they were for the most part made in the midst of extreme social disorder and popular ecstasy by people directly involved in the struggle, their poverty of means and style becomes a style in itself, a style which echoes the struggle rather than reporting it. The immediacy of the ‘Newsreel’ makes the message clear, and its spontaneity makes it real.”

Identitet učesnika protesta s namerom ostaje nepoznat i, eksplisitnije nego u bilo kom narednom filmu Autorove, predat obući. Ovim postupkom postiže se homogenizacija i proizvodi osećaj zajedništva: protest je interpretiran kao čin mase, ne pojedinca, te je mimika zamjenjena gibanjem cipela, dok sinhronizovano kretanje u istom pravcu služi kao vizuelna metafora samog naslova filma. Prema rečima Bila Nikolsa (Bill Nichols), rad se vraća osnovnom elementu solidarnosti – mogućnosti da se „stoji i kreće zajedno“ (Nichols, 2017: 42).<sup>10</sup> Cipela koja bi se u drugom kontekstu mogla razumeti kao statusni simbol, tačka klasnog razmimoilaženja, u filmu *Solidarnost* postaje nosilac suprotnog značenja: *locus susreta* ljudi u borbi protiv klasne obespravljenosti.

Dokumentarni film *U zemlji medveda* (*In the Land of Bears*, 2011/12) nastao iste godine kada i *Solidarnost*,<sup>11</sup> takođe tretira pitanje radničkih prava, ali bira drugačiji pristup. Eksperimentalna, intertekstualna priroda *Solidarnosti*, ovde ustupa mesto „ličnoj privrženosti i posledičnom angažmanu“, bez intelektualističke distance<sup>12</sup> Kolaps slovenačkog građevinskog sektora koji se desio godinu dana ranije (tokom 2010. i 2011. godine) i koji je za sobom bez posla ostavio desetine hiljada ljudi sa teritorije bivše Jugoslavije, poglavito Bosne i Hercegovine, potakao je radnike da se samoorganizuju i zahtevaju bolje uslove života, isplatu zaostalih primanja, socijalnu zaštitu.<sup>13</sup> Poziciju radnika u tom sistemu Autorova sumira jednom scenom – scenom kupovine čizama za potrebe obavljanja građevinskih poslova. Armin, radnik-aktivista, u hipermarketu bira obuću za svog prijatelja, takođe radnika na gradilištu, navodeći pritom kriterijume koje cipele moraju da zadovolje. Činjenica da je tle po kom na poslu gaze opasno i nepogodno za duže stajanje (prekiveno vodom i uljem) uslovjava izbor izdržljivije i skuplje obuće, što proizvodi paradoks, budući da su zarade neredovne i nedovoljne da obezbede učestalo menjanje pohabanih cipela. Cipele ovde, po rečima Tomasa Voa (Thomas Waugh), odjekuju marksističkim i brehtovskim idejama, postajući „materijalistička kapsula političkih i ekonomskih odnosa“<sup>14</sup> (Waugh 2017: 36). Prekovremeni rad kao katalizator bržeg raspada obuće otvara pitanje permanentne prekarnosti iz koje je nemoguće iskoracići: kvalitetne cipele kao nužan uslov za obavljanje posla na gradilištu proizvode finansijski deficit koji je tim poslom teško nadoknadiv. I mada Meden ističe kako Autorova u ovom radu izbegava ironijski otklon<sup>15</sup>, pesma *Zamisli* (*Imagine*) Džona

10 „It returns to the foundation, the basic element of solidarity: standing and moving together.“

11 Informacije na zvaničnom sajtu Nike Autor nude 2011. godinu kao godinu nastanka, dok sajt *Fronta filmskih žurnala* navodi 2012. kao godinu nastanka.

12 Jurij Meden, *The future of Cinema in the Land of Bears*, [https://www.obzorniska-fronta.si/images/the\\_Future\\_bears\\_JurijMeden.pdf](https://www.obzorniska-fronta.si/images/the_Future_bears_JurijMeden.pdf), 22. februar 2023.

13 *In the Land of Bears*, <https://www.autor.si/inthelandofbears.html>, 22. februar 2023.

14 “[...] shoe becomes a materialist capsule of political and economic relations.“

15 Po Medenovom mišljenju, ironijska distanca postoji isključivo u naslovu *U zemlji medveda* kao aluziji na table dobrodošlice namenjene turistima na graničnom prelazu Petrina – mestu daleko poznatijem po radničkim kampovima, nego samim medvedima. Jurij Meden, *The future of Cinema in the Land of Bears*,

Lenona (John Lennon) koja se čuje na razglasu tokom kupovine, tonom i porukom (*Imagine no possessions / I wonder if you can / No need for greed or hunger / A brotherhood of man*) proizvodi tenziju između naivnog idealizma proizvoda popularne kulture i aktuelne društvene stvarnosti.

Sa druge strane, letimičan pogled kamere na stambene prostorije radnika – pogled čiju „detaljnu i metodičku *neestetičnost*“ Voa dovodi u vezu sa radovima holandskog dokumentariste Jorsa Ivensa (Waugh, 2017: 32) – uključuje obuću kao sekundarni motiv. Iako sekundaran, on ovde nije bez značaja, budući da, za razliku od scene u hipermarketu, podrazumeva ne radnu, već obuću za svakodnevnu upotrebu, koja je, uprkos tome, podjednako iznošena. Ostavljena na odmorištu, pred spavaonicama, ona evocira Van Gogov *Par cipela* (1886) – cipela u čijoj unutrašnjosti Hajdeger vidi otisak gazišta radnika, dok u njihovo težini očituje spor hod, probijanje kroz brazde polja, na materijalu (koži) ostatke tla, zemlje, a na đonu sav pređeni put (Hajdeger, 2002) – ali sada značenjski zaokružen nedvosmislenom socijalnom dimenzijom.

#### *„4517 kilometara peške“: cipele i migrantska kriza*

Prvo u nizu dela posvećenih problemima migracija – *Razglednice* (*Postcards*, 2010) – predstavlja devetominutni video rad sastavljen od snimaka iz Nacionalnog arhiva Radio televizije Slovenije – snimaka medijskog izveštavanja o migrantima u periodu između 2001. i 2008. godine – kojima Autorova prilazi sa namerom da utvrdi potencijalne konotacije zvaničnog reprezentovanja jedne marginalizovane grupe. Budući da je reč o autentičnim materijalima, način na koji je obuća – kao analizirani motiv – snimljena nije posledica rediteljskog izbora Nike Autor: izbor postoji isključivo na nivou pitanja hoće li slike obuće u montaži biti uvrštene u rad ili ne. Otuda uključivanje obuće u rad *Razglednice* treba razmatrati kroz prizmu ideja koje umetnica pokušava da prenese posredstvom već postojećih snimaka nacionalne televizije.

Pozicija obuće u narativu važna je za razumevanje njene simboličke funkcije: nakon snimaka načinjenih termalnim kamerama uz pomoć kojih organi reda sa velike razdaljine uspevaju da uoče migrante<sup>16</sup> i inserata iz potere, slede prizori iz policijske stanice. Iako se provlači kao jedan u mnoštvu, motiv obuće zavređuje pažnju i zbog svog učestalog ponavljanja. Pokretni kadar koji kreće od krupnog plana blatnjavih patika privedenih migranata, da bi potom otkrio cele figure ljudi, indirektno ukazuje

[https://www.obzorniska-fronta.si/images/the\\_Future\\_bears\\_JurijMeden.pdf](https://www.obzorniska-fronta.si/images/the_Future_bears_JurijMeden.pdf), 22. februar 2023.

<sup>16</sup> Irski umetnik Ričard Mos (Richard Mosse) u svom radu *Incoming* (2017) takođe se služi snimcima termalnih kamera, tematizujući pitanje (izostanka) humane dimenzije u umetnosti koja nastaje uz pomoć vojnih sredstava.

na pređenu kilometražu o kojoj do tog trenutka svedoče samo pomenuti snimci termalnom kamerom. Poruka svoj pun potencijal ostvaruje u sceni pretresa: izuvanje u policijskoj stanici otkriva da cipele nisu uspele da izdrže put – čarape su prljave i mokre, a golo stopalo izmučeno, podleglo brojnim fizičkim oštećenjima koja cipela nije bila u stanju da amortizuje. Čin razodevanja i izuvanja (praćen oduzimanjem skrivenih ličnih predmeta) – u kom stopalo ostaje bez posredničke površine, viđeno u svoj svojoj grubosti i izmučenosti, doprinosi proizvođenju diskursa o bestijalnom Drugom, s obzirom da se oslobođenost stopala od obuće dovodi u vezu koliko sa izmeštanjem iz socijalnih struktura (iskoračenjem iz sistema), toliko i sa *bestijalnošću i moralnom degradacijom* (Lyon, 2001: 278). Ova značenja koja definiše urednica knjige *Shoe Reels: The History and Philosophy of Footwear in Film* prepoznaju se kao duboko ukorenjena u zapadnoj ideji o neodvojivosti obuće od civilizacije (Ezra, Wheatley, 2021). U tom ključu, cipele, pored svoje praktične vrednosti, obezbeđuju i osnovno dostojanstvo, pa je čin izuvanja shvaćen kao jedan u nizu onih koji migrante kriminalizuje, sa jedne, ili viktimizuje, sa druge strane. Kriminalizacija i viktimizacija se u radu, kako je napomenuto u eksplikaciji, sprovode i kroz depersonalizovanje migranata<sup>17</sup> – u velikoj koloni ili sabijeni u jednu prostoriju policijske stanice, rukama, papirima, odećom zaklanjaju lica pred kamerom, te se, paradoksalno, deformisano stopalo (pa i iznošena obuća) ispostavlja kao najindikativniji deo tela, koji preciznije od lične karte provučene kroz skener-mašinu ukazuje na proživljeno i preživljeno. I mada jukstaponirane lične karte nude osnovne informacije o privedenima – ime, prezime, godine – u sliku stopala, obuvenog ili ne, urezana su iskustva kilometara puta pređenog u begu i skrivanju. Budući da je rad sačinjen od već postojećih snimaka državne televizije, predstava migranata, kao i motiv obuće, do gledaoca stiže uz dvostruko posredstvo – zvaničnih medija Slovenije i same Autorove – pri čemu prvo podrazumeva konstruisanje slike za potrebe zvanične reprezentacije ove grupe, dok na narednom nivou umetnica interpretira postojeći konstrukt. Stoga se tek rediteljskom intervencijom Autorove oduzimanje obuće osvešćuje kao svojevrsni akt poniženja, dok izgled bose noge postaje svedočanstveni supstitut simbolički, ali i doslovno obezglašenih članova homogenizovane grupe (s obzirom da je u *Razglednicama* dominantni auditivni element kontinuirano zujanje automata bez signala).

Sedam godina kasnije u okviru instalacije *Novosti pripadaju nama!* (*The News belongs to us!*), sačinjene od video rada, serije fotografija i prateće publikacije, nastaje *Filmski žurnal 63 – Voz senki* (*Newsreel 63 – The Train of Shadows*, 2017). U izmenjenoj društvenoj klimi – usled ekspanzije migrantske krize, koja je uslovila zatvaranje srpsko-mađarske granice 2015. godine i sledstveno preusmeravanje ljudi u begu mahom iz ratom zahvaćenog područja Bliskog Istoka ka Sloveniji i Hrvatskoj

<sup>17</sup> Postcards, <https://www.autor.si/postcards.html>, 25. februar 2022.

– Nika Autor nastavlja aktivno da se bavi pitanjima položaja ove grupe, najpre kroz motiv putovanja, budući da Slovenija kao jedna od zemalja balkanske rute predstavlja tranzitnu tačku, prostor koji treba preći, u slučaju ilegalnih migracija neretko čak i prepešaćiti. *Voz senki*, istražujući istorijske, socijalne i političke narative izatkane oko železničke linije Beograd – Ljubljana, kao polazište uzima amaterski video snimak koji jedan od migranata beleži mobilnim telefonom. Pozicija onoga koji snima – među točkovima vozila u pokretu – suprotstavljena je bezbrižnom putovanju u kupeima. Autorova pravi istorijski presek putovanja vozom na filmu i u okviru njega pokušava da pronade mesto ovoj (sceni snimanju među točkovima voza) u pogledu učestalosti gotovo incidentnoj pojavi. Ipak, pomenuti telefonski snimak komunikaciju medija sa sopstvenom prošlošću obezbeđuje bez namere, ne kao čin autorefleksije, o čemu Svetlana Slapšak promišlja na sledeći način: „Ovde nije prisutno ni saučešće, ni empatija, niti ma koji drugi oblik intervencije koji bi nepovratno uveo novi nivo interpretacije i značenja. Ovo umetničko delo je čisto, iznosi ga autor lično [...]”<sup>18</sup> (Slapšak 2017: 113), dok Oberstar uviđa: „Nema u ovom snimku ničeg umetničkog, takoreći ničeg filmičnog, osim eventualno situacije koja je izrazito opasna”<sup>19</sup> (Oberstar 2017: 88). I upravo kroz tu prizmu, pokušaj da se događaj zabeleži neposredno, da se proizvede materijalni trag neuobičajenog transporta, treba razmatrati i pojavu motiva obuće – pojavu, ne uvođenje, budući da je njeno prisustvo u kadru uslovljeno položajem iz kog mladi migrant (istovremeno snimatelj, reditelj i glumac svog video-dokumenta) snima. Kako se mladić nalazi *pod* vozom u pokretu, usmerenje kamere *na dole*, ka patikama koje balansiraju na uskim prečkama vozila, neminovno je. Putanja kamere limitirana je malim manevarskim prostorom i nestabilnim položajem snimatelja. Obuća, stoga, govori ne svojom pojavnosću (u pitanju su patike čiji se đon raspada), već kontekstom u kom je zatečena – činjenicom da je postala deo snimka ne toliko usled svesnog izbora autora, koliko usled njegove nemogućnosti da iz pozicije u kojoj se nalazi snimi išta drugo. Uloga lica delegirana je, kao i u slučaju *Razglednica*, obući, što se i verbalizuje opaskom naratora o *snimku-siročetu, bez istorije, bez lica*. Ipak, brzopotezni *selfie*-kadar potvrđuje da je primopredaja funkcije lika obući nevoljna (želja za samobeleženjem postoji i dovoljno je jaka da nadvlada strah od pada), potcrtavajući pretpostavku o fundamentalnoj uslovljenosti njenog prisustva pozicijom onoga ko je nosi – fizičkom, ali i socijalnom (ovakav način transporta ukazuje ili na nedostatak novca ili, što je verovatnije, nedostatak lične dokumentacije i strah od deportacije).

---

<sup>18</sup> “There is no sympathy or empathy or any kind of intervention by the other, which would inevitably introduce another level of interpretation and meaning. This work of art is pure, delivered directly by its author [...].”

<sup>19</sup> “There is nothing artistic in this shot, almost nothing filmic, except perhaps the situation that is extremely dangerous.”

Ovaj konotativni potencijal Autorova razvija kroz jasnu vizuelnu paralelu između lagodnog putovanja vozom, klizeće horizontalne perspektive, sa jedne, i nestabilne, drhtave tačke gledišta migranta-snimatelja među točkovima, sa druge strane. Omonovska formula *mobile eye – immobile body* pretvara se tako u *mobile eye – mobile body*, pri čemu je pokretno telo primorano da svoj pokret suspregne kako patike kojima se malom dodirnom površinom održava u ravnoteži ne bi skliznule sa prečke. Ni u *Filmskom žurnalu 63*, kao ni u slučaju *Razglednica*, Autorova nije ta koja proizvodi snimke obuće, ali jeste ta koja već postojeće snimke bira da uvrsti u rad. Amaterska video-zabeleška uokviruje (simbolički, ali i doslovno, budući da je video rad ciklične strukture – počinje i završava se ovim snimkom) istorijski pregled narativa putovanja vozom na filmu, koji zauzvrat pruža konceptualnu kontratežu i kristališe dihotomije vožnje i hoda, putovanja zarad uživanja i putovanja iz nužde, rasterećenog transporta i mukotrpnog, neizvesnog kretanja. Na taj način filmska slika čije središte, sticajem niza društveno uslovljenih okolnosti, ispunjava par patika jednog migranta postaje (sa sve patikama kao motivskim *axis*-om) jezgro oko kog se koncentrišu i revidiraju brojne implikacije narativa o progresu neraskidivo povezanom sa razvojem železnice.

Najveći narativni značaj, pak (ukoliko se izuzme rad *Solidarity*, ceo sačinjen od kadrova obuće) pridaje se cipelama u dokumentarnom filmu *Filmski žurnal 2021 – Ovde imam sliku (Newsreel 2021 – Here I Have Picture, 2022)*, koji predstavlja fragmente života migranata skrivenih u nezvaničnim kampovima po šumama na obodu Evropske Unije. Šumski predeli dati u uvodnim kadrovima kao okvir, prirodni okoliš bez traga ljudskog delovanja (u svojoj neprohodnosti i nepristupačnosti istovremeno zaklon i pretnja), služe kao okvir – realni i filmski – migrantima koji u pauzama putovanja govore o svom životu i iskustvu obezdomljenosti i, uprkos vanrednim okolnostima, obavljaju svakodnevne aktivnosti: kuvaju, slušaju muziku, zabavljaju se... Uvid u intimu – u meri u kojoj je o intimi dopušteno govoriti u uslovima permanentnog bega, bez mogućnosti formiranja privatnog prostora – čini završne slike filma, slike obuće bez vlasnika, bremenitijim značenjem. Osim što potvrđava dvosmislenost ishoda putovanja i dalje sudbine ljudi, *ispražnjena* obuća svojim opstojanjem i iznenadnom nesvrhovitošću ukazuje na odsustvo čoveka koji joj je obezbeđivao (upotrebnu) vrednost. Snimci razrušenog kampa praćeni su nizom statičnih kadrova koji se u krupnom planu smenjuju i otkrivaju pohabanu rasporenju obuću: prašnjavu čizmu, polomljenu pantoflu, raspertlanu *starku*... Na njima su vidljivi tragovi upotrebe – đonovi su oljušteni, boja izguljena. Kroz slike odbačenih cipela generiše se nedorečenost: šta se sa migrantima desilo, jesu li uhapšeni ili se svojevoljno izmeštaju, odnosno jesu li cipele ostavljene u žurbi (begu) ili sa namerom (radi rasterećenja). U kontekstu regionalnog filma primer Nike Autor, odnosno njenog korišćenja obuće bez vlasnika kao potentnog umetničkog motiva – naročito u tretmanu tema rata i poratne stvarnosti, nije usamljen. Tako Jasmila

Žbanić u dokumentarnom filmu *Crvene gumene čizme* (2000), nakon ratova devedesetih, prati majku u potrazi za dvoje nestale dece ili, makar, sinovljevim crvenim gumenim čizmama. Bezuspešna potraga za obućom bez tela generator je tenzije, a reči Pavla Levija o svetu „jezivo praznih, bledih slika koje sve upućuju na enormno centralno odsustvo“ (Levi 2019: 92) može se primeniti i na završne kadrove *Filmskog žurnala 2021* – kadrove bez čoveka, o čijem donedavnom prisustvu sada, kao jedini materijalni recidiv, svedoče cipele.<sup>20</sup>

Odnos prirode i ljudskog faktora, kao važan aspekt rada Autorove,<sup>21</sup> implicitno je upisan i u motiv cipela. Neumitnost i neizvesnost ljudske egzistencije naglašena je snimcima obuće za različita godišnja doba zatrpane sasušenim lišćem – u romantičarskom kontrastu, naspram trajne prirode koja nastavlja svoj život oko i preko napuštenih cipela, stoji čovekova trenutačnost (činjenica da su za put pripremljene i čizme i japanke ukazuje na planirano dugoročno preseljenje). Sa druge strane, ideja o *upisivanju* prirode u obuću ponovo rezonuje sa Hajdegerovim razmatranjem Van Gogovog *Para cipela*: ne samo što se artificijelno postupno integriše u prirodnji okoliš, već povratna sprega čini da cipela vremenom poprimi karakter tla kojim gazi, odnosno prostora u kom je ostavljena da se razgradi. Nasuprot tome, kulturološka spona iz obuće se *iščitava* kao jednosmerna: patike, papuče, espadrile *zapadnih* brendova (*Crocs, Nike, Adidas...*) ostaju za migrantima, na samoj granici Evropske Unije, bez mogućnosti da, kao posed državljana *ne-zapadnih* zemalja (budući da je reč o mlađicima iz bliskoistočnih krajeva), uđu u zemlje svog porekla.

Poslednji u nizu razmatranih dokumentarnih filmova *Filmski žurnal 451 – Preko vode do slobode* (Newsreel 4517 – *Across the Water to Freedom*, 2022), za razliku od pređašnjih primera, motiv cipela ne sadrži u slici, već u govoru. Dinamika filma saobražena je pripovedanju Zijeda Abdellaoui (Zied Abdellaoui), mladog migranta koji je, u pokušaju da, preko Balkana, stigne do Beča, prepešačio 4517 kilometara. Kao ironijski komentar na antimigrantsku retoriku, protagonista u jednom trenutku izgovara reči „kako vas mogu kolonizovati u jankama“ i, poigravajući se frazom istovremeno na konotativnom i denotativnom nivou, ukazuje na diskurs o migrantima-varvarima koji nastanjuju Evropu u nameri da od nje načine sopstvenu koloniju. Tomas Nejl (Thomas Nail) u radu *Priča o dve krize: migracija i terorizam nakon napada u*

<sup>20</sup> U drugom kontekstu – političkom, društveno-istorijskom i medijskom – ovaj motiv može se pratiti kao dosledni simbol dehumanizacije, o čemu u eseju *Empty Shoes* (2001) raspravlja i Elen Kerol Džouns. Od humke cipela u Aušvic-Birkenau memorijalu, preko *Cipela na obali Dunava* (2005) u mađarskoj prestonici, pa sve do putujuće izložbe *Širom otvorenih očiju* (*Eyes Wide Open: The Human Cost of the War*, 2004), posvećene stradalima (kako američkim vojnicima, tako i iračkim civilima) u Ratu u Iraku (2003 – 2011), obuća služi kao označitelji odsutnog.

<sup>21</sup> Odnos čoveka i prirode Autorova temeljnije razrađuje u filmu *Filmski žurnal 670 – Crvena šuma* (Newsreel 670 – *Red Forests*, 2022), kroz motiv bodljikave žice koja agresivno zadire u šumski pejzaž, nepovratno ga politizujući.

*Parizu (A Tale of Two Crises: Migration and Terrorism after the Paris Attacks)* razmatra upravo paralelu koju pojedini evropski zvaničnici, ali i mediji informisanja prave između migranata i terorista počevši od 2015. godine i terorističkih napada u Parizu, služeći se pritom analogijama sa varvarskim osvajanjem Zapadnog rimskog carstva (Nail, 2016). U Abdelaievim rečima, slika migranta-kolonizatora dovedena je do apsurda suprotstavljanjem slici migranta koji, usled nasilja policije, neretko biva primoran da nosi isključivo japanke.<sup>22</sup> Andreja Hribernik pritom uočava još jedan sloj značenja fraze: „Ovde je nekadašnji kolonijalni princip eksploracije, koji je podrazumevao kontrolu nad eksploratanim u nadi da će od njega ekonomski profitirati, zamenjen isključivanjem određenog dela populacije, naročito onog u rasejanju, beskorisnog za društvo koliko i japanke za kolonizaciju Evrope.“<sup>23</sup>

Protagonista *Filmskog žurnala 4517*, kao deo populacije u rasejanju, svoju ograničenu mobilnost kompenzuje u virtuelnoj sferi – šetnjom u *Google Maps* aplikaciji. Budući stranac sa privremenim prebivalištem u Bosni i Hercegovini, a bez lične dokumentacije, Abdelaui digitalnu mapu tretira kao mesto neograničenog hoda i, implicitno, prostor koji je moguće prepešaći bez cipela. Tako obuća – uvođenjem virtuelne ravni – prestaje da bude nužan uslov dugotrajnijeg kretanja, a bivstvovanje u liminalnom prostoru između zemlje porekla i zemlje-cilja u prenesenom smislu prestaje da bude ograničavajući faktor kretanju. Tako ovim ostvarenjem motiv obuće u opusu Autorove postaje sastavnim delom promišljanja migrantske pozicije čak i kada predstavlja samo dodatak kolokvijalnom govoru, sa jedne, odnosno izlišnu digitalnu alatku, sa druge strane.

### *Inherentni simbolizam: zaključna razmatranja*

Obuća se kao motiv u radu Nike Autor javlja dosledno i kontinuirano počevši od ostvarenja snimljenih 2011.godine, pa sve do 2022. godine i to u različitim kontekstima, formama izražavanja i sa različitim simboličkim konotacijama. Bilo da je deo filmske slike – centralni (kao u *Solidarnost* i završnici *Filmskog žurnala 2021*) ili periferni (u *Razglednicama*) – ili verbalno artikulisan činilac (*Filmski žurnal 4517*), bilo da je njegovo beleženje posledica slučaja (amaterski video u *Filmskom žurnalu 63*) ili temeljnog planiranja (*Solidarnost*), bilo da ga sama autorka snima za potrebe filma

22 Abdelaui dalje voljne i rekreativne aktivnosti planinara suprotstavlja prinudnom kretanju migranata, osvrćući se pritom na skupu opremu koju su, za razliku od migranata, planinari sebi u prilići da priuše.

23 “Here, the once colonial principle of exploitation, which still presumed control over the exploited, hoping to gain economic benefit from it, is replaced by the exclusion of certain parts of the population, especially the population that is displaced and useless to society, just like flip flops are useless in colonising Europe”, Andreja Hribernik, *I colonise you in 'flip flops'*, <https://www.autor.si/assets/newsreel652.pdf>, 26. februar 2023.

ili u rad uvrštava već postojeći zapis (arhivski materijal u *Razglednicama*), ovaj motiv u sebe prihvata mnoštvo značenja koja se uslojavaju izborom određene narativne strukture i filmske forme.

Simboličke konotacije variraju: u delima zaokupljenim pitanjima radničkih prava odnose se na usaglašenost i solidarnost (kroz pokret demonstranata u *Solidarnosti*), sa jedne, i neumitnu prekarnost (*Uzemlj medveda*), sa druge strane, dok u filmskim žurnalima posvećenim migrantskoj krizi podrazumevaju kako mukotrpnost putovanja (*Filmski žurnal 63*), poniženje (izuvanje u *Razglednicama*) i, na kraju, odsustvo (praznu obuću oko razrušenog kampa u *Filmskom žurnalu 2021*), tako i kontrapunkt antimigrantskom diskursu (u ironičnom pitanju „kako vas mogu kolonizovati u japankama”).

Priroda same filmske slike cipela takođe varira (od amaterskog telefonskog videa, preko arhivskih snimaka Radio-televizije Slovenije, do prethodno promišljenih i pravilno komponovanih statičnih kadrova), dok se njenim uključivanjem u narativ proizvode paralele i kontrapunkti ili se sumiraju, odnosno potcrtavaju temeljne ideje rada.

Na kraju, sve simboličke konotacije obuće razmotrene u radu proishode iz tema duboko ukorenjenih u aktuelnim društvenim zbivanjima i otuda neodvojivih od same forme filmskih žurnala, te se može izvesti zaključak da u delima Nike Autor simbolički potencijal obući nije nametnut, već je u njoj prepoznat i u različitim vidovima ispoljen.



Slika 1. Vinsent van Gog, *Par cipela* (1886)



Slika 2. Detalj iz filma *Solidarnost* (Nika Autor, 2011, 5')



Slika 3. Detalj iz filma *U zemlji medveda* (Nika Autor, 2011, 72')



Slika 4. Detalj iz filma *Razglednice* (Nika Autor, 2010, 9')



Slika 5. Detalj iz filma *Filmske novosti 63 – Voz senki* (Nika Autor, 2017, 38')



Slika 6. Detalj iz filma *Filmske novosti 2021* - Ovde imam sliku  
(Nika Autor, 2022, 28')



Slika 7. Detalj iz filma *Filmske novosti 451* – Preko vode do slobode  
(Nika Autor, 2022, 37')

**REFERENCE:**

1. Ezra, Elizabeth, Wheatley, Catherine. 2021. "Introduction: foot notes" in Ezra, E. and Wheatley, C. (eds.) *Shoe Reels: The History and Philosophy of Footwear in Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 1–7.
2. Hartog, Simon. 2013. "Newsreel or the Potentialities of Political Cinema"; in Petra Bauer and Dan Kidner (Ed.): *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s*. Southead-on-Sea: Focal Point Gallery, pp. 72–83.
3. Heidegger, Martin. 2002. "The Origin of the Work of Art" in Young, J. and Heynes, K. (eds.) *Heidegger: Off the Beaten Track*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–56.
4. Hribernik, Andreja. n. d. "I colonise you in 'flip flops'" in Jeff Bickert (ed.) *We have too much things in heart...* Retrieved February 26, 2023 from the World Wide Web <https://www.autor.si/assets/newsreel652.pdf>
5. IOM. 2019. "International Migration Law No. 34 - Glossary on Migration". Geneva: International Organization for Migration. Retrieved February 25, 2023 from the World Wide Web [https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml\\_34\\_glossary.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf)
6. Korac-Sanderson, Maja. 2017. "Bordering and Rebordering Security: Causes and Consequences of Framing Refugees as a 'Threat' to Europe" in Bobić, M. and Janković, S. (eds.) *Towards Understanding of Contemporary Migration: Causes, Consequences, Policies, Reflections*, Belgrade: Faculty of Philosophy, pp. 25–40.
7. Levi, Pavle. 2019. *Cimanje slike: nesputana analitika*. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju. Zagreb: Multimedijalni institut.
8. Lyon, Janet. 2001. "The Modern Foot" in Benstock, S. and S. Ferriss, S. (eds) *Footnotes: On Shoes*. New York: New York University Press, pp. 272–81.
9. Meden, Jurij. n. d. "The Future of Cinema in the Land of the Bears". Retrieved February 22, 2023 from the World Wide Web [https://www.obzorniska-fronta.si/images/the\\_Future\\_bears\\_JurijMeden.pdf](https://www.obzorniska-fronta.si/images/the_Future_bears_JurijMeden.pdf)
10. Nail, Thomas. 2016. "A Tale of Two Crises: Migration and Terrorism After the Paris Attacks". *Studies in Ethnicity and Nationalism* 16: 1; 158–167. Retrieved February 25, 2023 from the World Wide Web <https://refugeeresearch.net/wp-content/uploads/2016/11/Nail-2016-The-figure-of-the-migrant.pdf>
11. Nichols, Bill. 2017. "Now... And then..." in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 40–44.
12. Oberstar, Ciril. 2017. "Train viewers: on films and trains" in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 87–106.
13. Oberstar, Ciril. n. d. "Notes on the Class Struggle in Newsreels". Retrieved February 25, 2023 from the World Wide Web <https://www.obzorniska-fronta.si/indexe.html>
14. Slapšak, Svetlana. 2017. "On the train. Under the train. A change in art and responsibility" in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 110–113.
15. Šantić, Danica, Minca, Claudio, Umek, Dragan. 2017. "The Balkan Migration Route: Reflections from a Serbian Observatory" in Bobić, M. and Janković, S. (eds.) *Towards*

- Understanding of Contemporary Migration: Causes, Consequences, Policies, Reflections.* Belgrade: Faculty of Philosophy, pp. 221–239.
16. Španjol, Igor, Vidmar, Vladimir. 2017. “Where is this Train going? Some non-binding Reflections on Art, Tools and Meaning” in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 226–228.
  17. Šprah, Andrej. 2017. “The uncompromising Return of Newsreels” in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 11–25.
  18. Šprah, Andrej. n. d. “Which Side are you on?” Retrieved February 25, 2023 from the World Wide Web [https://www.obzorniska-fronta.si/images/newsreel55\\_AndrejSprah.pdf](https://www.obzorniska-fronta.si/images/newsreel55_AndrejSprah.pdf)
  19. Volk, Petar. 1986. *Istoriya jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Partizanska knjiga.
  20. Waugh, Thomas. 2017. “Meltdowns, Intertext, Ancestors, Marches, Migrations: Notes on Nika Autor and Newsreel Front” in Autor, N., Hribernik, A., Oberstar, C. and Šprah, A. (eds.) *The News Belongs to Us!*. Ljubljana: Museum of Modern Art, Slovenj Gradec: Museum of Modern and Contemporary Art Koroška, pp. 28–38.
  21. Waugh, Thomas. 2020. “Ancestors, Marches, Migrations, Shoes: Notes on Joyce Wieland’s Slovenian Connection” in Langford, M. (ed.) *Journal of Canadian Art History* 41: 1/2; pp. 147–159.

### The Symbolic Connotations of Shoes in Nika Autor’s Films

**Abstract:** Nika Autor, a Slovenian visual artist, director, and photographer is a member of the Newsreel Front (Obzorniška Fronta). Her films delve into themes such as the migrant crisis, labor rights, and the politics of memory, while challenging the expressive possibilities of the film news format through stylistic experiments and interventions in the social field. This paper aims to explore the multifaceted symbolic connotations that Autor infuses into the motif of shoes while addressing the aforementioned issues, starting from the film *Solidarity* (2011), where footwear becomes the central visual symbol of the protest for workers’ rights, all the way to the films created in 2022, focusing on illegal migration, where shoes become bear traces of arduous and uncertain movement, signifying both physical and spiritual displacement. The motif of shoes in Autor’s movies is not treated as an isolated object of interest but rather as a mediator of meaning. The analysis of individual films (*Postcards* /2010/, *Solidarity* /2011/, *In the Land of Bears* /2011/, *Newsreel 63 – The Train of Shadows* /2017/, *Newsreel 2021 – Here I Have a Picture* /2022/, *Newsreel 451 – Across the Water to Freedom* /2022/), is complemented by intertextual and intermedial comparisons exploring the relationship between film and visual art. This approach provides a comprehensive insight into the subject of research and a clearer positioning within Nika Autor’s artistic oeuvre, by drawing analogies with the use of the shoe motif to express related ideas by other film and visual artists.

**Keywords:** Nika Autor, film, motif of shoes, migrant crisis, labor rights

**Marko Cvejić**  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet dramskih umetnosti  
Srbija

UDC 791.633-051:929  
DOI 10.5937/ZbAkU2311146C  
Pregledni rad

## **Unutrašnji pejzaži u filmu *Tajna Kaspara Hauzera***

**Apstrakt:** Ovaj rad, u formi studije slučaja, analizira unutrašnje pejzaže u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelja Verner Hercoga (Werner Herzog). Unutar pojmovno-hipotetičkog okvira postavlja se teza da unutrašnji pejzaži uspešno oslikavaju afektivne i kognitivne doživljaje glavnog lika, i služe kao filmsko sredstvo koje autor koristi za vizualizaciju njegovih snova. Kritičkim pristupom kroz analogiju i upoređivanje sa izvorima i uticajima u istoriji umetnosti, psihologiji, estetici i teoriji filma, cilj rada je da istraži da li Hercogove pejzaže možemo definisati kao objedinitelje prostora i vremena putem kojih se eksternalizuju unutrašnje i mentalne slike čoveka. Polazeći od pretpostavke da filmska struktura njegovih unutrašnjih pejzaža sadrži elemente metafore, asocijacije, simbola, ekspresije, stilizacije, fantazmagorije, skrivenog, nadrealnog i snovitog, zanimalo nas je da li se ovi elementi prepoznaju kao filmsko sredstvo putem kojeg se mogu preneti odredene poruke i značenja. Zbog oniričkog svojstva filma kao medija, pokušali smo da ustanovimo u kojoj meri, putem unutrašnjih pejzaža, Hercog predstavlja nikad viđene slike sna. Takođe nas je zanimalo da li koristi pejzaž kao sredstvo putem kojeg slikama daje ljudske osobine kako bi ih oživeo i na taj način postavio u istu ravan sa filmskim likovima. Kao rezultat, ovo istraživanje treba da potvrdi hipotezu o upotrebi unutrašnjih pejzaža kao filmskom sredstvu putem kojeg se mogu eksternalizovati unutrašnji životi likova i vizualizovati dinamika sna.

**Ključne reči:** unutrašnji pejzaž, oniričko, mentalna slika, eksternalizacija, Hercog

*Uvod*

U cilju definisanja pojmovno-teorijskog okvira afektivnosti, fokusiraćemo se na pejzaž kao interpretiranje određenog pogleda na stvarnost. Ako je psihologija definisala afektivne vrednosti kao principe koji određuju naše stavove na osnovu osećanja i emocija, onda možemo reći da pejzaž na filmu, a pogotovo unutrašnji pejzaž, ima za cilj da opiše široki prostor filmske naracije i da izazove određene reakcije koje će pozicionirati gledaoca u odnosu na tu naraciju. Kada je reč o pejzažu na filmu, treba napraviti distinkciju između realnog i imaginativnog, izmišljenog. Sa jedne strane, tu su pejzaži koji nastaju snimanjem afilmskih prostora koji realno prikazuju okruženje u kojem se radnja odvija, a pretvoreni u filmsku činjenicu postaju profilmski prostori sa namerom da dopune narativni tok filma i nemaju pretenzije ka skrivenim značenjima. Sa druge strane, zbog svog oniričkog svojstva, izmišljeni ili konstruisani filmski pejzaž je predeo sugestije i njime autor želi da nadograđi realni tok naracije, koristeći različita filmska sredstva. Svrha je produbiti shvatanje teme, odnosa, drame i svega onog što je u funkciji unutrašnjeg preživljavanja lika.

Kada govorimo o izmišljenom ili konstruisanom pejzažu, ističemo Hercogovu terminološku odrednicu – *unutrašnji pejzaž*. Tragajući pre svega za pejzažima koji nisu afilmski prikaz nekog ambijenta i koji ne postoje van filmskog lika, već samo kao eksternalizacija njegovog mentalnog proživljavanja, Hercog pokušava „da artikuliše slike koje sede duboko u nama i da ih učini vidljivim“ (Bachman, 1977: 7). Te slike nisu stvarni pejzaži, već metaforički predstavljaju unutrašnje pejzaže, koje Hercog transformiše u realne pejzaže, kroz koje pokušava da eksternalizuje unutrašnja stanja svojih likova. Definišući pristup stvaranju unutrašnjih pejzaža, Hercog kaže:

Polazna tačka mnogih mojih filmova je pejzaž, bilo da je to stvarno, izmišljeno, ili neko halucinantno mesto iz snova, a kada pišem scenario često opisujem pejzaže koje nikada nisam video. Znam da negde postoje i nikada nisam omanuo da ih pronađem. Zapravo, možda bih trebao naglasiti da pejzaži nisu toliko podsticaj za film, već oni postaju sama esencija filma, a ponekad likovi i priča dolaze kasnije, uvek vrlo prirodno (Cronin, 2002: 83).

U ovom postupku, on poseže za inverzijom stvarnosti, skrivenim prostranstvima čovekove psihe, traga za izmišljenim slikama sna, vodeći se pre svega svojim ličnim osećajem kako bi putem vizuelne strukture materijalizovao deo te stvarnosti. Unutrašnji pejzaži koje stvara tako postaju eksternalizacija emocionalnog, mentalnog, visoko individualnog prostora, konstruisanog filmskim sredstvima. U Hercogovoj bogatoj filmografiji *en général*, pejzaži su značajan element filmske ikonologije, oni su deo filmskog prostora i vrsta reči u filmskoj rečenici.

*Unutrašnji pejzaž kao prostor afekta i sna*

U filmu *Tajna Kaspara Hauzera* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) pratimo razvojni put Kaspara Hauzera koji je zatočen u mračnom podrumu prvih dvadesetak godina svog života. Ne zna da priča, ne zna da hoda, nikad nije video svetlost dana. Neznanac ga izvuče iz te tamnice i postavi na sred gradskog trga, gde ga meštani pronađu i pokušaju da integrisu u zajednicu. Dakle, kao protagonistu imamo odraslu osobu sa intenzivnim unutrašnjim životom, ali bez stečenih socijalnih normi – idealan teren za istraživanje i predstavljanje njegovog unutrašnjeg procesa.

Iako je film igrali, važno je napomenuti da je Kaspar Hauzer kontroverzna istorijska ličnost sa početka 19. veka, čija pojava do danas nije u potpunosti rasvetljena. Postoje mnogobrojne teorije koje govore u prilog njegovoј patnji, mučeništvu i zanemarenosti, ali se kao dominantni diskurs posmatranja njegovog postojanja navodi podvala, laž i opsena. S obzirom na inertan karakter bavarskog dvora u 19. veku i činjenicu da ga može naslediti samo muški potomak, najzastupljenija teza govori o genealoškoj manipulaciji radi održanja vlasti. Zbog hipotetičkih prepostavki i bizarnih dokaza da je Kaspar prvoroden sin velikog vojvode od Badena, ova teorija od početka nailazi na žestoka neodobravanja. „Mnogi su negodovali zbog njegove [Kasparove] slave, smatrali su da je njegov karakter neprivlačan, ogorčeno su komentarisali njegovu arroganciju, lažljivost i absurdne pretenzije na plemenitost” (Kitchen, 2001: xii). Još jedna teza dovori o ‘divljem detetu’, odraslim u prirodi sa životnjama, fenomenu koji se od 14. veka povremeno beleži u Evropi i pobuduje kako naučne tako i filozofske spekulacije o prirodi čoveka. Ovom konceptu se takođe mnogi protive, pogotovo tadašnja opozicija, koja slučaj Kaspara Hauzera interpretira kroz diskurs ‘Karlsbadskih dekreta’, čiji cilj je da se putem reakcionarnih ograničenja smene liberalni univerziteti profesori i proširi cenzura štampe. Napadajući uspostavljeni poredak, „Kasparova priča je poslužila da otvorí važnu debatu o odgovarajućoj pravnoj reakciji na zlostavljanje dece” (Kitchen, 2001: xv). Bilo da je stvarna ili izmišljena ličnost intrigantnog porekla, lik Kaspara Hauzera izaziva oprečne doživljaje i zaključke. Da li ‘dete razmaženo od strane korumpiranog društva’, ili dokaz ‘da je opskuran karakter inherentan a ne naučen’ od samog početka njegova ličnost uzburkava maštu, projektujući brojne fantazije i mitologizacije. Međutim, Hercog u filmu ne tretira verodostojnost varijabilnih interpretacija Kasparovog porekla, već predstavlja njegovu kompleksnu ličnost sa izraženim unutrašnjim životom i oprečnom afektivnošću koja istovremeno „izaziva iskrenu naklonost i intenzivnu odbojnost” (Kitchen, 2001: xiii). Bez obzira što se za enigmatičnog Kaspara vezuje manipulativnost i laž, problematizujući time istinitost ne samo priče o njemu već i njegovih doživljaja okruženja, u Hercogovom filmu unutrašnji pejzaži dosledno pokušavaju da nam približe stradalništvo nepatvoreno nevinih žrtvi.

Odmah možemo uočiti analogiju sa prelomnim filmom vajmarske kinematografije, *Kabinet doktora Kaligarija* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, r: Robert Wiene, 1920). Na početku filma, glavni lik Dr. Kaligari na gradskom vašaru predstavlja Čeza-reja (Cesare), somnambulistu koji kontinuirano spava dvadeset tri godine, danju i noću, a koji se pred publikom budi iz transa nalik smrti. Dok je vizuelna struktura oba filma komparativna, u motivaciji likova se prepoznaće težnja ka istim postupcima koji su zanimali i vajmarske filmske stvaraoce, a kasnije predstavnike ekspresionističkog pokreta – ekstroverzija afektivnih doživljaja. U prilog ovome govori i teoretičarka filma Lote Ajzner (Lotte Eisner), kada u knjizi *Demonski ekran* kontekstualizuje potrebu Nemaca da se oslobole „jasnoće, preciznosti i celovitosti, i težnje ka neodređenom misticizmu” (Eisner, 1969: 17). Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) nam, u knjizi *Od Kaligarija do Hitlera: Psihološka istorija nemačkog filma*, nudi još širi uvid stavljajući akcenat na socio-psihološki karakter filma. „Psihološke tendencije često poprimaju nezavistan život i umesto da se automatski menjaju sa promenljivim okolnostima, postaju same bitni izvori istorijske evolucije” (Kracauer, 1966: 9).

Lik Kaspara Hauzera tumači Bruno S. – ulični svirač bez formalnog obrazovanja i profesionalnog iskustva, sa dugom istorijom mentalnih bolesti. Unutrašnji pejzaži koje autor oslikava u filmu odraz su ne samo dinamičnog unutrašnjeg života lika Kaspara Hauzera, već i samog protagoniste Bruna S. Obojica imaju sličnu životnu sudbinu koja se odlično uklapa u autorovu viziju o čoveku koji dolazi ‘sa druge strane razuma’, i zato Bruno S. može na ovako autentičan način da prikaže veoma zahtevno stanje potpune ‘čiste’ praznine, razume „Kasparov život kao neku vrstu produženog transa, omeđenog sa oba kraja mrakom i ništavilom” (Kalafatović, 1976/77: 30). Ovaj prostor nepoznatog, u slučaju Kaspara Hauzera, je slika afektivnosti putem koje Herzog gradi unutrašnji život glavnog lika. Ako posmatramo unutrašnji pejzaž kao savremenu društvenu praksu iz diskursa afektivnosti, možemo reći da je „specifični pejzaž onaj deo sveta koji posmatrač vidi iz određene pozicije” (Conzen, 1990: 2). Ako ovu formulaciju posmatramo iz diskursa psihološkog značenja, posmatranje pejzaža iz određene specifične pozicije dovodi do eksternalizacije doživljaja koji se oblikuju u mentalnu sliku percipiranog. Proizvedene mentalne slike tako eksternalizuju implicitne informacije pohranjene u memoriji. „Pomoću mentalnih slika možemo ‘videti’ stvari koje su inače nemoguće u stvarnom posmatranju” (Kosslyn & Moulton, 1993: 42).

Razvojni put Hercogovog Kaspara Hauzera je put odbačene jedinke, koja postaje egzemplar okruženja u kom se zatekao. Sa čistom, detinjom percepcijom stvarnosti, preispituje duboko ukorenjene postulate društva, od crkve i religije, preko matematike i logike, do same suštine života gde na kraju shvata da je neprilagođen. „Samoizražavanje se odnosi na eksternalizaciju, ili kako neko pokazuje svetu svoje

interpretacije kulturnih značenja” (Moran, 2010: 82). U svom preispitivanju Kaspar pokazuje elemente kognitivno stecene kreativnosti čija je funkcija da ‘manifestuje latentne aspekte sopstva’, sa namerom da stvori određeno značenje. Sintetički odnos ‘kognitivnih simbola’ (individualne perspektive) i ‘kulturnih artefakata’ (kreativni proizvodi), koji Vigotski (Lev Vygotsky) postavlja kao temelj svog naučno-teorijskog okvira, u Kasparovom dinamičnom odnosu sa sredinom u kojoj živi, predstavlja vrhunac njegovog kreativno – saznanjnog procesa. Hercogova namera da vizualizuje mentalne slike ekstremnog konflikta pojedinca sa društvom, u Kasparovom slučaju tako poprima epski karakter. „Dakle, iz vremenski osetljive, dinamičke perspektive, kreativnost je privremena neusklađenost društva i pojedinca koji uče jedni od drugih i razvijaju se uzajamno” (Moran, 2010: 84).

Na samom početku filma, kratkim tekstualnim uvodom se opisuje predistorija radnje koja nas očekuje. Odmah potom sledi kadar koji ćemo definisati kao *Prvi unutrašnji pejzaž* - polje zrelog žita koje se njiše na vetu. U pozadini se čuje muzika Johana Pachelbela (Johann Pachelbel), *Kanon u D-duru*, i vidimo natpis preko slike „Čujete li tu strašnu buku svuda oko vas koju ljudi obično nazivaju tišinom?”<sup>1</sup> Dinamično gibanje zrelog žita koje se u trodimenzionalnom prikazu prostire u nedogled, predstavlja nedorečenost, nepoznavanje i prazninu koja vlada Kasparovim duhom. Prager (Brad Prager) smatra da u Hercogovim filmovima postoji određena ‘otuđenost’ i ‘bezosećajnost’ pejzaža, a za spomenuti citat iz filma kaže: „Ovaj epigraf ili uvećava saznanje da postoji jezik prirode koji smo sprečeni da tumačimo ili priroda jednostavno nema šta da nam kaže” (Prager, 2010: 99). Može li se onda ovaj unutrašnji pejzaž definisati kao fantazmagorična najava onoga što sledi, ili odgovor treba tražiti u autorovoj skonosti ka vizualizaciji unutrašnjih doživljaja prostora? Narativ i prostor su komplementarno povezani jer utiču jedno na drugo, gradeći i dopunjajući se. „Postupak kadriranja u građenju prostora oslanja se na reprezentaciju prostora, koji tako dobija samostalan narativni karakter” (Dinić Miljković, 2016: 41). Martin Lefevr (Martin Lefebvre) postavlja distinkciju između scene<sup>2</sup> i prostora, i stavlja akcenat na lični doživljaj prostora kao stecene kognitivne kategorije. Za njega je scena pre svega narativni prikaz određene dramske radnje, ona predstavlja vizuelnu eksternalizaciju priče, dok je pejzaž prostor sugestije koji nije vezan za dramski prostor, već može eksternalizovati unutrašnje doživljaje likova. Na tragu ove ideje Dejvid Melbi (David Malby) „pejzaž vidi kao spoljašnju manifestaciju psihološkog stanja likova, opisujući njegovu ulogu u filmu kao alegorijsku” (Dinić Miljković, 2016: 58). Njegova ideja pejzaža predstavlja sintetički prikaz prostora i likova, sredstvo putem kojeg je moguće alegorijski interpretirati unutrašnje živote tih

<sup>1</sup> *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

<sup>2</sup> U knjizi *Landscape And Film*, Lefevr koristi termin *setting*, što bi u doslovnom prevodu značilo opremanje ili pripremanje (nekog prostora). U kontekstu naše teme, najprigodniji prevod je *scena* [prim.aut.]

likova. Iz ovoga možemo zaključiti da realni pejzaži koje Hercog gradi tako postaju ‘pejzaži uma’, a likovi „avatari određenih apstraktnih ideja”. (Melbye, 2010: 109) Ovakvim filmskim postupcima Hercog se koristi i u drugim filmovima, oslikavajući unutrašnje stanje likova hibridizovanim vizuelnim sredstvima. U prilog ovome navećemo njegov dokumentarni film *Lekcije tame* (*Lessons of Darkness*, 1992). U filmu se prikazuju zapaljena naftna polja u Kuvajtu – negostoljubiv pejzaž koji je pritom, zbog svoje vizuelne impresivnosti, i kontroverzno privlačan. Snimajući visoke plamene tornjeve iz aviona otkriva nam grotesknu katastrofu ratnih sukoba, stvarajući tako duboko dirljiv spektakl načinjen od uzvišenih unutrašnjih pejzaža koji u gledaocu pobuđuju osećaj lepote i užasa istovremeno. Dakle, ukoliko unutrašnji pejzaž na filmu posmatramo iz diskursa afektivnih vrednosti, možemo reći da poseduje osobine koje mogu uticati na određene emocionalne reakcije publike.



**Slika 1. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog**

U daljem toku filma stranac izvodi Kaspara iz mračnog podruma i pokušava da ga nauči da hoda. Sledi *Drugi unutrašnji pejzaž* ili montažna sekvenca unutrašnjih pejzaža – u sutor, na vrhu brda Kaspar leži potrbuške, ispred njega stranac u mantilu sa cilindrom na glavi sedi okrenut leđima, dim od ugasle vatre promiče kroz kadar. U pozadini čujemo Mocartovu ‘Čarobnu frulu’. Vidimo nekoliko naizgled običnih kadrova pokrajine koja okružuje to brdo. Iako izgledaju kao ‘ubačeni’ opisni kadrovi, kao celina ova scena predstavlja neizvesnost koja čeka Kaspara na njegovom evolucionom putu. Kadrovi su snimljeni u večernjoj izmaglici, ektremnim teleobjektivom i time se dobija utisak Kasparove ogromne izolovanosti i udaljenosti od svega što ga okružuje. Anri Ažel (Henry Agel) u svom ogledu *Poetski finalitet filma* govori o tome da film u celini teži

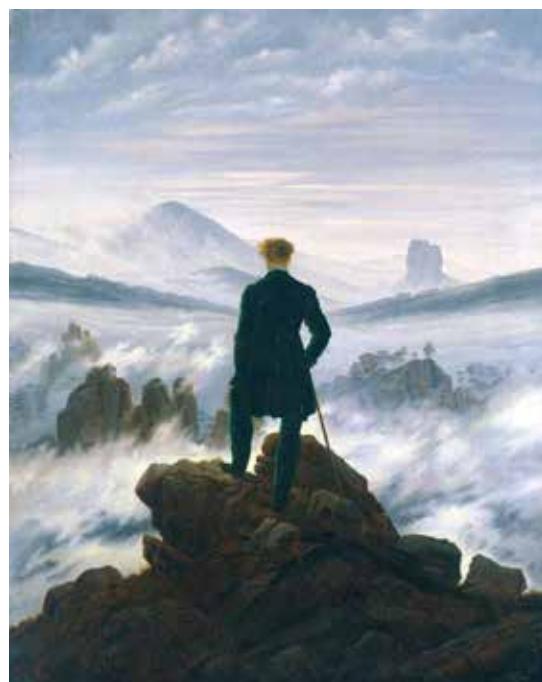
poetskom i ‘nadrealizirajućem’ finalitetu, a filmskog stvaraoca poredi sa ‘savremenim pesnikom, hipnotizerom ili mesečarem’, koji u „stvarnosti nalazi znake koje mi na prvi pogled nismo mogli da uočimo; on u njoj otkriva zvuk i smisao koji mi nismo očekivali i koji je često omamljujući” (Ažel, 1971: 467). Za ranu filmsku modernu se vezuje apologetski entuzijazam vezan za mnogobrojne pokušaje eksperimentisanja sa medijem. Kasnija filmska moderna, kojoj pripada i Hercog, na tragу Aželove autorefleksivnosti, koristi unutrašnji pejzaž kao sredstvo za eksternalizaciju unutrašnjih mentalnih slika i afektivnih vrednosti. Kao i filmovi ekspresionističkog razdoblja kinematografije, oni se bave skrivenim prostorima uma i psihe, tragajući za njihovim vizuelnim identitetom. „Forma pejzaža je dakle pre svega forma pogleda, određenog pogleda koji zahteva okvir” (Lefebvre, 2006: xv), a interpretacija tog pogleda formu čini autentičnom i daje joj određene kvalitete. U prilog ovome govori i Ažel kada opisuje prostorno-vremenski izbor mesta za snimanje filmskog materijala, zaradi određenih skrivenih vrednosti, i to opisuje kao „spiritualizaciju pejzaža koja se postiže pomoću svetlosti” (Ažel, 1971: 472). Kao primer možemo uzeti njegov film iz 1974. godine, *Srce od stakla (Herz aus Glas)*, gde u uvodnoj sekvenci vidimo glavnog lika Hiasa koji nam je okrenut leđima i gleda stado krava koje pasu u magli, i odmah potom planinske vrhove preko kojih kao reka teku oblaci u praskozorju. Mistična svetlost, boja i pejzaž u kom se radnja događa, odmah ukazuju na prisutnost ‘onostranog’ – glavni lik Hias je zapravo prorok koji će spasiti selo od propasti.



**Slika 2. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog**

Gotovo je nemoguće odvojiti unutrašnje pejzaže u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* od slikarstva. U tom kontekstu ističemo dva umetnika – nemačkog romantičarskog slikara Kaspara Davida Fridriha (Caspar David Friedrich) i neobičnog umetnika holandskog zlatnog doba Herkulesa Zegersa (Hercules Seghers). Fridrih, kojeg Hercog često spominje kao uzor, u svom dugogodišnjem opusu slikao je uglavnom pejzaže po kojima je i danas poznat. Međutim, u celokupnom delu je tragaо i istraživao unutrašnje pejzaže – *Monah na obali mora* (1809), *Latalica nad morskom maglom* (1817), *Muškarac i žena razmišljaju o mesecu* (1824), itd. Skoro svi likovi na njegovim slikama su nam okrenuti leđima, zagledani u neki snoviti, nestvarni pejzaž koji više oslikava njihovo mentalno i emotivno stanje, nego što prikazuje geografske elemente koje vidimo na slici. Kako kod Fridriha, tako i kod Hercoga postoji „jedan poseban osećaj koji nazivamo ‘Entfremdung’ (otuđenje) u prirodnom pejzažu“ (Horak, 1979: 227).

To su pejzaži koji postoje samo u našim snovima. Za mene pravi pejzaž nije samo prikaz pustinje ili šume. On mora prikazati unutrašnje stanje uma, doslovno mora biti unutrašnji pejzaž, a to je ljudska duša koja je vidljiva kroz pejzaže predstavljene u mojim filmovima. To je istinska povezanost mene i Kaspara Davida Fridriha. (Cronin, 2002: 136)



Slika 3. *Latalica iznad morske magle* (1818), Kaspar David Fridrih

Analogno Hercogu, Zegersova omiljena tema je izmišljeni planinski pejzaž. „Susret sa Zegersom izgledao je kao da je neko pružio ruku kroz vreme i dodirnuo mi ramena. Njegovi pejzaži uopšte nisu pejzaži; to su stanja uma, puna teskobe, pustoši, samoće, stanje vizije nalik snovima.” (Cronin, 2002: 81) Govoreći o svojoj povezanosti sa Zegersom i uticajima na stvaranje filma Tajna Kaspara hauzera, Hercog daje analogiju uvodnoj sekvenci svog filma *Agire, gnev božji* (*Aguire, der Zorn Gottes*, 1972), napominjući kako je scena inscenirana i vrlo stilizovana, i da je zapravo unutrašnji pejzaž – „Na neki način, to je moja počast Herkulesu Zegersu. Želeo sam pejzaž koji ima neobičan zanos, nešto što je izvan poimanja samog pejzaža, gde pejzaž postaje halucinacija, kao zamišljeni pejzaž.”<sup>3</sup> Hercog vidi, oseća, naslućuje i svakako želi da sa nama podeli vizije jedne druge realnosti koju mi nismo kadri da sami stvorimo, brižno tragajući za što tačnjom predstavom svog duboko unutrašnjeg svetla koje osvetjava sve njegove pejzaže. Ta vizija se prepoznaje u *Fickaraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982) koji okrenut leđima (kao po pravilu) u jutranjoj izmaglici posmatra čelični parni brod zaglavljen na padini brda, u *Kobri Verde* (*Cobra Verde*, 1987) gde u završnici, u sutonu, Francisko uzalud pokušava da povuče čamac u vodu dok ga začuđeno posmatra mladić oboleo od poliomijelitisa (polio) hodajući kao pas, u *Fata Morgani* (*Fata Morgana*, 1971) gde, posmatrajući pustinjske dine, dobijamo utisak istinske fatamorgane. Dijegetske slike nastale uticajem Zegersovih i Fridrihovih pejzaža na konstruisane filmske pejzaže kod Hercoga tako postaju samostalni element celokupne vizuelne strukture.



**Slika 4. Pejzaž sa gradom na reci (1627), Herkules Zegers**

3 Werner Herzog in conversion with Paul Holdengräber [citat]

Onirički karakter filma može doslovno da oživi pejzaž na način na koji ga mi doživljavamo kada se krećemo kroz određenu prirodu ili prostor. Unutrašnji pejzaž, kao samostalni elemenat filmske strukture, na isti način pokušava da sadržaju dodeli gotovo ljudske osobine. Ovo svojstvo možemo opisati kao ‘prosopopeia’, definicija koja dolazi od grčke reči za lice – *prosopon* (πρόσωπον) – što znači da se neživotom predmetu daju lice i glas. Pejzaž tako postaje aktivni lik u građenju drame, a svi detalji koji su sastavni deo filmskog pejzaža (rekviziti, doba dana, pogled kroz prozor, slika na zidu u sobi, itd.) postaju dijegetski element ‘kosmofaničnosti filma’ – svojstva koje omogućava da se drama projektuje na ceo univerzum, na živu i neživu prirodu koja nije samo čovek. Zbog svog oniričkog svojstva, film se može porediti sa snom, „jer su oba fenomena distinkтивni oblici prerade i predstavljanja stvarnosti” (Daković, 2000-2001: 2). Kao što nikad nećemo moći zaista da vidimo san nekog drugog, tako ćemo sa zadovoljstvom gledati predstavu tog sna na ekranu. To su skriveni predeli kreativnosti putem kojih se na autentičan način mogu interpretirati unutrašnji svetovi, koji su po svom svojstvu nematerijalni. Zato je film povlašćeni medij koji ima mogućnost materijalizacije ovih nikad viđenih slika i unutrašnjih doživljaja.

Mentalne slike koje stvara Hercog, odraz su snažnih unutrašnjih konflikata koje za svoj osnov imaju snove i izmaštani prikaz realnosti. Čak i kad je budan, Kaspar izgleda kao da sanja. U sceni u kojoj ga slepi Florian uči da svira klavir, Kaspar kaže: „Osećam muziku snažno u grudima i odjednom sam toliko star. Zašto mi je sve toliko teško. Zašto ne umem da sviram klavir lako kao što dišem? Ljudi su mi poput vukova.”<sup>4</sup> Sledi *Treći unutrašnji pejzaž* – jezero u praskozorju po kom plovi čamac u kom sedi Kaspar, vidi se kula tvrdave u kojoj je bio zatočen, dok labud pliva u suprotnom pravcu od čamca. U pozadini se čuje Albinonijev *Adagio*. U ovoj fantazmagoričnoj viziji otuđenja, Hercog nagoveštava nešto što će definisati kao ‘pejzaž sa ljudskim osobinama’ – „Radi se o našim snovima, našim najdubljim emocijama, našim noćnim morama. To nije samo lokacija, to je i stanje našeg uma [...] Pejzaž mora da ima gotovo ljudske osobine. To je vitalni deo unutrašnjih pejzaža likova” (Cronin, 2002: 81-83). Svesno nas uvodi u podsvest lika anticipirajući na pravac kojim se kreće. Poigrava se našom percepcijom realnosti, ali ne u iskustvenom već u saznajnom smislu. Izbegavajući opise nevidljivih, unutrašnjih stanja likova, on direktno dopušta da se zbilja i iluzija sliju u jedno – izmaštani prikaz njegove lične stvarnosti. „Postoje neki filmovi koji ispunе ekran vizuelnim elementima koji imaju jasnoću gotovo nezavisnu od svoje teme. Oni manifestuju, ali ne diskutuju, mentalni sklop negde između neizrecivog i sna. Osnovna karakteristika ovakvog filma je neodvojivost stvarnosti i sna” (Kawin, 2013: 67).

---

<sup>4</sup> *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]



**Slika 5. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog**

Hercog pokušava da pronađe prizore koji nisu još viđeni, da ih pronađe ne samo u realnom svetu i prikaže na platnu, već da ih otkrije u nama samima. Mentalne slike koje nam prikazuje postaju organski deo Kasparovog poimanja stvarnosti. Njegova realnost poprima obrise snolikosti iz koje se sve teže budi i ne može da razlikuje stvarnost od sna. Često prepričava nešto što je sanjao kao da mu se dogodilo na javi, a kad govori o tome, kaže: „Sanjalo mi se.”<sup>5</sup> Psihoanaliza se bavi naracijom snova, a ne snovima *per se*. Za Frojda, tvorca ove metode, nesvesno je istinski nedostupno, a snovi i slike su samo predstave o potisnutim silama koje ih pokreću. U knjizi *Tumačenje Snova* on uvodi termin – latentni sadržaj sna, definišući ga kao „odnos manifestnog sadržaja sna prema njegovim latentnim mislima” (Frojd, 1984: 280). U sceni gde na vrtu sedi sa svojim domaćinom Daumerom, Kaspar mu kaže kako je sanjao Kavkaz. Potom vidimo krupni plan Kaspara zagledanog u daljinu, Albinonijev *Adagio* se pojačava i sledi *Četvrti unutrašnji pejzaž* – dugi švenk preko neke brdovite pokrajine po kojoj su kao termitnjaci postavljene čudne građevine nalik piramidama. Ako znamo da simbolizacija „uočava sadržinu sna kao celinu i pokušava da tu sadržinu zameni nekom drugom, razumljivom i u izvesnom smislu analognom” (Frojd, 1984: 101), onda možemo zaključiti da mentalne slike Kasparove izmaštane vizije sveta predstavljaju korelaciju sa njegovim snovima. Umesto da nam dopusti da čujemo Kaspara kako prepričava svoj san, Hercog nas ostavlja da ga sami odsanjamо, širom otvorenih očiju, kao u transu. Daje nam mogućnost da postanemo aktivni učesnici jednog oniričkog procesa i sami izmaštamo Kasparov san o Kavkazu.

<sup>5</sup> *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

Sledi scena u kojoj, za vreme jutarnje mise, Kaspar istrčava iz crkve vidno uznemiren i ljutito kaže Daumeru: „Pevanje kongregacije mi je zvučalo kao užasno urlanje. A kada je pevanje prestalo, pastor je počeo da urla.“<sup>6</sup> Šokiran, Daumer mu kratko saopštava da se moraju vratiti u crkvu, znajući da će ga društvo zbog ovakvog postupka definitivno prokazati. Po Aristotelu tragički junak je centralni lik tragedije koji ne strada zbog vlastite krivice, već zbog nesrećne sudbine koja mu je donela tu nesreću. Njegov sukob sa ostalim likovima nastaje zbog različitih uverenja, a tragični završetak je krajnji rasplet tragedije u kojem junak teško strada. Postavljajući Kaspara u okvire antičkog tragičnog junaka, odbačenog i marginalizovanog, scena koja sledi potvrđuje ovu tezu. Dok sedi u poljskom toaletu, isti onaj neznanac koji ga na početku filma izvlači iz mračnog podruma, sada ga napada snažno ga udarajući palicom po glavi. Sledi *Peti unutrašnji pejzaž* – olujni oblaci nad morskom pučinom i neko nejasno selo u izmaglici. Da li je to Kasparova neizvesna sudbina, je li to njegov pogled na ‘drugu stranu’ života i bliskost tragičnog završetka njegovog procesa? Svakako da podtekst ove scene krije sirovu fantazmagoriju koja nagoveštava rasplet kao u antičkoj tragediji. Morska pučina koja izgleda skoro kao pustinja, stvara osećaj fatamorgane, iluzije koja će ubrzo dovesti do katarze i Kaspara postaviti na pijedestal antičkog junaka.

Ležeći u krevetu sa zavojem oko glave, Kaspar priča Daumeru kako je video okean i planine obavijene maglom po kojima se penje mnogo ljudi, nešto nalik procesiji. Nije mogao da vidi jasno ali mu se činilo da je na vrhu bila smrt. Sledi *Šesti unutrašnji pejzaž* – padina nekog brda u gustoj magli po kojoj se penje mnoštvo ljudi. Hercogova sklonost ka konstantnom prikupljanju ‘svežih slika’ koje kasnije kontekstualizuje, u ovom slučaju dovela je do hibridizacije, koja je sintetičkom metodom izgradila potpuno novo značenje vizuelne strukture. Sugerijući Kasparovo iskustvo blizine smrti, snimak realne procesije na padinama *Croagh Patrick* u zapadnoj Irskoj, poprima potpuno drugačije, metaforično značenje. Svake godine, zadnje nedelje jula, vernici se penju na ovu planinu kako bi se poklonili svetom Patriku. Preciznost kojom se mogu predstaviti i opisati novi ambijenti, neotkriveni prostori, i detalji u njima, postavlja temelj korelaciji između pejzaža i kartografije. U knjizi *Cinema and Landscape* (2010) Harper i Rajner (Graeme Harper i Jonathan Rayner) govore o analogiji pravljenja geografske karte i filmskog pejzaža, ističući da oboje imaju osobinu ideoološkog i geografskog pozicioniranja publike/korisnika.

Interakcija se može porebiti sa zajedničkim hodočašćem, u kojem se pojedinac, grupa ili kultura kreće kroz poznati ili novootkriveni pejzaž. Ova veza sa pejzažem, vremenskim i prostornim, kakav je u suštini, može čak da predstavlja osnovu za obred prelaska u kojem se pojačava dubina ili širina poznatog, ili se upoznaje nešto što je ranije bilo nepoznato. (Harper & Rayner, 2010: 15)

<sup>6</sup> *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]



**Slika 6. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog**

Realni hodočasnici tako postaju statisti jedne više vizije koja oslikava stanje uma na prelasku svetova. Na taj način se epistemičko-didaktička stvarnost pretvara u metaforu i simbol, gubi se distinkcija između pronađenog i izgrađenog, a realni pejzaž se pretvara u unutrašnji pejzaž. Prager govori o dva pristupa koja mu se čine važnim u Hercogovoj estetici:

S jedne strane želi da nam pokaže svet na načine koje ranije nismo videli ili da nam pruži ‘sveže slike’. Ali sa druge strane, što je možda još značajnije, želi da se odupremo gledanju sveta i njegovih filmova kroz prizmu naših racionalnih tendencija, već da umesto toga sa njima saosećamo. (Prager, 2010: 92)

Hercog ne koristi afilmske pejzaže već gradi pejzaže koji su podređeni preživljavanju njegovog junaka. Pošto je nastojanje junaka da preživi esencija filma, samim tim – u dramskom smislu – ti metaforički pejzaži postaju esencija filma.

Finalni unutrašnji pejzaž je zapravo deo sveobuhvatne egzistencijalne pozicije koju nam Hercog sugerije da zauzmem. Ovakva vrsta pejzaža se ne gradi samo slikama realnog okruženja, već otvara prostor za hibridizaciju različitog materijala koji ne mora nužno da se odnosi na pejzaž. Dok piktorijalisti tvrde da slike (fotografije) nemaju drugo značenje do onog koje predstavljaju u analognom obliku, propozicionalisti se oslanjaju na opisne vrednosti slike u stvarnom ili izmišljenom svetu. Mentalne slike su pak sintetički prikaz koji ima smisao i sadržaj, „istovremeno su i slikovite i opisne“

(Chambers, 1993: 78). Takav dijalektički odnos bi se mogao definisati kao ‘strukturalni opis’ koji predstavlja specifičan pogled gledanja. „Ova specifičnost se postiže organizacionim svojstvima kao što su orijentacija, odnosi između figure i tla, formiranje pojedinačnih elemenata, konfiguracija u dubini i aspekti scene ili objekta koji su opisani na slici” (Chambers, 1993: 93). U završnoj sceni, ležeći na samrtnoj postelji, okružen sveštenicima i svojim domaćinima, u ispovednom činu Kaspar započinje priču kojoj zna samo početak, o karavanu u pustinji kojeg vodi stari slepi Berberin. Sledi finalni, *Sedmi unutrašnji pejzaž* – Berberski karavan u pustinji koji lagano, usporeno, kao kroz san jezdi na kamilama po pustinjskim dinama. Pribegavajući vizuelnoj strukturi koja ukazuje na snažan uticaj ekspresionizma, Hercog koristi ne-dijegetičke super 8mm slike<sup>7</sup>, postižući time osećaj snolikosti i dajući nam utisak gledanja nemih filmova – sveže slike, krupno filmsko zrno, neprekidno treperenje slike i sklonost ka smeđoj boji. Lote Ajsner ovu smeđu boju definiše kao „Rembrantovu boju duše, koja je simbol transcendentalnog, beskonačnog i ‘prostornog’” (Eisner, 1969: 55). Sklonost ka upotrebi smeđih nijansa boje prisutna je i kod Zegersa koji je „slikovite holandske pejzaže pretvorio u uništene pustinje” (Prager, 2010: 98). Nije čudno što film poentira baš u pustinji, koju Hercog smatra za neku vrstu arhetipskog prikaza unutrašnje praznine.

Postoji autorova opčinjenost pustinjom kao nekom vrstom pejzaža u transu ili sna o pejzažu koji je u stanju da se transformiše, da menja lice sveta pred ljudskim očima. Ona je fantazmagorija koja je obično sastavni deo Hercogovih filmova, a u slučaju filma *Tajna Kaspara Hauzera*, ona je krajolik koji je proširen na celo delo. (Cvijanović, 1991/92: 49)

Pustinja se nalazi na pragu onostranog, prolaskom kroz nju čovek se pročišćava i oslobođa svakog ovozemaljskog bremena. Za Kaspara, ona predstavlja povratak praznini u kojoj je odrastao, i na neki način beg od stega nametnutih iskrivljenim društvenim normama u koje nije uspeo da se ukalupi.

---

<sup>7</sup> Hercog je poznat po kombinaciji različitog filmskog materijala, što opravdava potrebom po ‘svežim slikama’. U ovom slučaju to je nezavistan materijal snimljen na jednom od njegovih putovanja super 8mm kamerom, a koji dijegetičkom hibridizacijom dobija novo značenje i postaje unutrašnji pejzaž [prim.aut.]



**Slika 7. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog**

U završnoj sceni obdukcije Kasparovog tela, zaključuje se kako postoje neobične deformacije na mozgu i da je sigurno to bio uzrok njegovog čudnog ponašanja. Mali gradski činovnik puca od sreće jer je sačinio odličan zapisnik, u kom je konačno rešena velika tajna Kaspara Hauzera. U samom kraju filma ponovo možemo napraviti analogiju sa Kabinetom Dr. Kaligarija, a poslednje replike u oba filma su gotovo identične. *Tajna Kaspara Hauzera* se završava kadrom malog gradskog aparatičika koji kaže: „Ovo će napraviti divan, precizan izveštaj! Deformiteti otkriveni u jetri i na mozgu Kaspara Hauzera. Konačno imamo objašnjenje za ovog čudnog čoveka, i nikada niko neće otkriti ništa slično ovome.”<sup>8</sup>, dok u poslednjem kadru filma *Kabinet doktora Kaligarija* direktor psihiatrijske bolnice kaže: „Konačno razumem njegovu zabludu. On misli da sam ja taj mistični Kaligari. Sada tačno znam kako ću ga izlečiti.”<sup>9</sup> Još jednom možemo potvrditi tezu o direktnoj analogiji vajmarske kinematografije i ekspresionizma sa stvaralaštvom Vernerom Hercogom.

#### *Unutrašnji pejzaž je prostor sugestije*

Sedam unutrašnjih pejzaža u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* su predeli sugestije, oni ne prikazuju faktografske slike stvarnog sveta koje kognitivno doživljavamo, već impliciraju na duboku subjektivnost kroz koju autor želi da nam prenese određene

<sup>8</sup> *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

<sup>9</sup> *Kabinet doktora Kaligarija* (1920), r. Robert Wiene [citat]

poruke i značenja. Svrha je produbiti shvatanje teme, lika, drame i svega onog što bi omogućilo aktivnije učestvovanje prilikom gledanja filma. Zbog relativnosti naše percepcije stvarnosti, Hercog nam kroz unutrašnji pejzaž predstavlja stilizovanu verziju višedimenzionalne filmske stvarnosti, i na taj način pomera granicu saznajnog. Pored toga, on koristi pejzaž kao izražajno sredstvo kako bi ga oživeo i dao mu ljudske osobine. U slučaju ovog filma, unutrašnji pejzaži imaju snažnu slikarsku notu koja je utemeljena kako na slikarstvu srednjeg veka, baroka i romantizma tako i na tradiciji ekspresionizma iz kojeg crpi najviše umetničkog uzora. Hercog gradi autohtonim stilom u kojem kombinuje stvarnost i san, onostrano i didaktičko, dokumentarno i igrano. Filmska struktura njegovih unutrašnjih pejzaža sadrži elemente metafore, asocijacije, simbola, ekspresije, stilizacije, fantazmagorije, skrivenog, nadrealnog, fantazmagoričnog i snovitog. Prepoznavajući određene afektivne vrednosti, Hercogove pejzaže možemo definisati kao objedinitelje prostora i vremena putem kojih se eksternalizuju unutrašnje i mentalne slike čoveka. Sa druge strane, oniričke vrednosti koje pružaju mogućnost filmskom pejzažu da prikaže nikad videne slike sna, kod Hercoga dovode do autentične hibridizacije samostalnih elemenata vizuelne strukture, diegetski vezanih sa naracijom. Hercogov unutrašnji pejzaž tako postaje uzvišena poetska vrednost koja je do danas *sine qua non* umetničkog izraza, a zbog svojih dijalektičkih svojstava i više značnosti je samostalni element filmske naracije.

Unutrašnji pejzaži u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* nas podsećaju na organsko razumevanje prirode i čoveka, povezuju nas sa iskonskim osećajem sebe i sveta, i daju nam mogućnost da, kroz iskustvo gledanja filma, učestvujemo u ritualu povratka na najskrivenije dubine podsvesnog.

#### REFERENCE:

1. Ažel, Anri. 1971. *Poetski finalitet filma* u Stojanović, Dušan. (ur.) *Filmske sveske*, vol. 3, broj 4. Beograd: Institut za film, 467-473.
2. Bachman, Gideon. 1977. *The Man on the Volcano: A portrait of Werner Herzog* in *Film Quarterly*. Vol.31, No.1. Oakland: University of California Press, 2-10.
3. Chambers, Deborah. 1993. Images Are Both Depictive and Descriptive in Roskos-Ewoldsen, Beverly., Intons-Peterson, Margaret Jean., Anderson, Rita E., *Imagery, creativity, and discovery: a cognitive perspective*. Amsterdam: North-Holland, 77-99.
4. Conzen, Michael. 1990. *The Making of American Landscape*. London: Routledge.
5. Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber Ltd.
6. Cvijanović, Darko. 1991/92. *Izdvojene stvarnosti i druga stalna mesta u igranim filmovima Wernera Herzoga* u Stojanović, Nikola. (ur.) *Sineast Br. 90/91* (48-54). Sarajevo: Zajednica kulture BiH i Kino klub Sarajevo.
7. Daković, Nevena. 2000-2001. *Ekran snova: Psihoanaliza i film* u Daković, Nevena. (ur.) *Filmske sveske* br. 2-3. Beograd: Institut za film.
8. Dinić Miljković, Vesna. 2016. *Narativni prostor filma kao slika afekta – filmovi Larsa fon Trira*. Beograd: FCS.

9. Eisner, Lotte. H. 1969. *The Haunted Screen*. London: Thames & Hudson.
10. Fojd, Sigmund. 1984. *Tumačenje snova*. Novi Sad: Matica Srpska.
11. Harper, Graeme., Rayner, Jonathan. 2010. *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect.
12. Horak, Jan-Christopher. 1979. *Werner Herzog's Écran Absurde in Literature/Film Quarterly*. Special Issue: New German Cinema. Vol. 7, No. 3. Salisbury: Salisbury University, 223-234.
13. Kalafatović, Bogdan. 1976/77. *Prerušena veronauka ili o filmu "Tajna Kaspara Hauzera"* u Stojanović, Nikola. (ur.) *Sineast Br. 34*. Sarajevo: Zajednica kulture BiH i Kino klub Sarajevo, 28-32.
14. Kawin, Bruce F. 2013. *Selected Film Essays and Interviews*. London: Anthem Press.
15. Kitchen, Martin. 2001. *Kaspar Hauser Europe's Child*. London: Palgrave Macmillan.
16. Kosslyn, M. Stephen., Moulton, T. Samuel. 2009. *Mental Imagery and Implicit Memory* in Keith D. Markman., William M.P. Klein., Julie A. Suhr. (ed.) *Handbook of imagination and mental simulation*. New York: Psychology Press, 35-52.
17. Kracauer, Siegfried. 1966. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German Film*. Princeton University Press.
18. Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. London: Routledge.
19. Melbye, David. 2010. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
20. Moran, Seana. 2010. *The Roles of Creativity in Society* in Kaufman, James C., Sternberg, Robert J. (ed.) *The Cambridge handbook of creativity*. New York: Cambridge University Press, 74-93.
21. Prager, Brad. 2010. *Landscape of the Mind: The Indiferent Earth in Werner Herzog's films*. Bristol: Intellect Bristol.

**VIDEO IZVORI:**

1. Werner Herzog in conversation with Paul Holdengräber. (15.04.2019). *Landscapes Of The Soul*. Athens: Onassis Stegi.

**Interior Landscapes in the film *The Enigma of Kaspar Hauser***

**Abstract:** This paper, presented as a case study, delves into the exploration of the interior landscapes depicted in the film *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974), directed by Werner Herzog. Under a conceptually-hypothetical framework, the paper proposes the thesis that these interior landscapes effectively convey the affective and cognitive experiences of the main character, serving as a visual representation of his dreams. Employing a critical approach, the analysis draws analogies and comparisons with sources and influences from art history, psychology, aesthetics, and film theory, with the aim of investigating the success of Herzog's method and its recognition as an independent cinematic element in his works. Ultimately, this research endeavors to confirm the hypothesis of Herzog's use of interior landscapes as a cinematic device to externalize the characters' inner lives and visualize the dynamics of their dreams.

**Keywords:** inner landscape, oneiric, mental image, externalization, Herzog

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

UDC 792.027.2:929 Lozica O.  
DOI 10.5937/ZbAkU2311163P  
Originalni naučni rad

## Zamjena mesta – kazališni projekti Olje Lozice

**Apstrakt:** Kazališni projekti hrvatske dramatičarke, dramaturginje i redateljice Olje Lozice gotovo od samih početka njezine profesionalne karijere odaju autoričinu intenzivnu umjetničku zaokupljenost istraživanjem i predstavljanjem marginaliziranih društvenih skupina i pojedinaca. Rad je stoga usmjeren na analizu odabralih predstava Olje Lozica u kojima je autorica okrenuta kazališnom propitivanju pozicije socijalno ugroženoga radništva, nezaposlenih ili nemoćnih, stigmatiziranih manjinskih skupina i različitih vidova invaliditeta, kao i na detektiranje viševrsnih oblika, ciljeva i učinaka autoričina specifičnoga pristupa kazališnoj reprezentaciji nenormativnih individualnih i kolektivnih identiteta. Dodatna dimenzija rada razvija se i u povezivanju razmatranoga tematskoga sloja s nekim od načela nekonvencionalnog, de/rehijerarhiziranog i otvorenog stvaralačkog procesa Olje Lozica.

**Ključne riječi:** Olja Lozica, marginalizirane društvene skupine, identitet, invaliditet, stvaralački proces

### *Umjetnički i etički interes*

Kazališni projekti suvremene hrvatske dramatičarke, dramaturginje i redateljice Olje Lozice od samih su početaka njezinoga profesionalnog kazališnog puta odražavali nastojanje da se uspostavi stanovita poveznica između predstave i društvenopovijesnoga trenutka u kojem se predstava rađa, te da se u njezinu oblikovanju i obzoru zadrži senzibilitet za ono što se na širem društvenome planu toga trenutka zbiva u autoričinu neposrednu okruženju (Lozica u Ožegović, 2017). Navedeni umjetnički, ali i etički, interes Olje Lozice, imantan je cjelini njezina sada već prilično raznolikog i bogatog stvaralačkog opusa. Podjednako je zamjetljiv u različitim odvojcima njezina dosadašnjega umjetničkog djelovanja unutar kojega je moguće izdvojiti nekoliko distinkтивnih ali viševrsno povezanih skupina. Prvu predstavljaju autorski dramski

tekstovi s kojima je Olja Lozica i započela svoju kazališnu karijeru, primjerice, *Reces i ja* (2010), odnosno *Vincent* (2011) i nedavni *Ankina igra* (2020). Drugu skupinu čine njezine dramatizacije, adaptacije, prerade i/ili režije renomiranih djela iz nacionalne i svjetske književne i kazališne baštine (*Libar o'libra*, 2007; *U znaku vase*, 2013; *Oluja*, 2013; *Šest lica traži autora*, 2016; *Opasne veze*, 2021). Sljedeće dvije cjeline tvore režije suvremenih hrvatskih dramskih djela kao što su *Radnice u gladovanju* Gorana Ferčeca (2017) i *Mala Moskva* Tomislava Zajeca (2018), odnosno dramaturški i/ili redateljski rad Olje Lozice na autorskim projektima kolega iz struke, poput dramaturgije predstava *Pazi na prazninu* Romana Nikolića u varaždinskoj Hrvatskoj narodnom kazalištu (2021) i *Na dnu oceana postoje neki svjetovi* Romana Nikolića i Umjetničke organizacije Arterarij u Zagrebu (2022), te suradnja na dramaturgiji i režiji *Crne vune* Kolektiva Igralke u Rijeci (2022). Najzad, petu cjelinu čine autorski projekti u kojima se Olja Lozica, istodobno popunjavajući „kućice“ više kazališnih funkcija i profesija, javlja kao autorica teksta i/ili kreatorica i idejna začetnica središnjega koncepta predstave u procesu (skupnoga) osmišljavanja i/ili redateljica, a riječ je o predstavama *Reces i ja* (2010), *Prasac koji gleda u sunce* (2012), *Sada je, zapravo, sve dobro* (2013), *Gozba* (2014), *Vincent* (2015), *Prvi put kad sam ti vidjela lice* (2015), *Moja nuklearna ljubav* (2016) i *Dobro je ništa* (2020). Premda se u hrvatskoj kazališnoj prostoru Olja Lozica afirmirala u svim navedenim granama,<sup>1</sup> zapaženu cjelinu čine njezini autorski projekti u kojima do izražaja dolazi upravo specifičan odabir glasova koje nastoji kazališno artikulirati, odnosno autoričina već dulje od jednoga desetljeća izražena, kontinuirana, intenzivna i dosljedna umjetnička zaokupljenost scenskim istraživanjem i predstavljanjem pojedinaca i skupina koje su društveno podzastupljene, ranjive, obespravljene i/ili marginalizirane kao što je to, primjerice, slučaj s klasno ili etnički i nacionalno određenim manjinama, rodno stigmatiziranim skupinama i pojedincima, te siromašnima i nemoćnima, starijima i tjelesno ili mentalno oboljelim, itd. Stoga je u fokus ovoga rada analiza autoričina pristupa kazališnoj reprezentaciji nenormativnih individualnih i kolektivnih identiteta (usp. Peternai Andrić, 2019 i 2021), kao i detektiranje njihovih različitih oblika, ciljeva i učinaka, a dodatna dimenzija rada razvija se i u povezivanju razmatranoga tematskoga sloja s nekim od prepoznatljivih načela stvaralačkog procesa Olje Lozica, odnosno u naznačivanju smjernica za njegova daljnja proučavanja.

---

<sup>1</sup> Iako izuzev kazališnih kritika i intervjua, zasad izostaju temeljitiji znanstveni pregledi stvaralaštva Olje Lozice, valja naglasiti da je autorica dobitnica brojnih hrvatskih kazališnih nagrada i priznanja za dramsko, dramaturško i redateljsko djelovanje, te da je kao dramatičarka, dramaturginja i redateljica podjednako prisutna i u velikim nacionalnim kazališnim kućama i gradskim kazalištima i u projektima izvaninstitucionalne scene.

*Otuđenje kao biografija prostora*

Govoreći o kazalištu u njegovu neposrednom društvenom okruženju i o raznovrsnim kazališnim identitetima, teatrolog, dramaturg i dramski pisac Darko Lukić upozorio je na postojanje doista širokoga spektra „različitih oblika društvenog djelovanja u kazalištu i putem kazališta“ u rasponu od afirmacije do subverzije” (Lukić, 2010: 182). U obzoru Lukićeve konstatacije kazališni opus Olje Lozice nameće se kao dosljedan primjer jednog osobitog segmenta toga spektra, i to od autoričinih najranijih stvaralačkih faza do same suvremenosti. Naime, već su u jednom od prvih samostalnih autorskih projekata Olje Lozica, predstavi *Reces i ja* (2010), nastaloj u koprodukciji Kazališta KUFER i Teatra EXIT iz Zagreba, naznačena neka od mnogih i takoreći stalnih problemskih mesta i motivskih čvorista njezinoga budućeg kazališnog stvaranja i spomenutoga „društvenog djelovanja u kazalištu i putem kazališta”, poput siromaštva, života u trećoj dobi, staračke demencije, depresije, mladenačke borbe s ovisnosti o drogama i raspada obitelji ili obiteljskog nasilja. Ujedno je riječ i o temama koje je moguće podvesti pod zajednički nazivnik dovođenja društvene margine u samo središte kazališnoga istraživanja i izvedbe, a kojima će se Lozica u brojnim svojim kasnijim predstavama na različite načine i u različitim formama vraćati, varirajući ih, produbljujući i raščlanjujući ili im pridodajući nove okvire i kontekste. U predstavi *Reces i ja*, prvobitno naslovljenoj *Biografija jednoga prostora*, ta su tematska čvorista okupljena oko predstavnika različitih naraštaja lociranih u mikrokozmosu jednoga velegradskog susjedstva čija se biografija, ako ne i „društvena dijagnoza”, predstavom nastoji detektirati, ispisati i izvedbeno propitati.

U predstavama Olje Lozica suradnički i koautorski koncipiran rad s glumcima tijekom kazališnih pokusa nerijetko se nameće kao temelj ili ishodište stvaralačkoga postupka, a predložak za predstavu *Reces i ja* kreiran je prema glumcima i prema likovima koji su postojali mnogo prije teksta. Tekst i predstava zrcale autoričino zanimanje za specifične generacijski obilježene probleme s kojima se susreću pripadnici različitih naraštaja velegrada, počevši od djece i tinejdžera preko mlađih koji su se tek upustili u samostalan život do onih najstarijih i bolesnih sugrađana. Jednako je izražen i interes za odnos fikcionalne, no scenski prisutne spisateljice, naratorice i u određenome smislu moderatorice scenskih događanja spram osjećaja usamljenosti, potištenosti i otuđenja suvremenoga čovjeka, pa i depresije, i to ne samo kao stanovitoga osjećaja svijeta već i kao ponekad teško uočljive ali društveno raširene mentalne bolesti. Naslovom implicirana financijska kriza iz 2008. godine koja se i doslovno iščitava kada se sve riječi pročitaju kao jedna (*recesija*), jedan je od elemenata koji oblikuju društvenu i intimnu zbilju dramskih likova, ali je ponajprije ishodište ili pozadina onoga što predstavu doista zanima, a to je potreba pojedinca (i pojedinca kao metonimije društva) za bliskošću i za

razumijevanjem druge osobe. Pravi je stoga fokus predstave na tzv. otpusnoj molitvi koja obično dolazi na samome kraju kršćanske mise (*recessu*) i sumiran je u odluci fiktivne spisateljice i naratorice da prvi korak k poboljšanju općeg stanja društva pokuša učiniti sama, i to u odnosu s vlastitim roditeljima. Time je u konačnici najavljena i svojevrsna autorska kazališna filozofija kojom Lozica zagovara i potiče mogućnost promjene na osobnoj, intimnoj i pojedinačnoj razini, bez nužnosti izravnog političkoga zazivanja neke obuhvatnije socijalne geste i široke društvene akcije ili reakcije.

### *(Ne)normalna obitelj*

U predstavi *Reces i ja* Olja Lozica bavila se panoramom fizički i/ili psihički bolesnih, siromašnih, usamljenih, ostarjelih i napuštenih likova, na koje će se potom u svojim kasnijim predstavama i pomije pojedinačno usredotočivati, a koje društvo u određenom trenutku marginalizira ili isključuje s obzirom na kontingentne i privremeno važeće društvenopovijesne, socijalne, ekonomski, kulturološke, medicinske, zakonodavne i druge parametre o pojmu „normalnosti” i prihvatljivosti (Pternai Andrić, 2019). Prevladavajući osjećaj otuđenosti pojedinaca reprezentiranih u dramskome tekstu i predstavi *Reces i ja* od vlastite društvene sredine, ali produbljen problematiziranjem pozicije oca koji napušta ženu i dijete i pokušava se odcijepiti od vladajućih društvenih regulativa na fizičkom koliko i simboličnome planu kako bi iznova pokušao pronaći smisao i radost življjenja bit će dominantom temom idućega autorskog projekta Olje Lozice, *Prasac koji gleda u sunce* (2012), realiziranoga s ansamblom Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Usredotočujući se na kazališno istraživanje društvene osude lika oca i srodnih osamljenika koji su se iz različitih razloga i pobuda zatekli u prostornoj i mentalnoj izolaciji od ostatka društva, kao i osuda koju doživljavaju likovi majke i kćeri kada odmetnutoga muža i oca ne odbacuju već ga pokušavaju razumjeti i nastavljaju graditi odnos s njim, Olja Lozica se preciznije usredotočuje na preispitivanje uvriježenih društvenih konvencija i općeprihvaćenih normi ponašanja te stigmatiziranja pa i sankcioniranja pojedinaca koji ih pokušaju negirati, zaobići ili prekršiti, kao i svih onih koji im u tom povlađuju ili pomažu. Štoviše, činjenica da se u predstavi *Prasac koji gleda u sunce* ključna uloga pridaje liku djevojčice Nikoline koja još nije do kraja usvojila društvene običaje nego se rukovodi osobnim vrijednostima neovisno od normiranih pravila u odnosu oca i kćeri i koja nastoji prihvati i shvatiti očev postupak te suojećanjem i ljubavlju nadvladati jaz između društveno prihvatljivog i neprihvatljivog, ukazuje na kazališno sve jasnije iskazan autorski stav Olje Lozica o društvenoj uvjetovanosti, privremenosti i konstruiranosti obrazaca prirodnoga i poželjnoga ophođenja te unutar toga i o potrebi ne samo slavljenja i prihvaćanja različitosti nego i redefiniranja društvenoga poimanja „normalnih” i „nenormalnih” obiteljskih međuodnosa.

Tematski interes za izvrtanja hijerarhijskih obrazaca i društvenih pravila još se intenzivnije nego u prethodnom projektu poklopio i s autoričinim istraživačkim i nekonvencionalnim radom na oblikovanju predstave kao i na dehijerarhizaciji statusa teksta u odnosu na ostale izvedbene elemente u predstavi. Predstava *Prasac koji gleda u sunce* nastala je na temelju ideje i teksta koji je tijekom proba mijenjan, nadopisivan i modificiran ovisno o željama i potrebama te psihofizičkim svojstvima i habitusima izvođača, a predstava u cjelini umnogome se oslanjala i na odmak od riječi prema plesu, pantomimi, glazbenosenskim dionicama i koreografski detaljno razrađenome i individualizirano scenskom pokretu. No u oba se slučaja, neovisno o tome je li režirala prema unaprijed postavljenom tekstualnome predlošku ili prema tekstu koji je nastajao u suradnji s glumcima i tijekom procesa rada, njezin stvaralački proces i istraživanja zadanih tema, problema, odnosa i/ili situacija te rad s tekstrom i na tekstu kao kazališnome materijalu ravnopravnom bilo kojem drugom izvedbenom materijalu, uvelike oslanjao na kreativne prinose odabranih suradnika i na višesmernu komunikaciju svih članova autorskoga i napose izvedbenoga tima, smatrajući da su ključne riječi u procesu stvaranja istraživanje, suradnja i zajedništvo (Lozica u Crnčević, 2012).

### *Kolektivna pasija „poniženih i uvrijedjenih“*

Ako je u predstavi *Prasac koji gleda u sunce* autoričin fokus bio na individualnoj pasiji ili pasiji jedne obitelji kao društva u malom ili njegovoga nukleusa, a koju društvo napada i penalizira opterećujući je i gušeći je svojim normalizacijskim i normativnim, jednoobraznim i represivnim sustavom vrijednosti, u predstavi *Sada je, zapravo, sve dobro* (2013) izvedenoj u produkciji Zagrebačkoga kazališta mladih godinu dana kasnije, naglasak je na kolektivnoj pasiji „poniženih i uvrijedjenih“, siromašnih, starih i zaboravljenih, bolesnih, nezaposlenih i drukčijih, pri čemu spomenute kategorije međusobno interferiraju i preklapaju se. Dok su u prethodnim predstavama Olje Lozice likovi još imali pravo na osobna imena, u predstavi *Sada je, zapravo, sve dobro*, nije navedena podjela uloga te su i njihovi nazivi opisnoga karaktera s obzirom na impostaciju likova u samoj predstavi. Pojedinačne i skupne likove čine, dakle, obitelj opterećena brojnim kreditima, obitelj čija je imovina ovršena, umirovljenici koji sade krumpire na javim površnjima kako bi preživjeli, žena čiji je suprug preminuo, ali nema sredstava za ukop pa nastavlja živjeti s njim, žena koja ne može dobiti termin za mamografiju, čovjek koji je izgubio posao i sl. U *Sada je, zapravo, sve dobro* Lozica još malo izraženije i naglašenije razrađuje suodnos kolektiva i pojedinca kao svojevrsnog otjelovljenja suodnosa društvene norme i njezine transgresije ili odmaka od nje. Svaki se pokušaj udaljavanja pojedinca iz kolektiva, potrage za vlastitim mjestom pod suncem i vlastitim pravilima življenja i ophođenja, strogo sankcionira sustavom „nadzora i kazne“, odnosno nasilnim reintegriranjem preodgojenoga i normaliziranoga pojedinca natrag u većinski kolektiv. Proces je k tomu kazališno reprezentiran nijemim, pomno

koreografinim individualnim i skupnim dionicama, unutar kojih se i svaki izvođač zasebno i kolektiv kao cjelina kreću na svoj specifičan način.

U predstavi *Sada je, zapravo, sve dobro* Olja Lozica nastavila je razvijati i prodrubljivati svoj izvedbeni iskaz, ovaj puta bazirajući stvaralački proces na radu s glumcima kroz improvizacije i istraživanja zadane teme takoreći *ex nihilo*, iz inicijalne ideje i osoba uključenih u rad na projektu, „bez unaprijed pripremljenog teksta, bez čvrste strukture, bez ironijskog odmaka“ (Botić, 2013). Rezultat je predstava izrazito socijalne tematike, izvedbeno odmaknuta od scenskog realizma i dominacije verbalnoga iskaza, u kojoj se izmjenjuju dionice bazirane na riječi, zvuku, glazbi ili pokretu. Kao što je već naznačeno, scenski se pokret na tragu postupaka započetih u predstavama *Reces i ja* i *Prasac koji gleda u sunce* te koreografinih i plesno oblikovanih dijelova kojima se apostrofiraju pojedini identiteti i međuodnosi (primjerice, početak, razvoj i kraj problematične ljubavne veze u predstavi *Reces i ja* ili izdvojena pozicija Zdenka guštera u *Prascu koji gleda u sunce*), upadljivo osamostaljuje, zaprema opsežnije dijelove predstave i dobiva ulogu višesmjernog odašiljatelja značenja. Nadalje, činjenica da je predstava nastajala bez unaprijed zadane strukture odrazila se i na koncipiranje scenografije kao slobodnoga prostora igre iz kojeg je do određene mjere predstava i izrastala, u koji su ugrađeni svi potrebni scenski elementi (poput stolova, vrata, prozora i sl.) i koji je uvjetovao, nadograđivao ili o(ne)mogućavao kretanje i (su)igru izvođača. Inicijalna ideja o neizvjesnosti i tragediji življenja uvjetovala je pak konačan izgled scene obilježen perspektivnom ukošenošću kao prostornim dispozitivom i umjetnom zelenom travom kao osnovnim scenskim materijalom koji sa svih strana zatvara i scenski i simboličan prostor predstave. Time je scenografija Juraja Glasinovića i Ivane Škrabalo istodobno postala i dramaturški učinkovit i simbolično konotiran agens koji sublimira ideju bezizlaznosti i zarobljenosti likova unutar svojevrsnoga egzistencijalnoga kaveza, a u isti je mah najavila i intenziviranje semantičkih uloga scenskoga prostora u predstavama Olje Lozica.

### *Erupcija kulturnih stereotipa*

Jedan od središnjih likova predstave *Sada je, zapravo, sve dobro* jest i lik ostarjele Romkinje, koja je u predstavi društveno neprihvaćena i izolirana, skupa sa svojom obitelji, zbog predrasuda zajednice spram njezine etničke pripadnosti, siromaštva i neriješenoga pravnobiokratskog statusa. Kazališnim oblikovanjem i tretmanom toga lika predstava skreće pozornost i na podložnost društva raznovrsnim kulturnim stereotipima o drugima i drugačijima kao društvenim konstruktima i „okamenjenim točkama“ u tvorbi vlastitog i tuđeg identiteta (usp. Oraić Tolić i Kulcsár Szabó, 2005) i na spoznaju da je određenim pojedincima i skupinama uslijed varijabilnih okolnosti (siromaštvo, neobrazovanost, beskućništvo, ilegalni status, izbjeglištvo...) zapriječen

pristup ne samo izboru osobnoga identiteta nego i inkluziji u vladajući društveni poredak čineći ih isključenima i takoreći nevidljivima. Drukčije rečeno, jedno je od temeljnih obilježja u predočavanju lika spomenute Romkinje u predstavi *Sada je, zapravo, sve dobro* diskriminatoran odnos društva spram Roma kao manjinske društvene skupine. U predstavi *Gozba* (2014), realiziranoj s ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, Olja Lozica se detaljnije pozabavila konstruiranjima i odnosima poželjnih i nepoželjnih društvenih i kulturnih identiteta upravo pomoću razlaganja i razobličavanja brojnih predrasuda koje ravnaju suvremenim (hrvatskim) društвom, a među kojima su i predrasude spram Roma kao jedne od manjinskih skupina zastupljenih i u društvenoj sredini u kojoj je predstava nastala. Naslovna *Gozba* je sarkastična travestija raskošne buržujske zabave na kojoj se razotkriva diskriminаторno naličje jednoga samo površinski uglađenoga i tolerantnoga društva te oblik uokvirivanja čina međusobnoga i višesmjernoga performativnog *gošćenja* uzvanika uvredama, nekorektnostima i šalama na tuđi račun. Budуći da se svaka konstrukcija identiteta neminovno poziva na uspostavljanje sličnosti odnosno razlike (usp. Oraić Tolić i Kulcsár Szabó, 2005) i da svaka sredina/vrijeme ima svoje tipične konceptualizacije „Drugih“ kojima im pripisuje neka simbolička značenja i osobine (usp. Pišković i Vuković, 2016), predrasude i stereotipi bazirani na etničkim i nacionalnim osnovama tek su jedan dio scenski prikazane provale kulturnih stereotipa, društvenih predrasuda i mentalnih barijera spram onoga što se u predstavi konstruira kao slabije, manjinsko i drukčije.<sup>2</sup> To je slabije, manjinsko i drukčije u *Gozbi* oličeno kroz niz negativnih predodžbi i o nekoliko rodno definiranih skupina koje odudaraju od heteronormativnih odabira partnera i/ili modela ophоđenja i izvedbe roda (homoseksualci, transrodne osobe), o bolesnima i nemoćnima (osobe starije životne dobi), o eksplorativnim tvorničkim radnicima (radnik iz Pakistana u gotovo ropskome odnosu s poslodavcem) te o osobama s invaliditetom, koje su u predstavi redom izložene ne samo psihičkom zlostavljanju u vidu pojedinačnih i skupnih omalovažavanja i osuda, provokacija i sankcioniranja, već u ekstremnim slučajevima i fizičkome nasilju. Valja k tomu naglasiti da odabir reprezentiranih pojedinačnih priča i diskriminatoričnih praksi Olje Lozice podjednako upućuje na scensko propitivanje nacionalnoga koliko i transnacionalnoga stanja društva i dubokih rasnih, nacionalnih, rodnih, klasnih, vjerskih pa i europocentričnih predrasuda koje određuju dinamiku aktualnih društvenih odnosa i subverzivno potkopavaju naivno uvjerenje da su i hrvatsko europeizirano društvo i (zapadni) svijet oko njega u koje se *Gozbom* prikazana zajednica toliko snažno žudi integrirati dosegnuli visok stupanj civiliziranosti i tolerancije. Štoviše, scenski razobličujući tvorbu identiteta kao performativnu, a identitete kao fluidne, kako ih danas poima većina važećih teorijskih istraživanja (usp. Peternai Andrić, 2021), ali i ukorijenjenost identitetskih predrasuda i predrasudama uzrokovanih nasilja u svakodnevici i dnevnoj rutini „običnoga“ čovjeka,

<sup>2</sup> O vrstama, ulogama, pozicijama i načinima definiranja Drugosti u korelaciji s aktualnim ili priježljivim kulturnim identitetom u kontekstu hrvatskoga društva, kulture i književnosti te kazališta vidi detaljnije u: Oraić Tolić i Kulcsár Szabó, 2005; Pišković i Vuković, 2016; Lukić, 2016.

Olja Lozica kao da nutka gledatelja na stanovitu vrstu identifikacije i s generatorom predrasuda i s njegovom žrtvom, apelirajući da promjenu započne već istog trena i da pritom krene od sebe.

### *Mentalno zdravlje i intima pod povećalom*

Širi društveni kontekst bolesnih i nemoćnih osoba, primjerice, njihova socijalnog i materijalnog položaja, prava na skrb i njegu i sl., u idućoj predstavi Olje Lozice ostavljen je po strani u korist fokusa na intimu pojedinca, kako onoga koji mentalno obolijeva i propada, tako i onoga koji o njemu mora, želi ili pristaje skrbiti. Naime, u predstavi *Prvi put kad sam ti vidjela lice* realiziranoj u zagrebačkome Teatru &TD 2015. godine, Olja Lozica temi gubitka pamćenja pristupa iznutra i izbliza, iz intimne perspektive oboljele osobe koja shvaća da je bolesna i gubi pamćenje te stoga osmišljava način kako da ga pokuša sačuvati, a razmatranju teme pridodaje i intimnu perspektivu osobe koja prati oboljelu osobu na njezinom putu. Na pozornici stoga stječemo uvid u suodnos oboljele žene starije životne dobi i mlađega muškarca koji prema ženinim uputama nastoji rekonstruirati njezin život, u prvoj redu događaje proživljene s preminulim suprugom, kreirajući svojevrsnu predstavu u predstavi, formu s kojom se Lozica poigravala i u predstavi *Reces i ja*, s jakim osloncem na mehanizme kazališnoga stvaranja, a na određen način možda i na mehanizme psihodramе.<sup>3</sup> Pozornost predstave, međutim, nije usmjerena samo na dosege osobnoga pamćenja i učinke njegovoga izostanka, već i na odnos koji se uspostavlja između oboljele osobe i njezinoga skrbnika tijekom scenski vidljive progresije bolesti, jer rekreirajući jedan odnos pacijent i njegov skrbnik istodobno stvaraju i novi – vlastiti. Drugim riječima, predstavu ne zanima samo kazališni prikaz jedne bolesti i njezinih posljedica na oboljelu osobu nego su pod povećalom i učinci, pa i transformacija koje iskustvo života s oboljelom osobom može potaknuti u skrbniku, a u odabranome se primjeru njegovatelj, igrajući supruga, postupno transformira iz plaćenoga pomoćnika koji nevoljko i nespretno igra nametnuto ulogu u brižnoga prijatelja koji empatično preuzima brigu o bolesnici i svojevoljno zauzima mjesto (tumača) bolesničina pokojnoga supruga. Valja k tomu napomenuti da posredstvom individualne priče, predstava na jednoj razini razmatra i krhkost ili varljivost naravi ne samo osobnog i privatnog nego i kolektivnog i društvenopovijesnoga sjećanja, odnosno (ne)stabilnost, (ne)pouzdanost i socijalnu uvjetovanost pamćenja u širem društvenom životu i u kontekstu oblikovanja dalekosežnijih povijesnih narativa i istina.

---

<sup>3</sup> O definiciji i oblicima psihoterapijske metode koja kao jedno od osnovnih sredstava terapijskog postupka upotrebljava scenske tehnike, odnosno dramsku igru, vidi Milošević, 2020.

Predstava *Prvi put kad sam ti vidjela lice* zamišljena je i realizirana kao komorna predstava u suradnji sa samo dvoje glumaca, Oliverom Baljak i Goranom Guksićem, koji su ujedno potpisani i kao autori teksta predstave jer je cijelokupan tekstualni materijal nastao na temelju vođenih glumačkih improvizacija tijekom proba. Lozica je predstavu radila bez prethodno napisanoga predloška, došavši glumcima samo s polazišnom idejom o temi i ciljevima predstave te je, zajedno s dramaturgom predstave Matkom Botićem, njihove dijaloge dramaturški uobličavala tijekom samih pokusa (Lozica u Radović, 2015).

Kao i na prethodnim projektima o kojima je već bilo govora, važan udio u kreiranju konačnoga izgleda predstave ponovno je odigrao scenograf i kostimograf (ovaj put Mario Leko), također prisutan na probama od samog početka, što se u predstavi manifestiralo ne samo simboličnim odabirom scenskih predmeta koji poput likova u predstavi pokušavaju otregnuti jedan život od zaborava ili okruglim tepihom kao prostorom igre kojim odzvanja i izvorna antička orkestra, nego i aktivnom suigrom izvođača i kostima ili dijelova kostima te predmeta koji čine dio scenografije u samoj izvedbi. Imajući pak u vidu pojedina neurološka istraživanja koja glazbi pripisuju značajan udio u prizivanju sjećanja, glazba u predstavi opetovanu i višestruko iznosi teret naznačavanja emocionalnih vrhunaca predstave te svojevrsnoga okidača za sjećanje, a sam naslov predstave jest prijevod naziva ljubavne pjesme Roberte Flek (Flack) *The First Time Ever I Saw Your Face* koja tijekom izvedbe igra ulogu provodnoga motiva i ima status omiljene pjesme likova oboljele žene i njezinoga preminuloga supruga.

„Lud je samo onaj čija se ludost ne poklapa s ludošću većine“

Rukovodeći se Becketovom (Beckett) maksimom „Lud je samo onaj čija se ludost ne poklapa s ludošću većine“ istaknutom kao svojevrsni moto dramskoga teksta (Beckett u Lozica, 2011: 201), Olja Lozica napisala je (2011), a nekoliko godina kasnije u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci i režirala (2015) dramu *Vincent* u kojoj obrađuje tematiku autizma i nastavlja se baviti statusom osoba s invaliditetom i mehanizmima društvenoga tretmana osoba s invaliditetom.<sup>4</sup> Različitost naslovnoga lika u odnosu na ostatak društvene sredine u kojoj se zatekao i načina njegova poimanja svijeta, koda ponašanja i oblika komunikacije s okolinom, koji autorica dramskoga teksta i redateljica predstave tumači kao drukčiji oblik spoznaje, percepcije i interakcije, iskorišten je kao metafora za odnos društva prema svima koji se ne uklapaju u društвom propisane regulative. Naime, u *Vincentu* se razmatraju

<sup>4</sup> O autizmu kao obliku društveno konstruiranog invaliditeta usp. Davis, 2013, a o analizi drame *Vincent* iz aspekta studija invaliditeta usp. Peternai Andrić i Žužul, 2021.

specifičnosti autističnih osoba, no autizam je ovdje, istodobno i simbol takoreći svakoga oblika obespravljanja i diskriminacije manjinskih skupina (Lozica u Cuculić, 2015). Pritom autoricu, čini se, ne zanima isključivo unutarnji svijet izdvojenoga pojedinca kakvim se bavila u predstavi *Prvi put kad sam ti vidjela lice*, nego i način na koji se društvo u cijelini ophodi prema takvome pojedincu, kako na sinkronijskoj tako i na dijakronijskoj osi društvenoga prihvaćanja odnosno stigmatizacije „drukčijih od sebe“. Stoga dramskokazališna panorama Vincentova života od rođenja do takoreći smrti ne prati samo svijet u njemu i/ili iz njegove vizure, već i svijet oko njega i razne oblike nerazumijevanja, netolerancije i psihofizičkog nasilja spram drugačijih osoba, odnosno procese marginaliziranja, isključivanja i ugnjetavanja kao uvriježenih obrazaca postupanja zajednice spram manjinskih identiteta, a čini to prokazivanjem netolerantnih pa i nasilnih postupaka različitih vidova zajednice, počevši od najuže obitelji, preko bliže okoline (susjedstva) do školskoga i medicinskoga sustava, crkve i svih ostalih institucija, kao preslika državnoga aparata i vladajuće društvene paradigme koja svaki oblik različitosti i iskoraka od zadane i zamišljene norme strogo sankcionira, neutralizira, izolira ili izopćava. Imajući u vidu i precizne vremenske pa i prostorne koordinate radnje, od Vincentova rođenja tijekom Drugoga svjetskoga rata do same suvremenosti, može se reći da je predstava ujedno i stanovita povijest ili presjek odnosa dvadesetstoljetnoga društva spram drukčijih, uključujući i najdrastičnije oblike institucionaliziranoga nasilja spram takvih pojedinaca, te da na primjeru životne priče mentalno oboljelogu naslovnom liku precizno i sustavno pokazuje kako definicija normalnoga i prihvatljivoga nipošto ne spada u tzv. esencijalističke ili prirodno zadane kategorije već je povjesno promjenjiva i podložna redefiniranjima, ali i ideološkim, političkim i svakim drugim (zlo)uporabama.<sup>5</sup> Predstava različitost tumači kao bogatstvo i zalaže se za toleranciju, dokidanje diskriminacije i razbijanje predrasuda o tome što jest ili nije normalno i društveno prihvatljivo te za skidanje stigme s autističnih osoba, ali i svih drugih marginaliziranih skupina i obespravljenih pojedinaca.

### *Antropomorfiziranje bolesti na sceni*

Predstava *Dobro je ništa* (2020), realizirana na maloj sceni Teatra &TD u Zagrebu, nastavak je autoričina scenskoga istraživanja različitih mentalnih oboljenja ili poremećaja. Nakon demencije i autizma, Lozica se u predstavi *Dobro je ništa*, čiji se naslov ovaj put poigrava s uobičajenom razgovornom floskulom „Dobro sam, nije mi ništa“, usredotočila na sve rašireniju društvenu pojavu depresije (kod mladih osoba). Tribina „Pristup pisanju mentalno oboljelih likova“ održana godine 2018. Godine na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu pokazala je da depresiju prati „sustavna podartikulacija i patologizacija“, ali i da umjetnička tematiziranja depresije nisu

<sup>5</sup> O teoriji i povijesti konstruiranja i definiranja „normalnoga“ usp. Davis, 2013, napose uvodnu studiju.

„uzurpiranje“ oboljelih koji nisu u stanju govoriti za sebe, već upravo suprotno, alat koji ispituje „kako da zajednički govor opet postane moguć“ (usp. Govedić, 2019: 255). Utoliko se i predstava Olje Lozica već u startu nameće kao važna kockica u mozaiku društveno nužnog i ljekovitog umjetničkog artikuliranja problematike mentalnih oboljenja. Ono što njezin pristup temi čini kazališnoizvedbeno zanimljivim, jest činjenica da je mentalna bolest s kojom se glavni lik predstave suočava antropomorfizirana, personificirana i personalizirana, odnosno zamišljena i prikazana kao scenski vidljiv suputnik (i supatnik) mentalno oboljele osobe te se između dvojice likova/izvođača, neovisno o prisutnosti ostalih likova i izvođača na sceni, razvija emotivno i tjelesno vrlo intenzivan dramski i izvedbeni odnos, a borba dramskoga i scenskoga protagonista s metaforički i tjelesno prisutnom depresijom scenski se realizira u njegovim dijaloškim i fizičkim sučeljavanjima i odmjeravanjima s glumcem koji tumači ili točnije rečeno otjelovljuje depresiju. Predstava se izvedbeno oslanja na neke vanjske indikatore depresije, ali se primarno ne bavi problematikom identificiranja depresije ili traženja njezinih motiva. Scenska je radnja, radije, koncentrirana oko filigranskoga nijansiranja unutarnjih stanja bolesne osobe i pomno ispredene intimne, tjelesne i duhovne, muke oboljelog, tek djelomice zahvaćajući u pitanja poteškoća u prepoznavanju simptoma depresije, i kad je riječ o oboljeloj osobi odnosno njezinome osvještavanju činjenice da nije dobro, i kad je riječ o okolini oboljelog odnosno prepoznavanju bolesti u vlastitoj sredini. Mehanizam društvene reakcije na mentalni poremećaj neizravno se ipak javlja kao tema u odnosima najbližih prijatelja spram oboljelog: ne uspijevajući prepoznati problem, ni djevojka ni najbolji prijatelj oboljele osobe ne uspijevaju ga niti riješiti, odnosno pružiti oboljelome potrebnu medicinsku i/ili psihološku pomoć.

Predstava *Dobro je ništa* također je nastala bez unaprijed zadane dramske baze i gotovo posredstvom radioničke uključenosti svih suradnika na predstavi te se u izvedbenom pogledu čvrsto oslonila na glumačku izvedbu teksta definiranog tijekom proba, ali i na neverbalni scenski izričaj u odnosu tumača protagonista i personifikacije njegove bolesti, oblikovanje scenskoga zvuka i glazbe koja se izvodi uživo kao tvorca ugođaja i svojevrsnog komentatora, te na likovno snažne i simbolične slike upotpunjene scenografijom, kostimom i svjetлом u dominantno plavoj boji kao najsnažnijem vizualnom označitelju mentalnoga poremećaja u središtu interesa predstave.

#### *Iskoraci prema primijenjenom kazalištu i pomaci unutar domene institucionalnoga*

Olja Lozica se povremeno i u drugim predstavama koje je režirala ili na kojima je surađivala kao (su)autorica teksta i/ili dramaturginja doticala problema marginaliziranih društvenih skupina kao što su, primjerice, obespravljenе radnice u *Radnicama u*

*gladovanju* Gorana Ferčeca (2017), ili starije osobe izolirane od društvenih kontakata zbog izbjivanja pandemije virusa covid-19 u vlastitom tekstu *Ankina igra* uključenom u višeautorski projekt *Monovid-19* (2020), ali i dvije predstave realizirane u suradnji s društveno angažiranim kazališnim skupinama/umjetnicima u okviru kojih djeluje kao dramaturginja (*Pazi na prazninu*), odnosno suradnica za dramaturgiju i režiju (*Crna vuna*). Pritom je neobično važno što dva potonja projekta, osim tematiziranja različitosti i iskoraka iz heteronormativnih i ekonomskoklasnih okvira društvene prihvatljivosti, primjerice, pripadnika LGBTQIA+ zajednice u *Pazi na prazninu* (2021) i beskućnika u *Crnoj vuni* (2022), povezuje i izravno izvedbeno uključivanje predstavnika tematiziranih društvenih skupina. Tako je u skladu s načelima Nikolićeve Umjetničke organizacije Arterarij i njezina kontinuirana zalaganja za demokratizaciju kazališne produkcije u predstavu *Pazi na prazninu* uključen i performans hrvatskoga *drag queen* izvođača Spazam Orgazam, a u riječkoj su *Crnoj vuni* izvedbu na svojim plećima iznijeli korisnici Udruge za beskućnike i socijalno ugrožene osobe Oaza, isповijedajući na sceni dramaturški uobličene segmente vlastitih životnih priča. Riječju, u projektima na kojima Olja Lozica radi (ili kojima se priključuje), povremeno se može zamijetiti i amalgamiranje različitih teorijskopraktičnih pristupa vezanih uz marginalizirane društvene skupine i integriranje elemenata tzv. primjenjenoga kazališta, odnosno dokumentarnoga kazališta i kazališta zajednice, kako u kreativni proces tako i u samu izvedbu (usp. Lukić, 2016).

Kako je, dakle, vidljivo, Olja Lozica u vlastitim kazališnim projektima njeguje de/rehijerarhiziran i otvoren stvaralački proces te unutar njega na sebe preuzima različite uloge, od autorice dramskoga predloška preko dramaturginje do redateljice, ali svoje ideje razvija u aktivnoj i dinamičnoj umjetničkoj suradnji s izvođačima, scenografom i kostimografom te oblikovateljem zvuka/skladateljem, odnosno izvođačem glazbe na sceni. Tijekom karijere surađivala je s glumačkim ansamblima velikoga broja hrvatskih kazališta, podjednako uspješno stvarajući i s ansamblima većih institucionalnih kazališta, kako nacionalnih kazališnih kuća, tako i drugih gradskih profesionalnih kazališta, i s manjim ili nezavisnim kazališnim skupinama i teatrima, uključujući pa i pridobivajući za svoju metodologiju i izvođače nenavikle na takvu vrstu rada na predstavi.<sup>6</sup> S pojedinim je glumcima, kad se pružila prilika, uspostavila i kontinuiranu kreativnu suradnju (G. Guksić, O. Baljak, R. Nikolić), no kontinuitet suradnje veže je ponajprije uz najbliže suradnike u autorskome timu, kao što su dramaturg Matko Botić, nerijetko i autor glazbe (ili izbora glazbe) pa i izvođač glazbe uživo na sceni (*Disanje*), te scenografi i/ili kostimografi Mario Leko, Stefano Katunar i Barbara Bourek.

---

6 O radu na predstavi *Uznaku vase* i, štoviše, stanovitim otporima dijela dramskoga ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu spram načina rada Olje Lozica vidi Botić, 2015.

*Zamjena mesta*

U spominjanim kazališnim projektima Olja Lozica s rijetko viđenom dosljednošću i predanošću obrađuje angažirane i društveno relevantne teme koje u hrvatskome kazalištu nisu toliko često zastupljene, i čini to na samosvojan i osobno prepoznatljiv način. Neovisno o odabranome pristupu, bilo da je riječ o zauzimanju intimne perspektive ranjive ili potlačene socijalne skupine i pojedinca, ili da je riječ o zauzimanju perspektive prokazivanja diskriminatore naravi društvenih odnosa spram njih, predstave Olje Lozica rastvaraju arbitrarnu prirodu i društveno manipuliranu pozadinu identitetiski tvorbi. Dapače, u skladu s antiesencijalističkim poimanjima i tumačenjima identiteta koja identitet ne doživljavaju kao prirodno ili urođeno, stabilno ili trajno obilježje već kao promjenjivu, fluidnu i proizvoljnu kategoriju (usp. Peternai Andrić, 2019: 91), u kazališnim projektima Olje Lozice spomenuti identiteti javljaju se, interpretiraju ili oblikuju kao socijalni i kulturni konstrukti proizvedeni mrežom društvenih i ekonomskih odnosa, kulturoloških i ideoloških praksi, geografskih i političkih konteksta, te se normalno i normativno predstavljaju kao diskurzivni, prostorno i vremenski promjenjivi koncepti koje valja ne samo problematizirati i propitivati nego i osporavati. Okrenut različitim društvenim skupinama i individuama te zaodjeven u mnogovrsne kazališne forme, pristup Olje Lozica reprezentaciji manjinskih identiteta upućuje na specifične ciljeve i učinke, kao što su, uzimimo, razotkrivanje i subverzija diskriminatornih praksi; ukazivanje na nužnost destigmatizacije različitih; davanje vidljivosti neprivilegiranim i osiguravanje inkluzije izmještenima; pobuđivanje empatije i osobne odgovornosti u gledatelja; širenje spektra kulturnoga imaginarija svih sudionika kazališnoga čina u konceptualiziranju, razumijevanju i inkluziji Drugog, i sl.

U knjizi *Uvod u primijenjeno kazalište* Darko Lukić već u njezinome podnaslovu postavlja temeljno pitanje kojim će se u knjizi baviti – „Čije je kazalište?“ – da bi potom pomno razmatrao tko, zašto i kako ima pravo na kazalište i kad je riječ o izvođačima i stvaraocima predstave i kad je riječ o publici koja kazalište konzumira, odnosno o čemu se, zašto i na koji način u kazalištu treba govoriti, i kad je riječ o temama koje se u kazalištu obrađuju i kad je riječ o ishodištu i prirodi glasova koje u kazalište valja uključiti (2016). Sagledavajući i problematizirajući kako se pojedine zajednice ili sredine ophode sa svima onima koji odstupaju od većinskih i dominantnih zadanosti Olja Lozica kontinuirano proširuje i tematske obzore suvremenoga hrvatskog teatra i dijapazon odgovora na Lukićevom knjigom apostrofirana pitanja spram inkluzije dotad nevidljivih ili slabije vidljivih sadržaja, stvaraoca i publike. Bez, dakako, detaljnijega ulaženja u metodologiju kazališnog stvaranja autorice koja nije predmetom ovoga rada, ipak bi se moglo reći da u predstavama Olje Lozica sadržajno problematiziranje marginaliziranoga, različitoga pa i zazornoga ili tabuiziranoga na određen način svoj

adekvatan iskaz dobiva i u načinu i formi pomoću kojih se određenoj temi prilazi i razrađuje ju se, a potom i iskazuje, izmičući i strogo hijerarhijskoj, hegemonijskoj i nepromjenjivoj podjeli uloga u kreativnom procesu. Rezultat je nekonvencionalni izvedbeni jezik koji inventivno kombinira i prepleće elemente dramskoga kazališta, iskustva i metodologiju skupnoga osmišljanja,<sup>7</sup> gramatiku plesnoga i neverbalnoga teatra, postdramsku tjelesnost, zvukovno i glazbeno punktuiranje, oblikovanje i strukturiranje sadržaja ili umnažanje dehijerarhiziranoga znakovalja pa i prepostavke vizualnoga kazališta u kojima odsudno značenje ima dramaturgija slike i rastvaranje logocentričnoga sustava. Marginalizirane skupine u predstavama Olje Lozica dobivaju svoj glas ne samo riječju, katkada i najmanje riječju, nego upravo svim raspoloživim scenskim izražajnim sredstvima – smislenom dramskom riječi/rečenicom, ali i glasom, zvukom i glazbom koju izvođačko tijelo proizvodi samostalno ili u susretu s okolinom, tjelesnom ekspresijom, mimikom, gestom, grčem, pokretom, plesom, pantomimom te vizualnim elementima predstave (scena, kostim, svjetlo), spojenim u jedinstvenu cjelinu usmjerenu ka ostvarivanju zajedničkoga cilja.

U predstavama Olje Lozica taj cilj često može biti sadržan već i u samome postavljanju pitanja, čak i onda kada se na njega u predstavi i predstavom ne nudi odgovor, ili barem ne onaj koji bi bio jednoznačan ili općevažeći. Premda projekti Olje Lozica kritički sagledavaju društveno relevantne i ponekad provokativne teme te odaju njezino uvjerenje da kazalište treba rušiti predrasude i davati glas onima kojima je taj glas uskraćen ili ga ne umiju samostalno artikulirati, njezine predstave u pravilu ne ostavljaju dojam izravnije politički angažiranih ili aktivistički intoniranih kazališnih činova upućenih nekoj odgovornoj imenovanoj ili neimenovanoj političkoj i društvenoj instanci. Naprotiv, njezine se predstave doimaju poput minucioznih studija čovjekove psihe te međuljudskih odnosa kojima je draže postavljati pitanja i poticati intimno poniranje u sebe i duhovno i intelektualno samospoznavanje nego nuditi definitivne odgovore i jednosmjerne izlaze. Kazalište Olje Lozica više je usmjерeno na mogućnost poticanja pomaka u pojedincu nego što zagovara neko radikalno mijenjanje društva te je nezainteresirano za javno upiranje prstom, prokazivanje ili optuživanje (Lozica u Labik, 2021). Dakako, imajući u vidu poticanje na (auto)refleksiju i suočavanje u razmatranju nacionalnih, klasnih, rodnih i transgeneracijskih predrasuda, ne može se poreći da je ono istodobno i vrlo britko i razgovijetno te glasno u inzistiranju na potrebama individualnih promjena u ophođenju spram ugroženih, a često nedovoljno vidljivih društvenih skupina i pojedinaca. Vjerujući da se ključ pa i moć promjene čovjeka i čovječanstva u prvoj redu krije u domeni privatne sfere i osobne odgovornosti, njezini kazališni projekti možda nisu otvoreno aktivistički (iako katkada surađuje s aktivistički usmjerenim kazališnim skupinama) i

<sup>7</sup> O brojnim osobitostima skupnoga osmišljanja u suvremenom (hrvatskom) kazalištu videti: Kačić Rogošić, 2017.

politički (u smislu aktivnoga zagovaranja pojedinih stavova, svjetonazora i ideologija ili agiranja za političkim djelovanjem izvan kazališta), ali su svakako duboko empatični, humanistički i politični.<sup>8</sup> Izbor iz nekoliko kazališnih projekata Olje Lozice svjedoči o, usudila bih se reći, autorskom opusu koji rijetko viđenom konzistentnošću unutar prostora hrvatskoga teatra, u osebujnoj sinergiji dovođenja društvene margine u središte istraživanja i permanentnoga redefiniranja prirode i hijerarhije umjetničkoga stvaranja, scenski razvija i proširuje kazališno polje interesa za viševersno razbijanje okamenjenih društvenih i umjetničkih pozicija, te na taj način generira i ideju o *zamjeni mesta* kao jednom od ključnih označitelja za artikuliranje bogatstva toga stvaralačkoga opusa.

#### REFERENCE:

1. Botić, Matko. 2015. „Superjunaci postoje! Zvonimiru Zoričiću, umjesto in memoriam“. *Kazalište*, 18 (61-62), 70-72.
2. Crnčević, Lidija. 2012. „Smijeh i suze“. *Prasac koji gleda u sunce* (programska knjižica). Dubrovnik: Kazalište Marina Držića.
3. Davis, Lennard J. 2013. *The Disability Studies Reader*. New York, London: Routledge.
4. Govedić, Nataša. 2019. *Veličanstveno ništa: dramaturgija depresije*. Zagreb: ADU.
5. Kačić Rogošić, Višnja. 2017. *Skupno osmišljeno kazalište. Opće značajke i hrvatski primjeri*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
6. Lozica, Olja. 2011. *Vincent. Kazalište*, 14 (47-48), 201-222.
7. Lukić, Darko. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*. Zagreb: Leykam international.
8. Lukić, Darko. 2016. *Uvod u primjenjeno kazalište. Čije je kazalište?* Zagreb: Leykam international.
9. Milošević, Vladimir. 2020. *Kako radi psihodrama*. Zagreb: Mozaik knjiga.
10. Oraić Tolić, Dubravka; Kulcsár Szabó, Ernő, ur. 2005. *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zavod za znanost o književnosti.
11. Peternai Andrić, Kristina. 2019. *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*. Zagreb: Meandarmedia.
12. Peternai Andrić, Kristina; Žužul, Ivana. 2021. „O problemu invaliditeta kao društveno konstruiranog identiteta u Vincentu Olje Lozice“. *Dani Hvarskega kazališta. Sučeljavanja u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Knj. 47, Zagreb, Split: HAZU, Književni krug, 361-380.
13. Peternai Andrić, Kristina. 2021. „Teorije o tvorbi identiteta: uvodno izlaganje“. *Identitet u prekograničnim privatnopravnim odnosima: okrugli stol održan 25. veljače 2021*. Ur. Jakša Barbić i Mirela Župan. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Znanstveno vijeće za državnu upravu, pravosude i vladavinu prava, 17-45.
14. Pišković, Tatjana; Vuković, Tvrtko, ur. 2016. *Drugi. Alteritet, identitet, kontakt u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola.

#### INTERNET ČLANCI:

1. Botić, Matko. 2013. „Sada je, zapravo, sve dobro“. <https://www.zekaem.hr/predstave/sada-je-zapravo-sve-dobro/> (Pristupljeno 2. 03. 2023.).

<sup>8</sup> O poimanju i razlikovanju koncepata političkog i političnog kazališta usp. Lukić, 2010.

2. Cuculić, Kim. 2015. „Olja Lozica: Autizam u *Vincentu* je metafora za bilo koju vrstu ugnjetavane manjine“ (razgovor s Oljom Lozicom). *Novi list*, 27. siječnja, <https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/olja-lozica-autizam-u-vincentu-je-metafora-za-bilo-koju-vrstu-ugnjetavane-manjine/> (Pristupljeno 28. 02. 2023.).
3. Ferina, Zrinka. 2010. „Za svoju predstavu očekujem šamar kritike“. *Nacional*, 746, 3. veljače, <https://arhiva.nacional.hr/clanak/78764/za-svoju-predstavu-ocekujem-samar-kritike> (Pristupljeno 7. 03. 2023.).
4. Labik, Andrea. 2021. „Olja Lozica o posebno opasnim vezama“ (razgovor s Oljom Lozicom). 11. lipnja, <https://hnk-zajc.hr/olja-lozica-o-posebno-opasnim-vezama/> (Pristupljeno 26. 02. 2023.).
5. Ožegović, Nina. 2017. „Tužne sudbine radnika postale su toliko učestale da više i ne privlače pozornost javnosti“ (razgovor s Oljom Lozicom). tportal.hr, 7. lipnja, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/tuzne-sudbine-radnika-postale-su-toliko-ucestale-da-vise-i-ne-privlace-pozornost-javnosti-20170607/print> (Pristupljeno 25. 02. 2023.).
6. Ožegović, Nina. 2021. „Generalno, mislim da mi živimo neki vid diktature“ (razgovor s Oljom Lozicom). 3. prosinca, <https://express.24sata.hr/kultura/generalno-mislim-da-mi-zivimo-neki-vid-diktature-25458> (Pristupljeno 28. 02. 2023.).
7. Radović, Bojana. 2015. „U mojoj ekipi dramaturg mora biti i psihoterapeut“ (razgovor s Oljom Lozicom), *Večernji list*, 9. prosinca, <https://www.vecernji.hr/kultura/u-mojoj-ekipi-dramaturg-mora-bititi-psihoterapeut-1043572> (Pristupljeno 2. 03. 2023.).

### Switching Places – Theater Projects of Olja Lozica

**Abstract:** From the very inception of her professional career, the theater projects of Olja Lozica, a Croatian dramatist, playwright and director, display the author's profound artistic commitment to the researching and portraying marginalized social groups and individuals. This paper examines selected plays by Olja Lozica, where she delves into the theatrical exploration of socially vulnerable workers, the unemployed, the powerless, stigmatized minority groups and various forms of disability. It also investigates the multifaceted forms, objectives and impacts of the author's distinct approach to theatrically representing non-normative individual and collective identities. Additionally, the paper establishes connections between the considered thematic layer and some of the principles underpinning Olja Lozica's unconventional, de/rehierarchized, and open creative process.

**Keywords:** Olja Lozica, marginalized social groups, identity, disability, creative process

Snežana Šarančić Čutura  
Univerzitet u Novom Sadu  
Pedagoški fakultet Sombor  
Srbija

UDC 821.163.41-93.09 Pešić S.  
DOI 10.5937/ZbAkU2311179S  
Stručni rad

**Tekstovi Stevana Pešića za lutkarsko  
i dramsko pozorište za decu  
u oku kritike 70-ih i 80-ih godina 20. veka  
(prilog istraživanju kritičke recepcije Pešićeve dramaturgije)**

**Apstrakt:** Imajući u vidu broj tekstova Stevana Pešića pisanih za lutkarsko i dramsko pozorište za decu (*Legenda o Bošku Buhi*, *Vesela kuća*, *Guska na Mesecu*, *Jedne noći u Novome Sadu*, *Grad sa zecjim ušima*, *Krilata krava*, *Ptice*, *Lovačka priča*, *Ništa bez konja*, *Pet mesečevih cvetova*, *Braća Grim*, *Pinokio*, *Mocart i kompanija*, *Priča o repi*, *Čudno čudo*, *Velimir i Bosiljka*, *Čudesni vinograd*, *Bor visok do neba*, *Petao sa repom duginih boja*, *Plava ptica*...), potom činjenicu da su igrani na mnogim scenama Jugoslavije i da su neki od njih štampani, nagrađivani i prevođeni, razmišljanje o odnosu kritike prema ovom središnjem autoru datog književnog i umetničkog izraza druge polovine 20. veka samo je jedna od tema koje provokira taj deo njegovog opusa. Izborom kritičkih komentara objavljenih 70-ih i 80-ih godina 20. veka u periodici i drugim izvorima, ukazano je na niz različitih mišljenja o komunikativnosti Pešićevih tekstova sa decom, njegovoj dramaturškoj veštini i poetici ostvarenoj u znaku nadrealnog, čudesnog, bajkovnog, grotesknog, apsurdnog, snovidnog. Kao važan deo procesa identifikovanja i vrednovanja ključnih odlika Pešićeve dramaturgije i određivanja njegovog mesta u književnim i pozorišnim tokovima, dati recepcijски horizont aktualizovan je podsticaj za nova istraživanja njegovog dela i spisateljske samosvojnosti, ali i opštih tendencija u lutkarskoj i dramskoj umetnosti za decu, kao i same kritičke prakse koja se time bavila.

**Ključne reči:** Stevan Pešić, kritička recepcija, drame za decu, lutkarsko i dramsko pozorište za decu, predstave za decu

Na pitanje da li su tekstovi Stevana Pešića (1936–1994) za lutkarski i dramski teatar za decu nastajali iz, potkraj 60-ih, „nesvesne, ‘embrionalne’” čežnje za Istokom (Kulenović, 1991: 6), koju je kasnije donekle utažio putujući po Indiji, Nepalu, Šri Lanki i drugim azijskim zemljama; ili iz istinske fascinacije lutkarskim kao „idealnim pozorištem” (Pešić, 1985: 10), čiji su se „bit, struktura i jezik” od samog početka pokazali „ponajbliži njegovom poimanju fantastike” (Kravljanc, 1978: 148); ili zbog pragmatičnih životnih razloga; ili, možda, iz želje za predahom od drugačijih književnih preokupacija; ili su pisani iz dokolice, gotovo slučajno, na odmorištima na kojima se zaustavlja ta „vječna latalica meridijanima” (Plakalo, 1983: 9) – mogu se, očito, dati različiti odgovori. No, koji god da je najbliži istini neće promeniti činjenicu da takvi tekstovi čine znatan deo Pešićevog opusa.<sup>1</sup> To ilustruje i nepotpun spisak naslova: *Legenda o Bošku Buhi* (sa Miroslavom Belovićem), *Vesela kuća*, *Guska na Mesecu*, *Jedne noći u Novome Sadu*, *Grad sa zecjim usšima*, *Krilata krava*, *Ptice*, *Lovačka priča*, *Ništa bez konja*, *Pet mesečevih cvetova*, *Braća Grim*, *Pinokio*, *Mocart i kompanija*, *Bela bajka*, *Priča o repi*, *Čudno čudo*, *Velimir i Bosiljka*, *Čudesni vinograd*, *Bor visok do neba*, *Jedan mali brodić*, *Petao sa repom duginih boja*, *Plava ptica...* Premda većina datira iz 70-ih i 80-ih godina 20. veka, stvarani su i pre i posle tih izrazito plodnih decenija,<sup>2</sup> a Pešiću su doneli status jednog od „najuspelije igranih i najnagrađivanijih domaćih autora” (Penčić-Poljanski, 2008: 18). O tome svedoče brojne predstave u režiji Srboljuba Stankovića, Miroslava Belovića, Ilije Slijepčevića, Dušana Mihailovića, Miroslava Ujevića, Dejana Mijača, Jovana Bulajića, Luke Paljetka, Zvonka Festinija, Bojana Čebulja, Voje Soldatovića, Želimira Prijovića, Ljuboslava Majere, Paola Mađelija, Primoža Beblera, Ljiljane Arsenov Jovanović, Slavka Tatića, Dragoslava Todorovića i drugih reditelja koji su ih ostvarili na pozorišnim scenama Jugoslavije (Beograd, Novi Sad, Subotica, Zrenjanin, Vršac, Kruševac, Niš, Leskovac, Sarajevo, Mostar, Banja Luka, Bugojno, Kotor, Zagreb, Rijeka, Šibenik, Zadar, Maribor, Ljubljana...), a katkad i izvan njenih granica. Pešić je nagrađivan na Susretima profesionalnih pozorišta lutaka Srbije za tekst *Krilate krave* (1971; 1989), *Guske na Mesecu* (1973), *Čudesnog vinograda* (1986) i *Plave ptice* (1993), a na Bijenalu jugoslovenskog lutkarstva u Bugojnu nagrade je dobio za *Lovačku priču* i *Bor visok do neba* (1979), te za *Petla sa*

1 Selektivne podatke o objavljenom v. u: Đilas, Gordana. 2013. „Selektivna bibliografija Stevana Pešića”; u *Stevan Pešić – život i delo*. Novi Sad: Gradska biblioteka, 181–212. Podatke o delu rukopisne ostavštine v. u: Baršić, Sofija. 2008. *Biblioteka Stevana Pešića*. Novi Sad: Gradska biblioteka.

2 Pešićev ulazak među autore za lutkarske i dramske scene za decu bio je povezan sa pisanjem za Radio i Televiziju Beograd u čemu je značajnu ulogu imalo prijateljstvo i saradnja sa Dušanom Radovićem i Srboljubom Stankovićem. Pešić je bio jedan od autora koje je Radović urednički okupljaо u kreiranju televizijskog programa za decu, a Stanković je režirao nekoliko takvih naslova. Od svega Pešićevog prikazanog na televiziji (a ponešto je kasnije imalo i pozorišni život) izdvajaju se: *Gost prolećne večeri* (rd. Marko Babac, 1966), *Vesela kuća* (1966), *Rodendan* (1966), tv-film *Severno more* (1968), sve u Stankovićevoj režiji. Pešić je tih godina bio prisutan i u programu za decu Radio Beograda (*Lovačka pripovetka*, 1966), kao i u radijskom dramskom programu za odraslu publiku.

*repom duginih boja* (1987).<sup>3</sup> Takođe, kao znak priznanja shvata se i svako objavljivanje Pešićevih tekstova, posebno knjige *Grad sa zećim ušima* (1985), njegove prve i jedine knjige ovog tipa koju je imao u rukama,<sup>4</sup> a u kojoj su se našle – uz autopoetički zapis, predgovor Branislava Kravljanca i likovne priloge Dese Kerečki Mustur – *Krilata krava, Guska na Mesecu, Čudno čudo, Lovačka priča, Ništa bez konja* i *Grad sa zećim ušima*. Sem toga, i prevodi pojedinih tekstova zaseban su oblik afirmisanja koji je dočekao za života. Među njima povlašćeno mesto ima *Leteća krava* [*Krilata krava*], igrana na slovenačkom u režiji Bojana Čebulja 1974. kao prva predstava prve profesionalne sezone u Lutkovnom gledalištu Maribor.<sup>5</sup>

Kako sve rečeno Pešića svrstava među središnje autore datog književnog i umetničkog izraza druge polovine 20. veka, izlišno je, čini se, dodatno obrazlaganje potrebe za promišljanjem o bilo kom pitanju koje nameće taj deo njegovog opusa. To važi i za pitanje kritičkog odnosa uspostavljanog duže od pola stoljeća. Držeći se, ovoga puta, 70-ih i 80-ih godina – vremena u kom su kritičke reakcije bile najučestalije – taj odnos nastoji se sagledati kroz prizmu komentara objavljenih u dnevnim i nedeljnim novinama, časopisima i drugim publikacijama. Izborom mišljenja iz kritika o pojedinim predstavama i kritika u kojima su Pešićevi tekstovi čitani nezavisno od pozorišnih scena, ponuđena je skica inicijalnih kritičkih raspoznavanja, tumačenja i vrednovanja njegove dramaturgije. Osim želje da bude poticaj budućim zaokruživanjima uvida u

<sup>3</sup> O ostalim nagradama koje su od 1971. do 2003. dobijale predstave, reditelji, glumci, kreatori lutaka, kompozitori, scenografi, koreografi v. u: Penčić-Poljanski, 2008.

<sup>4</sup> Iako se neretko nailazi na podatak da je 1990. objavio i knjigu pod naslovom *Kad je Dunav bio mlad*, nijedna biblioteka u Srbiji ne beleži njen postojanje. Većina Pešićevih tekstova nije štampana. Neki su objavljeni u časopisima: *Ptice u Lutki* (1991), *Grad sa zećim ušima u Sceni* (1978) i istoimenoj knjizi (1985); *Čudesni vinograd u Sceni* (1984) i Kravljančevoj *Antologiji srpske drame za decu* (2001). U *Dječjoj pozornici – izboru scenskih tekstova za djecu osnovnoškolskog uzrasta* (1986), koju je priredila Nasiha Kapidžić-Hadžić, štampan je *Bor visok do neba*. U *Dramskim i lutkarskim tekstovima namijenjenim kazalištima za djecu* (1990), koje je priredio Ivo Brešan, štampan je *Jedan mali brodić*. Kao zasebne publikacije objavljeni su *Petao sa repom duginih boja* (b.g.) i *Grad sa zećim ušima* (2001). U knjizi *Odabranu dramsku dela, knj. I. Lutkarski komadi iz zaostavštine* (2018), koju je priredila Senka Petrović, objavljeno je nekoliko naslova iz Pešićevih rukopisa: *Srećni pastir, Priče o Pavlihi* (TV serija za decu), *Crni Đorđe – tekst za zvuk, pokret i boju i Pet mesečevih cvetova*.

<sup>5</sup> Prevodna recepcija Pešićevih tekstova jedna je od brojnih tema koje zavređuju posebno istraživanje te se ovde daje samo nekoliko podataka. U Lutkovnom gledalištu Maribor, u režiji Bojana Čebulja i prevodu Milana Jesiha, 1981. postavljena je i *Lovska zgodba* [*Lovačka priča*]. *Lovska zgodba* je igrana 1981. po istom prevodu, ali u režiji Srboljuba Stankovića, i u Lutkovnom gledalištu Ljubljana. Prikazana je i 1987. na sceni Drame Slovenskog narodnog gledališča u Mariboru, po prevodu Slavka Kočevara i u režiji Voje Soldatovića. *Ptice* su preveli Jelena Sitar i Igor Cvetko, a tekst je štampan u časopisu *Lutka* 1991. Pojedini Pešićevi tekstovi izvođeni su na mađarskom: *Liba a Holdon* [*Guska na Mesecu*], prevod Ferenc Sabo (Ferenc Szabó), igrana je u subotičkom Dečjem pozorištu 1973., a na lutkarskoj sceni zrenjaninskog Narodnog pozorišta prikazane su *Ludacska a Holdon* [*Guska na Mesecu*], prevod Ilona Tolmači (Ilona Tolmáczy) 1975. i *A repülő tehén* [*Krilata krava*] 1979. *Odlomak iz Veselé kuće* [*A vidám ház*], prevod Karolj Jung (Károly Jung), objavljen je u časopisu *Mézeskalács* (1975; 2001).

kritičku recepciju Pešićevog dela, ta skica ujedno je i pokušaj da se aktualizovanjem nekadašnjih perspektiva i odgovora, dozovu nova istraživanja njegove poetike.

*Pisac i njegov tekst u kritičkim zapisima o pozorišnim predstavama*

Pešića je pratilo, od prvih postavki prvih tekstova, podjednako onih za lutkarski i onih za dramski teatar za decu,<sup>6</sup> dosledno smenjivanje podozrenja i hvale. Primera je mnogo, bilo da su vezani za istu predstavu, ansambl, režiju, mesto i vreme izvođenja, bilo za različite inscenacije jednog naslova, bilo za različite naslove. Recimo, o *Legendi o Bošku Buhi* (Pozorište „Boško Buha”, rd. Miroslav Belović) pisalo se da je opterećena „didaktičkim simbolima i parolama” (Jovanović, 1970: 17); da su autori bežeći od „rečnika parolaških aktovki o ratu i ratovanju” stigli na ivicu drugog šablona i „hibridno cvrkutavo-starmalog jezika” (Mirković, 1970: 8); da joj ne manjka „literarnog i scenskog shematzma” (Pervić, 1970: 13); da je „dečje nevina, veoma simpatična, neposredna i draga legenda o dečaku heroju”, na momente nalik na Ćopićeve *Priče partizanke* (Mišić, 1970: 8)... Posle premijere predstave *Ništa bez konja* (Pozorište „Boško Buha”, rd. Paolo Mađeli) Feliks Pašić ocenio je tekst kao „slabašan, neduhovit i dramaturški ravan” (1977: 19). Pet godina kasnije *Ništa bez konja* u Ujevićevoj režiji i izvođenju banjalučkog Djecjeg pozorišta na šibenskom festivalu, za Jakšu Fiamenga bilo je „ležerno”, „dražesno” i „duhovito” delo stvoreno od „manje više ‘otkačenog’ teksta” i dragocenog „redateljskog praška mašte” (1982: 7). Kada je *Bor visok do neba* (Pozorište lutaka Mostar, rd. Miroslav Ujević) prikazan na Prvom bijenalu jugoslovenskog lutkarstva u Bugojnu, Pešić je prepoznat kao jedan od autora koji su „potvrda nove jugoslovenske dramaturgije vrlo visokog nivoa” (Salom, 1979: 7). Za Okruglim stolom kritike na Susretima lutkarskih pozorišta Srbije 1978, gde je *Bor visok do neba* izvelo Malo pozorište u Stankovićevoj režiji, komentarisani je (i) kao autor „tankog” teksta (Nikolić, 1978: 11). Povodom iste postavke afirmisan je kao pisac dela sa jasnom fabulom, konkretnim likovima, čistom porukom, u kom je od „tananih zlatastih utvinih žica ispleo naročitu poeziju” i u kom posebnu pažnju privlače mnoge poetične scene, među kojima i ona „po smislu i otuđenosti joneskovska” u kojoj „svako ide za svojim mislima, svako samo sebe sluša, sebe čuje i sebe razume” (Kravljanac, 1984a: 85–86). Bez usaglašenih odgovora ostajale su i dramatizacije, pa je, primera radi, po jednom kritičkom mišljenju u *Pinokiu* (Malo pozorište, rd. Margareta

6 Razlika između teksta za lutkarsko i teksta za dramsko pozorište za decu u Pešićevom slučaju nije tvrdo postavljena. Štaviše, u kritici se isticalo da je on, shvatajući „moć i nemoć lutke, upravo, njenu funkciju u strukturi scenske igre, njenu prirodu – daleko bližu vizuelnom negoli verbalnom izrazu, koja diktira maksimalnu sažetost dramskih tokova”, isti princip preneo i u dela namenjena glumačkom pozorištu za decu (Kravljanac, 1984b: 154). Takođe, i reditelji pojedinih predstava neretko su išli ka simbiozi dramskog i lutkarskog izraza.

Nikulesku) izneverio izvor i „razrušio toplinu i poeziju” poznatog romana (Jovanović, 1972: 11), po drugom je, držeći se Kolodija (Carlo Collodi), „izneverio sebe” i pisao tradicionalistički (Kravljanac, 1984a: 130–132), po trećem je, uz nekoliko „pukotina” u tekstu, preinacio didaktično-moralistički sloj romana u nešto novo (Mirković, 1972: 8).

Uz podvojene ocene Pešićevog dramaturškog znanja, već ranih 70-ih pun polemički intenzitet pokazao se u kritičkoj javnosti kada je njegovo pisanje za pozorište promatrano sa aspekta komunikativnosti sa decom, u realnim situacijama i najprisutnijom publikom. Iako se u ponekoj kritici izostanak saigračke reakcije tumačio kao posledica loše glumačke dikcije – poput one u subotičkom pozorištu gde je 1973. izvedena *Guska na Mesecu* u Stankovićevoj režiji, a u kojoj su glumice „privlačno izgledale na sceni” i „uspelo padale u nesvest”, ali su „vrlo slabo govorile tekst”, tiho i nejasno (Rackov, 1973: 5) – to je najčešće stavljano na teret piscu, unekoliko i pozorišnim upravama i selektorima festivala. Najizrazitija kritika stigla je posle *Veselih kuća* (Malo pozorište, rd. Srboljub Stanković) i *Guske na Mesecu* (Pozorište lutaka „Biberče”, rd. Srboljub Stanković) na Jugoslavenskom festivalu djeteta u Šibeniku 1972. Tada Boris Senker i Tahir Mujičić pišu o Pešiću kao o „ekscentrično pomodnom” autoru koji ne poznae „organizam kazališta” i nema „talenta i osjećaja za dramsko”, koji za svoj „literarni teatar pokušava naći oslonac u poetskom djelu Radovića, Popovića, Lukića i Ršumovića, te inih beogradskih pjesnika za djecu”, a ishod do kog dolazi je:

... jedno otužno epigonstvo, koje autor želi pokriti nekim lažnim i kvazinadrealističkim momentima, upravo, bolesno nedječjim, a koji ostavljaju ružan, potcjjenjivački okus želeći svojom pseudointelktualnošću staviti malog gledaoca u lažno inferiorni položaj. Ne možemo se oteti nikako tom dojmu pogotovo što smo budno pratili reakcije šibenske djece i bili svjedoci njene duboke zbumjenosti i nepovjerenja u suvislost riječi upućenih im sa scene (1972: 6).

Smatrajući da su moderan tretman igre u *Veseloj kući*, kao i tekst sa „bockavim i duhovitim” replikama i temom koja problematizuje jaz među generacijama i pubertetsko buntovništvo, stvoreni za dečju publiku stariju od one koja je predstavu gledala na šibenskoj sceni, zbog čega je i izostala očekivana reakcija, Stjepan Jakševac je svoj osvrt završio beleškom o neposredno saznatim željama starije dece za pozorišnim uobličavanjem sličnih motiva iz njima bliskog života (1972: 3). To je, bar indirektno, skidalo deo bremena sa autorovih pleća i premestalo ga na one koji brinu o repertoaru pozorišnih kuća/ smotri/ festivala, a tako i o starosnim „razredima” kao prepostavljenom (pred)uslovu umetničkog doživljaja. Istih godina *Vesela kuća* oblikovana je drugačijim rediteljskim rešenjem po kom je Pešićev tekst čitan kao blizak mlađoj deci: rečima Ilike Slijepčevića, koji ju je postavio u novosadskom Pozorištu mladih 1974, upravo deci

predškolske dobi. Međutim, sudeći po kritici, ni scenski likovi pravljeni „po ugledu na naivne dečje crteže” (Petrović, 1974: 9), ni tekst koji sledi logiku i ritam dečje igre po „nekontinuitetu radnje, nepostojanju prioritetnog događaja, paralelnim zbijanjima i ‘zbrda-zdola’ toku misli”, nisu doveli do željene reakcije i *Vesela kuća* je ponovo ostala, tvrdi se, povremeno nerazumljiva deci (Obućina, 1974: 14). Premda komunikacija sa publikom nije bila obavezna tema svakog napisa o *Veseloj kući* – recimo, nema je u kritici u kojoj je novinski šturo, ali pozitivno ocenjena kao vedra igra koja je u banjalučkom Dječjem pozorištu pokazala Ujevićevu rediteljsko traganje za modernim izrazom,<sup>7</sup> ili u kritici u kojoj je pomenuta kao groteska sa dosta nadrealnih elemenata<sup>8</sup> – ona je istrajavala i kao jedan od najvažnijih razloga za odbranu Pešićeve dramaturgije. U tome je, još u kontekstu diskusije u Šibeniku 1972, najagilniji bio Branislav Kravljanc. Otvoreno prozivajući kritičarsko nerazumevanje svega što je *Vesela kuća* donela kao tipičan primer Pešićevog približavanja pozorištu aspurga – a što je „za Festival predstavljalo, ne samo zanimljivu, nego i dragocenu novinu” i što je u istoriji Malog pozorišta značilo završen „proces stabilizacije novog, modernijeg shvatanja u tretiraju lutkarske strukture” (Kravljanc, 1984a: 175) – on je datoj predstavi davao i poetički i istorijski bitnu ulogu.

Takođe, problem nekomunikativnosti Pešićevih tekstova sa decom katkad je registrovan kao neznatno prisutan i u osnovi nepoguban. Komentarišući odvažno rediteljsko ispitivanje autohtonosti lutkarskog i dramskog teatra kakvo je ponudio Želimir Prijić sa *Lovačkom pričom* u riječkom Lutkarskom kazalištu 1977, Darko Gašparović se dotakao i „na sreću” malobrojnih Pešićevih „predalekih” odlazaka u jezičke slobode u duhu nadrealističke tradicije, dostupnih „tek za percepciju odrasla gledatelja, a nikako za djecu manjeg uzrasta koja su u velikoj većini ispunila dvoranu na premjeri” (1977: 8). I dok je u takvom uočavanju potencijalne dvojne recepcija adresovanosti moguće nazreti potencijalno pohvalni ton, u drugim kritičkim osrvima to je bio eksplicitno izdvojen kvalitet. Tako je, na primer, povodom *Lovačke priče*, koju su riječki lutkari prikazali 1979. u Bugojnu, Pešić hvaljen kao oličenje kreda savremene jugoslovenske dramaturgije: „obraća se naivnom dječjom igrom najmlađima, a u metamorforzi, i odrasloj publici” (Salom, 1979: 7).

Najzad, mnogi su isticali da je u Pešićevim tekstovima prisutna snažna veza sa dečjim senzibilitetom i da su ostvarivali izuzetno dobar prijem. Branislav Kravljanc je bezmalo u svakom svom napisu spomenuo da su ovog pisca deca prihvatile i zavolele; za *Bor visok do neba* u Stankovićevoj režiji i izvođenju ansambla Malog pozorišta

7 Videti: Anonim, 1972. „Traganje za modernim izrazom”. *Glas*, 12. april, 5.

8 Videti: Z. P. 1971. „‘Crni talas’ u Malom pozorištu”. *Večernje novosti*, 23. januar, 8.

1976, rečeno je da je ispričan jezikom najmlađih;<sup>9</sup> *Lovačka priča* je za Želimira Prijića, koji ju je, osim u Rijeci, režirao i na Lutkarskoj sceni Pozorišta mladih u Sarajevu 1978. (i ponovo 1983), „jedan od najljepših dječjih tekstova” i prilika za čisto igranje korišćenjem „instrumentarija koji i djeca koriste u svojim svakidašnjim radostima” (1979: 86), što je i u štampi propraočeno opaskom o izvanrednom reagovanju dece, rečima dramaturškinje Dubravke Zrnčić Kulenović: aplauzi i smeh nisu prestajali.<sup>10</sup> Konačno, osim u kontekstu *Veselje kuće, Guske na Mesecu i Lovačke priče*, o kontaktu Pešićeve dramaturgije sa decom razmišljalo se i drugim povodima, a kako se stav o njegovoj hermetičnosti za decu mlađe dobi ponavljaо i nekoliko decenija posle prvih primedbi tog tipa,<sup>11</sup> pitanje interaktivnosti sa gledaocima, po svoj prilici, ostalo je otvoreno.

Sa pobrjanjem kritičkih razmimoilaženja može se nastaviti, ali se slika o onome što ih je izazivalo ne bi izmenila. Mada je polemičko višeglasje provocirao njegov autorski izraz, ono je bilo odraz i različitih shvatanja prirode i uloge drame i pozorišta za decu, odnosa teatra i života, pa i tendencije koju Pešić reprezentovao. Među obuhvatnijim novinskim člancima u kojima se promišljalo o tada aktuelnoj situaciji u pozorištima za decu, izdvaja se „Nadmudrivanje sa životom” Vladimira Stamenkovića, štampan u *NIN-u* 1974, a posvećen predstavama koje su Pozorište „Boško Buha” i Malo pozorište te godine prikazali kao najbolje u svom repertoaru. Opominjući na važnost ravnoteže između, s jedne strane, pozorišta koje nudi analogije, simbole iskustvene stvarnosti i decu poučava rešavanju životnih problema i, s druge strane, pozorišta kao „carstva izmotancije” (1974: 28–29) – Stamenković je pisao i o predstavama *Grad sa zecnjim ušima* (Pozorište „Boško Buha”, rd. Dejan Mijač) i *Ko zna bolje, široko mu polje* (Malo pozorište, rd. Srboljub Stanković). U prvom slučaju Pešić je kao autor „duhovite dramske alegorije o tome kako se zdravorazumski red stvari, zato što ne priznaje fantaziju njen pravo, može lako da izrodi u čistu ludost”, uspeo da „u dečje duše nekako prokrijumčari dozu neophodne skepsе prema poretku koji vlada u svetu odraslih” i tako održi vezu sa stvarnošću (Stamenković, 1974: 28). Nasuprot tome, *Ko zna bolje, široko mu polje* – sa tekstrom koji ima „ton šaljive lagarije, koja bi da izrazi ono nedokućivo u čoveku i životu” i koji „polazi od narodne skaske, od mitskog predanja, od jedva zametljivih tragova našeg seoskog pozorišta, u kojima je prisutno nešto nalik na anticipaciju nadrealizma” – jedna je od predstava u kojima je dovedeno pod sumnju sve što je u životu objektivno i racionalno i kojima se kreirao svet „operetske radosti” bez tuge, sete, straha, smrti, novca, društvenih sukoba (Stamenković, 1974: 29). Toj, tada dominantnoj tendenciji „izmetanja” pozorišta „u pravo bekstvo iz realnog života, u potpuno ignorisanje vernog prikazivanja činjenica, u oruđe za pružanje lažnog spokojstva i mira” Stamenković je priznavao određene vrline – otvorenost

9 Videti: M. Č. 1976. „Bor visok do neba”. *Politika ekspres*, 22. decembar, 10.

10 Videti: S. A. 1978. „Aplauz za Lovačku priču”. *Sarajevske novine*, 23. februar, 8.

11 Videti na primer u: Milovanović, Ana. 2002. *Srpska bajka u drami za decu*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

u formalnom pogledu, razaranje konvencija građanskog teatra, aktivno uključivanje gledalaca u igru – ali je držao da upravo one mogu dovesti „do paradoksalnog obrta, do efekta koji obično postiže tipično građansko pozorište: deformiše ga manje-više u sredstvo za pružanje zabave” (1974: 29). Iz druge kritičke vizure predstava *Ko zna bolje, široko mu polje* čitana je kao revitalizacija nadrealističkog narodnog pozorja, „dečurlijsko-narodni spektakl u kome svetli ‘ponoćno sunce’ plebejskog humora, parodije, intrige, vodvilja i ‘hepeninga’”, predstava puna „nadrealističkih poslastica” poput situacije u kojoj junak zatiče oca u kolevci kao bebu, a što su, dodaje se, i drugi na različite načine interpretirali, recimo Tibor Déri (Tibor Déry) i Alfred Žari (Alfred Jarry) (Mirković, 1974: 88). Takođe, doživljena je i kao pozorišno ostvarenje, koje je, između ostalog i tekstom građenim modifikacijom narodnih umotvorina, postavilo „veoma zanimljivo pitanje odnosa između tradicionalnog i modernog – pučkog teatra i savremenog (lutkarskog) izraza” (Kravljanac, 1984a: 176). *Grad sa zećjim ušima* mahom je hvaljen, neretko (i) zbog uočenog piščevog kritički angažovanog govora na račun licemerja, otuđenosti, učmalosti, konvencionalnosti, nepoštovanja detinjstva, igre i imaginacije... To je vidno i u oceni da je *Grad sa zećjim ušima* „lepršava bajka sa ovlašnjim ironičnim bljeskom” (Mirković, 1973: 8); da sadrži izvesna satirična sazvučja;<sup>12</sup> da u toj „interesantnoj priči o ljudskim naravima” postoji diskretan parodijski sloj (Volk, 1978: 571); naposletku, to je vidno i u tekstu Branislava Kravljanca objavljenom u *Sceni* 1978, u kom je takva spisateljska intencija generalizovana kao sveprisutna odlika Pešićeve dramaturgije. Kako je ona korespondirala sa decom kao pozorišnom publikom,<sup>13</sup> posebno je pitanje, a nesumnjivo i posebna problemska ravan umetnosti za decu. Ipak, kritička optika kojom se slobodna, nepredvidiva ludička necelishodnost izmaštavanja nadrealno-apsurdno-nemogućeg relativizuje, pa i negira kao jedina dimenzija Pešićevih tekstova i to tako što se u njima pronalaze skrivena značenja, implicitne po(r)uke, alegoričnost, metaforičnost, simboličnost, pripada učestalijim načinima kritičkog pristupanja njegovoj dramaturgiji. Tome u prilog govor i, recimo, detalj u osvrtu na izvođenje *Lovačke priče* u Prijićevoj režiji u Sarajevu 1983. godine:

...Pešićeva maštovitost buja na klasičnom stereotipu *lovac – pas – zec* i donosi nam izvanredno duhovitu, prijemljivu, ali i didaktičnu priču o životu kao vječnoj trci u kojoj se kao dominantno nameće svekoliko pretvaranje, da bi vrhovno svojstvo obogaćivanja plošnosti tog maratona dao umjetnosti – mašti i igri (Plakalo, 1983: 9).

12 Videti: V. A. 1973. „Šarena priča”. *Borba*, 14. decembar, 13.

13 U tom smislu rečito je mišljenje da se u *Gradu sa zećjim ušima* deci dopalo ono što je u njemu „sporedno” („jaki postaju slabi, a slabi stiće moć”) i „svakojaka fizička čudesa” („što profesorima i policajcima narastaju ogromne zeće uši, što kupus pada sa nebesa”), ali da do njih nije dopirala „metafora o pravu na neobičnost, o ulozi uobrazilje u životu” (Stamenković, 1974: 28).

Oscilacije u kritičkim procenama kvaliteta pojedinih Pešićevih tekstova trajale su i tokom 80-ih. Među naslovima koji ga, po sudu kritike, nisu predstavljali u najuzornijem svetlu našla se *Priča o repi*, igрана 1986. u novosadskom Pozorištu mladih u Ujevićevoj režiji, a povodom koje je zabeleženo da ima „umrvljenu fabulu” i da je pisac „na neki način osiromašio” poznatu priču, „razbio naivnost, nedopustivo prizemljio jedinstvo radnje i likova uvodeći novu priču i nove likove” (Penca, 1988: 39). Među najbolje u istoj deceniji svrstan je *Petao sa repom duginih boja*, u režiji Luke Paljetka premijerno izведен 1987. u Malom pozorištu „Duško Radović”, a iste godine na Bijenalu jugoslovenskog lutkarstva u Bugojnu nagrađen je za tekst, režiju i glumu, i potom igran 1988. na PIF-u u Zagrebu i na Internacionalnom festivalu teatra u Italiji. Za Ljubicu Ostojić bila je to „vizualizacija i dramaturgija sna” (1989: 82), za Dubravku Vrgoč „poetska priča” (1989: 82), a i u novije vreme pominje se kao jedan od „izuzetno poetičnih” Pešićevih tekstova (Majaron, 2013: 27). O sve češćoj i teorijski sve indikativnijoj upotrebi odrednica *poetsko i san* svedoči i kritika Gradimira Gojera o predstavi *Plava ptica*, izvedenoj 1982. u mostarskom lutkarskom pozorištu u režiji Miroslava Ujevića. Uz napomene o konkretnom tekstu, koji „nije, na žalost, imao scenski adekvat koji bi bio ravan njegovoј poetičnosti i maštovitim koloraturama snenog promišljanja”, i uz obrazlaganje stava o Ujevićevom „rutinskom *aranžmanu*” kojim nije uspeo da bude „*pjesnik scene*” i teksta, trećinu Gojerovog članka zauzima uopštena reč o Pešiću:

...zanesenjak svijeta modernih vilovnjaka, zvjezdoznanac neobičnog poetičnog zrnavlja, koje skuplja u snene školjke svojih dramaturgijskih koralja, kao da, poput Miodraga Žalice, kroči nekim bajkovito-fantastičnim stazama, predjelima sna, neodgonetnutog za obična smrtnika, osim za rijetke sretnike obdarene fantazmima nekih sa snom iščiljelih svetova. Stevan Pešić svoju fantastiku gradi na petrifikaciji poetičnih paradoksona, lingvistici *običnog* dovedenog u začudne korelate, sa morfologijom Sna, kao izrazite dominante kojoj se potčinjava cjelokupna dramska struktura. Njegove lutkarske igre sa *Partiture za scenski san*, paradoksalnost njihova je mjera pozorišne im upotrebljivosti. Vjera u takav i samo takav teatar, koji nije klasična bajka, koji i djetetu kao i odraslomu gledaocu nudi poetično *antipoeziju* vremena, stvari i bića oko njega, kod Pešića iz teksta u tekst sve je izraženija. To je već osobena poetika, siguran znak da treba razmišljati o složenijem poniranju u analitičke prosudbe Pešićevog djela, za težnju ka teoretskim uopštavanjima i fundiranju njegova djela u savremene tokove moderne dramaturške misli kod nas, ali i u Evropi (Gojer, 1982: 18).

Po prođoru u Pešićevu poetiku tako da je to instruktivno i van pozorišnog konteksta, dati navod ubraja se među važnija kritička sublimiranja njegove spisateljske posebnosti. Uostalom, vreme u kom je objavljena Gojerova kritika i jeste vreme u kom

su se razmišljanja o Pešiću javljala u opsežnijim teorijskim radovima, te se u tom smislu pridružuje drugim pojedinačnim doprinosima uspostavljanju novog kritičkog odnosa. Tu promenu dozvala je i intenzivna Pešićeva prisutnost u pozorišnom životu, ali i štampanje nekoliko njegovih tekstova u periodici i u obliku zasebnih izdanja.

*Pisac i njegov tekst mimo pozorišne predstave*

Od kraja 70-ih do polovine 80-ih Pešićevim delima za lutkarsko i dramsko pozorište za decu najobuhvatnije se bavio Branislav Kravljanc. Kada se izuzmu zapisi o pozorišnim predstavama (*Vesela kuća*, *Ko zna bolje, široko mu polje*, *Bor visok do neba*, *Braća Grim*, *Pinokio*), reč je o njegovim analizama u časopisu *Scena*, najpre uz, na istom mestu objavljen *Grad sa zecjim ušima* (1978), kasnije i *Čudesni vinograd* (1984), zatim o ogledima u časopisu *Detinjstvo*, „Neki tokovi naše lutkarske dramaturgije i njen sadašnji trenutak“ (1980)<sup>14</sup> i „Pozorište Stevana Pešića“ (1982), kao i o predgovoru u knjizi *Grad sa zecjim ušima* (1985). Bez obzira na to da li su posvećeni pojedinačnim naslovima ili ne, svi Kravljancеви radovi težili su teorijskom preciziranju, argumentovanju i uopštavanju odlika Pešićeve dramaturgije i jasnom određivanju njegovog položaja u istoriji srpskog/jugoslovenskog pozorišta, pa i književnosti za decu. Kravljancева analitička nit obuhvatila je mnogo: od pišćeve pesničke prirode, preko tipskih likova; „napuštanja aristotelovske logike i reda u razvijanju dramskih tokova“ (1982: 31); zamenjivanja klasično pojmljenog sukoba apsurdom kao pokretačem radnje; mozaičkog nizanja epizoda matematički promišljenog do te mere da „pomalo podseća na šahovsku igru“ (1982: 32); konciznosti; kratkih replika; didaskalija; dramaturške evokacije dečje igre; komike koja je „svojevrsna igra između smisla i besmisla, forme i sadrzine i, što je ovde od posebnog značaja – između očekivanog i pojavljenog, igra kontrapunkta, koja kao takva svojom uslovnošću odnosa čini mogućim i najparadoksalnije“ (1982: 30); intertekstualnih slojeva; satirične intencije kao „sekundarnog svojstva“ (1982: 30); simboličke i semantičke gustine; progovaranja o važnim egzistencijalnim temama; nemametanja ideja što je shvaćeno kao jedan od dokaza modernog spisateljskog odnosa prema deci; do zaključka da je „izgradio novu teatarsku poetiku pozorišta za decu“ i da je „izvršio veliki uticaj na jugoslovensko lutkarstvo i dečije pozorište uopšte“ (1984b: 154)... Mada je sve pobrojano podjednako bitno i čvrsto prepleteno te kao takvo i tvori prvo sintetično kritičko viđenje Pešićeve dramaturgije, izdvojiće se ipak ponešto.

Osvetljavanje čvornih odlika Pešićevog pisanja podrazumevalo je i ukazivanje na bliskost sa poetikom Luisa Kerola (Lewis Carroll), modifikacije nadrealističkog

14 Pre tega u: *Prvi bijenale jugoslovenskog lutkarstva, Bugojno 1979*. Sarajevo: Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine.

poetskog iskustva, pozorišta apsurda, dramskog jezika Beketa (Samuel Beckett) i Joneska (Eugène Ionesco), potom i usmene književnosti, bajke i lagarije. Napomeni da Pešić u većini tekstova poput Kerola u *Alisi u zemlji čuda*, „traga za poezijom smešnog i poezijom apsurdnog izvlačeći u prvi plan groteskno i nadrealno” (Kravljanc, 1978: 148), zatim onoj već spomenutoj o „joneskovskoj sceni” u *Boru visokom do neba*, pa onoj o „beketovskoj situaciji” u završnici *Grada sa zečjim ušima* i njegovoj fabuli zasnovanoj na apsurdu i bizarnosti kao modelu preko kog se ostvarila autorova satira univerzalnog, swiftovskog (Jonathan Swift) tipa (Kravljanc, 1978: 148), dodaje se i jedno posredno apostrofiranje domaće međuratne avangarde. Naime, redovno ponavljan stav da se Pešić „suprotstavlja antipoetskom racionalizmu” (Kravljanc, 1978: 148; Kravljanc, 1980: 12; Kravljanc, 1982: 29; Kravljanc, 1984b: 154) sadržao je, namerno ili ne, ali doslovce istovetnu sintagmu koju je polovinom 30-ih godina prošlog veka koristio Marko Ristić kao priznanje revolucionarne vrednosti autentičnog Vinaverovog prevoda Kerolovog romana. Sve to jeste upućivalo na potrebu za komparativistički zasnovanim razmišljanjima o Pešićevom dijalogu sa starijim i novijim svetskim klasicima,<sup>15</sup> ali je isto tako i kontekstualizovalo njegove tekstove u pozorišnoj i književnoj dijahroniji i sinhroniji. Od indirektne poveznice sa *Nesrećnom Kafinom* (1881) Jovana Jovanovića Zmaja, lutkarskom igrom u kojoj su mnogi videli suštinske znake modernosti i anticipiranje avangarde, nadrealističke poetike i teatra apsurda, do vremena u kom su Pešićevi tekstovi i nastajali, a u kom je, osim potvrđene Bektovе uticajnosti, u Srbiji uveliko dostignuta zenitna tačka složenog književnoistorijskog „procesa estetizacije” književnosti za decu (Ljuštanović, 2009: 341–342) – poetičkog preusmeravanja sprovedenog (i) baštinjenjem domaćeg međuratnog avangardnog/ nadrealističkog nasleđa. Načini kojima se od 60-ih do 80-ih godina 20. veka moduliralo sve što je doneo duh posleratne modernosti začet sredinom 50-ih pesničkim prevratništvom Dušana Radovića – u poeziji, prozi, pa i u dramskoj produkciji za decu (Aleksandar Popović, Ljubivoje Ršumović, Dušan Radović, Dragan Lukić, Ljubiša Đokić, Miodrag Miša Stanisavljević, Boško Trifunović i drugi) bili su različiti. Pešićeva spisateljska individualnost – dobrom delom i tvorac i refleks atmosfere u kojoj je imao istomišljenike o neophodnosti inovativnog pristupa usmenoj književnosti, potenciranja čudesnog, fantastičkog, snovidnog, ludističkog, humorognog, oneobičenog, začudnog, alogičnog, iracionalnog, nadrealnog, nonsensnog, grotesknog, parodijskog, ironijskog – u Kravljanečvim radovima octavana je (i) komentarima o odstupanjima od slike sveta kakvu je nudilo pozorište apsurda. Pešićovo nepristajanje na beznađe, otklon od filosofije uzaludnosti čoveka i života u tragičkoj ili farsičnoj dramskoj obradi, njegov izrazit humanistički angažman, optimizam i vedrina, iskazali su

<sup>15</sup> U nekim pozorišnim kritikama veza sa Kerolovom *Alisom u zemlji čuda* i Radovićevim „Plavim zecom” doživljena je kao tematska neinventivnost (V. A. 1973. „Šarena priča”. *Borba*, 14. decembar, 13), a u nekim je ostajala na nivou konstatacije da Pešićev Zec podseća na onog iz Kerolovog romana i Radovićeve pesme (R. M. 1973. „Zec koji jede begonije”. *Večernje novosti*, 11. decembar, 10).

se na više načina. Jedan od njih je neprihvatanje „kružnog dramskog toka”, a i tamo gde je primenjen (u *Lovačkoj prići* i donekle *Gradu sa zećim ušima*) to je učinjeno sa ciljem suprotnim od sugerisanja bezizlaznosti: zarad poziva na beg iz „otužne idile” ili „lažne idile” (Kravljanc, 1982: 31). Ne jednom, Kravljanc je tvrdio da Pešić teži da „pomoću apsurda ili prividnog besmisla otkrije, ili bar naslutiti, smisao naše egzistencije” (1984b: 154). Takođe, njegovo udaljavanje od pozorišta apsurda prepoznato je i u, uslovno kazano, umekšanoj verziji grotesknog i nadrealnog. Posebnost Pešićeve groteske – iz koje, po Kravljancu, prevashodno izvlači komično (ili, pak, komično razvija do grotesknosti) – odlikuje „redukcija tragičnog i grubog”, te je označena kao „lirska varijanta”,<sup>16</sup> dok je posebnost njegovog „redukovanog nadrealističkog dramaturškog prosedea, sa primarno elementima čudesnog, lišenog u najvećoj meri podsvesnog i automatskog”, stala u sintagmu „poetski nadrealizam” (1982: 29). S obzirom na to da ju je Kravljanc koristio i za imenovanje ukupnih tendencijskih u lutkarskom pozorištu tzv. beogradske škole,<sup>17</sup> ona je govorila i o kritičkom percipiranju istorijski čelne Pešićeve pozicije u datom vremenu.

Od mnoštva teorijskih određenja grotesknog – čija se bit pokazuje neuhvatljivom u jednu definiciju koja bi pokrila sve oblike njenog trajanja u različitim umetnostima i različitim vremenima – u Pešićevom slučaju dalo bi se primeniti objašnjenje po kom groteska:

...osvetjava slobodu tvorevina mašte, omogućuje da se sjedini raznorodno i zblizi daleko, pomaže oslobođanju od vladajućeg pogleda na svet, od svake uslovnosti, od banalnih istina, od svega običnog, poznatog, opšteprihvaćenog, omogućuje da se svet vidi na nov način, da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drugačijeg poretka u svetu (Bahtin, 1978: 43).

Paradoksalni događaji, nadrealni spojevi, metamorfoze, alogične situacije i radnje, poricanje fizičkih, prostornih i vremenskih ograničenja, dekomponovanje tela, demontaža ustaljenih oblika pojavnog, hipertrofiranost i hiperbolizacija, nefigurativnost metafora, detronizacija i parodijska dekonstrukcija prepostavljenih autoriteta, neki su od postupaka kojima je Pešić stvarao karaktere, dijaloge i scene sa elementima grotesknog. Brojni su primjeri koji dokazuju da u pozorištu za koje je pisao uistinu „ne

<sup>16</sup> U trenutno poslednjem pogledu na grotesku u srpskoj drami za decu, Pešićeva je posredim citiranjem povezana sa načinom na koji ju je shvatao Bodler (Charles Baudelaire) kada je u njoj nalazio „nešto duboko, aksiomatsko i iskonsko” blisko „nevinom životu i apsolutnoj radosti” (Mladenović i Sadžakov, 2022: 176).

<sup>17</sup> O kretanjima u jugoslovenskoj lutkarskoj umetnosti Kravljanc je 1987. rekao: „Već danas naslućuju se tri osnovna pravca, tri različite ‘škole’. Ljubljanska je najmanje radikalna, ali istovremeno stilski najdoslednija u pravcu stilizovanog realizma. Zagrebačka shvatanja forme i prostora gravitiraju ka jednoj vrsti modifikovanog i oplemenjenog konstruktivizma, a beogradska nastojanja, naročito u dramaturgiji, veoma su bliska poetskom nadrealizmu” (1991: 85).

važi zakon gravitacije” (Pešić, 1985: 11): vinograd sam sebe obere i pojede, konj drži zdraviciu (*Čudesni vinograd*), Guska opasuje kecelju i obavlja kućne poslove, pleše na mesečini i leti sa junakom na Mesec, nos se može stavljati po potrebi, Guska snese jaje a iz jajeta se izleže Zec (*Guska na Mesecu*), glava se može otklopiti i zaklopiti, skidati i vraćati na mesto, Pečeni Zec beži s tanjira, Krilata baba leti po voćnjaku (*Čudno čudo*), ljudi sa zećjim ušima, policajac s pticom na glavi umesto kape (*Grad sa zećjim ušima*)... Lirizam Pešićeve groteske – pa i odsustvo čudovišnog, šokantnog, mučnog efekta kakav grotesknost u nekim drugaćijim oblicima može izazvati – postojano je svojstvo, prisutno i tamo gde je uočen radikalniji upliv kerolovskog i nadrealističkog iskustva.<sup>18</sup> Tom lirizmu Kravljanc je koren nalazio u spisateljskom priklanjanju načinu na koji se poima i stvara *čudesno* u usmenim bajkama i načinu na koji nadrealno/ paradoksalno/apsurdno/ komično gradi poetski svet usmenih lagarija, drugim rečima: u narodnoj smehovnoj kulturi, animističkoj filosofiji i mitskom mišljenju, koje se, uzgred kazano, ogleda i u piščevom ubeđenju da svet može egzistirati onako kako ga je uobičio u svim svojim delima: kao veliko „bratstvo među bićima i pojavama” (Pešić, 1985: 11). Time, kao i isticanjem da usmena književnost – engleske narodne priče, bajke iz zapisa braće Grim (Grimm), a najviše, ipak, srpska usmena tradicija, bajke *Čardak ni na nebu ni na zemlji i Zmija mladoženja*, lagarija *Laž za opkladu* (Kravljanc, 1980: 12; Kravljanc, 1982: 29) – traje kao „izvesna asocijacija” i „daleka inspiracija” za pojedine motive, Kravljanc je doprineo i čitanju Pešićevog spisateljskog postupka, i njegove uloge u stvaralačkoj re-kreaciji folklora, i objašnjenju osnove koja mu je obezbedila naklonost publike (po mehanizmu estetike prepoznavanja, citatnih kodova, koji, smatra se, u svesti deteta funkcionišu kao znani), a konačno i razumevanju njegove fantastike: one u kojoj nema straha i užasnutosti pred narušavanjem logike i zakonitosti svakodnevice, ni procepa između nemogućeg i mogućeg, naprsto one koje vlastite granice pomera u smislu „priблиžavanja realnosti” (1980: 14).<sup>19</sup>

Takov analitički pristup zadržan je i u predgovoru knjizi *Grad sa zećjim ušima*, ali je razvijan na donekle drugaćiji način. Uvodnim napomenama o Pešićevoj vezanosti za svetovnu i duhovnu tradiciju rodnog Kovilja, arkadijski krajolik Fruške Gore i Dunava, šajkaške legende, predanja i bajke, građena je predstava o autoru od detinjstva predodređenom za poetsko i poetično, putovanje i pisanje, i predstava o Kovilju („u kome su gotovo svi ljudi pomalo i na svoj način pesnici” – Kravljanc, 1985: 6) kao naročitom topisu koji isijava nečim tajanstvenim što raspiruje imaginaciju. U

18 Na primer, struktura *Braće Grimm* (Malo pozorište, rd. Slavko Tatić) data je „kao u snu, nošena podsvešću i halucinantnim nizovima” (Kravljanc, 1984a: 88).

19 Na sličan način o tome je, isčitavajući Pešićeve knjige o Istoku, pisao i Tvrko Kulenović: Pešićeva fantastika je ukorenjena u usmeno šalozbiljno pripovedanje, data bez vidljivih „uglova i zglobova”, takva da donosi „blago pomeranje planova realnosti” i lirsku – u modernom, relativističkom značenju te reči – atmosferu (1985: 287).

tome se ne mora videti isključivo blagonaklona prijateljska reč, ili samo retorika sklona mistifikatorskim začinima, pa ni samo peritekstovna konvencija publikacija za decu koja podrazumeva udevanje prikladne priče o detinjstvu pisca. Kovilj/ zavičaj kao motiv, metafora, slika, opsesija, postoji u Pešićevoj poeziji i prozi – od pesama u *Mesečevoj enciklopediji* (1965) i van nje, preko *Katmandua* (1982), *Sarata i Vipuli* (1984), *Svetlog ostrva* (1984), *Tibetanaca* (1988), *Dopisivanja sa Bogom* (1991), do posthumno štampanog *Puta u Radžastan* (1997), sedmotomne *Velike knjige* (2002–2011) i stihova iz rukopisa sabranih u *Dudu u Kovilju* (priredio Zoran Đerić, 2015). Otuda se može reći da je Kravljenčev predgovor bio, kao i sva druga kritička upuštanja u istu temu, prilog razumevanju glavnog Pešićevog stvaralačkog napona iskazanog u žudnji za „biti na putu“/ otici i žudnji za postojanim zlatnim hronotopom. Da praćenje tog analitičkog pravca vodi jednom od mogućih tumačenja povećeg dela Pešićevog opusa, pokazuje i kopča koju je Kravljanac postavio u centar: bajka i bajkovno spaja pišćeve detinje dane, putovanja u Aziju u kojoj je nalazio isti fluid i o kojoj je pisao ovijajući je njime, i njegove tekstove za lutkarske scene u kojima je bajka, kao i san, „jedina stvarnost“ (Pešić, 1985: 11), pa i vid korektiva svakoj stešnjenoj predstavi o životu i čovekovim mogućnostima. Time je, iznova, postavljeno pitanje: kako bajka, ne usko morfološki, pa ni kao motivski izvor, već kao slika sveta i oblik stvaranja i iskazivanja čudesnog i/ili fantastičnog, uslovjava i definiše Pešićevu poetiku u najopštijem smislu. Tako je, pak, otvorena i posebna analitička perspektiva u čijem je središtu teza o Pešićevom delu kao celovitom, jedinstvenom fantazijskom sistemu. Istu perspektivu, iste 1985. godine, njavio je i Tvrtko Kulenović kada je u prikazu *Svetlog ostrva* po suštinskoj sličnosti povezao čudesne prizore, situacije i slike iz tekstova za lutkarsko pozorište sa onima u *Katmanduu*, da bi, nekoliko godina kasnije, ponovio da lutkarski tekstovi i „istočnačke“ knjige ovog pisca dele iste ključne reči: „sloboda, mašta, radost“ (1991: 7).<sup>20</sup>

Važnosti promišljanja o bajci i čudesnom bili su svesni i drugi,<sup>21</sup> pa i oni malobrojni koji su se prvi oglasili povodom knjige *Grad sa zečjim ušima*. Po Dušanu Mihailoviću ona sadrži bajkovito-lirska dela „od mašte i snova za igru sazdana“ (1985:

20 O tome, i uopšte o recepciji Pešićevih knjiga o Istoku v. u: Šarančić Čutura, Snežana. 2022. „Prva kritička čitanja proze Stevana Pešića: *Katmandu*, *Svetlo ostrvo*, *Sarat i Vipuli*, *Tibetanci* (impresije, tvrdnje, putokazi)“. *Književna smotra*, 54/ 204(2), 41–52.

21 Štaviše, ta tema je do sada i najstudioznije proučavana. Magistarski rad Sanje Živanović o dramaturgiji čudesnog u Pešićevim lutka-igramama odbranjen je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 1999, a doktorska disertacija Milivoja Mlađenovića o preoblikovanju bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu, u kojoj je deo posvećen i Pešiću, na Filološkom fakultetu u Beogradu 2007. O rezultatima tih istraživanja videti i u: Mlađenović, Milivoje. 2009. *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje/ Pozorišni muzej Vojvodine; Živanović, Sanja. 2003. „Karakteristike dramaturškog postupka Stevana Pešića“. *Detinjstvo*, 29/ 3–4, 55–60; Živanović, Sanja. 2013. „Dramaturgija čudesnog u bajkovitim lutka-igramama Stevana Pešića – *Guska na Mesecu, Bor visok do neba, Čudesni vinograd*“. *Teatron*, 164/165, 101–112.

12), a po Dejanu Tadiću „okosnicu Pešićevih drama čine razigrana, lepršava maštovitost, bajkovita fantastičnost i čvrsta, dinamična tenzija događanja”, „kondenzovan” dramski iskaz, a motivski izvor im je koliko u usmenoj bajci i predanju, toliko i u raskošnoj piščevoj fantaziji (1986: 12). Kao i većina pomenutih napisa, i ovi prikazi potvrđivali su da su se neke karakteristike Pešićeve dramaturgije ustoličile u vidiku kritičara na mestu poetički prepoznatljivog.<sup>22</sup> U istom smislu ustoličile su se i druge odlike o kojima je bilo reči, i to u udžbeničkoj literaturi o književnosti za decu. Naime, na kraju 80-ih Pešić je pomenut u *Uvodu u književnost za djecu i omladinu* (1989) Nova Vukovića kao tvorac „uslovno rečeno, kerolovske drame, u kojoj se kombinuju absurd, groteska i nonsens” i kao pisac koji je „možda najzaslužniji za stvaranje tzv. pozorištaapsurda” u domaćem kontekstu (1989: 35). To ne mora biti prihvaćeno kao najvažnija plaketa, konačna verifikacija argumenata jedne kritičke struje i najprimereniji epilog kritičke recepcije u ovde posmatranim decenijama. No, činjenica da je Pešiću takav akademski oblik vrednovanja i kanonizovanja uglavnom izmicao povodom žanrovske drugačijih dela, Vukovićevom mišljenju ipak daje posebnu težinu.<sup>23</sup>

### *Nacrt zaključnih razmatranja*

I bez ukazivanja na svaki napis o svakom Pešićevom tekstu za lutkarski i dramski teatar za decu izvesno je da interesovanje kritike 70-ih i 80-ih godina prošlog veka jeste postojalo. U njemu se odražavala i tadašnja opšta zaokupljenost umetnošću za decu, društvena, kulturna, ideološka klima, ali pre svega potreba kritičara da isprate novine u književnoj i pozorišnoj produkciji. Otuda se značaj posmatranog kritičkog

22 Istovremeno, postojala je i sumnja u kvalitet nekih objavljenih tekstova, katkad iskazana i bez eksplicitnog prozivanja. Na primer, *Jedan mali brodić*, lutka-igra kojom se Pešić 1986. odazvao na konkurs „Dalmacija filma” i Jugoslavenskog festivala djeteta u Šibeniku za dramske i lutkarske tekstove namenjene deci s temom „Mornarica u NOB-u”, po sudu komisije koja se bavila prispelim rukopisima pripadao je produkciji koja „više ili manje zaostaje za već dostignutim nivoom ove vrste stvaralaštva kod nas” (Bresan, 1990: 5–6).

23 Proces kanonizacije jeste nastavljen. Uz ranije navedene reference, magistarske i doktorske teze, te bio-bibliografsku belešku Radoslava Lazića kojom je Pešića uključio u *Enciklopediju svetskog lutkarstva – World Encyclopedia of Puppetry Art* (Union Internationale de la Marionnette), konsultovati, na primer, i: Jovanović, Raško V. i Dejan Jaćimović. 2013. *Leksikon drame i pozorišta*. Beograd: Prosveta; Kravljanc, Branislav. 2001. *Antologija srpske drame za decu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva; Lazić, Radoslav. 1998. *Teatrološki brevijar: pozorišni eseji*. Beograd: Kelkom; Lazić, Radoslav. 2007. *Umetnost lutkarstva. U potrazi za estetikom lutkarskog teatra: dramaturgija, režija, gluma, animacija, kreacija lutaka*. Beograd: Foto futura i Radoslav Lazić; Lazić, Radoslav. 2007. *Kultura lutkarstva. Poetika, propedeutika, estetika, istorija, teorija*. Beograd: Foto futura i Radoslav Lazić; Lazić, Radoslav. 2013. *Traktat o drami: dijalazi s dramskim piscima o umetnosti, poetici, tehnicu, estetici, teoriji drame i dramaturgije*. Beograd: Radoslav Lazić; Marjanović, Petar. 2005. *Mala istorija srpskog pozorišta: 13–21. vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine; Petrović, Tihomir. 2008. *Istorijske književnosti za decu*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre.

korpusa ogleda (i) u dokumentovanju svojevremeno aktuelnih previranja i spekulacija o mnogim kulturološkim, književnim i teatrološkim pitanjima koja nadilaze granice jednog spisateljskog slučaja. No, i kada se ostane u takvim okvirima značaj izdvojenih kritika pokazuje se takođe u nekoliko ravnih.

Sama razuđenost oblika – od dnevno-informativno-reklamnih najava premijera i ažurnih evidentiranja utisaka po odgledanoj predstavi, preko članaka sa elementima hroničarskih osvrta na festivale, postfestivalske okrugle stolove i repertoare tek svršenih sezona, razvijenijih refleksija o pozorišnim predstavama i opštim kretanjima u pozorišnoj umetnosti za decu, do književnih prikaza, predgovora, dramaturških analiza, monografske literature – ukazuje na dinamičnost kritičkog diskursa. O istom govore i mesta na kojima se uspostavlja. Dnevne i nedeljne novine, listovi, revije, mesečnici i časopisi (*Politika, Politika ekspres, Večernje novosti, Borba, Dnevnik, Subotičke novine, Novi put, NIN, Novi list, Telegram, Vjesnik, Slobodna Dalmacija, Sarajevske novine, Oslobođenje, Odjek, Glas, Scena, Detinjstvo...*), potom i monografije, almanasi, zbornici, udžbenici, najavljuju zaključak o dobroj Pešićevoj vidljivosti na široko postavljenom kritičkom horizontu socijalističke Jugoslavije čiji je kulturni program podrazumevao, između ostalog, i garantovanje prostora u štampi za kritičku reč o umetnosti za decu. Međutim, zaključak o zamašnom zbiru referenci – u kom najveći deo pripada novinskoj pozorišnoj kritici – unekoliko je relativan jer dolazi iz sumarnog pogleda na dve decenije zanimanja za nekoliko desetina predstava. Istraživanje recepcije svakog naslova i svakog izvođenja pojedinačno, a onda i svega objavljenog, stvorilo bi, moguće je, sasvim drugačiju sliku. Do tad, pouzdani podaci o najinteresantnijem i najmarginalizovanijem moraju izostati, baš kao što se s mnogo rezerve mora uzeti pretpostavka da zapravo nijedna predstava i nijedan štampan dramski tekst/ knjiga najverovatnije nisu dosegli dvocifren broj kritičkih osvrta. Opet, kada se ima u vidu odavno konstatovana skrajnutošt pozorišne umetnosti za decu i dramske književnosti za decu u poređenju sa kritičkom posvećenošću drugim žanrovima, Pešićeva situacija ne deluje sumorno. U njegovom slučaju (verovatno) nije bilo onoga što je u potpunosti ostalo bez odjeka i, što se može uzeti za najvažnije, njegova dramaturgija jeste dobila analitička, interpretativna i aksiološka čitanja.

Okrenuta totalitetu pozorišne predstave, unapred ograničena obimom i po vlastitoj prirodi određena nužnošću da pokaže „veštinu krajnje jezičke sažetosti” (Hristić, 2006: 234), novinska pozorišna kritika je o piscu i tekstu samo po izuzetku ispisivala razvijenije komentare. Ipak, bila ili ne bila škrta, takva mišljenja postoje u svim posmatranim kritikama, počesto na „udarnoj” poziciji.<sup>24</sup> Uz svu

<sup>24</sup> To ne protivreći poimanju lutkarskog pozorišta kao rediteljskog, vizuelnog/ likovnog/ neverbalnog u kom se napisana reč mahom shvata kao sinopsis, „neobavezni pretekst lutkarske predstave” (Kravljanc,

upitnost njihovog isecanja iz celine kritičkih zapisa, ona su – jezikom uslovijenim individualnim kritičarskim stilovima, mestom i svrhom objavljanja – obrazovala prvu (izvesno vreme i jedinu) kritičku platformu na kojoj su imenovane i vrednovane pojedine odlike Pešićevog spisateljskog postupka. Reč je o mnoštvu postavljenih pitanja: tematskoj originalnosti; shematzmu; transformaciji istorijske faktografije; dramatizovanju; komici; pesničkoj mašti; strukturiranju teksta po modelu dečje igre i/ ili sna; aktuelnosti; odnosima između realnog i imaginarnog; nadrealističkim, grotesknim, alogičnim, ironijskim, parodijskim, kritičkim impulsima; reinterpretaciji folklornog nasleđa; intertekstualnosti; uzorima i osloncima; žanrovsкоj prirodi pojedinih tekstova; mestu u kontekstu savremenosti; performativnom potencijalu napisanog; sposobnosti da lutkarski misli/ zamislite tekstove na pozornici (onome što je nazvano „mentalnom kontinuacijom” – Jurkovski, 2008: 179);<sup>25</sup> umeću pisanja za pozorište za decu, dopiranju do publike, dvojnoj recepcijskoj usmerenosti...<sup>26</sup> Bez malo o svemu navedenom davani su oprečni sudovi čime je pozorišna kritika, kada se saberi različiti povodi i različita kritička merila, konstituisala kontradiktornu i ambivalentnu sliku o Pešiću: publici „po meri”, uzbudljiv i drag, ali i hermetičan, nerazumljiv; dramaturški superioran, ali i jalov, nevešt; moderan i samosvojan, ali i neinventivan, epigonski... Međutim, ta umnoženost gledišta, osim što je još jedan vid ispoljavanja dinamičnosti datog kritičkog korpusa, umnogome je i oblik potrtavanja niza istraživački kompleksnih oblasti koje se razgranavaju iz primarno postavljenog problema ili, pak, čine njegov sastavni deo. To važi i za ono što se pokazalo kao najizraženiji razlog kritičkog sporenja: nadrealističke elemente ili, Kravljančevim rečima, inkliniranje nadrealizmu i odnos sa decom kao publikom.<sup>27</sup> Otuda sva

1991: 90), element sporednog značaja jer „delanje, a ne govor, čini lutku na sceni živom” (Stojanov, 2020: 156), „kroki-predložak za predstavu”, koji, u zajedničkom radu pisca, reditelja, scenografa i kreatora lutaka, „može da se postepeno kristalizuje”, doraduje i menja (Andělković, 2009: 106).

25 U tom smislu indikativno je mišljenje Srboljuba Stankovića da su od Pešića dolazili tekstovi „apsolutno neizvodljivi”, ali samo do trenutka dok se ne prihvati njihov jezik pun „mutnih poetskih asocijacija i prozračnih slutnji” (1994a: 9).

26 Tome se nadodaju i mnoge druge teme: uloga teatra u životu deteta; repertoarska pozorišna politika; status marionetskog pozorišta; rediteljska demistifikovanja stvaralačkog procesa i propitivanja sinergije dramskog i lutkarskog teatra; umetnost animacije; gluma; kostimi; scenografija; muzika i songovi...

27 I bez ulaženja u raspravu koliko je u suprotnim iskustvima pri promatranju reakcija publike bilo trenutne i subjektivne procene određenih pozorišnih situacija, različitog shvatanja psihologije dečjeg doživljavanja pozorišne predstave i manifestacija tog doživljajaa kao pouzdanog pokazatelja (ne)uspeha, te različitog poimanja receptivnih navika i očekivanja dece kao gledalaca, govorom o dečjoj sposobnosti razumevanja Pešićeve interpretacije *nadrealnog, apsurdnog, iracionalnog, alogičnog, snovidnog*, aktivirano je nekoliko davnašnjih, ali i dalje atraktivnih tema. Takva je, recimo, ona sadržana u nedoumici: kakve su relacije između dečjeg načina pričanja priča – umnogome hermetičnog, poput „lepog, neponovljivog košmara” (Prelević, 1979: 113) – i dečjeg primanja istog u spisateljskim varijacijama. Zatim ona koja se nadovezuje pitanjem: jesu li navedena svojstva literarnosti/ teatra uistinu bliska detinjstvu, ili se, iz različitih razloga i na različite načine, projektuju i učitavaju u sferu dečjeg. Takođe, tu je i dilema: da li je kritičko relativizovanje samosvrhovitosti razigrane apsurdno-nadrealne kombinatorike u Pešićevim

ukazivanja pozorišne kritike, kako god da su artikulisana i kako god da je u njima Pešić ocenjen, zavređuju aktualizaciju u budućim teatrološkim i književno-kritičkim traganjima za immanentnim svojstvima njegovog dramskog pisma.

Isto se odnosi i na nekoliko studiozno koncipiranih radova objavljenih krajem 70-ih i početkom 80-ih, ali i na sve druge kritičke reakcije koje nije dozvao neposredan scenski kontekst. U vremenu u kom je Pešić bio istaknuta činjenica pozorišne svakodnevice, i u kom su štampani neki njegovi dramski tekstovi za decu, te knjiga *Grad sa zećim ušima*, usložnjavali su se i tipovi kritičkog promišljanja i oglašavanja: uz do tad prevladavajuće impresije i kratke opisne kvalifikacije javljaju se komentari koje obeležava diskurzivnost, sa dnevne štampe akcenat se premeštao na časopise/ monografije, sa bavljenja tekstrom u sistemu drugih pozorišnih znakova/ značenja na teatralnost i literarnost napisanog. Dramaturškim ogledima u časopisima *Scena* i *Detinjstvo* književni i pozorišni identitet Pešićevih dela za decu dobio je tih godina najcelovitije teorijsko i interpretativno osvetljenje, a, pokazalo se, do danas i najreferentnije. Kao jedno od mogućih razrešenja brojnih pitanja (pa i onih koje je formulisala pozorišna kritika), to svetlo bilo je usmereno na njegove načine i principe strukturiranja, tehniku dramske naracije, ostvarivanje dramske tenzije, lutkarsku poetiku, karakteristike autorskog izraza (lirizam, poetičnost, maštovitost, humor, fantastika, groteska, nadrealno, iracionalno, kritičnost, simboličnost), idejnost, dijalog sa domaćom i evropskom književnom tradicijom, usmenim žanrovima, avangardom i pozorištem apsurda, kao i na kontekstualizovanje njegovog dela u istoriji pozorišta za decu, pre svega lutkarskog. Mada je Pešićev ulazak u čitalačko polje mogao uticati na svesrdnije uključivanje u istraživanja posvećena književnosti za decu – u čijim okvirima je na samom kraju 80-ih i dobio najneposrednije akademsko priznanje – primetan je izostanak takvog kritičkog odgovora. Moguće je da tome uzrok valja tražiti u uzdržanosti književnih teoretičara, istoričara i kritičara

---

tekstovima i to podvlačenjem njihove metaforičnosti, alegoričnosti, simboličnosti, ironijskog i kritičkog naboja (ili, rečima Dušana Radovića, njihove vertikalne dimenzije, inače prihvaćene kao imperativ književnosti za decu koja svojim različitim semantičkim nivoima komunicira sa čitaocima različite dobi), uspelo da razreši problem u korist autora ili je sve dodatno zakomplikovalo time što je jednom polju hipotetičke hermetičnosti nadodalo drugo. Sve to doziva i staro debatovanje o *jasnoći/ razumljivosti* umetnosti: s jedne strane kao uslovu nad uslovima koji se jednakozbiljno postavlja i pred pisca i pred reditelja od kog se očekuje da ima na umu za koga priprema predstavu, i, ako je reč o deci, da ih sačuva od onoga što „nisu u stanju da shvate” (Pengov, 1991: 193), a s druge strane kao banalizaciji umetnosti koja je suštinski otrgnuta od brige o tome *za koga je* jer svako unutar vlastitih mogućnosti nalazi koliko može, i zato što je od razumevanja (poučavanja, vaspitanja, zabavljanja) važnije da gledaoce/ čitaoce, pa i dete, „zasanja nad neshvaćenim i neslućenim” (Paljetak, 1991: 157). Od brojnih primera koji potkrepljuju stav da ono što se u detinjstvu nije razumelo ostaje trajna strast, izdvaja se odlomak iz knjige *Iza Alisinog ogledala* Ljiljane Pešikan-Ljuštanović, između ostalog i zato jer se tiče Kerolove *Alise*: „Kada sam je prvi put pročitala, malo šta mi je bilo jasno. Zbog toga sam je čitala ponovo, i ponovo i čitam je, eto, do današnjeg dana. Možda je zato moj književni ukus tako eklektičan i liči na onu morževu pesmu: ‘o kupusu i kraljevima’, a sigurno se tu negde zasniva i moja ljubav za fantastiku” (2021: 11).

prema dramskoj književnosti za decu, koju, tradicionalno i većinski drže u prikrajku, pravdajući se, najčešće, njenom dvojnom prirodom (pesničko-literarno-tekstualnom i scensko-pozorišno-predstavljačkom), katkad i pomanjkanjem štampanih tekstova. Zato, uz pomenuto, dodatni značaj dobija i nekoliko novinskih prikaza Pešićeve knjige, zasigurno i predgovor koji je otvara. Sve kritičke reakcije mimo pozorišnih predstava – ali, naravno, nikada i mimo pozorišta – odlikovala je unisonost afirmativnih vrednosnih sudova i manje ili više istovetno prepoznavanje esencijalnog u Pešićevoj dramaturgiji, kao i istovetno priznavanje njegove ključne uloge u procesu modernizacije dramske i pozorišne umetnosti za decu datog vremena.

Najzad, izuzetan značaj imaju i nekolika književno-kritička razmišljanja o koherentnosti Pešićevog književnog dela, posebno o povezanosti tekstova za lutkarsko pozorište i proznih knjiga o Istoku. Takva perspektiva – koja potire žanrovsko i svakog drugog ograničavanje pogleda – izmešta većinu potertavanih odlika iz domena pojedinačnog u domen konstante njegovog pesničkog, dramskog, putopisnog, romanesknog i pripovednog jezika koji poznaje jedinstvo lirizma i ironijskih zasecanja; vedrimu i melanholiјu; humor bez cinizma i absurd bez gorkog taloga besmisla koji poražava i obesmišljava čovečnost; dah animističkog i mitskog mišljenja; stalnost metamorfoza i dodira ljudskog i neljudskog, zemaljskog i nebeskog; poricanje antagonističkog binarnog zasnivanja sveta; absurdno, fantastičko, bajkovno i snovidno u slici i strukturi... Eho pozorišta apsurga kritika je zapazila i u njegovim prvim televizijskim scenarijima. Formulacija „poetski nadrealizam“ pristaje uz najveći deo njegovog opusa, baš kao što i reč o snovidnom u njegovom spisateljskom činu zahvata sve što je iz tog čina proizašlo, od ranih pesama i TV-drama, pa na dalje: sva njegova dela u kojima se san/ snovidno javlja kao motiv, tema, narrativni i sižejni okvir, modus za autopoetičke iskaze, za ispovedne, emocionalne, refleksivne sekvence i obilje fantastičkih, halucinantnih, vizionarskih, čudesnih, fantazmagorijskih prizora...<sup>28</sup> Sinteza alogičnog/ paradoksalnog/ absurdnog/ snovidnog/ čudesnog/ bajke nalazi se, takođe je isticano, u osnovi njegovog tipa fantastike, koji je Ivan Rastegorac nazvao „šagalovskim“ (Marc Chagall) (1994: 8).<sup>29</sup> Kritičko podvlačenje *poetskog* u njegovim lutkarskim tekstovima ima prethodnike i naslednike koji su istu odredinicu naglašavali uz tragediju *Darinka iz Rajkovca*, poetsko-filosofsku dramu *Tesla ili prilagođavanje anđela*, ali i uz njegove putopise, romane i pripovetke. Reflektovanje usmene književnosti vidljivo je i u Pešićevoj poeziji,<sup>30</sup> tragediji *Omer i Merima* (sa

28 O tome više u: Šarančić Čutura, Snežana. 2019. „Ka čitanju sna i snovidnog u delima Stevana Pešića (Književnost kao snovoslaganje)“. *Kultura*, 164, 306–325.

29 Uzgred kazano, asocijacije na Šagalove slike imao je i Branislav Kravljanc (1980: 12), a javljale su se i kasnije, povodom Pešićevih stihova.

30 O nekim aspektima takvih intertekstualnih veza više u: Šarančić Čutura, Snežana. 2018. „Fragmenti o intertekstu pesničkog dela Stevana Pešića“. *Slavistična revija*, 66/ 3, 315–333.

Miroslavom Belovićem), romanima *Sarat i Vipuli* i *Tibetanci*, pripovetkama u *Putu u Radžastan*, u *Velikoj knjizi...* Uočene intertekstualne veze sa pisanim književnošću ulančavaju se sa svim drugim kritičkim zalaženjima u nepregledno polje izražene Pešićeve citatne polifonije. Zato se, konačno, vrednost prvih kritičkih razmišljanja o njegovim tekstovima za lutkarsko i dramsko pozorište za decu pronalazi i u doprinosu razumevanju onoga što ih je primarno izazvalo, i u podsticajnosti za nova bavljenja dramskim i pozorišnim tokovima druge polovine 20. veka, ali svakako i u onome što – kao neka vrsta rečnika osnovnih poetičkih odlika koje ucelovljuju ono što je prethodilo i ono što je u Pešićevom opusu tek sledilo – pružaju proučavaocima njegovog književnog dela u najopštijem smislu.

Na kraju, zaseban razlog za istraživanja recepcije Pešićeve dramaturgije, i za sva druga i drugačije koncipirana istraživanja, proizilazi iz utiska da je ovde reč o autoru koji istovremeno traje u vrhu savremenog kritičkog vrednovanja i na margini naučne spremnosti da se njime kontinuirano i problemsko-metodološki raznoliko bavi. I u starijoj i u novijoj naučnoj misli mnogi s razlogom i bez dvoumljenja potpisuju da u srpskom lutkarstvu svoje sigurno mesto imaju „svi ili gotovo svi zaumno lirske tekstovi neprevaziđenog Stevana Pešića” (Radonjić, 2014: 16), našeg „najboljeg, najkrilatijeg i najplodonosnijeg pisca” za dramske i lutkarske pozornice za decu (Belović, 1994: 8), graditelja nove lutkarske dramaturgije sa beskrajnom verom da „u mrtvoj materiji postoji život koji lutkar na sceni mora da *probudi*, a ne da joj ga *udahne*”, što je iz korena iznenilo značenje pojma animacija (Stanković, 1994b: 8). Uporedo sa sličnim vidovima priznanja, postoji i ono koje podseća da Stevan Pešić – uz Aleksandra Popovića, „jedan od glavnih zastupnika beketovske dramaturgije u Srbiji sedamdesetih godina” – uprkos svemu nije dovoljno cenjen (Majaron, 2013: 27). Takvo uverenje ne doživljava se kao minorizacija ostvarenih kritičkih dometa, već kao upozorenje da učinjeno mora dobiti nastavak.

#### REFERENCE:

1. Anđelković, Sava. 2009. „O dramaturgiji lutkarskog teksta ili zašto lutke nemaju svog Beketa?“; u A. Suša i drugi (ur.): *Bolje je praviti dobra i lepa dugmeta nego loše brodove: 60 godina Malog pozorišta „Duško Radović“*. Beograd: Malo pozorište „Duško Radović“, 103–112.
2. Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prevod I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit.
3. Belović, Miroslav. 1994. „Od tragedije do lutkarske fantastike“. *Književne novine*, 46/ 897, 8.
4. Brešan, Ivo. 1990. „Predgovor“; u I. Brešan (ur.): *Dramski lutkarski tekstovi namijenjeni kazalištima za djecu (odabrani na natječajima JFD u razdoblju od 1986. do 1990)*. Šibenik: Jugoslavenski festival djeteta, 5–6.
5. Fiamengo, Jakša. 1982. „Fantazija u bijelom (*Snježna kraljica* Andersena mostarskog ansambla u režiji Luka Paljetka s lutkama Branka Stojakovića)“. *Slobodna Dalmacija*, 24. lipnja, 7.

6. Gašparović, Darko. 1977. „Prema modernom kazališnom izrazu”. *Novi list*, 20. lipnja, 8.
7. Gojer, Gradimir. 1982. „Dah scenske ustajalosti (*Plava ptica* u Pozorištu lutaka Mostar)”. *Odjek*, 15–31. maj, 18.
8. Hristić, Jovan. 2006. *Eseji o drami*. M. Frajnd (prir.). Beograd: Srpska književna zadruga.
9. Jakševac, Stjepan. 1972. „Životna tema (*Vesela kuća* S. Pešića u izvedbi Malog pozorišta iz Beograda)”. *Slobodna Dalmacija*, 4. srpanj, 3.
10. Jovanović, Žarko. 1970. „Besmrtna mladost (Premijera *Legende o Bošku Buhi* M. Belovića i S. Pešića u Dečjem pozorištu ‘Boško Buha’?)”. *Večernje novosti*, 20. oktobar, 17.
11. Jovanović, Žarko. 1972. „Vizuelna eksplozija (*Pinokio* Karla Kolodija u Malom pozorištu)”. *Večernje novosti*, 29. april, 11.
12. Jurkovski, Henrik. 2008. *Svet Edvarda Gordona Krega. Prilog istoriji ideje*. Prevod B. Rajčić. Subotica: Otvoreni univerzitet/ Međunarodni festival pozorišta za decu.
13. Kravljanc, Branislav. 1978. „O *Gradu sa zećim ušima* i Stevanu Pešiću”. *Scena*, 14/5, 147–148.
14. Kravljanc, Branislav. 1980. „Neki tokovi naše lutkarske dramaturgije i njen sadašnji trenutak”. *Detinjstvo*, 6/ 1, 4–16.
15. Kravljanc, Branislav. 1982. „Pozorište Stevana Pešića”. *Detinjstvo*, 8/ 3–4, 29–34.
16. Kravljanc, Branislav. 1984a. *Od igre do mišljenja. Zapisi o predstavama Malog pozorišta*. M. Misailović (prir.). Bugojno: Bijenale jugoslovenskog lutkarstva/ Šibenik: Jugoslavenski festival djeteta/ Beograd: Malo pozorište; Novi Sad: Slavija press.
17. Kravljanc, Branislav. 1984b. „Stevan Pešić i njegov Čudesni vinograd”. *Scena*, 20/1, 154–155.
18. Kravljanc, Branislav. 1985. „Stevan Pešić i njegove drame za decu”; u Stevan Pešić *Grad sa zećim ušima*, Beograd: „Vuk Karadžić”, 5–10.
19. Kravljanc, Branislav. 1991. „Dramaturgija lutkarske režije – razgovor s Branislavom Kravljancem” (intervju sa R. Lazićem); u R. Lazić (ur.): *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 85–97.
20. Kulenović, Tvrko. 1985. „Zapisi o podkontinentu”. *Treći program Radio Sarajeva*, 13/ 48, 287–289.
21. Kulenović, Tvrko. 1991. „Pletisanke Stevana Pešića”; u: Stevan Pešić *Katmandu*. Beograd: Prosveta, Književne novine, Naučna knjiga/ Novi Sad: Matica srpska, 5–12.
22. Ljuštanović, Jovan. 2009. *Brisanje lava. Poetika modernog i srpska poezija za decu od 1951. do 1971. godine*. Novi Sad: DOO Dnevnik – novine i časopisi.
23. Majaron, Edi. 2013. „Beket & lutke”. Prevod M. Madarev. *Scena*, 49/ 4, 26–28.
24. Mihailović, Dušan. 1985. „Beskrnjne igre mašte (Stevan Pešić, *Grad sa zećim ušima*, ‘Vuk Karadžić’, Beograd, 1985)”. *Dnevnik*, 3. oktobar, 16.
25. Mirković, Milosav. 1970. „Heroji i jaganjci (M. Belović i St. Pešić: *Legenda o Bošku Buhi*, reditelj M. Belović)”. *Politika ekspres*, 20. oktobar, 8.
26. Mirković, Milosav. 1972. „Pozdrav Pinokiu (Stevan Pešić: *Pinokio*, reditelj Margareta Nikulesku)”. *Politika ekspres*, 8. maj, 8.
27. Mirković, Milosav. 1973. „Najzad zekan, nije zvekan”. *Politika ekspres*, 13. decembar, 8.
28. Mirković, Milosav. 1974. [„U potrazi za folklornom scenskom poetikom...”]; u B. Kravljanc (ur.): *Malo pozorište Beograd: 1948–1974*. Beograd: Malo pozorište, 88.
29. Mišić, Milutin. 1970. „Ljupka legenda o detetu ratniku (Miroslav Belović i Stevan Pešić: *Legenda o Bošku Buhi*, premijera u pozorištu ‘Boško Buha’, reditelj Miroslav Belović)”.

- Borba*, 21. oktobar, 8.
30. Mladjenović, Milivoje i Slobodan Sadžakov. 2022. „Groteska kao estetička kategorija u srpskoj drami za decu”. *Detinjstvo*, 48/ 2, 170–179.
  31. Nikolić, Darinka. 1978. „Deca između kića i prave umetnosti (Razgovor za Okruglim stolom kritike o predstavama *Bajka u plavom Pozorišta mladih* i *Bor visok do neba Malog pozorišta*)”. *Dnevnik*, 25. novembar, 11.
  32. Obućina, Zagorka. 1974. „*Vesela kuća* (Ansambl Pozorišta mladih počeo je ovogodišnju sezonu novosadskom premijerom *Vesele kuće* Stevana Pešića u režiji Ilike Slijepčevića)”. *Dnevnik*, 18. septembar, 14.
  33. Ostojić, Ljubica. 1989. [„Stevan Pešić *Petao sa repom duginih boja...*”]; u M. Novković i drugi (ur.): *Malo pozorište „Duško Radović” 1949–1989*. Beograd: Malo pozorište „Duško Radović”, 82.
  34. Paljetak, Luko. 1991. „Razgovor s Lukom Paljetkom” (intervju sa R. Lazićem); u R. Lazić (ur.): *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 151–161.
  35. Pašić, Feliks. 1977. „Ništa bez konja (Premijera komada Stevana Pešića u ‘Bošku Buhi’)”. *Večernje novosti*, 10. decembar, 19.
  36. Penca, Slavko. 1988. „Pozorišta za decu”; u *Almanah pozorišta Vojvodine, 20–21, sezone 1985/1986, 1986/1987*. Novi Sad: Muzej Vojvodine i Zajednica profesionalnih pozorišnih organizacija Vojvodine, 37–40.
  37. Penčić-Poljanski, Dejan. 2008. „Uvod za slovo o Stevanu Pešiću”. *Detinjstvo*, 34/ 4, 18–26.
  38. Pengov, Jože. 1991. [„Ako želim pisati o režiji lutkarske predstave...”]. Prevod M. Vitezović, u: R. Lazić (ur.): *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 185–205.
  39. Pešić, Stevan. 1985. *Grad sa zećim ušima*. Beograd: „Vuk Karadžić”.
  40. Pešić, Stevan. 1991. „Čitaocu. Lutkarstvo – apsolutno pozorište”; u R. Lazić (ur.): *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 15.
  41. Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. 2021. *Iza Alisinog ogledala. Tipološki ogledi o fantastičnom romanu za decu*. Višegrads: Andrićev institut.
  42. Pervić, Muharem. 1970. „Dve decenije ‘Boška Buhe’ (Miroslav Belović i Stevan Pešić: *Legenda o Bošku Buhi*, režija Miroslav Belović)”. *Politika*, 22. oktobar, 13.
  43. Petrović, Bratislav. 1974. „*Vesela kuća* – za sve narodnosti (Novosadsko Pozorište za najmlađe)”. *Borba*, 26. septembar, 9.
  44. Plakalo, Safet. 1983. „Velika trka (Stevan Pešić: *Lovačka priča*, premijera na Lutkarskoj sceni Pozorišta mladih u režiji Želimira Prijića)”. *Sarajevske novine*, 12. maj, 9.
  45. Prelević, Rade. 1979. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna.
  46. Prijić, Želimir. 1979. [„Jedan od najljepših...”]; u *Prvi bijenale jugoslovenskog lutkarstva Bugojno 1979*. Sarajevo: Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine: 86.
  47. Rackov, Ivanka. 1973. „Naivno i veselo (*Guska na Mesecu* Stevana Pešića u režiji Srboljuba Stankovića, k.g.)”. *Subotičke novine*, 16. februar, 5.
  48. Radonjić, Miroslav. 2014. „Lutku ubijaju, zar ne?”; u Lj. Dinić (ur.): *Lutkarstvo u Srbiji – strategije za unapređenje njegovog položaja*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 13–20.
  49. Rastegorac, Ivan. 1994. „Stevan Pešić – hodač u snu. Pledoaje za novo čitanje *Mesečeve enciklopedije*”. *Književne novine*, 46/ 897, 8.
  50. Salom, Nada. 1979. „Pozorišta bez kriza (Razgovor o predstavama *Bor visok do neba*, *Minji i Lovačka priča*)”. *Oslobodenje*, 16. septembar, 7.

51. Senker, Boris i Tahir Mujičić. 1972. „U znaku lutkara”. *Telegram*, 2 (12)/ 40 (556), 7. srpnja, 6.
52. Stamenković, Vladimir. 1974. „Nadmudrivanje sa životom”. *NIN*, 23. jun, 28–29.
53. Stanković, Srboljub. 1994a. „San po san, Pešić”. *Ludus*, 3/ 19, 9.
54. Stanković, Srboljub. 1994b. „Svet lutaka Stevana Pešića”. *Književne novine*, 46/ 897, 8.
55. Stojanov, Divna. 2020. „Kako pisati za lutkarsko pozorište?”. *Scena*, 56/ 1, 156–158.
56. Tadić, Dejan. 1986. „Maštovite drame (Stevan Pešić: *Grad sa zečjim ušima*, drame za decu, ‘Vuk Karadžić’, Beograd, 1985, str. 130)”. *Politika*, 8. februar, 12.
57. Volk, Petar. 1978. *Beogradske scene. Pozorišni život Beograda 1944–1974*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
58. Vrgoč, Dubravka. 1989. [„Malo pozorište...”]; u M. Novković i drugi (ur.): *Malo pozorište „Duško Radović“ 1949–1989*. Beograd: Malo pozorište „Duško Radović“, 82.
59. Vuković, Novo. 1989. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: NIO „Univerzitetska riječ“.

**Texts by Stevan Pešić for Puppet and Drama Theater for Children:  
A Critical Reception in the 1970s and 1980s (Contributing to the Research of  
Pešić’s Dramaturgy)**

**Abstract:** This study explores the critical reception of Stevan Pešić’s numerous texts written for puppet and drama theater for children, such as *Legenda o Bošku Buhi*, *Vesela kuća*, *Guska na Mesecu*, *Jedne noći u Novome Sadu*, *Grad sa zečjim ušima*, *Krilata krava*, *Ptice*, *Lovačka priča*, *Ništa bez konja*, *Pet mesečevih cvetova*, *Braća Grim*, *Pinokio*, *Mocart i kompanija*, *Priča o repi*, *Čudno čudo*, *Velimir i Bosiljka*, *Čudesni vinograd*, *Bor visok do neba*, *Petao sa repom duginih boja*, *Plava ptica*, and more. Many of these works were performed on stages across Yugoslavia, some were published, awarded, and even translated, emphasizing Pešić’s significant influence in the literary and artistic expression of the second half of the 20th century. Through an analysis of critical comments published in periodicals and other sources during the 1970s and 1980s, this study highlights various opinions on Pešić’s texts, including their communicativeness with children, his dramaturgical skill, and his poetic style, which encompassed elements of surrealism, the miraculous, fairytales, grotesque, absurdity, and dreamlike qualities. Examining how critics perceived Pešić’s work becomes a crucial aspect of identifying and evaluating the key features of his dramaturgy, determining his place in literary and theatrical trends, and understanding his writer’s originality. Moreover, the reception horizon provided by these critical assessments serves as an incentive for further research into Pešić’s contributions, the broader tendencies in puppet and drama art for children, and the approaches adopted by the critics who engaged with it.

**Keywords:** Stevan Pešić, critical reception, drama for children, puppet and children theater, plays for children

**Sanela D. Nikolić**  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
Odeљenje komplementarnih naučno stručnih disciplina  
Srbija

UDC 785:004.7  
DOI 10.5937/ZbAkU2311202N  
Originalni naučni rad

**Biljana M. Leković**  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
Katedra za muzikologiju  
Srbija

## ***Pričanju kraja nema: transmedijsko pripovedanje u digitalnoj medijaciji muzike***

**Apstrakt:** Terminom transmedijsko pripovedanje imenuju se raznoliki postupci kreiranja i distribucije priče putem dostupne i aktuelne medijske tehnologije, kako bi se dosegla šira ili definisana publika. U savremenoj kulturi transmedijsko pripovedanje se sve više funkcionalizuje i u polju ekspanzivno orijentisane medijacije umetničke prakse. Gotovo svaka umetnička institucija komunicira sa publikom putem društvenih mreža, a internet prezentacija i komunikacija postala je uslov javnog pojavljivanja umetnika i umetnica. U kontekstu kulture konvergencije, transmedijski posredovana muzika izlaže se u javnom prostoru kreiranjem okružujućih digitalnih tekstova kako bi se ostvarile raznolike interakcije i iskustva sa publikom. Transmedijsko pripovedanje je relevantno za sferu muzike u onoj meri u kojoj ovaj inovativni koncept može praktično da se implementira kao sredstvo isticanja posebnosti jednog muzičkog dela/proizvoda/prakse tehnikama *pričanja priče* kroz različite medijske kanale, a u cilju vidljivije promocije u medijskom prostoru i na tržištu kulture. U ovom radu nastojaćemo da temeljnije predstavimo koncept transmedijskog pripovedanja, njegove odlike i mehanizme, a onda i da ukažemo na potencijale ove prakse u vezi sa digitalnom medijacijom muzike na konkretnim primerima.

**Ključne reči:** transmedijsko pripovedanje, digitalna medijacija umetničke muzike, kultura konvergencije, participacija, kolektivna inteligencija

... Način i oblici toga pričanja menjaju se sa vremenom i prilikama, ali potreba za pričom i pričanjem ostaje, a priča teče dalje i pričanju kraja nema.  
 (Andrić, 1981: 69)

U savremenoj kulturi pridev *transmedijski* aktuelizovan je u različitim kovanicama, kao što su *transmedijsko pripovedanje*, *transmedijski narativ*, *transmedijska navigacija* i slično (vidi: Jenkins, 2006). Svi navedeni slučajevi podrazumevaju uspostavljanje komunikacije na relaciji kreator sadržaja – publika i obratno, odnosno, među publikom samom, a u skladu sa aktuelnim medijskim okruženjem. Radi se o strateški osmišljenom obraćanju publici kombinovanjem različitih oblika distribucije određene ideje/poruke, tj. *priče*, odnosno o interakciji sa publikom – koja može da podrazumeva i participaciju iste – putem kompjutera kao metamedija, pametnih uređaja i društvenih mreža koje masovna populacija i inače koristi za sopstvenu komunikaciju.<sup>1</sup> U teoriji transmedijskog pripovedanja priča ima centralno mesto, budući da je čitav koncept utemeljen na potrebi da se određeni narativ kreira i predstavi (tačnije, njegovi različiti segmenti) putem dostupne i aktuelne medijske tehnologije, kako bi se dosegla šira ili definisana publika. Cilj transmedijskog pripovedanja je svojevrsna instrumentalizacija narativa (Salmon, 2010: 19) putem koje kompanije ili institucije, ali i pojedinci ili grupe, uspostavljuju univerzalno marketinško sredstvo, tj. alatke za plasiranje i popularizaciju proizvoda, koncepata i ideja svih vrsta – od onih za svakodnevnu upotrebu, preko onih koji podrazumevaju društveno-političko delovanje, do produkata industrije zabave i kulture.

U poslednjih nekoliko godina transmedijsko pripovedanje se sve više instrumentalizuje i u polju ekspanzivno orijentisane medijacije umetničke proizvodnje. Različite vrste savremenog umetničkog rada posredovane su tehnikama transmedijskog pripovedanja. Gotovo svaka (muzička) umetnička institucija danas komunicira sa publikom putem društvenih mreža, a internet prezentacija i komunikacija postala je uslov pojavljivanja umetnika i umetnica u savremenom svetu. U kontekstu masovne medijske kulture konvergencije (o čemu će biti reči u nastavku), transmedijski posredovano umetničko ostvarenje izlaže se u javnom prostoru kreiranjem okružujućih digitalnih tekstova kako bi se ostvarile raznolike interakcije i iskustva sa publikom. Dalje, u kontekstu savremene muzičke industrije u najširem smislu – koji podrazumeva kako popularnu, tako i klasičnu muziku (vidi npr. Dromey i Haferkorn, 2018) – transmedijsko pripovedanje možemo

<sup>1</sup> Iako se transmedijsko pripovedanje uspostavlja i definiše u okviru digitalne kulture, digitalni mediji ne moraju da budu i jedini medijski posrednici, a strategije transmedijskog narativa uočavaju se i u analogno doba. Kao ilustraciju navećemo primer filma *Star Wars* (1977) reditelja Džordža Lukasa (George Lucas) koji je nakon premijere bio i transmedijski interpretiran u vidu knjiga, stripova, video igara i sl. Vidi više: Jenkins, 2006: 131–168.

da razumemo kao fenomen koji redefiniše klasični model poslovanja u cilju privlačenja publike, odnosno uspešnijeg plasiranja na tržištu. Pojavom striming platformi, sredinom prve decenije ovog veka, slušaoci su se suočili sa izazovima ogromne ponude sadržaja, pa je trebalo iznaći nove načine za njihovo usmeravanje ka konkretnom odabiru. Transmedijsko pripovedanje je, dakle, relevantno za polje muzike u onoj meri u kojoj ovaj inovativni koncept može praktično da se implementira kao sredstvo isticanja posebnosti jednog muzičkog proizvoda – kompozicije/numere, produkcije, programa, kompozitora, izvođenja, izvođača, stila, žanra – tehnikama *pričanja priče* kroz različite medejske kanale, a u cilju vidljivije promocije u medijskom prostoru i na tržištu kulture. Digitalnu medijaciju muzike, dakle, određujemo kao primenu digitalne tehnologije<sup>2</sup> u procesu kreiranja i distribuiranja priča o muzici različitog formata i sadržaja putem kojih se umetnik povezuje sa publikom i obratno, budući da je sama publika medijator u deljenju i posredovanju sadržaja. Različiti digitalni formati medijacije muzike u kontekstu transmedijskog pripovedanja postaju, drugim rečima, komunikacioni alati putem kojih se muzika (u različitim oblicima i pojavnostima) povezuje sa konkretnim društvenim kontekstom i njegovim akterima, izvan uobičajenih tradicionalnih, institucionalizovanih prostora umetnosti. U daljem tekstu nastojaćemo da temeljnije predstavimo koncept transmedijskog pripovedanja, njegove odlike i mehanizme, a onda i da ukažemo na potencijale ove prakse u vezi sa digitalnom medijacijom muzike na konkretnim primerima. Izbor primera odredila je namera da predstavimo reprezentativne slučajeve transmedijskog pripovedanja iz obe sfere muzičke industrije – popularne i klasične muzike – što ukazuje na to da se ova tehnika *raspršuje* u raznovrsnim muzičkim kontekstima, te eksploratiše upravo kao univerzalna marketinška alatka savremene muzičke kulture. Izbor studija slučaja bio je uslovljen i potrebom da se koncept transmedijskog pripovedanja u muzici prikaže iz aspekta zastupanja različitih muzičkih praksi i njihovih mehanizama delovanja, kako onih koje podrazumevaju fokusiranje na poetiku grupe ili pojedinca, tako i onih koji se formiraju u institucionalnim okvirima. Kako je ovaj rad proistekao iz istraživanja koja smo sprovele za potrebe nastave iz predmeta „Transmedijsko pripovedanje za muzičare“ (Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, master studijski program Primenjena istraživanja muzike), cilj nam je da se čitaoci, najpre studenti umetničkih škola, teorijski upoznaju sa ovim konceptom, te da o njemu razmišljaju kao o referentnom okviru za osnaživanje sopstvenih preduzetničkih veština – predstavljanja, deljenja i promovisanja rezultata svog umetničkog rada i razmišljanja.

---

2 Digitalnu tehnologiju razumevamo u najširem smislu značenja ovog koncepta, kao skup uredaja i sistema zasnovanih na računarskoj tehnologiji namenjenih za stvaranje, deljenje i čuvanje informacija. Digitalna tehnologija na podrazumeva samo korišćenje diskretnih, binarnih podataka, već uspostavljanje i osobenih, novih sistema komunikacije i uopšte načina življenja. Digitalna tehnologija je preduslov za formiranje i postojanje digitalne kulture (Gir 2011: 16–17). Više o definisanju digitalne tehnologije i njenoj funkcionalizaciji u sferama javnog i privatnog života vidi: Jacobs and Cooper, 2018.

*Transmedijsko pripovedanje: „umetnost izgradnje sveta”*

Termin *transmedij* (eng. transmedia) prva je upotrebila Marša Kinder (Marsha Kinder) 1991. godine u knjizi *Igre moći u filmovima, na televiziji i video igrarama: od Mapet beba do Nindža kornjača* [*Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*] kako bi opisala fenomen i ulogu transmedijskog pripovedanja u komercijalnim manipulacijama publikom (Kinder, 1993). Imajući ovo u vidu, teoretičar medija Henri Dženkins (Henry Jenkins) 2003. godine definiše pomenuti koncept transmedijskog pripovedanja (eng. transmedia storytelling) u konteksu savremenih studija medija – prvi put u kolumni za *MIT Technology Review* (Jenkins, 2003), da bi ga potom razradio u poglavlju „U potrazi za origami jednorogom: Matriks i transmedijsko pripovedanje“ [Searching for the Origami Unicorn: The Matrix and Transmedia Storytelling] knjige *Kultura konvergencije: tamo gde se susreću stari i novi mediji* [*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*] 2006. godine. Dženkins transmedijsko pripovedanje određuje kao „proces u kome se integralni elementi priče sistemski raspršuju kroz mnogostrukе kanale komunikacije u cilju kreiranja jedinstvenog i koordinisanog iskustva zabave“ (Jenkins, 2007). Utom procesu, svaki medij u skladu sa tehničkim osobenostima i konceptualnim specifičnostima doprinosi izgradnji narativa celine, odnosno nudi prepoznatljiv format (npr. film, televizijska emisija, video igra i sl.) koji omogućava da se predstave konkretni segmenti priče (Jenkins, 2006: 95–6). Pri tome, važno je da svako nastavljanje priče kroz različite medije bude celovito tako da korisniku nije potrebno poznавanje prethodnih segmenata narativa (Jenkins, 2006: 96). Ipak, distribuiranje priče kroz različite medejske platforme recipijentu omogućava sveobuhvatan pogled koji nadilazi okvire jednog medija, veću motivaciju za prihvatanje određenog sadržaja, pa samim tim i konzumaciju istog. Upečatljiv primer Dženkins pronalazi u narativima izgrađenim oko filma *Matriks* (*The Matrix*, 1999), odnosno u razrađivanjima elemenata ove filmske priče putem animiranog filma, stripova, video igara itd. (Jenkins, 2006: 96, 101). *Matriks*, dakle, reprezentuje osnovnu ideju transmedijskog pripovedanja – ideju o *umetnosti izgradnje sveta* (“the art of world building”; Jenkins, 2006: 115) kao integriranom sistemu sa mnogo pomerajućih delova čije sklapanje dovodi ne samo do priče u celini, već do razumevanja čitavog univerzuma koji iz nje izrasta. Takođe, u teorijskom i praktičnom smislu, važno je istaći razliku između remedijacije – kao plasiranja istog sadržaja u različitim medijima (npr. knjiga i film se zasnivaju na potpuno istoj priči) i transmedijskog pripovedanja – kao ekspanzije narativa kroz razradu i uobičavanje sekvenci sadržaja u različitim medijima i semantičkim sistemima, čime se priča usložnjava i kreira se svet transmedijske priče (eng. transmedia storyworld) (Ryan i Thon, 2014; Guynes i Hassler-Forest, 2017). Pored toga, potrebno je naglasiti da je ovaj koncept proistekao iz teorijskog utvrđivanja efekata industrije zabave na kulturu, u američkom kontekstu, pod uticajem tehnoloških promena, pri čemu je značajno primetiti

da muzički primeri izostaju. Sa druge strane, u prostoru evropske humanističke misli se takođe promišlja ideja *pričanja priča*, ali u okvirima koncepta *muzičkog kustostva* (eng. music curatorship; Amaral, 2021). Narativi istorije umetnosti govore o kustosu kao stručnjaku koji organizuje umetničke događaje i predstavlja umetničke predmete javnosti. Muzičko kuststvo, analogno tome, podrazumevalo bi skup tehnika, načina i ciljeva prezentacije muzičkog dela i izvođenja u različitim tipovima fizičkih i digitalnih javnih prostora a posredstvom elemenata koji nisu samo muzički. Dakle, praksa muzičkog kustostva nastala je prilagođavanjem tradicionalnog načina javnog izlaganja klasične muzike zahtevima koje polje konvergentne kulture postavlja u odnosu na prezentaciju muzičkog izvođenja, tehnike njegovog posredovanja do šire publike i specifičnih ciljnih grupa, te raspršivanje priča o muzici i muzičarima, sa posebnim akcentom na internetu kao savremenom izlagačkom prostoru muzike. Relacionizam, transdisciplinarnost, inkluzivnost i održivost izdvajaju se kao osnovni principi muzičkog kustostva (vidi više: Amaral, 2021), odnosno transmedijskog pripovedanja. Drugim rečima, transmedijsko pripovedanje moglo bi da se razume kao skup tehnika kojima se činoci u svetu muzike služe kako bi iskoristili pune potencijale interneta kao medija brze i ekspanzivne globalne komunikacije i dosegli one društvene grupe koje tek treba da postanu održive muzičke publike i akteri pričanja priča o muzici. Upravo ćemo ove mehanizme bliže objasniti i prikazati na konkretnim primerima u nastavku rada.

### *Konvergencija, participacija i kolektivna inteligencija*

Ako kulturu, u antropološkom smislu, definišemo kao način života i delovanja ljudi u određenom istorijskom vremenu (Vilijams, 2008; Gir, 2011: 17), onda su upravo digitalne tehnologije i prakse ono što opisuje savremeni kontekst, odnosno ono što je dovelo do uspostavljanja digitalne kulture (vidi više: Gir 2011). Način života u okviru digitalne kulture određen je specifičnim načinom komunikacije, sistemom označavanja i proizvodnjom, koji objedinjuje pojam *konvergencije*, odnosno *kulture konvergencije*. Ovi termini krucijalni su za razumevanje strategija, mehanizama i mogućnosti transmedijskog pripovedanja. Dženkins tumači konvergenciju kao pojavu koja ukazuje na značajan paradigmatski obrt u savremenoj kulturi, odnosno zaokret od sadržaja koji su kreirani prema specifičnostima određenog medija, ka sadržajima koji, „teku” kroz više medijskih kanala”, što dalje vodi ka povećanju međuzavisnosti komunikacijskih sistema u kontekstu uspostavljanja i prepoznavanja *kulture konvergencije* (Jenkins, 2006: 243; upor. Kleut, 2016). Tačnije, Dženkins opisuje tri bitne odlike savremenog konteksta koje menjaju odnose između medijskih industrija i publike: *kultura konvergencije*, *kultura participacije* i *kolektivna inteligencija*. U vezi sa prvim pojmom, pomenuti autor ističe:

Pod konvergencijom razumem kretanje sadržaja kroz mnogobrojne medijske platforme, saradnju među različitim medijskim industrijama, migratorno ponašanje medijskih publika, koje će otići bezmalo svuda u potrazi za zabavom (...). Konvergencija je proces koji istovremeno teče odozgo, od medijskih kompanija i konglomerata, i odozdo, od korisnika koji u svakodnevnom životu koriste različite medije i sadržaje (Jenkins, 2006: 2, 18).

U praksi, ovo podrazumeva povezivanje publike, međusobno okupljanje oko medijskog proizvoda/sadržaja i aktivno delovanje u smeru intenziviranja komunikacije, kreiranja, razumevanja i širenja priče. Ovu razmenu informacija među članovima publike Dženkins tumači kao manifestaciju *kolektivne inteligencije*, a pozivajući se na eksplikacije filozofa, teoretičara kulture i medija, Pjera Levija (Pierre Lévy). Pomenuti koncept podrazumeva kruženje i integrisanje znanja u umreženom društvu, kao i proces kolektivnog prikupljanja i dopunjavanja informacija – jer „niko ne zna sve, a svako zna po nešto...” (Levi, prema Jenkins, 2006: 27–28). Kolektivna inteligencija se, dakle, odnosi na sumiranje relevantnih informacija koje individue u određenoj grupi poseduju, a kojima se dobija obuhvatniji odgovor na određeno pitanje (Jenkins, 2006: 27). Već pomenuto ostvarenje *Matriks* upravo je primer filma koji gledaoce navodi da ključeve tumačenja pronalaze u razmeni informacija – na forumima i pomoću pratećih sadržaja (Jenkins, 2006: 95), a reprezentativne slučajevе delovanja kolektivne inteligencije u kontekstu transmedijskog pripovedanja pronalazimo i u vezi sa brojnim televizijskim serijama i njihovim nastavcima u kojima se na osnovu glavnog sadržaja ne može doći do konačnih zaključaka (na primer, navode se serije *Doktor Hu* [Doctor Who] i *Izgubljeni* [The Lost] koje upotpunjene veb sajtovima i mini epizodama) ili video igrana (na primer, igra *Pokemon* podrazumeva ne samo jednosmernu konzumaciju, već i međusobnu participaciju igrača) (vidi: Perryman, 2008; Sefton-Green, 2004). Akteri kreativne industrije uočavaju i kapitalizuju ekonomsku vrednost ovakvog angažmana publike, nastojeći da je planski podstiču. Publika pristupa proizvodima putem pametnih tehnoloških uređaja a upravo posredstvom različitih medijskih platformi, što dovodi do toga da transmedijsko pripovedanje postaje nezaobilazan oblik plasiranja proizvoda i kreiranja narativa o tom proizvodu u dvosmernom odnosu između proizvođača i publike. Dakle, kultura konvergencije sastoji se iz:

*uključivanja* različitih zainteresovanih strana, profesionalnih proizvođača, publike, izvora, sponzora, u (ko-)kreiranju medijskih sadržaja, *integracije* različitih medijskih industrija u globalnu proizvodnu mrežu, *dematerijalizacije* praksi medijske proizvodnje – pošto se veste, vrednosti i ideje, umesto ljudi ili mašina, kreću unutar ovakvih mreža, *koordinacije* između veoma različitih ciljeva – kreativnosti, trgovine, sadržaja i povezanosti – u procesu medijske proizvodnje (Deuze, 2009: 474).

Paradigma kulture konvergencije odnosi se na različite procese medijskog prevođenja sadržaja, umrežavanja i povezivanja medija, poruka, načina proizvodnje sadržaja, reklamiranja i sticanja profita kroz medijsku sferu, zatim na načine na koje članovi publike pristupaju sadržajima, sarađuju među sobom i komuniciraju sa medijskim industrijama. Ova umrežavanja imaju pozitivan predznak kada se tumače kao primjeri *participacije* – povećanog učešća individua u političkom, kulturnom, odnosno medijskom životu. Kako smo objasnile, ovo je imanentna odlika konvergencije kao pojave koja treba da podstakne i aktivira pojedince u traganju za informacijama sa ciljem stvaranja konekcije među disperzivnim medijskim formatima (Jenkins, 2006: 2), čime oni postaju saradnici, *prodžuzeri* (eng. producers)<sup>3</sup> u procesu kreiranja sadržaja (Bruns, 2008; vidi i: Dajić, Radivojević, 2019: 108; upor. i: Ritzer i Jurgenson, 2010). Dok je, s jedne strane, ovo prouzrokovalo uspostavljanje „nove kulture znanja“ (Levi, prema Jenkins, 2006: 28) – dinamičnog poretku koji negira ideju o pasivnoj konzumaciji medija, tj. publici kao pasivnom konzumentu – sa druge je pokrenulo i debate o negativnim aspektima ovog obrta. Naime, kritika kulture konvergencije sažima se u tvrdnji da ova paradigma kulture počiva na besplatnom *nematerijalnom radu* korisnika, kojeg medijske korporacije višestruko eksplloatišu kako bi stekle profit (Lazzarato, 2004). Nematerijalni rad podrazumeva proizvodnu saradnju, pre svega u produkciji i reprodukciji komunikacije, pri čemu robna vrednost nije sadržana u upotrebi proizvoda već u količini njegove recepcije, budući da je „recepција sastavni deo proizvoda“ (Lazzarato, 2004: 157; upor. i Kleut, 2016: 172). Dakle, u susretu sa transmedijski plasiranim sadržajima publika radi i taj rad je subjektivan – stvaraju se ideje na osnovu plasiranog sadržaja; društven – medijski sadržaji se dele; i intertekstualan – plasirani sadržaji mogu da budu osnova za neke nove, individualno i kolektivno stvorene tekstove (vidi više: Bolin, 2012).

Oprečna tumačenja participatornih potencijala kulture konvergencije proizilaze iz teorijske konceptualizacije *participacije*, što je centralno pitanje na koje ukazuje Karpentije (Nico Carpentier). Ovaj autor zagovara politikološko nasuprot sociološkom određenju i poziva da se teorijski razgraniči interakcija i *participacija* (Carpentier, 2011a). Dok interakcija podrazumeva susret, stupanje u odnos sa drugima, *participacija* iziskuje okvir donošenja odluka i kontekst u kome se pregovara o odnosima moći. U Karpentijevom određenju, *participacija* se dešava onda kada se promene relacije među akterima, kada oni koji tipično nemaju moć u svojim rukama uspeju da izdejstvuju odluke u svoju korist (Carpentier, 2011b; 2016). Analogno ovome, a kada govorimo

<sup>3</sup> Ova praksa se javlja usled razvoja Web 2.0 tehnologija koje su omogućile korisnicima da postanu aktivni kao kreatori sadržaja i saradnici u čitavom procesu, što je uticalo na promenu „vertikalne interakcije“ između provajdera i korisnika. Nasuprot ovom vidu odnosa, aktiviranje korisnika omogućilo je razvoj „horizontalne saradnje“ među akterima na mreži, formiranje njihovih zajednica, posebno u onim slučajevima gde su korisnici svesni međusobne proizvodnje (recimo, na primeru Vikipedije; Bruns, 2013: 67).

o medijsko-tehnološkom kontekstu, može se izdvojiti i Dženkinsov stav prema kojem interakcija podrazumeva upotrebu nove tehnologije koja je kreirana tako da se očekuje veći odgovor korisnika, dok se koncept participacije zasniva na kulturnim i društvenim protokolima. Naime, participacija je otvoreniji i fleksibilniji koncept koji nije u potpunosti pod kontrolom medijskih aktera, već ovde procese regulišu konzumenti medija (Jenkins, 2006: 133). Oni, kako Dženkins ističe, treba da poseduju veštinu *transmedijske navigacije* koja je definisana kao „sposobnost praćenja protoka priča i informacija u različitim modalitetima“ (Jenkins et al., 2009: 4).

*Faktori uspešnosti transmedijskog pripovedanja:  
odlike priče i cirkulisanje medijskog sadržaja*

U sferi industrije zabave, svet jedne priče obično se gradi složenim narativima, sa brojnim likovima i karakterima, nelinearnim vremenskim odnosima sekvenci priče, pojavom neočekivanih sekvenci, kontradiktornim perspektivama i različitim verzijama interpretacije istih događaja (Schiller, 2018: 102). Određeni postupci privlače posebnu pažnju publike: parodiranje, mimovi, neočekivani završeci i obrti, lažne najave, mešanje različitih stilova i reference/adaptacije već poznatih priča (vidi više: Alexander, 2011: 3–15; vidi i: Nguyen, 2017). Svaki svet priče treba da poseduje određene estetske odlike po kojima je prepoznatljiv i po kojima se razlikuje od drugih priča. Kada se jedan svet priče odlikuje specifičnim temama, karakterima i estetikom – bojama, oblicima, materijalima, simbolima, tehnikama montaže – o njemu može da se govori kao o brendu. Brend podrazumeva jedinstveni set atributa vezanih uz određeni proizvod koji se prevode i provode kroz različite medije (O'Reilly, 2005). Krilatice poput: „od sada ne treba više proizvoditi marke već priče“ i „novi marketing ima za cilj da kazuje priče a ne da smišlja reklame“ upravo svedoče o dominaciji novog načina mišljenja, kao i o izvesnom marketinškom obrtu koji potvrđuje prevlast narativa (Salmon, 2010: 23).

Postavlja se pitanje koji su faktori uspešnosti i održivosti određenih narativnih izbora, odnosno na koji način se odvija medijska cirkulacija određenog sadržaja. Dok se tradicionalni način prezentovanja i prenošenja sadržaja zasniva na distribuciji kontroliсанoj komercijalnim interesima onih koji taj sadržaj kreiraju i prodaju, Dženkins, Ford (Sam Ford) i Grin (Joshua Green) uočavaju novu praksu koji nazivaju *rasprostirući* (ili, možda u slikovitijem prevodu –*raspršujući*) mediji (eng. spreadable media) (Jenkins, Ford, Green, 2013).<sup>4</sup> Ovde je reč o pomeranju težišta sa distribucije na cirkulaciju, a

<sup>4</sup> Ovaj postupak možemo da zamislimo kroz model maslačka čiji cvet, tj. sićušne semenke nakon sušenja raznosi vетar i tako utiče na njegovo razmnožavanje. Ovu analogiju upravo koriste Dženkins, Ford i Grin kao slikovit prikaz dejstva koje treba da ostvari model *raspršujućih medija*.

u kontekstu već pomenutog participatornog oblika kulture koji publiku aktivira kao *raspršivača* sadržaja. To znači da ovaj proces nije uslovjen isključivo tehnologijom (mada ona jeste preduslov njegovog pokretanja), već društvenom logikom i kulturnim praksama koje su omogućile i popularizovale nov način deljenja i kruženja sadržaja (Jenkins, Ford, Green, 2013: 1–2). Koncept *rasprostiranja* ili *raspršivanja* odnosi se, dakle, na tehnički i kulturni potencijal nekog medijskog sadržaja da bude deljen, odnosno na potencijal koji omogućava da publika pravi izbore koji utiču na protok medijskih sadržaja (Jenkins, Ford, Green, 2013: 3). Osmišljavanje ovog koncepta reakcija je na praktikovan marketinški model *lepljivosti* (eng. stickiness), koji je popularizovan u marketinškoj literaturi od 2000-ih, između ostalog, posredstvom knjige Malkolma Gladvela (Malcolm Gladwell) *Prelomna tačka [The Tipping Point]* (Gladwell, 2000). Gladvel ovaj termin objašnjava kao model stvaranja sadržaja koji privlače pažnju publike i podstiču njen angažman. Drugim rečima, to je način da se informacije plasiraju tako da publika ne može da ih zaobiđe – za koje se prosto „prilepi“ (Gladwell prema Jenkins, Ford, Green, 2013: 4). Kao biznis model, *lepljivost* se odnosi na centralizovanje prisustva publike na određenoj online lokaciji za generisanje prihoda koji dolaze od oglašavanja ili prodaje. Ovde nije samo stvar u tome koliki će broj ljudi videti određeni sadržaj, već je reč o mehanizmima koji motivišu ljude da provedu vreme na određenom (online) mestu (Gladwell prema Jenkins, Ford, Green, 2013: 4). Nasuprot koncepta *lepljivosti*, koji se meri vremenom provedenim uz određeni sadržaj, mehanizam *raspršivanja* teži da motiviše i olakša napore fanova i entuzijasta da šire glas (Jenkins, 2009). U tom smislu, može se govoriti i o primerima *viralnih praksi*, odnosno viralnog marketinga. Iz te vizure Dženkins, Ford i Grin daju sledeću definiciju: viralno označava mnoge procese u kojima su ljudi aktivno uključeni u cirkulisanje i oblikovanje medijskog sadržaja, pa je efekat poruke uslovjen njenim kretanjem od osobe do osobe (Jenkins, Ford, Green, 2013: 17).<sup>5</sup> Takođe, koncept raspršivanja podrazumeva repozicioniranje masovnih sadržaja u odnosu na prvobitni kontekst. Jer, kada se materijal kreira prema jednom modelu i određenoj publici, on kao takav ne može da se koristi u nekim drugim kontekstima i zarad drugih ciljeva. Zato je publika ta koja određeni sadržaj rekonstruiše ili nadograđuje prema sopstvenim potrebama. Ovde se dešava konstantni proces „prenamene“ (eng. repurposing) i „recirkulisanja“ (eng. recirculating) koji nagriza odnos između produkcije i konzumacije (Jenkins, Ford, Green, 2013: 27).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Slučaj Suzan Bojl (Susan Boyle) – pevačice-amaterke koja se proslavila u zrelim godinama nakon pojavljivanja u serijalu *Britanija ima talent* – predstavlja primer šta se dogodi kada mnogo ljudi doneše odluku da određeni sadržaj stavi u promet deljenjem slike, pesme, video snimka prijateljima, članovima porodice ili na društvenim mrežama. Zahvaljujući ovim procesima Suzan Bojl postala je globalno poznata, a to je rezultiralo i konkretnim uspehom – objavljinjanjem albuma. Ovde se takođe radi o prepoznavanju uloge fanova u čitavom procesu njenog sticanja slave – upravo su oni prvi koji su prigrili prakse *rasprostiranja* i učinili da Suzan Bojl postane slavna. Fanovi i fandomi (zajednice fanova) se, u tom smislu, smatraju inovatorima u polju korišćenja participatornih platformi.

<sup>6</sup> Recimo, primer bi bio kultura mimova koja podrazumeva da se od postojećih sadržaja prave novi,

*Transmedijsko pripovedanje u digitalnoj medijaciji muzike*

Tehnike transmedijskog pripovedanja danas deluju kao primarni i dominantni oblici obraćanja publici, jednako u svetu popularne i umetničke muzike, kako u slučajevima afirmisanih umetnika i muzičkih institucija, tako i u slučaju onih još nedovoljno poznatih. Kada je funkcionalizovano kao tehnika distribucije i promocije muzike, transmedijsko pripovedanje može da tematizuje i predstavlja različite aspekte vezane za izvođače, delo i izvođenje u dijahronijskoj i sinhronijskoj vizuri, informacije o životu umetnika (pokazivanje publici kako umetnik živi i kako razmišlja o muzici), uživo istupanje umetnika (obraćanje u live-u), uključivanje aktera iz svakodnevnog života u promovisanje muzike, vezivanje specifičnih plesnih pokreta za određenu muziku i kreiranje zabavnih sadržaja (kvizova, nagradnih igara ili video igara).<sup>7</sup> Danas se sve ovo prevashodno događa u prostoru društvenih mreža, do čega je dovela ekspanzija korišćenja njihovih marketinških potencijala od strane muzičara pojedinaca i muzičkih institucija u drugoj deceniji ovog veka. Međutim, kada je u pitanju iniciranje transmedijskog pripovedanja o muzici, animirani bend iz Engleske *Gorillaz*, osnovan 1998. godine, delovao je pionirski.

Ovaj bend je 2001. godine realizovao svoj prvi album koji je izazvao veliku pažnju u medijima, te bio nominovan za najbolji britanski album godine. Osim što su se pozicionirali kao kvalitetni muzičari sa velikom bazom fanova, članovi ovog benda kreirali su i novu dimenziju medijskog posredovanja muzike, kroz osmišljavanje transmedijskih priča u vezi sa bendom. Nakon prvog studijskog albuma (*Gorillaz*, 2001) realizovali su prvi DVD uz koji je plasiran i CD-ROM sa vizuelnim sadržajima (pozadinama za ekran), muzikom i video igrom u kojoj je igrač policajac sa zadatkom da pobedi Kong studios, virtualni studio benda. Drugi, kompilacijski DVD benda iz 2006. godine doneo je nove materijale, uključujući video igre, govorna obraćanja članova benda, muziku i MTV Cribs – video format u kome bend pokazuje svoju kuću i životni stil. Ovaj bend je strateškim korišćenjem različitih medijskih kanala i transmedijskim plasiranjem narativa u potpunosti razvio svoj specifični svet priče ili Gorillaz univerzum (Eckstein, 2009). U dokumentarnom filmu koji je realizovan 2009. godine – *Bananaz* – sve što se događa iza scene pokazano je publici – kako se kreira jedan svet priče, ko se krije iza glasova animiranih likova i kako teče proces animacije.<sup>8</sup> Svi misteriozni elementi sveta priče na ovaj način su bili otkriveni. Bend je, međutim, nastavio da sledi savremene trendove na medijskom tržištu pa je tako promotivna kampanja oko trećeg njihovom transformacijom, a upravo u skladu sa potrebama publike.

<sup>7</sup> Na primer, video igra *The Beatles: Rock Band* iz 2009. godine prikazuje članove ovog sastava kao glavne likove video igre.

<sup>8</sup> Video je dostupan putem linka: <https://www.youtube.com/watch?v=fazz7IuV-Wc> (pristupljeno 20. 03. 2023. godine).

albuma 2010. godine realizovana 3D videom *Putovanje do plastične plaže* [*Journey to Plastic Beach*] u kome je jedan od članova benda u potrazi za izgubljenim duhom benda.<sup>9</sup> Osim muzike, obavezni elementi *Gorillaz* priča sa kojima se publika identificuje u različitim sekvencama priče vezani su za vizuelno Brendiranje benda – svi likovi su prikazani istim crtačkim stilom a logo i naziv benda se uvek pojavljuju u stilu *street umetnosti*. Fokus je bio i na kreiranju korisnički vođenog sadržaja u formi crteža – publika je sama kreirala fikcionalne likove koji su se uključivali u glavnu i mikro priče – kao i u odnosu na naziv benda i tekstove pesama, što je bio glavni predmet korisnički vođenih diskusija.

Strategije transmedijskog pripovedanja prepoznajemo i u projektu *Biofilija* [*Biophilia*] (2011) islandske umetnice Bjork (Björk). Projekat je rezultat timskog rada, a na njemu su, pored Bjork, radili umetnici, dizajneri, naučnici, kreatori instrumenata, pisci i softver developeri, ostvarujući transdisciplinarno povezivanje, odnosno postavljajući osnove za transmedijsko iskustvo. Reč je o ostvarenju kojim se realizuje veza između muzike, tehnologije i prirode, u cilju akcentovanja značaja uodnošavanja ovih fenomena, odnosno širenja društvene svesti o ljudskom uticaju i participaciji u prirodnim procesima, te odnosu između ljudi i okruženja (Degórska, 2022: 78). Kako je sama Bjork istakla, ideja projekta je da se uspostave mostovi između pojava, fenomena, kao što su, na primer, tehnologija i priroda, ali na prijemčiv i edukativan način, koji bi posebno odgovarao deci (Björk, 2013).<sup>10</sup> Gledano iz vizure transmedijskog pripovedanja, ovo bi bio narativ koji se potom raščlanjuje na nekoliko elemenata, u skladu sa medijsko-tehnološkim okvirima. U osnovi projekta je muzički album realizovan u višemedijskom, inovativnom formatu, kao konceptualni album-aplikacija, što podrazumeva da svaka od deset pesama može da se emituje i aktivira putem aplikacije, u kontekstu multimedijalnog, interaktivnog iskustva.<sup>11</sup> Svaka od pesma utemljena je na vezi i interakciji između deset muzičkih elemenata (npr. akordi, skale, arpeđa, muzičke sekvenце itd.), odnosno deset elemenata iz prirode koji mogu da se posmatraju kao ekvivalenti (npr. kristalne strukture, svetlost, virusi, gravitacija itd.), koje korisnik može da koordinira i menja (recimo, kontrolisanjem elementa svetlosti, može se kontrolisati i menjati opseg arpeđa, u pesmi *Munja* [*Thunderbolt*]),<sup>12</sup> oblikujući tako konačan izgled/zvuk numere. Pored toga, album postoji i u remedijatizovanoj verziji, kao fizičko,

9 Video je dostupan putem linka: <https://www.youtube.com/watch?v=dP13tNC5QCU> (pristupljeno 20. 03. 2023. godine).

10 Pozivamo se na intervju: Bjork: On Music and Biophilia - The Sound of Nature | WIRED 2013 | WIRED (<https://www.youtube.com/watch?v=UTcy5c73ZZY&t=238s>), pristupljeno 23. 03. 2023.

11 Rad na projektu pratio je i razvoj novih tehnologija, odnosno prvog iPad uređaja kompanije Apple (pojavio se na tržištu aprila 2010). Upravo zbog toga je tim autora razmatrao opciju da se ovaj uređaj koristi kao platforma za aplikaciju, ali i kao instrument koji će biti upotrebljen tokom izvođenja (Degórska, 2022: 79).

12 Vidi: ([5](#)) björk: biophilia: thunderbolt app tutorial - YouTube, pristupljeno 23. 03. 2023.

standardno izdanje, odnosno kao digitalno izdanje. Elementi *Biophilia* narativa potom su razrađeni u drugim medijskim formatima, kao: remiks muzičko izdanje (*Bastards*, 2012), kao dokumentarni film *Kada je Bjork upoznala Atenboroa [When Björk Met Attenboroug]* (2013), odnosno kao koncertni film – *Biofilija uživo [Biophilia Live]* (sa nastupa 2014. godine). Potom, priča se dalje proširila na edukativni program za decu, kojim se najmlađi podstiču da istraže kreativnost putem tehnologija i razviju stavove o održivoj budućnosti (*Edukativni projekat Biofilija [The Biophilia Educational Project]*, 2014).<sup>13</sup> U okviru ovog segmenta koji treba da ponudi inovativna pedagoška rešenja, korisnici od 10 do 12 godina putem igre obrađuju određene teme, koristeći, između ostalog, pomenute aplikacije (sa opcijama za interaktivnu igru, muzičke animacije, animiranu partituru, pristup tekstu, kao i naučnim radovima o ponuđenim temama).<sup>14</sup> Na taj način, projekat *Biophilia* usmeravan je ka različitim cilnjim grupama i sferama društva (od obrazovnih ustanova, preko institucija kulture do naučnih instituta), čime je zadovoljena jedna od stožernih strategija transmedijskog pripovedanja – širenje kruga konzumenata određenog sadržaja, kao i ideja o transmedijskoj publici kao kategoriji koja je osposobljena da komunicira na multimodalnan način.

Potreba da se sadržaji klasične muzike predstave i u digitalno posredovanim formatima nije nova (setimo se, recimo, da je *Berlinska filharmonija* pokrenula koncept „Digitalne koncertne dvorane“ još 2008. godine), ali je svakako dobila novi zamajac u novonastalim društvenim okolnostima prouzrokovanim pandemijom virusa COVID-19. Mada ove tendencije mogu da deluju paradoksalno u kontekstu mehanizama klasične muzike, budući da je u srži ove prakse izvođenje uživo, prednosti digitalne prezentacije su izvesne. Kako Pol Hjuz (Paul Hughes), generalni menadžer ansambala *BBC Symphony Orchestra* i *BBC Singers* ističe: „omogućavajući da muzika postane dostupna većem broju ljudi na više načina, u više formata nego što biste to mogli da zamislite pre dvadeset godina, digitalna tehnologija je pružila mogućnost uspostavljanja direktnijeg odnosa sa publikom“ (prema: Kavanagh 2018: 129). Kada je reč o praksama transmedijskog pripovedanja u sferi klasične muzike (odnosno, industrije klasične muzike),<sup>15</sup> ovaj direktniji odnos i kontakt sa publikom dobio je poseban vid razrade, te se uočava njegova ekspanzija. Kao primer navećemo delovanje prestižne izdavačke kuće *Deutsche Grammophon* (u daljem tekstu *DG*) u digitalnom prostoru, odnosno predstavićemo neke

13 Vidi više: <https://www.oneplanetnetwork.org/knowledge-centre/projects/biophilia-educational-project>, pristupljeno 23. 03. 2023.

14 Ovaj projekat je realizovan kao pilot projekat u pojedinim školama u Rejkjaviku, 2015–2016. godine.

15 Poslednjih nekoliko godina u naučnom diskursu formira se platforma koja nudi nova čitanja klasične muzike kao prakse zasnovane (i) na mehanizmima muzičke industrije, te se sagledava iz vizure studija ekonomije, biznisa, marketinga, e-marketinga i drugih srodnih oblasti. U tom smislu, u muzikološkom diskursu uočava se potreba da se uspostave relacije između akademskog konteksta i industrije, a jedan od skorijih rezultata je i zbornik radova *The Classical Music Industry*, na koji se ovde pozivamo (Dromey i Haferkorn, 2018).

od elemenata njene promocije, budući da je ovo samo jedan segment strategije digitalnog delovanja ove kuće. Iako je reč o instituciji, kompaniji, premijum brendu sa tradicijom dugom 125 godina,<sup>16</sup> momenti krize u poslovanju i na tržištu, koji su se odrazili padom prodaje i gubitkom određenih ugovora, a naročito prouzrokovani obrtima usled razvoja novih audio tehnologija i formata za distribuciju muzike, nisu zaobišli ni *DG* (Welscher i Ruderer, 2017). Kompanija je na ovo reagovala taktikom otklona od tradicionalnih biznis modela sa primarnim ciljem – privlačenje nove publike (Welscher i Ruderer, 2017). Stoga, različiti rukovodioci *DG* imali su različite strategije (neke i kritikovane i osporavane, pa, jasno, sa različitim rezultatima) od repertoarskih, krossover promena, angažovanja novih izvođača, do onih usmerenih ka intenzivnjem praćenju tehnološko-medijskih dešavanja i novih slušalačkih navika (što je zapravo u osnovi delovanja ove kuće još od samih početaka).<sup>17</sup> Klemens Trautmen (Clemens Trautmann), aktuelni direktor kompanije (od 2015. godine), u vezi sa tim ističe: „klasična muzika je danas u poziciji koja zahteva novi pristup (...) posebno u načinu na koji se prilagođavamo digitalnim platformama”.<sup>18</sup> Analizom načina medijske prezentacije *DG* uočili smo da se njihovi sadržaji plasiraju na različitim platformama, te da je moguće prepoznati elemente transmedijskog narativa. Čini se da je naročito učinkovito ove elemente uporediti sa klasičnijim vidovima promocije, prema već pomenutom modelu *stickiness vs. spreadability* (vidi: Jenkins, Ford, Green 2013: 5). Prvi slučaj bi predstavljala oficijelna internet prezentacija *DG* (<https://www.deutschegrammophon.com/en>) koja služi kao platforma za distribuciju sadržaja po principu centralizacije publike na jednoj onlajn lokaciji, a kako bi se ostvario prihod od prodaje. Ovde pronalazimo opšte informacije o izvođačima, odnosno konkretne informacije o izdanjima i turnejama koje nas direktno vode ka određenom servisu za kupovinu vinila, diskova, karata, *merčandajz* proizvode, *striming* ili *download* muzike. Sa druge strane, *DG* ima naloge na društvenim mrežama: Triter (<https://twitter.com/DGclassics>, sa preko 119 hiljada pratilaca), Fejsbuk (<https://www.facebook.com/deutschegrammophon>, sa preko 472 hiljade pratilaca), Instagram (<https://www.instagram.com/dgclassic>, sa preko 300 hiljada pratilaca) i, u skladu sa najaktuelnijim potrebama – Tiktok (<https://www.tiktok.com/@deutschegrammophon>, sa preko 62 hiljade pratilaca). Dok Triter i Fejsbuk nalog nisu transmedijski profilisani, već donose gotovo iste sadržaje (ekskluzivni video materijali, intervjuji sa izvođačima,

16 Od 1999. godine *DG* posluje pod okriljem kompanije *Universal Music Group*.

17 Setimo se da je ovu kuću i osnovao Emil Berliner 1898. godine (The Gramophone Co. Ltd.) kako bi pokrenuo tržište za tada novi pronalazak – gramofon i gramofonsku ploču (patentiran 1887. godine), pripremivši teren za razvoj industrije nosača zvuka (vidi više: Maglov 2022).

18 Prema: <https://www.musicbusinessworldwide.com/dr-clemens-trautmann-appointed-president-of-deutsche-grammophon/> (pristupljeno 23. marta 2023.). *DG* je prva kuća posvećena klasičnoj muzici koja je 2014. godine pokrenula striming aplikaciju, *DG Discovery*, a od 2022. video i audio striming platformu, *Stage +* sa ciljem da se ostvari „multidimenzionalno iskustvo klasične muzike najvišeg kvaliteta“. Vidi: <https://www.deutschegrammophon.com/en/composers/stage-plus/stage-announce-2346> (pristupljeno 23. marta 2023.).

najave albuma, reklame za druge platforme na kojima se predstavljaju njihova izdanja, čestitke rođendana kompozitorima i izvođačima, arhivski snimci, snimci sa proba), sa mogućnošću komentarisanja, daljeg deljenja, pa povremeno i ostvarivanja dodatne interakcije na temelju metode „ekonomije poklanjanja” (eng. gift economy) koja upravo počiva na uspostavljanju poverenja i direktnijeg kontakta sa publikom, Instagram i Tiktok donose nešto drugačiji sadržaj i nove segmente *DG* narativa. Kada je reč o Instagram stranici, pored uobičajenog načina predstavljanja u vidu objava fotografija ili *reel* videa, koji donekle prate prethodno navedene mreže, ovde nalazimo i nove segmente *priče*, tj. *story* formate posvećene angažovanim umetnicima koji su zapravo kreatori sadržaja, odnosno oni preuzimaju nalog na kraći period (videti segment *highlights – Takeover*). Publika ovde ima priliku da vidi situacije sa proba, iza scene, iz privatnog života umetnika (recimo, vezane za trenutke odmora ili hranu koju vole), često i one komične, kao i da im postavi pitanje. Ovaj neposredniji sadržaj, usmeren ka ostvarivanju veće interakcije sa publikom, naročito je uočljiv na Tiktoku. Naime, u skladu sa odlikama, dinamikom i organizacijom platforme, ovde se pronalaze kraći vertikalni video formati,<sup>19</sup> obično neki upečatljivi segmenti izvođenja, aktuelnih ili arhivskih snimaka, pogodni za deljenje (najveći broj pregleda, 2,4 miliona ima video pod nazivom „Koja je magična tajna Malerovog Adadeta” u kojem govori Leonard Bernštajn [Leonard Bernstein], dok u sledećem po broju gledanosti, 1, 2 miliona, Juđa Vang [Yuja Wang] svira bosa, uz komentar “Never forget to put on your Louboutins before the sound check”) (vidi više: Radovanović 2022). Ovi video segmenti organizovani su prema određenim temama (*hashtag*), a jedna je, recimo, #WomenOfTikTok, čime se potencira veća vidljivost interpretatorki. Pored toga, izdvajaju se i segmenti u kojima se pratiocima postavljaju kviz-pitanja („Pogodite ko je pijanista”, „Pogodite kompoziciju”, „Pogodite operu”), kao i segment *Unboxing* ili *Unpacking* gde se prezentuju nova izdanja. Iako je broj pratilaca *DG* na ovoj društvenoj mreži znatno manji nego na ostalim, dinamiku toka sadržaja odlikuje velika brzina protoka informacija, pa zato jedan video može da dosegne veliki broj pregleda, značajno nadilazeći broj pratilaca (kao u slučaju pomenutih primera sa Berštajnom i Vangovom). Budući da ovu aplikaciju koristi većinski mlađa populacija,<sup>20</sup> očigledna je strateška namera kompanije da se u budućnosti fokusira na ovu ciljnju grupu.

U lokalnom kontekstu, reprezentativni primer primene transmedijskog pripovedanja u sferi klasične muzike možemo da uočimo u strategijama medijske promocije Beogradske filharmonije na društvenim mrežama. Osim na sajtu (<https://www.bgf.rs/>), ovaj orkestar već više od decenije posreduje svoju izvođačku praksu,

<sup>19</sup> Ova ekspanzija kratkih video sadržaja karakterističnih za Tiktok, uticala je potom i na druge društvene mreže, koje su se prilagodile ovom trendu (Instagram će uvesti *Reels* format, a Jutjub *Shorts*) (prema: Radovanović 2022, 54).

<sup>20</sup> Prema američkoj statistici, Tiktok najviše koristi populacija starosne dobi od 10 do 19 godina (25%). Vidi: <https://thesocialshepherd.com/blog/tiktok-statistics> (pristupljeno 24. marta 2023).

gotovo na svakodnevnom nivou, i kroz druge digitalne formate. Aktivnosti Beogradske filharmonije u digitalnom kontekstu započele su u periodu kada društvene mreže, u lokalnoj sferi, još uvek nisu predstavljale standardne oblike umetničke komunikacije sa publikom. Fejsbuk (<https://www.facebook.com/bgfilharmonija>, preko 48 hiljada pratilaca) i Twiter (<https://twitter.com/BGFilharmonija?s=20>, preko 11 hiljada pratilaca) nalozi pokrenuti su tokom 2010. i 2011. godine, a Instagram (<https://www.instagram.com/bgfilharmonija/?hl=en#>, preko 18 hiljada pratilaca) nešto kasnije. Praksa postavljanja koncertnih video snimaka visokog kvaliteta na Jutjub počela je 2013. godine. Posebno u periodu pandemije, aktivnosti na društvenim mrežama postale su dominantni oblik komunikacije sa publikom, o čemu govori Jelena Milašinović, PR ove institucije: „Kada su u pitanju društvene mreže, mi smo bili prvi koji su započeli neposrednu, dvosmernu komunikaciju sa publikom. Inicijalno je u pitanju bila promocija koncernih aktivnosti, a onda smo uveli i nešto što se zove *brendiranje zaposlenih* ili, predstavljanje naših muzičara.”<sup>21</sup> Filharmonijski sadržaj na društvenim mrežama može da se sagleda kroz dve međusobno referentne kategorije, u okviru kojih su manje odnosno više prisutne odlike transmedijskog pripovedanja. Prvu i najbrojniju kategoriju predstavljaju priče koje prethode koncertnim aktivnostima i najavljuju ih, te postovi nakon koncerta, u kojima dominiraju fotografije ili kratki snimci izvođenja. Ovi sadržaji nisu usmereni ka podsticanju participatornog učešća publike u razvijanju priče, već ka reklamiranju koncertnih aktivnosti. Pažnja publike se zadržava izdvajanjem onoga što je karakteristično ili atipično za muziku koja se izvodi<sup>22</sup> ili za same izvođače, najčešće u zabavnom i/ili edukativnom tonu. Druga kategorija odnosi se na sadržaje u kojima se pojedinci uključuju u kreiranje sopstvenih narativa o klasičnoj muzici. Ova kategorija je izrazito participatorno orijentisana jer kao naratore aktivira muzičare ili publiku. Muzičari kreiraju sadržaje u kojima se obraćaju publici u prvom licu – u formatu bloga ili video formatu (posta, storija, rilsa) – prenoseći lične impresije povodom izvođenja, muzičkog dela, predstavljajući zanimljivosti o instrumentu na kome sviraju<sup>23</sup> ili – više u ličnom nego profesionalnom tonu – deleći sa publikom određene momente iz svakodnevnog života (npr. Živković, 2020). Aktivnosti u kojima se publika nalazi u ulozi kreatora digitalnih sadržaja odnose se na zadavanje različitih kreativnih zadataka na društvenim mrežama, odnosno pozive publici da se i sami aktiviraju u muzičkom izvođenju i kroz kratke video formate snime kao izvođači na kućnim instrumentima (<https://www.youtube.com/watch?v=pBRZspiKZFY>) ili u ulozi dirigenata već

21 Usmeni intervju sa Jelenom Milašinović, PR-om Beogradske filharmonije koji smo vodile 18. aprila 2022. godine.

22 Vidi, npr. Facebook reels, <https://www.facebook.com/reel/592520172295941> (pristupljeno 23. marta 2023. godine).

23 Vidi, npr. Facebook objavu od 6. marta 2023. godine: <https://www.facebook.com/bgfilharmonija/posts/pfbid0v3gd2mw2JbVqEMG8rTWShkcMjByU27GxCdT9rbgTqM2h3dSjjSpdLYGLNhSiXCgQl> (pristupljeno 23. marta 2023. godine).

snimljene muzike ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_cyAnLsxsJM&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=_cyAnLsxsJM&t=7s)). Ovakvi kreativni zadaci primarno su namenjeni najmlađoj populaciji, kao potencijalnoj publici koncertnih sala, koja u prostoru svoje svakodnevice stiče neposredno iskustvo klasične muzike kroz netipične oblike muziciranja. Zabavni i edukativni – odnosno *edutainment* aspekti (vidi više: Prodanov, 2021: 117–138) koji su karakteristični za obe pomenute kategorije filharmonijskog oglašavanja na društvenim mrežama deluju kao već isprobani sastojci priča za koje se publika uspešno lepi. Ovi sastojci upravo su oni koji treba da privuku širu publiku, onu koja ostaje izvan koncertne sale, do primarnog filharmonijskog proizvoda – izvođenja klasične orkestarske muzike – i uvedu je u buduću interakciju sa njom. Dakle, Beogradska filharmonija transformiše načine sopstvenog angažmana u konkretnom društvenom kontekstu, u odnosu na širu i ciljanu publiku, upravo intencionalno razvijajući zabavne, edukativne i participatorne potencijale priča na društvenim mrežama. Ove taktike ne stoje u koliziji sa primarnim umetničkim aktivnostima Filharmonije. Naprotiv, kako Milašinović navodi, orkestar strateški posreduje svoju izvođačku praksu, kao proizvod izuzetnih estetskih vrednosti, pričama oko muzike, koje, na dnevnom nivou, omogućavaju široj publici da ostane povezana sa ovim ansamblom. Dakle, društvene mreže su sistemski funkcionalizovane u ostvarivanju dugoročnih, institucionalno utemeljenih ciljeva promocije ovog orkestra i uopšte održivosti umetničke muzike na sceni, te širenja priča o njoj, o čemu svedoče i zvanični izveštaji o radu (objavljeni na internet stranici Filharmonije).<sup>24</sup> Pokazuje se da digitalna medijacija klasične muzike deluje kao ključni format njene medijske održivosti i time dostupnosti širem auditorijumu.

### Zaključak

U ovom radu nastojale smo da predstavimo ključne mehanizme transmedijskog pripovedanja, te da ukažemo na potencijale ovog koncepta u digitalnoj medijaciji muzike, koja, pre svega – kako odabrani primeri pokazuju – podrazumeva intenzivniju cirkulaciju muzičkog sadržaja zarad ostvarivanja vidljivije i učestalije interakcije sa publikom, odnosno uspešnijeg plasiranja rezultata muzičkih praksi. Iстичамо основних principa ovog koncepta – konvergencija, participacija, kolektivna inteligencija, te faktora uspešnosti (intenzitet raspršivanja sadržaja) – ukazale smo istovremeno i na odlike aktuelnog medijskog trenutka koji se temelji na strategijama „superpovezivanja“<sup>25</sup> svega i svih. U kontekstu muzičkih praksi, ova povezivanja najpre podrazumevaju centralnu ulogu publike. U novouspostavljenom medijsko-kulturnom poretku plasira-

<sup>24</sup> Arhiva dokumenata: <https://www.bgf.rs/lt/o-nama/dokumenta/arhiva-dokumenata/> (pristupljeno 23. marta 2023).

<sup>25</sup> Ovde referiramo na naslov knjige Meri Čejko (Mary Chayko) *Superpovezani* (Čejko 2019).

nje narativa putem različitih medijskih kanala ima, čini se, dugoročni kapacitet koji se prepoznaće kao merilo uspešnosti u kontekstu kulture konvergencije, tj. kulture u kojoj su tradicionalni divergentni kanali komunikacije postali prevaziđeni i komprimovani tehnologijama pametnih uređaja, te konvergirani u *story* kao jedinstveni format osmišljavanja i odašiljanja poruka. Ovaj format, iako produkt savremenog tehnološkog doba i središte naše svakodnevice zahvaljujući kojem se ukidaju razlike između personalne i masovne, individualne i institucionalne, umetničke i marketinške komunikacije, zapravo potvrđuje univerzalni, mitski karakter priče kao posrednika između ljudi i sveta. I dok tehnologija svakodnevno (pre)oblikuje naše živote, izazivajući zabrinutost o sveopštjem otuđivanju, priča ne prestaje da bude žarišna tačka susreta i povezivanja ljudi. Jer, ... potreba za pričom i pričanjem ostaje...

#### REFERENCE:

1. Alexander, Bryan. 2011. *The New Digital Storytelling. Creating Narratives with New Media*. Santa Barbara: Praeger.
2. Amaral, Heloisa. 2020. „Producing Situations: How Performer-Curators Are Rethinking Roles and Formats.” *On Curating: Curating Contemporary Music*, dostupno na: [https://www.on-curating.org/issue-44-reader/producing-situations-how-performer-curators-are-rethinking-roles-and-formats.html#.X\\_HXdx17nOQ](https://www.on-curating.org/issue-44-reader/producing-situations-how-performer-curators-are-rethinking-roles-and-formats.html#.X_HXdx17nOQ). Pristupljeno 23. 03. 2023.
3. Amaral, Heloisa. 2021. „Yearning to Connect. A Short Introduction to Music Curatorship,” 2021, dostupno na: <https://www.researchcatalogue.net/view/733406/819883>, <https://doi.org/10.22501/rc.733406>. Pristupljeno: 23. 03. 2023.
4. Andrić, Ivo. 1981. „O priči i pričanju” (govor Ive Andrića u Stokholmu prilikom primanja Nobelove nagrade), *Ivo Andrić: Istorija i legenda (esej, ogledi i članci) - Sabrana dela Ive Andrića, knjiga dvanaesta (dopunjeno izdanje)*, Udruženi izdavači.
5. Bolin, Göran. 2012. „The labour of media use.” *Information, Communication & Society*, 15 (6), 796–814. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.677052>
6. Bruns, Axel. 2008. „Produsage: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation”, dostupno na: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.105.3421&rep=rep1&type=pdf>. Pristupljeno: 23. 03. 2023.
7. Bruns, Axel. 2013. „From Prosumption to Produsage”; in Ruth Towse & Christian Handke (eds.) *Handbook on the Digital Creative Economy*. Cheltenham: Edward Elgar, 67–78.
8. Carpentier, Nico. 2011a. „Contextualising author-audience convergences: ‘New’ technologies’ claims to increased participation, novelty and uniqueness.” *Cultural Studies*, 25 (4–5), 517–533. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600537>
9. Carpentier, Nico. 2011b. „The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate?” *CM – Communication Management Quarterly*, 21, 13–36.
10. Carpentier, Nico. 2016. „Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes.” *The Public*, 23 (1), 70–88. <https://doi.org/10.1080/13183222.2016.1149760>
11. Čeđko, Meri. 2019. *Superpovezani*. Beograd: Clio.
12. Dajić, Ana, Radivojević, Sonja. 2019. „Radio ‘na oblaku’: novi autorski pristupi u kreiranju internet radija.” *Etnoantropološki problemi*, 14 (1), 97–117. <https://doi.org/10.21301/eap.v14i1.4>
13. Degórski, Przemysław. 2022. „Meaning Mattering in Björk’s ‘Biophilia’ – an Analysis From the Viewpoint of Karen Barad’s Agential Realism.” *New Sound. International Journal of*

- Music*, 59 (1), 71–88. <https://doi.org/10.5937/news022059071D>
14. Deuze, Mark. 2009. „Media industries, work and life.” *European Journal of Communication*, 24 (4), 467–480. <https://doi.org/10.1177/0267323109345523>
  15. Dromey, Chris, Haferkorn, Julia (eds.). 2018. *The Classical Music Industry*. New York, London: Routledge.
  16. Eckstein, Lars. 2009. „Torpedoing the Authorship of Popular Music: A Reading of Gorillaz’ ‘Feel Good Inc.’.” *Popular Music*, 28 (2), 239–255.
  17. Gir, Čarli. 2011. *Digitalna kultura*. Beograd: Clio.
  18. Gladwell, Malcolm. 2000. *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*. Boston: Little, Brown and Co.
  19. Guynes, Sean A., Hassler-Forest, Dan (eds.). 2017. *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
  20. Jacobs, Naomi, Cooper Rachel (2018). *Living in Digital Worlds. Designing the Digital Public Space*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315592787>
  21. Jenkins, Henry, et al. 2009. *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21<sup>st</sup> Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
  22. Jenkins, Henry, Ford, Sam, Green, Joshua. 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, London: New York University Press.
  23. Jenkins, Henry. 2003. „Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling”, dostupno na: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>. Pриступљено 23. 03. 2023.
  24. Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
  25. Jenkins, Henry. 2007. „Transmedia Storytelling 101”, dostupno na: [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). Pриступљено 23. 03. 2023.
  26. Jenkins, Henry. 2009. „If It Doesn’t Spread, It’s Dead (Part Two): Sticky and Spreadable – Two Paradigms”, dostupno na: [http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p\\_1.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p_1.html). Pриступљено: 23. 03. 2023.
  27. Kavanagh, Brian. 2018. „Reimagining Classical Music Performing Organisations for the Digital Age”; in Dromey, Chris, Haferkorn, Julia (eds.) *The Classical Music Industry*. New York, London: Routledge.
  28. Kinder, Marsha. 1993. *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
  29. Kleut, Jelena. 2016. „Kultura konvergencije: pojам i kritike.” *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLI-1, 165–182.
  30. Lazzarato, Maurizio. 2004. „Nematerijalni rad.” *Čemu*, 6 (12/13), 149–158.
  31. Maglov, Marija. 2022. „Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcije muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku”, doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, dostupno na: <https://dais.sanu.ac.rs/bitstream/id/53823/marija-maglov-doktorska-disertacija.pdf>.
  32. Nguyen, Mong Thi T. 2017. „The Digital and Story in Digital Storytelling”; in Mariela Nuñez-Janes et al. (eds.) *Deep Stories: Practicing, Teaching, and Learning Anthropology with Digital Storytelling*. De Gruyter, 72–89.
  33. O'Reilly, Daragh. 2005. „Cultural Brands/Branding Cultures.” *Journal of Marketing Management* 21 (5–6), 573–588. <https://doi.org/10.1362/0267257054307336>
  34. Perryman, Neil. 2008. „Doctor Who and the Convergence of Media: A Case Study in

- ‘Transmedia Storytelling’.” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14 (1), 21–39.
35. 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.
  36. Radovanović, Bojana. 2022. „TikTok and Sound: Changing the ways of Creating, Promoting, Distributing and Listening to Music”, *INSAM – Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, 9, 51–73. <https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2022.5.9.51>
  37. Ritzer, George, Jurgenson, Nathan. 2010. „Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital ‘prosumer’,” *Journal of Consumer Culture*, 10 (1), 13–36. <https://doi.org/10.1177/1469540509354673>
  38. Ryan, Marie-Laure Ryan, Thon, Jan-Noël. 2014. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
  39. Salmon, Kristijan. 2010. *Storytelling ili pričam ti priču*. Beograd: Clio.
  40. Schiller, Melanie. 2018. „Transmedia Storytelling: New Practices and Audiences”; in: Ian Christie and Annie van den Oever, (eds.) *Stories*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 97–108.
  41. Sefton-Green, Julian. 2004. „Initiation Rites: A Small Boy in a Poké-World”; in: Joseph Tobin (ed.) *Pikachu’s Global Adventures: The Rise and Fall of Pokémon*. Durham: Duke University Press, 141–164.
  42. Viljams, Rejmond. 2008. „Analiza kulture”; u: Jelena Đorđević (prir.) *Studije kulture: zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, 124–133.
  43. Welscher, von Hartmut i Ruderer, Tobias. 2017. „Deutsche Mega-Phon: Wie sieht die Zukunft der klassischen Musik beim ältesten Plattenlabel der Welt aus?”, dostupno na: <https://van-magazin.de/mag/deutsche-grammophon/>. Pristupljeno 23. 03. 2023.
  44. Živković, Tamara. 2020. „Filharmoničarka u izolaciji”, 4. maj 2020, dostupno na: [https://www.bgf.rs/tamara-zivkovic-filharmonicarka-u-izolaciji/?fbclid=IwAR3qeCi1yBeeSQZEL8n3eLanNsTTODlP5s4OL2DzhsbOuafzHcnt\\_jsDLUg](https://www.bgf.rs/tamara-zivkovic-filharmonicarka-u-izolaciji/?fbclid=IwAR3qeCi1yBeeSQZEL8n3eLanNsTTODlP5s4OL2DzhsbOuafzHcnt_jsDLUg). Pristupljeno 23. 03. 2023.

#### INTERNET STRANICE:

1. Gorillaz – Bananaz | full documentary. 2008.: <https://www.youtube.com/watch?v=fazz7luV-Wc>
2. Gorillaz – Journey to Plastic Beach Subtitulado en Español (HD) <https://www.youtube.com/watch?v=dP13INC5QU>
3. Bjork: On Music and Biophilia – The Sound of Nature | WIRED 2013 | WIRED <https://www.youtube.com/watch?v=UTcy5c73ZZY&t=238s>
4. björk: biophilia: thunderbolt app tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=Ro95XXL5pBU>
5. Deutsche Grammophon oficijelna internet prezentacija: <https://www.deutschegrammophon.com/en>
6. Deutsche Grammophon Twiter nalog: <https://twitter.com/DGclassics>
7. Deutsche Grammophon Fejsbuk nalog: <https://www.facebook.com/deutschegrammophon>
8. Deutsche Grammophon Instagram nalog: <https://www.instagram.com/dgclassic>
9. Deutsche Grammophon Tiktok nalog: <https://www.tiktok.com/@deutschegrammophon>
10. “Dr. Clemens Trautmann appointed President of Deutsche Grammophon”, <https://www.musicbusinessworldwide.com/dr-clemens-trautmann-appointed-president-of-deutsche-grammophon/>

11. "Music for the Eyes. Magic for the Ears – Deutsche Grammophon Unlocks a New Musical World with the Launch of STAGE+", <https://www.deutschegrammophon.com/en/composers/stage-plus/stage-announce-2346>
12. "20 Essential TikTok Statistics You Need to Know in 2023", <https://thesocialshepherd.com/blog/tiktok-statistics>
13. Beogradska filharmonija internet prezentacija: <https://www.bgf.rs/> 14. Beogradska filharmonija Fejsbuk nalog: <https://www.facebook.com/bgfilharmonija>
15. Beogradska filharmonija Triter nalog: <https://twitter.com/BGFilharmonija?s=20>
16. Beogradska filharmonija Instagram nalog: <https://www.instagram.com/bgfilharmonija/?hl=en#>
17. Facebook reels za najavu koncerta, <https://www.facebook.com/reel/592520172295941>.
18. Facebook objava 6. marta 2023. godine: <https://www.facebook.com/bgfilharmonija/posts/pfbid0v3gd2mw2JbVqEMG8rTWShkcMjByU27GxCdT9rbgTqm2h3dSjjSpdLYGLNhSiXCgQ>
19. Radecki mix – Izazov "Pokaži kako diriguješ Beogradskom filharmonijom", <https://www.youtube.com/watch?v=cyAnLxsxJM&t=7s>
20. Novi novogodišnji izazov Beogradske filharmonije, <https://www.youtube.com/watch?v=pBRZspiKZY>
21. Arhiva dokumenata: <https://www.bgf.rs/lt/o-nama/dokumenta/arhiva-dokumenata/>

***There is no End to Storytelling:  
Transmedia Storytelling in the Digital Mediation of Music***

**Abstract:** The term transmedia storytelling refers to diverse processes of creating and distributing stories through available and current media technology to reach a wider or clearly defined audience. In contemporary culture, transmedia storytelling plays an increasingly functional role in the expansively oriented mediation of artistic practices. Nearly every art institution engages with its audience through social networks, and internet presentation and communication have become essential for artists' public presence. In the context of convergence culture, transmedia music is presented in the public space by creating accompanying digital texts enabling diverse interactions and experiences with the audience. Transmedia storytelling is highly relevant to the sphere of music, as this innovative concept can practically be implemented to highlight the uniqueness of a musical piece, product, or practice using 'storytelling' techniques across various media channels, aiming for enhanced promotion in the media space and cultural market. This paper will provide a thorough presentation of the concept of transmedia storytelling, its features and mechanisms, and will also illustrate the potential of this practice in the context of digitally mediated music using concrete examples.

**Keywords:** transmedia storytelling, digital mediation of art music, convergence culture, participation, collective intelligence

**Zlatomir Gajić**  
Univerzitet u Novom Sadu  
Filozofski fakultet  
Odsek za medijske studije  
Srbija

UDC 316.7  
DOI 10.5937/ZbAkU2311222G  
Originalni naučni rad

## **Štampani magazin XZ urednika Petra Lukovića: popularna kultura kao sredstvo političke borbe**

**Apstrakt:** Tipska štampana novinska izdanja posvećena popularnoj kulturi i rokenrolu su u 20. veku uobičajeno pratila pojave te vrste kroz najave, vesti i kritičke osvrte, a uporedo sa liderima u anglosaksonском govornom području, javljala su se i u SFRJ sa velikim uspehom. Tradicija rok štampe na srpskom jeziku (*Ritam*, *Džuboks*, *Rock...*) dovela je do pojave magazina *XZ* glavnog urednika Petra Lukovića. Mesečnik koji je objavljivan u Beogradu od 1996. do 1999. godine uspešno je nadgradio prethodna iskustva bavljenja srodnom tematikom, dosledno praktikujući kritički pristup popularnoj kulturi u dva ključna pravca: valorizaciji umetničkih proizvoda i kritici društveno-političke stvarnosti. Oštro intonirani društveni komentari pisani u formi recenzija muzičkih albuma predstavljali su osnovno sredstvo političke borbe njihovih autora protiv autoritarnog režima u ratnom okruženju i državi pritisnutoj ekonomskim kolapsom. Cilj ovog rada je da metodom analize medijskog sadržaja potvrdi vrednost magazina *XZ* kao uspešnog proizvoda rok novinarstva sa snažnom participacijom u rešavanju krupnih problema društava na prostorima bivše SFRJ.

**Ključne reči:** popularna kultura, rokenrol, štampani mediji, magazin *XZ*, Beograd

*Uvod: Pop kultura, rokenrol i mediji*

Popularna kultura se u 20. veku razvila kao jedinstven umetnički i društveni fenomen sa ogromnim uticajem na najširi auditorijum u globalnom smislu, pa i na prostorima bivše SFRJ. Prihvatana uglavnom kroz rok muziku i pokret rokenrola, uz značajan ideo filmske umetnosti, ova vrsta kreativne delatnosti je put do publike pronalazila prvenstveno kroz medijske kanale.

Dok je neposredan plasman proizvoda popularne kulture na tržište zavisio od masovnih ili elektronskih medija, za njihovu šиру recepciju, prijemčivost i prihvatanje kod velikog broja konzumenata, koji je dosezao i cifre od više milijardi,

u tehnološkoj epohi pre pojave interneta, najzaslužniji su bili štampani mediji, na čelu sa tipskim izdanjima kao pratećim manifestacijama široko razvijene industrije zabave. Karakteristični primeri u tom smislu javili su se u muzičkom segmentu pop kulture, koji je pojavom rokenrola 50-ih godina 20. veka doživeo naglu ekspanziju, da bi u narednim decenijama, masovnošću i uticajem, dosegao nivo globalne supremacije u odnosu na ostale srodrne grane umetničkih delatnosti.

Specijalizovane štampane novine posvećene svim manifestacijama popularne muzike prvo bitno su izdavane kao oglasni prostor za profesionalne potrebe izvođača i obaveštenja o priredbama, a prvi list koji se pojavio bio je *Melody Maker*, 1926. godine u Velikoj Britaniji. Porast interesovanja za pop kulturu inspirisao je muzičku industriju da se i sama uključi u medijski segment promocije, pa je polovinom veka, takođe u Velikoj Britaniji pokrenut časopis *New Musical Express*, koji je nudio obaveštenja o novim izdanjima, a od 1952. i redovnu top-listu formiranu na osnovu poslovnih podataka o prodaji gramofonskih ploča, što je od tada osnovno merilo uspeha izvođača na tržištu (Frit, 1987: 181). Dopunu sadržaja činile su novosti i druge informacije o popularnim umetnicima, koje su pored stvaralaštva pratile i njihov privatni život, što se pozitivno odrazilo na porast interesovanja šireg auditorijuma za rok kulturu i dovelo do brzog omasovljenja pokreta.<sup>1</sup>

Kritička strana ove vrste žurnalizma javila se u Sjedinjenim Američkim Državama 60-ih godina, kada je i rokenrol od prvo bitne zabave i benignog međugeneracijskog protesta evoluirao ka ozbilnjijem segmentu zajednice sa snažnim uticajem na svakodnevnicu kroz liderstvo u antiratnim protestima i zahteve establišmentu za efikasniju liberalizaciju društva sa prevazilaženjem svih oblika rasne, klasne i polne diskriminacije. Magazin *Rolling Stone* je, od prvog broja objavljenog 1967. u San Francisku, iskazao najviši stepen razumevanja ideja rok pokreta i opšte kulture mladih, uspostavljajući oštar kritički diskurs prema širokom okviru srodnih tema, što ga i danas čini vodećim parametrom ove oblasti novinarstva u globalnim razmerama. Na taj način se tzv. *rok novinarstvo* uključilo u postojeći sociološki trougao autor-del-publika (Božilović, 2020: 201) kao ravnopravan i nezaobilazan faktor, koji je, baveći se muzičkom i poetskom kritikom, ali i drugim temama koje okupiraju i izvođače i publiku, poput politike, religije, filozofije, ekologije, seksualnosti ili drugih umetnosti, ovom pokretu obezbedio potpunu definiciju (Marković, 2003: 134).

Uporedo sa globalnom ekspanzijom iz anglosaksonske postojbine, popularna muzika i pokret rokenrola su ubrzano osvajali i prostore bivše SFRJ, uspešno se

<sup>1</sup> Hronološki i hijerarhijski gledano, masovna kultura je iznestrila pop kulturu, iz koje se kasnije rodila rok kultura sa specifičnim manifestacijama. Preplitanje značenja ova dva pojma vidljivo je i u tumačenjima popularne muzike, gde se pojam pop koristi kao merilo estetske vrednosti dela, uglavnom zabavnog karaktera, a rok je oznaka za delo u kome dominira kritički pogled na svakodnevnicu sa negacijom društvenog konsenzusa.

suprotstavljajući svim eventualnim ograničenjima države na samoproklamovanom putu u komunizam.<sup>2</sup> Društveno uređenje Titove Jugoslavije, definisano kao *socijalizam sa ljudskim likom*, postepeno je omogućavalo sve veći stepen otvaranja prema vrednostima kulture Zapada, što je u segmentu rok kulture dovelo do masovnog sledbeništva gotovo unisono sa ostatkom pro-kapitalistički orijentisanog dela planete. Logičan sled događaja doveo je i do pojave specijalizovane pop i rok štampe koja je, po postulatima zapadnih uzora, redovno pratila i komentarisala nova muzička izdanja, koncertna dešavanja, filmske projekcije i sve brojnije muzičke festivale.

Specijalizovana štampa za praćenje popularne kulture i rokenrola na srpskohrvatskom ili srpskom jeziku ima bogatu i dugu tradiciju<sup>3</sup>, sa nekolicinom izdanja koja su kvalitetom sadržaja i snažnim uticajem na čitav opseg pokreta, od autora i izdavačkih kuća do publike, dosegla neophodan nivo relevantnosti i postala nezaobilazno štivo generacijama bivših Jugoslovena. Prvi pravi i uspešan magazin tog tipa bio je novosadski *Ritam* urednika Miroslava Antića (izlazio od 1962. do 1965), da bi već 1966. u Beogradu bio pokrenut *Džuboks magazin*, koji je sa nekoliko varijacija naziva objavljivan sve do početka 80-ih, i danas se posmatra kao ključna tačka jugoslovenske pop kulture u neizostavnom medijskom segmentu. Generacija rok kritičara stasala na stranicama tog lista (Petar Popović, Branko Vuković, Momčilo Rajin, Petar Janjatović, Dragan Kremer, Saša Stojanović, Petar Luković i drugi) i u narednoj deceniji je nastavila kontinuitet praćenja pokreta putem mesečnika *Rock* i do danas ostala neprikosnoveni nosilac značenja pojma rok kritike i autoritet kome se veruje.

Decenija raspada SFRJ učinila je segment rok novinarstva, kao i sam život na ovim prostorima, dodatno komplikovanim i teškim, ali je atmosfera ratnih strahota i ekonomskog beznađa sa potpunim sunovratom svih vrednosti kulture, uz relativnu slobodu govora nakon promene društvenog uređenja i načelnog ukidanja cenzure, iznadrila poslednji kvalitetan, efektan i uticajan štampani medij namenjen popularnoj muzici, filmskoj umetnosti, urbanim tendencijama i životnim stilovima u najširem kontekstu vremena, prostora i značenja. Mesečnik *XZ* urednika Petra Lukovića izlazio je od 1996. do 1999. godine u Beogradu. Objedinivši iskustva tri prethodno pobrojana izdanja na prostoru bivše SFRJ, te dosledno prateći globalne aktuelnosti i trendove, list je dosegao vrhunac bavljenja popularnom kulturom u štampanim medijima na srpskom jeziku kvalitetom sadržaja koji je podjednako participirao u dva neophodna segmenta: analizom umetničkih proizvoda pop kulture i kritikom autoritarnog režima u vremenu rata, sa kontrolom medija i novom pojавom cenzure.

2 Opširnije o ovoj temi videti u Zlatomir Gajić, *Rok pesnik Branimir Džoni Šulić (sa prilozima za teoriju rokenrola)*, u pogлављу „Kulturalna politika, cenzura i rokenrol u SFRJ”.

3 Duško S. Stefanović, *Domaća rok štampa* nudi kataloški pregled svih izdanja ovog tipa od 1960. do danas.

Cilj ovog rada je da uoči i valorizuje vrednosti navedenih segmenata novinarskog delovanja na polju popularne kulture ispoljenog u magazinu *XZ*, te da potvrdi uspostavljenu hipotezu o vrhunskom dometu ovog specijalizovanog medijskog proizvoda. Oslanjajući se na teorijska uporišta opšte definicije žurnalizma, sa posebnim osvrtom na segmente praćenja pojave pop kulture kroz tipska mesečna i srodnna izdanja, namera autora je da ukaže na uspešne primere novinskog pisanja koji opravdavaju svrhu bavljenja rok novinarstvom kroz dva osnovna segmenta: valorizaciju umetničkih dostignuća i opservacije društveno-političke stvarnosti. U tu svrhu korišćena je metoda kritičke analize medijskog sadržaja, primenjena na korpus od 24 broja ovog časopisa, sa dodatnim uvidom u opus mesečnika *Vreme zabave*, koji je prethodio magazinu *XZ* kao njegovo izvoriste.

*Početak: Džuboks, Vreme i Vreme zabave*

Glavni i odgovorni urednik i kreator koncepta magazina *XZ* bio je ugledni rok novinar i kritičar Petar Luković. Rođen 1951. godine u Kraljevu, u Beogradu je najpre studirao žurnalistiku, koju je napustio smatrajući da je suviše opterećena sociologijom i marksizmom, da bi 1976. uspešno okončao studije mašinstva i to diplomskim radom „Plasman bele tehnike u SFRJ“ upravo iz oblasti sociologije.<sup>4</sup>

Prve novinarske korake napravio je sa 16 godina, samoinicijativnom ponudom redakciji nedeljnika *Duga* da uređuje arhivu krimi i vestern romana objavljivanih u podlistku *Plavi dodatak*. *Duga* je početkom 70-ih godina imala poseban status u medijskom prostoru Jugoslavije, budući da je sasvim legitimno davala prostor poznatim disidentima tog vremena za otvorenu kritiku komunizma i društvenog uređenja. Među kontroverznim autorima tekstova u tom magazinu, poput Milovana Đilasa, Dobrice Ćosića, Borislava Mihajlovića Mihiza i drugih, 1974. se prvi put pojavio i Luković, kao komentator aktuelnosti na muzičkoj sceni u okviru rubrike „Disko klub“. Dobijanje stalnog zaposlenja u krovnom preduzeću Beogradski izdavačko-grafički zavod (BIGZ) 1976. označilo je njegov novinarski uspon ka ozbiljnijim društvenim temama kroz žanrovsку formu reportaže i intervjeta, pa i članstvo u uredivačkom kolegijumu *Duge*, ali je do kraja decenije redakcija rasformirana zbog stalnih primedbi i pritisaka Odbora za štampu Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije.

Luković je u međuvremenu već bio etabliран kao specijalista za medijsko praćenje tema iz okvira rokenrola, pa je dobio poziv iz redakcije renomiranog mesečnika *Džuboks*, za objavljanje redovnih recenzija najnovijih muzičkih izdanja. Paralelno sa

---

4 Detalji Lukovićeve biografije dostupni su na podkastu portala XXZ na adresi: [www.spreaker.com/  
user/15276484/xxz-podcast-ep-05-vesele-osamdesete](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-05-vesele-osamdesete), pristupljeno 26.3.2023.

usponom novog talasa u rokenrolu, od 1979. do 1981. godine, u rubrici „Singlovi” se u kontinuitetu pojavilo njegovih 40 tekstova sa ukupno preko 250 kritičkih osvrta na muzičke novitete različitih profila autora, od lake festivalske i evergrin zabave do ozbiljnih društvenih opservacija na pločama novoformiranih pank grupa. Negativne kritike su se u to vreme retko pojavljivale na stranicama ovdašnjih štampanih medija, jer su ih muzičke izdavačke kuće veštom strategijom marketinga uglavnom držale na svojoj strani snabdevajući novinare novim gramofonskim pločama. To, međutim, nije sprečilo Lukovića da svoj već formiran i prepoznatljiv stil pisanja sa duhovitim ličnim pristupom uz obilje cinizma dodatno izoštiri u pravcu borbe protiv šunda, neukusa, arhaizama i drugih prevaziđenih oblika popularne muzike koji su tada dominirali u muzičkoj produkciji na ovim prostorima. Slikovit je primer recenzije drugog albuma niške grupe Galija, objavljen u *Džuboksu* broj 91 u junu 1980. godine:

Muzika Galije, u širokom terminu uslovno nazvanom ‘simfo rock’, pripada onoj kategoriji i orijentaciji gde se svesno ide na produkciju, na kompleksnost tema, na visoku tehničku virtuoznost, sa uopštenim razblaženim tekstovima i gde je, konačno, do pravog rock ugođaja teško dopreti, ako je to realno očekivati, što je i pitanje za razmišljanje. No, baš u ovakvima okvirima vrlo je lako izgubiti put, pomešati realnost i fikciju, zaboraviti kompas - što se, na žalost, Galiji opet desilo. Skoro sve pesme - teško mi je da nadem častan izuzetak - boluju od simptoma lirske dosade, melanolije i totalnog odsustva uzbudjenja. Sve počinje i završava pretencioznošću, tvrdoglavim insistiranjem da je rock puko filozofiranje i meditacija o nečemu nedostižnom, nedohvatljivom. Sve je ovde tako rasplinuto, tako neodređeno, da ne treba mnogo vremena da se uverim da Galija opet kreće u susret havariji.<sup>5</sup>

Na sličan način Petar Luković se pojavljivao i na stranicama brojnih drugih štampanih izdanja u bogatoj i razgranatoj medijskoj mreži SFRJ 80-ih godina. Njegove recenzije i druge vrste priloga vezanih za rok muziku i popularnu kulturu pojavljivale su i omladinske novine *Polet* i *Mladost*, ugledni regionalni dnevničari *Politika*, *Nedeljna Dalmacija*, *Oslobodenje* i *Vjesnik*, kao i mesečnik *Rock* koji je od 1982. sa uspehom preuzeo prosvjetiteljsku ulogu u domenu pop kulture koju je do tada imao *Džuboks*.

Kraj 80-ih godina označio je i promenu konteksta novinarstva na ovim prostorima, s obzirom da je na političku scenu stupio Slobodan Milošević kao budući autoritarni lider jedne od država nastalih nakon raspada SFRJ<sup>6</sup>. Svestan dominantne uloge medija u sprovodenju političkih ideja i kontrole društvenog poretku, on je nastojao da cenzuriše ili uguši alternativne kanale za protok informacija koje se nisu

<sup>5</sup> [www.xxzmagazin.com/besciljna-plovidba](http://www.xxzmagazin.com/besciljna-plovidba), pristupljeno 29.3.2023.

<sup>6</sup> Prvo je to bila Savezna Republika Jugoslavija, zatim Srbija i Crna Gora, pa na kraju Republika Srbija.

uklapale u njegovu narastajuću nacionalističku i ratnohuškačku retoriku.<sup>7</sup> Tome su se oštro suprotstavile grupe intelektualaca i medijskih poslenika drugačijih, pro-liberalnih i demokratskih shvatanja, nastojeći da i njihova strana dobije svoje legitimno glasilo, u čemu je krupan korak predstavljal osnivanje nezavisnog političkog nedeljnika *Vreme*.

Magazin sa privatnom vlasničkom strukturom pokrenula je 1990. godine grupa bivših novinara političkog nedeljnika *NIN* i dnevnog lista *Borba*, na čelu sa glavnim i odgovornim urednikom Dragoljubom Žarkovićem. U atmosferi straha od sve izvesnijih ratnih sukoba u Jugoslaviji pred raspadom, *Vreme* je predstavljalo bitno oruđe političke borbe protiv Miloševićevog režima, kao i za mir, demokratiju, ljudska prava i druga deficitarna obeležja tadašnjeg društva na ovim prostorima. Petar Luković se pridružio redakciji već posle prvih nekoliko brojeva na lični poziv Žarkovića, baveći se političkim temama i društvenim aktivizmom koji je podrazumevao i učešće na političkoj tribini u Zagrebu 1991. godine, u vreme kada su granice sa Hrvatskom bile zatvorene zbog ratnog stanja. Luković se 1992. godine, u jeku najžešćih vojnih operacija na teritoriji Bosne i Hercegovine, direktno uključio u Dnevnik TV Sarajeva kako bi pružio podršku gradu pod opsadom i izrazio neslaganje sa politikom lidera srpske strane u tom sukobu, zbog čega je, između ostalog, 2010. proglašen počasnim građaninom glavnog grada Bosne i Hercegovine.<sup>8</sup>

Među brojnim dodacima različitih profila koji su pokrenuti pod okriljem *Vremena* (npr. *Vreme knjige* i *Vreme novca*) u novembru 1993. godine štampan je i prvi samostalni broj mesečnog izdanja *Vreme zabave*, posvećenog popularnoj kulturi i rokenrolu, pod uredivačkom ingerencijom Petra Lukovića. Njegove političke ideje oštrog suprotstavljanja nacionalizmu, raspadu bivše države i konstantnom raspirivanju mržnje i konfrontacije među južnoslovenskim narodima svesno su kanalisane u koncept novog lista koji je i na naslovnoj strani isticao cenu primerka izraženu u dinarima, makedonskim denarima, hrvatskim kunama i slovenačkim tolarima.<sup>9</sup>

*Vreme zabave* je od početka bilo namenjeno regionalnom tržištu, koje je u to vreme, doduše, bilo svedeno na zaraćene države bez međusobne komunikacije, ali je na taj način ukazalo na Lukovićeve verovanje u povezanost dela opštej jugoslovenskog auditorijuma na bazi istih ideja suprotstavljanja ratu i mržnji, proisteklih iz pokreta rokenrola. Te ideje je nešto kasnije, 2011, gotovo idealno naslikao hrvatski publicista

7 Najpoznatiji slučajevi ove vrste su situacije kroz koje su prošli beogradski elektronski mediji Studio B i B92.

8 Drugi deo Lukovićeve biografije dostupan na [www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-06-onda-su-dosle-devedese](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-06-onda-su-dosle-devedese), pristupljeno 27.3.2023.

9 Prvi broj *Vremena zabave* koštao je 2 miliona dinara, ali je već četvrti, objavljen u februaru 1994, nakon zaustavljanja inflacije, koštao 1 novi dinar.

Ante Perković u knjizi *Sedma republika*, koristeći taj termin kao definiciju duhovne zajednice poklonika popularne kulture iz svih šest republika bivše velike države. Na tom principu koncipiran je i sadržaj magazina, među čijim redovnim rubrikama je bila i „Rok info - Slovenija, Hrvatska, Makedonija”, koja je prenosila najsvežije aktuelnosti sa rok scena ove tri novoformirane države, i to diskursom koji nije sadržao nikakve naznake ratne retorike, sukoba, mržnje i optužbi koje su u to vreme dominirale srpskim medijskim prostorom. Ideničan utisak ostavljali su i intervjui sa rok muzičarima iz regiona objavljeni u ovom časopisu, koji su se uglavnom bavili problemima svojih sredina, ostajući jednodušni u antiratnoj kritici i suprotstavljajući se podelama na nacionalnoj osnovi.

Slikovit je primer *Vremena zabave* broj 4, koje sadrži tri intervju sa bendovima iz Hrvatske, Spuns (The Spoons), Meseršmit (Messerschmitt) i Overflow (Overflow), uz rubriku „Dosije” sa analizom karijere Satana Panonskog<sup>10</sup>. Autor sva četiri teksta, koji su sa vestima iz regiona zauzeli 10 od ukupno 66 strana ovog broja, bio je novinar Drago Borić. Redakciju i većinu saradnika činili su mlađi i neafirmisani autori, koji su se prvi put javljali na stranicama ovog lista, dajući mu poseban šarm i savremen pristup poznatim temama pop kulture u novom čitanju, prilagođenom okolnostima koje su činile ratne i u čitavom svetu ekonomski turbulentne 90-e godine.

Uprkos teškoj materijalnoj situaciji i radu za mesečnu platu u vrednosti od 20 DM (nemačkih maraka), Lukovićeva karijera je i dalje išla uzlaznom putanjom, pa je samo dve godine od pristupanja *Vremenu* napredovao do pozicije zamenika glavnog i odgovornog urednika. Međutim, razmimoilaženja po pitanju političkih stavova i poslovnih odnosa unutar redakcije uticala su na njegovu odluku da se tokom leta 1996. osamostali, raskine ugovor o zaposlenju sa matičnom kućom i pokrene mesečnik namenjen popularnoj kulturi i rokenrolu nad čijim će uređivanjem i objavljuvanjem, konačno, imati potpunu kontrolu. Tako je nastao magazin *XZ*, čiji je prvi broj bio objavljen u oktobru 1996, a poslednji od ukupno 24 broja koji su se na kioscima pojavljivali jednom mesečno u februaru 1999. godine.

#### „Eks zabava” od 1996. do 1999. – analiza

Naziv novopokrenutog magazina predstavlja skraćenicu punog značenja *Eks zabava*<sup>11</sup> koja više značnom kombinacijom engleskog i srpskog jezika referiše na izvorište u *Vremenu zabave*, ali i na ozbiljnost situacije u državi izmučenoj ratom, ekonomskim

<sup>10</sup> Kontroverzni roker Ivica Čuljak iz Vinkovaca, vodeća ličnost hrvatskog andergrunda, te godine je ubijen pod nerasvetljenim okolnostima.

<sup>11</sup> Pojam *eks* preuzet je iz engleskog jezika, a u srpskom se uglavnom koristi sa značenjem *bivši* ili *prošli*.

slomom i političkim previranjima, što, prema autoru naziva, iziskuje završetak zabave (kako laici često tumače rokenrol) i potpunu posvećenost društvenom angažmanu. Ideološki i konceptualno veoma sličan *Vremenu zabave*, prvi broj magazina XZ je bio odštampan u formatu 29x20 centimetara, na kvalitetnijem papiru od prethodnika, što se kao deo vizuelnog identiteta štampanog proizvoda pri stupanju na tržište koristi kao marketinški adut i faktor veće privlačnosti za auditorijum. Prvi broj je odštampan u tada najbolje opremljenoj, najsavremenijoj beogradskoj štampariji „Publikum”, za cenu od 6000 DM, a novac je obezbeđen kroz sponzorsku saradnju sa trgovinskom firmom koja je tih godina postala poznata po plasmanu lizalica „Čupa čups”.<sup>12</sup>

Novoformirana redakcija bila je smeštena u prostorijama izdavačke kuće „Stubovi kulture” vlasnika Predraga Markovića u centralnom beogradskom naselju Dorćol, a činili su je uglavnom mladi saradnici koji su sa Lukovićem sarađivali i u *Vremenu zabave*: Aleksandra Marjanović, Teofil Pančić, Dušan Šević, Nenad Baćanović, Nikola Jordanov (zadužen za film), Vladimir Stakić (muzika), Igor Stojanović (tehno kultura) i Katarina Nedeljković (moda). Radili su uglavnom noću, za skromna primanja, pa čak i bez njih, jer je čitav prihod od prodaje jednog broja morao da bude kanalisan ka pripremi i štampanju sledećeg. Za to vreme, tokom čitave 1996. godine, na ulicama Beograda i svih drugih većih gradova u državi odvijali su se veliki građanski i studentski protesti protiv režima Slobodana Miloševića, izazvani sumnjama u verodostojnost rezultata na lokalnim izborima u Srbiji. Atmosfera bunta, nezadovoljstva i neslaganja mlađih generacija, koje su činile jezgro demonstranata, u velikoj meri je preneta i na stranice magazina XZ.

Novopokrenuti mesečnik dosledno je pratio suštinske odlike svog prethodnika. Na naslovnoj strani prvog broja privlačnog, za to vreme modernog kolorita i dizajna, sa fotografijom frontmena tada popularne beogradске hip-hop grupe Sanšajn (Sunshine), naglašeno sklone poetskim kritikama društvene stvarnosti, ponovo se pojавilo obaveštenje o ceni izraženoj u svim regionalnim valutama, što je, kao i u slučaju *Vremena zabave*, bio performativni čin suprotstavljanja prekinutoj komunikaciji sa državama bivše SFRJ. U podnaslovu je stajala i napomena da je u pitanju urbani magazin, što se u ovom slučaju može protumačiti kao nastojanje redakcije da se suprotstavi narastajućoj hegemoniji ruralne kulture, koja je 90-ih godina na ovom podneblju preuzimala primat u svim segmentima popularne kulture, devastirajući nasleđe prethodnih generacija

<sup>12</sup> Treći deo Lukovićeve biografije, dostupan na [www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-07-predah-izmedu-ratova-i](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-07-predah-izmedu-ratova-i), pristupljeno 27.3.2023., navodi da je vlasnik te firme bio Miljko Živojinović, sin pokojnog glumca Velimira Bate Živojinovića, u to vreme poslanika vladajuće partije SPS, protiv čije se politike Luković borio svim raspoloživim novinarskim sredstvima, što potvrđuje tezu o rokenrolu kao generacijskom sukobu, ali i spremnost ovog novinara da povremeno napravi kompromis u poslovnom interesu.

gradske omladinske kulture i raznih supkulturnih pojava. Luković je u pristupu materiji ostao dosledan prepoznatljivom stilu pisanja iz prvog lica sa obilnom upotrebom specifičnih žargonskih pojmoveva i izraza koji proističu iz omladinske supkulturne kategorije ljubitelja rok muzike i čitavog pokreta kojem se pristupalo kao posebnom životnom stilu. Takav način komunikacije sa auditorijumom uobičajeno je praktikovan u rok štampi na srpskom jeziku po uzoru na anglosaksonske uzore, čime se insistiralo na familijarnom odnosu sa čitaocima, dok je neophodna novinarska objektivnost ustupala mesto subjektivnom, kritički nastrojenom posmatranju i objašnjavanju stvarnosti. Prema Sevidžovoj teoriji (Savage, 2007: 178), u rok novinarstvu je takav pristup i legitiman i poželjan, jer osim što se poigrava pojmovima i značenjima pop kulture, ono usvaja i njen diskurs na istom nivou višežnačnosti i provokativnosti.

Prvih 20 od ukupno 82 strane prvog broja magazina *XZ* bilo je posvećeno filmskoj umetnosti, po uzoru na *Vreme zabave*, koje je takođe počinjalo rubrikom „Flash” sa kratkom formom vesti o najnovijim ostvarenjima i drugim aktuelnostima vezanim za ovu vrstu stvaralaštva, uz mnoštvo fotografija. Sledila je rubrika recenzija novih filmova, kojima je uz objektivno tumačenje i preporuku *za* ili *protiv* gledanja davana i ocena sa određenim brojem oznaka x u zavisnosti od procenjenog kvaliteta<sup>13</sup>. Već nakon prvog broja, gde je sve recenzije napisao Nikola Jordanov, za potrebe filmske kritike su angažovani i akademski stručnjaci za tu oblast, između ostalih i Boško Milin, Aleksandar S. Janković i Dinko Tucaković. Primer Milinovog osvrta na film *Dvoje suvišnih* (*Two Much*) reditelja Fernanda Trueba ukazuje na visok nivo njegovih kritičarskih kompetancija sa poznavanjem tradicije, tehnike i zanatskih finesa, kao i jasnom slikom o estetskoj vrednosti i dometima dela koje razmatra, dosledno prateći zadati diskurs komunikacije u ovom magazinu:

Kad se na špici pojavi ime Donalda E. Vestlejka, pažljivi gledalac će pomisliti kako je reč o priči koja će nositi približno isto napetosti koliko i njegov scenario za film *Očuh i manjak*, a kad se vidi da je film režirao Fernando Trueba, onda mora da se zapita kako će reditelj tako lepršavog filma kakvo je bilo oskarovsko *Zlatno doba* moći da se uhvati u koštač sa pričom takvog autora. Rezultat nije sjajan, ali nije ni naročito poražavajuć, pošto ga kralji spasonosna vrlina da podseća na slabije filmove Blejka Edvardsa, koji je ovakav vodviljski zaplet i sam apsolvirao u filmu *Miki i Mod.* (*XZ* br. 4, februar/mart 1997).

---

<sup>13</sup> Broj dodeljenih iksova kretao se od jedan do pet, uz određena odstupanja: ukoliko je kritičar bio posebno zadovoljan delom, broj oznaka bi ponekad rastao i preko pet, dok je u slučaju izrazito loše kritike umesto ikса bila dodeljena - mrtvačka lobanja, kao jasan pokazatelj procenjene vrednosti dela.

Na stranicama magazina *XZ* redovno su bili objavljivani i intervjui sa eminentnim filmskim stvaraocima u skladu sa njihovim javljanjem u aktuelnim delima sedme umetnosti. Tako je u broju 7 objavljen intrigantan intervju sa popularnom i cenjenom jugoslovenskom glumicom Mirom Furlan, koja je po izbjivanju rata na Balkanu emigrirala u Sjedinjene Američke Države. Taj razgovor nije bio ekskluzivan, već je prenet iz američkog časopisa *Sci-Fi Universe* u trenutku kada je Furlan i u novootvorenoj karijeri desegla ugled i popularnost koji su je pratili u domovini, zapaženom ulogom u naučnofantastičnom serijalu *Babylon 5*. Prevod intervjeta koji je napisao Stiven Smit (Steven Smith) obiluje kritičkim osvrtima na društveno uređenje SFRJ i njenih državanslednica kroz iskustvo participacije u procesima nastanka i recepcije dela visoke umetnosti i kulture u kojima je Furlan uspešno učestvovala:

Vaš status zvezde nije značio i da ćete zarađivati. Ali, bilo je drugih prednosti. Novac nije bio glavna opsesija. Nedostatak novca davao vam je izvestan stupanj kreativne slobode. Imali smo sve vreme sveta. Filmovi su snimani u nedogled. Probe kazališnih komada održavane su u nedogled. Meni osobno to je smetalo; za moj ukus stvari se nisu odvijale dovoljno brzo. Ali, imali ste luksuz da vam na raspolaganju stoji vreme da istražujete, da uživate u kreativnom procesu. To su bile neke od prednosti života u socijalizmu.” (*XZ* br. 7, jun 1997)

Segment magazina posvećen filmu povremeno je bivao proširen i retrospektivnim osvrtima na klasična filmska dela, kao što je trilogija *Kum (Godfather)* Frensisa Forda Kopole (Francis Ford Coppola) u broju 12, zatim na specifičnosti pojedinih autohtonih škola filma kao što je hongkonška u broju 9, ili na neprevaziđene fenomene ove vrste umetnosti, kao što je britanska pozorišna i filmska trupa Leteći cirkus Montija Pajtona (Monty Python Flying Circus) u broju 20. Na taj način je redakcija nastojala da auditoriju pristupi i sa edukativne strane, nudeći detaljan uvid u karijere i zaostavštinu stvaralaca najvećeg globalnog značaja za ovu vrstu umetnosti.

Žanrovska paralela sa filmskim rubrikama uočljiva je i u delu lista posvećenom rok muzici na ukupno 42 stranice ili nešto više od polovine časopisa. Rubriku „Izlog“ ispunjavali su kratki prilozi, uglavnom vesti sa najavama novih izdanja i koncertnih dešavanja, uz nezaobilazne top-liste i izveštaje stalnih dopisnika ili samih članova redakcije sa nastupa aktuelnih zvezda ili legendarnih muzičara širom sveta. Sardnici lista ponekad bi se javili sa nekom ekskluzivnom temom koja bi osvežila stalne rubrike, poput Milana Mrđena, urednika fanzina *Fast Forward*, koji je za sagovornika u intervjuu za *XZ* imao Jela Bjafra (Jello Biafra), lidera vodećeg američkog pank sastava Ded Kenedis (Dead Kennedys) i istaknutog političkog aktivistu leve orijentacije, izrazito negativno nastrojenog prema hegemoniji SAD i čitavom procesu globalizacije:

Da, naravno da mislim da su stvari poput *Dinastije* i MTV primeri US kulturnog imperijalizma ili, pre bih rekao, korporacijskog kulturnog imperijalizma, jer se jedna ista vrsta TV emisija u različitim zemljama sa različitim jezicima upotrebljava sa istim ciljem - održati ljude glupim. (XZ br. 3, decembar 1996/ januar 1997)

Nastojeći da i u rok novinarstvu sačuva verodostojnu istinoljubivost kao elementarnu odliku klasičnog novinarstva, Luković je kao urednik povremeno demonstrirao pluralizam mišljenja, dajući prostor i za stavove koji se nisu uklapali u kanone poklonika rok kulture. Tako je u broju 13 objavljen tekst o negativnim uticajima rokenrola, preuzet iz knjige teologa Ranka Mandića *Pop i rok muzika u službi Novog svetskog poretku, satanizma i narkomanije*, koju je 1997. objavio časopis Eparhije sremske *Srpski Sion*. Mada otvoreno napada rok kao oruđe globalizacije nadasve štetnog dejstva na čoveka, zajednicu i tradicionalni društveni poredak, isečci iz Mandićevog traktata objavljeni su bez dodatnog komentara, uz skromnu napomenu da na tekstu nije bilo nikakvih intervencija, uključujući i zareze, sklop rečenica i transkripciju naziva na engleskom jeziku, iz čega može da se pročita doza ironijskog otklona od navedene sadržine:

Rok svojom satanističkom univerzalnošću briše, kod mlađih, kodove porodične i kulturne pripadnosti, verske određenosti, i tako, mentalno i emotivno, ispraznjene čini ih moćnim oružjem za operacionalizaciju strateških ciljeva NSP: stvaranje svetske države, univerzalne religije, globalne ekonomije i transnacionalne svetske vlade. No, da bi se taj cilj ostvario potrebno je, prethodno likvidirati privatno vlasništvo ('Zamisli da nema poseda'), postepeno nagrizati, a onda i neutralisati suverenitet nacionalnih država ('Zamisli da nema država')<sup>14</sup>... (XZ br 13, decembar 1997/ januar 1998)

Autor citiranog teksta kao primere negativnog dejstva rokenrola na mlađe populacije često navodi pesme Bitlsa (The Beatles), pogotovo one objavljene na albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hears Club Band*, koji u istoriografiji rok kulture važi za neprikosnoveno delo koje je konceptualnim pristupom i nivoom stilizacije čitavom stvaralaštvu unutar pokreta dalo dignitet prave umetnosti. XZ nije propustio priliku da u broju 7 obeleži jubilej tri decenije od njegovog objavlјivanja tekstrom Tomislava Grujića „Prvi ljudi na Mesecu”, koji tu ploču nedvosmisleno proglašava vrhuncem pop kulture koji do tog trenutka nije bio prevaziđen.

Podsećanja na najviše domete u istoriji rok muzike i filmskog stvaralaštva dobijala su postepeno sve veći prostor na stranicama magazina u rubrikama „Retro” i „Dosije”, što može da se protumači i kao komentar na nedostatak novih proizvoda

---

<sup>14</sup> Oba navedena citata su stihovi iz pesme Džona Lenona (John Lennon) „Imagine”.

popularne kulture koji bi u tom trenutku mogli da budu svrstani među antologijska dostignuća. Jedan iz te kategorije tekstova, posvećen bendu Led Cepelin (Led Zeppelin) autora Žikice Simića, uglednog rok kritičara i kliničkog psihologa, koji je tu grupu definisao kao „najveći srpski rok bend” (*XZ* br. 13), čitaoci magazina su proglašili za veoma loš i nedostojan pojavljivanja na tim stranicama (*XZ* br. 24, februar 1999). Rubrika posvećena pismima i komentarima čitalaca objavljivana je redovno, neposredno nakon uvodnika, čime je redakcija ukazivala na značaj komunikacije sa auditorijumom čiji su glasovi sve češće stizali putem i-mejla, što je u to vreme u ovdašnjim okolnostima još uvek bio raritet. Najava ekspanzije tzv. građanskog novinarstva, koje će u nadolazećoj digitalnoj eri imati značajnu participaciju u medijskoj razmeni informacija, u slučaju magazina *XZ* često je sadržala čak i izrazito negativne komentare čitalaca, pa i političke optužbe na račun Petra Lukovića, koji se pak nije ustručavao da objavi i komentar pod naslovom „Antisrpsko smeće”, potpisnika Andreja Fajgelja, koji se deceniju i po kasnije pojavio i na ovdašnjoj političkoj sceni kao zastupnik ekstremno desne struje:

U vašem listu se više saznaće o kulturnim događajima u Hrvatskoj i Sloveniji (ex Yu), nego u Srbiji. Bratstvo-jedinstvo again and again? Trujete nas smećem muzičkog i ostalog komerca. Svaka instant zvezda je dobra za naslovnu stranu, pod uslovom da nije iz Srbije i da ima velike sise. Jugoslovenski, nema šta. Tužno je to, tužno. Pomaže Bog! (*XZ* br. 18, jul 1998)

Regionalna rok scena je u ovom mesečniku bila zastupljena na isti način i jednako obimno kao i u *Vremenu zabave*, kroz rubriku „Ex Yu info”, koja se protezala na čak sedam ili više strana, ne računajući i pojedine blok-rubrike posvećene značajnijim iskoracima bivših jugoslovenskih rokera. Tako je u broju 13 album benda KUD Idijoti iz Pule *Cijena ponosa* propraćen retrospektivnim tekstom Vladimira Stakića, recenzijom Petra Lukovića i intervjuuom Milivoja Đilasa sa basistom Nenadom Marjanovićem (aka Dr Fric), koji je na stranama ovog lista i inače imao redovnu kolumnu pod nazivom „Razglednica iz Istre”, izrazito oštih komentara na račun političke i umetničke svakodnevice na prostorima čitave bivše SFRJ. Novitet u odnosu na prethodno izdanje činile su redovne novosti sa rok scene Bosne i Hercegovine, u kojoj su ratna razaranja trajala najduže, ali se polako revitalizovala nakon misionarskog koncerta irskog sastava Ju tu (U2) u Sarajevu 1997, što je *XZ* takođe propratio izveštajem sa lica mesta u broju 11 iz oktobra te godine.

Primetno je da je i autohtona novosadska rok scena na stranama ovog magazina imala status punog poštovanja, redovnim objavama o aktuelnim koracima značajnih bendova kao što su Obojeni program, Ateist rep (Atheist Rap), Lav hanters (Love Hunters), Generacija bez budućnosti i Ritam nereda, uz povremenu retrospektivu

karijera bivših velikana poput La Strade, Lune, Pekinške patke, Vriska generacije i drugih. Takav nivo ukazivanja na značaj jedne od najoriginalnijih regionalnih rok scena izvan glavne transverzale Ljubljana-Zagreb-Beograd nije do tada zabeležen u rok štampi na ovim prostorima, pa čak ni u vodećim listovima tog tipa *Džuboks i Rock*. Kulminacija takvog odnosa uredništva *XZ* bio je intervju sa Slobodanom Tišmom, književnikom, konceptualnim umetnikom i frontmenom La Strade i Lune, čiji su skromni opusи od po jednog studijskog albuma u brojnim medijskim izborima po pravilu svrstavani među najbolja dostignuća rokenrola na ovim prostorima. Posebno značajan segment razgovora sa Vladimirom Stakićem bilo je Tišmino nastojanje da demistifikuje odnos prestoničke rok nomenklature prema sceni svog grada:

U Beogradu je postojao kult zabave, dok je nama u Novom Sadu cilj bio da od rokenrola napravimo umetnost, da sve bude nešto kreativno, da posedujemo određeni nivo. Muzika je morala da pomera izvesne granice, da narušava stereotipe, kako u harmonijsko-ritmičkom smislu, tako i u tekstovima. Sve se to plaćalo kroz manjak popularnosti, bili smo manje komunikativni, nekonvencionalni. (*XZ* br. 21, novembar 1998)

Najvažniji segment magazina činili su kritički tekstovi posvećeni novim izdanjima muzičke produkcije, jer se esencijalni deo tradicije rok novinarstva odnosi na očekivanja auditorijuma po pitanju preporuka o vrednosti novoobjavljenih albuma. S obzirom da je Luković novinarsku slavu stekao upravo ovom vrstom javljanja, žanr recenzije je u novinama koje je uređivao oduvek imao velik prostor. Tako je poslednji broj *Vremena zabave* (br. 31, jun 1996) sadržao čak 29 recenzija na ukupno 13 povezanih strana. Vođen tom logikom, Luković je od prvog broja magazina *XZ* automatski pokrenuo i posebno štampan dodatak *Reviews*, posvećen isključivo recenzijama: na uobičajenih 14 strana stalo bi ih oko 50.

Recenzije muzičkih albuma su se ispostavile kao najvažnije sredstvo Lukovićeve političke borbe, s obzirom da je, uz stručnu analizu i preporuke za ili protiv stranih izdanja, posebnu pažnju u svakom broju posvećivao domaćoj sceni, gde je uočio i detaljno razradio podelu izvođača na one koji su podržavali režim Slobodana Miloševića, i one koji su mu se svojim stvaralaštvom suprotstavljali. Polazeći od osnovnog postulata o rokenrolu kao vrsti protesta protiv raznih faktora lošeg društvenog uređenja i nedostatka različitih vrsta sloboda, on se oštrim tonom obrušavao na autore koji su bili pod pokroviteljstvom vladajuće partije SPS, kao deo njene strategije suptilnog pridobijanja mlađih populacija za svoje političke ciljeve. Luković je takvu strategiju brzo prozreo, da bi zatim u svojim recenzijama, punim krajnjeg cinizma, do detalja secirao i razobličio akutni nedostatak umetničkog kvaliteta i iskrene poetske pripadnosti idejama

rok pokreta kod pojedinih srpskih bendova, na prvom mestu ponovo niške Galije, koju je činjenično proglašio za lidera promocije ideja SPS koje su, kako je smatrao, bile ključni krivac za sve loše i tragične događaje na prostorima SFRJ tokom 90-ih godina:

Yes! Novi album Galije! Nema više patriotizma, mir je zaključen u Dejtonu, uostalom - Niš nikada nije bio u ratu, ne, mi nikada nismo pevali 'Pravo Slavlje' (hrvatski: 'Pravoslavlje'), ne, laž je da smo podržavali SPS, samo smo na trgovima Srbije u vreme nacionalnih praznika održavali koncerte, u Beogradu 20.000 uhapšenih slušalaca, u Nišu 50.000 uhićenih fanova, jeste, milicija nam je obezbeđivala koncerte, ali to je Naša Narodna Milicija, zar je zločin ljubiti predsednika Jugoslavije koji je zamrznuti predsednik Socijalističke partije Srbije? (*Reviews*, XZ br. 15, mart 1998)

Politička situacija u državi je, međutim, i dalje bila turbulentna, sve do kulminacije u proleće 1999. godine, kada je usledila vojna akcija NATO pakta sa bombardovanjem vojnih i drugih ciljeva. U trenutku kada je pod nerasvetljenim okolnostima ubijen ugledni novinar Slavko Ćuruvija, koji je važio za jednog od najoštrijih kritičara režima u Srbiji, i Petar Luković je, kako kaže, osetio opasnost po sopstveni život. Ipak, nastavio je da piše izveštaje iz ratnog Beograda namenjene čitaocima *Nove Borbe* i *Feral Tribjuna*, kao i da priprema novi, 25. broj magazina *XZ*, koji nikada nije izašao. Nešto kasnije on je sa saradnicima pokrenuo internet portal *XXZ*, koji do danas dosledno neguje isti pristup popularnoj kulturi i političkoj svakodnevici kakav je demonstrirao i u prethodnim novinarskim delovanjima.

### *Zaključak*

Magazin *XZ* predstavlja uspešan primer rok štampe i sublimat prethodnih iskustava medijskog bavljenja popularnom kulturom na srpskom jeziku. Štampani mesečnik urednika Petra Lukovića je u ukupno 24 objavljenih broja dosledno sproveo bogato nasleđe te vrste novinarstva u svetu, oslanjajući se prvenstveno na uticaj najuglednijeg i najuticajnijeg primera iz američke štampe - magazina *Rolling Stone*. Istovremeno, *XZ* je uspešno nadgradio i iskustvo prethodno objavljivanih i cenjenih mesečnika tog tipa na srpskom jeziku - *Džuboks* i *Rock*, s obzirom na odsustvo stroge medijske cenzure koja je u SFRJ sprečavala društvenu kritiku (Gajić 2019: 124-125), kao i olakšice koje je u razmeni informacija i njihovom plasmanu doneo tehnološki napredak na početku digitalne ere krajem 20. veka.

Dosledno negujući i dodatno razvijajući ranije uobličene forme pisanja u ovoj vrsti žurnalizma, ovaj magazin je na visokom nivou zanatskih kompetencija pratilo i vrednovao aktuelna dešavanja na polju popularne kulture, prvenstveno rok muzike i

filmske umetnosti, uspevajući čak i da, originalnim diskursom i izborom tema, izvrši veliki uticaj na auditorijum kreiranjem sopstvene, autohtone matrice novinskog izveštavanja. Uklapajući se u decenijsku sliku rok pokreta kao izvora društvene kritike, pobune i težnje ka humanije kreiranoj zajednicu u globalnim i lokalnim razmerama, magazin *XZ* i urednik Petar Luković mogu da budu deklarisani kao primer bavljenja rok novinarstvom na ovim prostorima koji nikada nije prevaziđen, od samih početaka 50-ih godina 20. veka, do danas.

#### **REFERENCE:**

1. Božilović, Nikola. 2020. „Sociologija jugoslovenskog rokenrola šezdesetih: subverzija, moralna panika, cenzura”. U: *Zbornik radova akademije umetnosti*, br. 8 (ur. Nataša Crnjanski). Novi Sad: Akademija umetnosti, str. 200-218.
2. Frit, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije i Centar za istraživačku, dokumentacionu i izdavačku delatnost PK SSO Jugoslavije.
3. Gajić, Zlatomir. 2019. *Rok pesnik Branimir Džoni Štulić (sa prilozima za teoriju rokenrola)*. Beograd: Službeni glasnik.
4. Marković, Dejan. 2003. *Nije sve to bio samo rokenrol - antologija kontrakulture*. Beograd: Plato.
5. Perković, Ante. 2011. *Sedma republika - pop kultura u Ju raspadu*. Zagreb - Beograd: Novi liber - Službeni glasnik.
6. Savage, Jon. 2007. *Engleski snovi - Sex Pistols i punk rock*. Zagreb: VBZ.
7. Stefanović, Duško S. 2014. *Domaća rok štampa*. Beograd: Utopija.

#### **INTERNET ČLANCI:**

1. XXZ magazin podcast: „Vesele osamdesete”. [www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-05-vesele-osamdesete](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-05-vesele-osamdesete) (pristupljeno 26.3.2023.)
2. XXZ magazin podcast: „Onda su došle devedesete”. [www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-06-onda-su-dosle-devedese](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-06-onda-su-dosle-devedese) (pristupljeno 27.3.2023.)
3. XXZ magazin podcast: „Predah između ratova”. [www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-07-predah-izmedu-ratova-i](http://www.spreaker.com/user/15276484/xxz-podcast-ep-07-predah-izmedu-ratova-i) viđeno (pristupljeno 27.3.2023.)
4. XXZ magazin: „Dosije XXZ”. [www.xxzmagazin.com/besciljna-plovidba](http://www.xxzmagazin.com/besciljna-plovidba) (pristupljeno 29.3.2023.)

#### **MEDIJSKI IZVORI:**

1. *Vreme zabave* (1993-1996). Ur. Petar Luković. Beograd: Vreme. (br. 1- 31)
2. *X zabava* (1996-1999). Ur. Petar Luković. Beograd: Akapit. (br. 1-24)

**The Printed Magazine XZ Edited by Petar Luković:  
Popular Culture as a Means of Political Struggle**

**Abstract:** In the 20th century, specialized printed newspaper editions dedicated to popular culture and rock and roll typically covered events through announcements, news and critical reviews. Alongside their Anglo-Saxon counterparts, these magazines were also highly popular in the SFRY (Socialist Federal Republic of Yugoslavia). The tradition of rock magazines in the Serbian language (*Ritam*, *Džuboks*, *Rock...*) paved the way for the launch of the *XZ* magazine, edited by Petar Luković. Published monthly in Belgrade from 1996 to 1999, *XZ* effectively built upon previous experiences related to popular culture, consistently adopting a critical approach in two main directions: the evaluation of artistic products and the criticism of socio-political realities. The core tool of the authors' political struggle against an authoritarian regime in a war environment and an economically troubled state was their incisive social commentaries, often presented in the form of music album reviews. Utilizing media content analysis, this paper aims to confirm the value of the *XZ* magazine as a successful product of rock journalism, actively engaging in addressing major societal issues in the former SFRY.

**Keywords:** popular culture, rock and roll, print media, *XZ* magazine, Belgrade

**Monika Novaković**  
Muzikološki institut SANU u Beogradu  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
Srbija

UDC 78.071.1 Kostić V.  
DOI 10.5937/ZbAkU2311238N  
Stručni rad

## **Primenjena muzika Vojislava Vokija Kostića u pozorištu: preliminarni uvidi uz analitički osvrt na muziku za predstavu *Marija Stjuart*<sup>1</sup>**

**Apstrakt:** Imajući u vidu upadljiv nedostatak članaka i studija o radu i stvaralaštvu Vojislava Vokija Kostića, kao ličnosti koja je načinila važan doprinos primjenjenoj muzici (naročito onoj u pozorištu), ovaj rad je motivisan namerom da se predstavi Kostićev opus i sagledaju osnovni postulati kojima se vodio u pisanju primenjene muzike za pozorište. Preliminarni zaključci iznešeni u ovom radu, izvedeni su na osnovu gledalačkog iskustva predstava posredstvom arhivskih video zapisa (*Kosančićev venac 7, Marija se bori s anđelima, Madam San Žen, Garderober, Marija Stjuart, Bekstvo, Kneginja od Foli Beržera, Valjevska bolnica, Sabirni centar, Očevi i oci, Ruženje naroda u dva dela*), te dostupne primarne i sekundarne građe (kompozitorova autobiografija, intervjuji, diskografska izdanja i drugo). Stoga je ovaj uvid u kompozitorovo stvaralaštvo za pozorište zacrtan kao korak u smeru daljeg, obimnijeg istraživanja koje stvaralaštvo Kostića zavređuje. Sa druge strane, dato je kratko zapažanje o izazovima istraživanja primenjene muzike u pozorištu, te u ovom konkretnom slučaju, prilaska Kostićevoj muzici u pogledu (nedostatka) arhivske građe i kontakata sa potencijalnim naslednicima njegove zaostavštine. U svrhu kraćeg analitičkog osvrta na Kostićevu muziku za predstavu *Marija Stjuart*, Šilerov dramski tekst ukratko je predstavljen radi razumevanja inscenacije ovog dela i razumevanja Kostićeve muzike u pomenutoj inscenaciji.

**Ključne reči:** Vojislav Voki Kostić, primenjena muzika, pozorište, *Marija Stjuart*, Atelje 212

---

<sup>1</sup> Ova studija rezultat je istraživanja u okviru NIO Muzikološki institut SANU, koji finansira Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (br. 200176). Studija je ‘produžena ruka’ mog tekućeg istraživanja u svrhu izrade doktorske disertacije *Primenjena muzika u beogradskim pozorištima na prelasku iz 20. u 21. vek* na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu (pod mentorstvom dr Biljane Leković i komentorstvom dr Sanele Nikolić).

Kada se govori o Vojislavu Vokiju Kostiću (1931–2010), prva asocijacija bila bi muzika za kulturnu televizijsku seriju *Bolji život* ili pak, muzika za film *Ko to tamo peva*<sup>2</sup>, dok njegova primenjena muzika za pozorište, naizgled, ne pobuđuje asocijacije. Istovremeno, uočljiva je mala zastupljenost muzikoloških radova o životu i stvaralaštву ovog kompozitora, zbog čega je ovaj rad proistekao upravo iz namere da se ukaže na primenjenu muziku Vojislava Vokija Kostića u pozorištu. Namera je da se takođe sagleda kompozitorov opus, u ovom domenu, njegovi stavovi o radu i prirodi rada u pozorištu i, napisetku, načini analitički osvrt na jednu studiju slučaja – predstavu *Marija Stuart Ateljea 212*.

*Izazovi istraživanja Kostićevog stvaralaštva.*

Činjenica da kompozitor nema registrovanih naslednika (Novaković, SOKOJ, 5. 4. 2022) te da je pristup njegovoj zaostavštini nemoguć, neminovno iziskuje oslonac na Kostićevu autobiografiju uz obaveznu dopunu drugom dragocenom građom<sup>3</sup> poput kompakt diskova (Novaković, 2022) koje je kompozitor sam uredio (Kostić, 1999). Njihov sadržaj predstavlja retrospektivu ili svojevrsnu ličnu *best of* selekciju do tada urađenog (Novaković, 2022: 132). Isto tako, važna su i svedočanstva njegovih savremenika, te intervjuj koje je Kostić davao za štampu (Pašić 20. 1. 1997: 10) ali i televizijske emisije (poput intervjuja za televizijsku emisiju *TV lica kao sav normalan svet*<sup>4</sup> u produkciji Radio Televizije Srbije). Autopoetički iskazi, kao i angažman kompozitora da sistematizuje, klasifikuje i uredi svoju zaostavštinu od nemerljivog su značaja ne samo kao dokument njegovog rada i stvaralačkog *Vjeruju*, već i kao istovremeno beleženje istorije žanrova u kojima je realizovao najveći deo svog stvaralaštva (u Kostićevom slučaju primenjena muzika u pozorištu) kako putem svojih dela, tako i putem svoje teorijske misli, time uspostavljajući i afirmišući njihovu vrednost.

2 Imala sam prilike da se detaljnije bavim Kostićevom filmskom muzikom u svom izlaganju *Two Composers' Viewpoints On Aspects And Function Of Film Music* na međunarodnoj onlajn konferenciji *Italian Film Music, 1950s-1970s: Between Tradition, Innovation, and Internationalisation* (u organizaciji *Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini* [Luka, Italija] od 15 – 17. oktobra 2021. godine) u kome sam istraživala Kostićevu muziku za film *Biće skoro propast sveta* i muziku Nina Rote (Nino Rota) za film *La Strada*, upoređujući ih i proveravajući postulate oko kojih su se ova dva kompozitora složila u razgovoru koji Kostić beleži u svojim memoarima.

3 Jedna publikacija objavljena je kao monografija o Vojislavu Vokiju Kostiću 2007. godine. Imajući u vidu da autor u monografiji u velikoj meri reprodukuje sadržaj kompozitorove knjige *Reč, dve o sebi*, monografija neće biti uzeta u obzir. Vidi: Stojilović, 2007.

4 Tv lica: In Memoriam – Vojislav Voki Kostić, 1. deo, RTS, *TV lica kao sav normalan svet* – Zvanični kanal, [https://youtu.be/5\\_dV8unaH9o](https://youtu.be/5_dV8unaH9o), pris. 13. 3. 2023; Tv lica: In memoriam – Vojislav Voki Kostić, 2. deo, RTS TV lica, kao sav normalan svet – Zvanični kanal, <https://youtu.be/lGUaA8d4RS4>, pris. 13. 3. 2023

Paradoksalno, ostvarenja žanra u kome je izuzetan broj srpskih kompozitora dao svoj doprinos, sagledavana su daleko skromnije u odnosu na ostvarenja filmske muzike (kao u slučaju Zorana Simjanovića, na primer). Brojni su razlozi za ovakvo stanje: od prirode samog ostvarenja koje je delo prolaznog pozorišnog procesa, nedostupnosti i/ili nepostojanja konkretnih materijala koji bi dozvolili analitički uvid u ostvarenje primenjene muzike, preko ograničenja pristupa video snimku pozorišnog čina, do nemogućnosti razgovora sa autorom muzike ili ličnošću povezanom sa kreacijom određenog pozorišnog čina itd. Ohrabrujuće je da se, uprkos izazovima, postupnim ali sigurnim koracima brišu nepoznanice o žanru koji je neretko bio potiskivan u stranu, žanru koji je okupirao pažnju i interesovanje mnogih stvaralaca, a koji biva sve vidljiviji u naučnoj zajednici. U korpusu vrednih studija o pozorišnoj muzici koje doprinose rastu interesovanja za pozorišnu muziku, te osvetljavanju relevantnih (malo ili čak nimalo do tada ispitanih) aspekata stvaralaštva određenog kompozitora/ke, izdvojila bih naročito monografiju Živka Popovića i Ire Prodanov Krajišnik (Popović i Prodanov Krajišnik, 2014) kao jedinstven primer u produkciji tekstova o primenjenoj muzici – u ovom slučaju, o stvaralaštvu Predraga Vraneševića. Ranije, i sama sam imala prilike da se uverim da je lični angažman autora muzike (a za njima i istraživača) veoma važan za žanr primenjene muzike u pozorištu i objasnila konsekvene koje na mesto žanra primenjene muzike u istoriji srpske muzike ima, kako briga prema ovom žanru, tako i nemar (Novaković, 2022).<sup>5</sup>

Na ovom mestu, potrebna je napomena o konceptu održivosti koji je tesno vezan za angažman autora da očuva muziku. Održivost, kako sam uvidela, postala je ključna reč blisko vezana za primenjenu muziku u pozorištu na šta sam ukazala u svojoj studiji (Novaković 2022: 125–142), razmatrajući ovaj koncept posredstvom diskografskih izdanja primenjene muzike (u različitim medijima) koje su kompozitori priredili. U razmatranje sam uzela diskografska izdanja – ne samo protagonisti ovog rada – već i Zorana Simjanovića, Zorana Erića i Isidore Žebeljan kao izuzetnih ličnosti koje su oblikovale pejzaž primenjene muzike u Srbiji. Angažman autora muzike za održivost (ali i očuvanje i opstanak!) ovog žanra krucijalan je ako imamo u vidu da stvaralačka ličnost ima prvi kontakt sa svojim ostvarenjem (Novaković, 2022: 125–142). To vidimo i na primeru Kostićevog rada.

---

5 Prethodno sam realizovala uvid u praksi komponovanja primenjene muzike, fokusirajući se najpre na onu u domenu pozorišta, istovremeno posvećujući pažnju sagledavanju produkcije znanja i dominantnih stavova o žanru primenjene muzike u pozorištu, sa namerom da proniknem u karakteristike ovog žanra, identifikaciju i definisanje njegovih specifičnosti. Više o tome u radu koji će biti objavljen u predstojećoj publikaciji. Vidi: Моника Новаковић, *Пракса савремене примењене музике у српском позоришту: прелиминарна разматрања основних истраживачких изазова*, у: Биљана Милановић, Мелита Милин, Дејан Деспић (уред.), *Савремена српска музичка сцена – истраживачки изазови*, Београд: Одељење уметности САНУ.

*Kostićev opus primenjene muzike u pozorištu.*

Zahvaljujući kompozitorovoj marljivosti u beleženju svog života i rada, kao i brizi za sopstveni opus, znamo da je do trenutka izdavanja svoje autobiografije (1995. godine) Kostić omuzikalio 309 pozorišnih ostvarenja. Do njegove smrti 2010. godine, ta lista nije bila ažurirana. Uočivši ovaj nedostatak, kao prilog ovom radu nudim celovitu i ažuriranu tabelu (Prilog 1) koja obuhvata period od 1955. godine (početka Kostićevog rada u pozorištu) do 2010. godine (godine njegove smrti). Traganjem za informacijama i podacima o predstavama u monografijama pozorišta koje su mi bile dostupne, kao i traganjem za informacijama u drugim relevantnim izvorima poput digitalne baze *Teatroslov*, uvidela sam da je Kostić napisao čak 319 muzika za pozorište. U trenutku objavlјivanja autobiografije 1995. godine zabeleženo je 309 predstava (od kojih 300 izvedenih i devet neizvedenih) (Kostić 1995: 21). Pretraga Kostićevog imena u pomenutoj bazi daje ukupno 220 rezultata (*Teatroslov*)<sup>6</sup> od kojih 10 predstava u čijoj je produkciji Kostić učestvovao u periodu nakon izdavanja autobiografije, uvrštene u tabeli u Prilogu 1. Poslednja dva rezultata u pretrazi upućuju da je Kostićeva muzika korišćena u određenim produkcijama na kojima nije bio lično angažovan za svog života. Pogled na popis pozorišnih ostvarenja u priloženoj tabeli otkriva da su uvrštene i druge – ‘neprimenjene’ – muzike u pozorištu koje je Kostić napisao, poput baleta *Ko to tamo peva*. Razlozi zašto sam se odlučila da i njih uvrstim u tabelu najpre se odnose na činjenicu da su takvi primeri malobrojni u odnosu na broj Kostićevih primenjenih ostvarenja za pozorišne predstave i zato što se u ovom radu prvi put iznose takvi podaci.

Iz priložene tabele uočljivo je da spisak pozorišnih institucija za čije je predstave Kostić pisao muziku uključuje sledeća pozorišta: Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, Beogradsko dramsko pozorište u Beogradu, Narodno pozorište u Beogradu, Jugoslovensko dramsko pozorište, Teatar *Joakim Vujić* u Kragujevcu, Pozorište *Boško Buha*, Narodno pozorište u Somboru i druga. Prilikom rada na predstavama ovih pozorišta, Kostić je blisku saradnju ostvario sa različitim pozorišnim stvaraocima poput Milenka Šuvakovića, Jovana Putnika, Milenka Maričića, Huga Klajna, Miroslava Belovića, Soje Jovanović, Paola Mađelija, Želimira Oreškovića, Zorana Ratkovića, Mire Trailović, no, od svih ovih ličnosti, naročito se ističe saradnja koju je imao sa Ljubomirom Mucijem Draškićem, pogotovo u predstavama Ateljea 212. Od ukupno 319 predstava za koje je napisao muziku u toku svog života, Kostić je omuzikalio čak 56 predstava Ateljea 212, uz četiri neizvedene pozorišne predstave prema navodima kompozitora (ne navodivši razlog njihovog povlačenja sa repertoara) (Kostić, 1995: 225–243). U monografiji pozorišta Atelje 212 pojedine stranice posvećene su Kostiću kao jednoj od najvažnijih ličnosti čiji se život i delo vezuje za rad ove pozorišne

<sup>6</sup> <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=2389>, pris. 20.2.2023;

institucije (Cvetković et al 2006: 224, 225–226), ali i drugim kompozitorskim ličnostima koje su imale prilike da učestvuju u radu Ateljea 212 (poput Zorana Hristića, Zorana Erića, Isidore Žebeljan, Aleksandre Đorđević i drugih [Cvetković et al 2006: 224]). Više informacija o njegovom uticaju na umetnički profil pozorišta, nažalost, izostaje.

Paralelno sa dokumentovanjem svog života i rada (u različitim oblastima, naročito oblasti autorskih prava [Kostić, 1995; Neimarević i Stevanović, 2021]), Kostić je prikazao istorijat pojedinih pozorišta u vidu obeležavanja godišnjica, nagrada i sećanja na predstave koje su bile povlačene sa repertoara. Istovremeno, kompozitor beleži sećanja na one predstave koje su ostvarile izuzetan uspeh, pišući o radnom i stvaralačkom procesu reditelja sa kojima je sarađivao, na taj način simultano postajući i svojevrsni pozorišni hroničar. Kostić nije, pritom, detaljno pronicao u svoja ostvarenja i nastanak svoje muzike za određenu predstavu (ili film, ili televizijsku seriju), već je u ispredanju mreže sačinjene od sećanja, anegdota i ličnih porodičnih uspomena opisivao načine na koje je dolazio do određenih zvučnih rešenja. Osvrćući se na dotadašnje stvaralaštvo u pozorištu, Kostić među svoja najuspelija teatarska ostvarenja 1994. godine ubraja predstave *Garderober* u režiji Dejana Mijača u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu (prem. 16.1.1994), predstavu *Gordana* u režiji Zorana Ratkovića u Narodnom pozorištu u Somboru (prem. 5.10.1994) (Kostić 1995: 155) i predstavu *Marija Stjuart* (prem. 13.11.1994, Atelje 212) koja je u fokusu ovog rada.<sup>7</sup>

Jasno je da impozantan broj od 319 predstava ukazuje na činjenicu da je Kostić imao bogatu saradnju sa različitim rediteljskim ličnostima, sa različitim zahtevima, stepenima i načinima razumevanja uloge muzike u pozorišnoj predstavi. Ipak, uočljiv je modus operandi koji je Kostić praktikovao prilikom pisanja muzike za pozorišnu predstavu. Ovakav zaključak izvodim na osnovu sopstvenog gledalačkog iskustva predstava za kojima sam tragala tokom svog tekućeg istraživanja za doktorsku disertaciju, među kojima i sledećih predstava za koje je Vojislav Kostić pisao muziku: *Kosančićev venac 7* (prem. 2.3.1982, Atelje 212), *Marija se bori s anđelima* (prem. 11.3.1984, Atelje 212), *Madam San Žen* (prem. 22.11.1985, Narodno pozorište u Beogradu) *Garderober*, *Marija Stjuart*, *Bekstvo* (prem. 10.11.1997, Atelje 212), *Kneginja od Foli Beržera* (prem. 1.8.1992, Atelje 212), *Valjevska bolnica* (prem. 31.1.1989, Jugoslovensko dramsko pozorište), *Sabirni centar* (prem. 8.3.1989, Beogradsko dramsko pozorište), *Očevi i oci* (prem. 5.6.1992, Atelje 212) i *Ruženje naroda u dva dela* (prem. 25.12.1987, JDP).<sup>8</sup> Stoga, preliminarne zaključke izvodim svesna opasnosti generalizacije te svesna

<sup>7</sup> Neke od predstava za koje je Kostić pisao muziku dostupne su onlajn, na zvaničnom YouTube kanalu Radio Televizije Srbije, a takođe i u Audio-video zbirci Muzeja pozorišne umetnosti Srbije. Za potrebe ovog rada korišćen je snimak koji je dostupan onlajn. Vidi: MARIJA STJUART – Atelje 212, Beograd (1996.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, snimak predstave, <https://youtu.be/BkugbwebkfY>, pris. 3.3.2023. Brojevi navedeni u zagradama u tekstu u segmentu analize predstave vremenski su marker nastupa muzike tokom određene scene.

<sup>8</sup> Snimci ovih predstava dostupni su u okviru Audio-vizuelne zbirke Muzeja pozorišne umetnosti

da muzika izuzetno malog uzorka predstava ne može da reprezentuje celokupan Kostićev opus u ovom polju. Za sada, potrebno je načiniti prvi korak ka rasvetljavanju kompletne slike što je predstojeći zadatak u daljem, opširnjem istraživanju Kostićevog stvaralaštva čiji je ovaj rad mali deo.

Iako Kostić nikada nije govorio o postojanju formule vodilje prilikom pisanja muzike za određenu predstavu, u nekoliko navrata isticao je sledeći ‘recept’: „Moja je teza da su dva elementa najvažnija za muziku: lajtmotiv koji mora da se prepoznae (...) – neka to bude jedan ton koji se ponavlja – i jedan instrument koji će da vodi stvar” (Pašić, 20.1.1997: 11). Prema reditelju Ljubomiru Draškiću, Kostić je bio izričito protiv muzičke ilustracije pa i muzičkog citata „sem u izuzetnim prilikama” (Draškić, 1995: 212) bez preciziranja o kojim se prilikama radi. Ono protiv čega je kompozitor izražavao izuzetno negativan stav bio je sâm termin *primenjena muzika* (iako ga je, istina, i sâm koristio prilikom datih intervjuja pa i u svojoj autobiografiji) – za Kostića, primenjena muzika je „muzička kompozicija, samo što ide uz pozorišnu predstavu” (Pašić, 20.1.1997: 10), ali u nedostatku onoga što bi smatrao adekvatnijim terminom, zadržao je već postojeći. Kostić se strogo držao svog postulata da je neophodno „povinovati se zahtevima i zakonitostima” pozorišta, te da „ni jednog trenutka muzika ne sme da bude ta koja će zasmetati” (Ibid.). Moguće je da Kostić nije želeo (ali ni morao) da izlazi iz okvira koji je sam sebi postavio (čak možda i nametnuo). Ono što je sigurno jeste činjenica da nije imao tehnologiju nalik današnjoj koja bi mu pružila veću lakoću stvaranja i manipulisanja stvorenim materijalom. Naravno, ne treba zaboraviti i pomenutu saradnju sa rediteljskim ličnostima koje su, kako Kostić svedoči u intervjuu sa Feliksom Pašićem, imale različite stepene i načine (ne)razumevanja uloge muzike u pozorištu ili neosnovane zahteve koji su proisticali iz nedostatka muzičkog obrazovanja ili površnog razumevanja komponente muzike u pozorištu (Pašić, 20.1.1997: 11–12).

### *Predstava Marija Stjuart.*

U svojoj autobiografiji, Kostić 1995. godine beleži da je predstava *Marija Stjuart* predstavljala „prvenac klasičnog repertoara u sadašnjim idejama Ateljea 212” (Kostić 1995: 155). Ukoliko pogledamo repertoar Ateljea 212 u toku devedesetih godina XX veka, možemo videti da je posredi bilo uspostavljanje drugačijeg izraza –

---

Srbije, ali i onlajn, na zvaničnom YouTube kanalu Radio Televizije Srbije. Takođe, imala sam priliku da arhivske snimke ovih ali i drugih predstava ispratim putem pratećeg programa *Videoteka* pri izložbi *Pozorište u vremenu svakom* organizovanoj povodom stogodišnjice Udruženja dramskih umetnika Srbije u Etnografskom muzeju u Beogradu od 1. do 30. novembra 2019. godine (Odavić et al., 2019). Isto tako, Teatroteka MPUS emitovanjem arhivskih snimaka u okviru ciklusa snimaka pozorišnih predstava omogućila mi je uvid u snimke i gledalačko iskustvo neke od pomenutih predstava.

Svetozar Cvetković (direktor Ateljea 212 u periodu od 1997. do 2009. godine [Atelje 212<sup>9</sup>]) objašnjava da je

osamdesetih i devedesetih Atelje 212 donekle promenio osnivački umetničko-prevratnički profil šezdesetih i u velikoj meri zabavljачki profil sedamdesetih, ali je dosegao serioznost izraza upravo u vremenu inflacije, pre svega duhovnih vrednosti i uspeo da sačuva ono najbitnije, duh i način igre na svojoj sceni, jedinstven i nedokučiv mnogim značajnim teatrima koje poznajemo (Cvetković et al 2006: 8).

Prema rečima Petra Marjanovića, teškoće koje su zadesile Srbiju u ovoj deceniji nisu omele umetnički nivo pozorišta no svakako su uticale na lik pozorišnih institucija. Autor opisuje Atelje 212 u ovom periodu kao „finansijski siromašno pozorište sa slabo plaćenim ansamblima” (Marjanović, 2001: 81). Suprotno mišljenju Volka koji je konstatovao nedostatak ozbiljnih repertoarskih politika u beogradskim pozorištima tokom devedesetih godina (Volk, 2000: 277, 278) pa i nedefinisan identitet pozorišta, Marjanović ističe postojanje nekog vida repertoarske politike koju „karakteriše posvećenost klasičnom svetskom repertoaru i dramskim delima sa manjim brojem lica, dok su sadržaji većeg broja dela savremenih pisaca nacionalne dramaturgije usmereni temama iz neposrednog okruženja” (Marjanović, 2001: 81). Na repertoaru Ateljea 212 se, stoga, našlo i jedno od kapitalnih dramskih dela – drama Fridriha fon Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller) *Marija Stjuart*. Drama je počela svoj scenski život 13. novembra 1994. godine na Velikoj sceni Ateljea 212 u režiji Ljubomira Draškića, otvorivši sezonus 1994/1995. godine. Uloge su tumačile Svetlana Ceca Bojković (kraljica Elizabeta) i Dara Đokić (Marija Stjuart).

Kritika je bila podeljena u mišljenju što se samog izvođenja tiče, ali i programske orijentacije, ili radije, onoga što su pogrešno nazivali dezorientacijom repertoarske politike Ateljea 212, očekujući komade koji bi se direktnije obratili tadašnjem društvenopolitičkom trenutku. Naime, Petar Volk u svojoj kritici predstave piše da je Ljubomiru Draškiću Šilerov tekst „ovde tek povod za spektakl u kome će se nadmetati dve glumice. Da je drugačije, režija bi bila zaokupljena unutarnjom tragikom komada i onim dubljim značenjima samog života. Možda bismo u predstavi prepoznali i nešto od našeg vremena, doživeli katarzu i osetili oslobođanje od svega što pritiskuje” (Volk, 1999: 181). Vladimir Stamenković dodaje da je reč o uspeloj predstavi čije su dve ključne reči „lepota i nesreća”, prikladnoj za tada vladajuću društvenopolitičku klimu, „u jednom iz temelja razorenom društvu, u kome caruju ružnoća i neizreciva patnja mnoštva ljudi” (Stamenković, 1994). Dramski klasici pružaju priliku da se iz pozicije prošlosti prokomentariše sadašnjost. U traganju za odgovorima, dramski klasik jeste

<sup>9</sup> <https://atelje212.rs/svetozar-cvetkovic/>, pris. 16.5.2023.

polje na kom može da se dođe do odgovora na pitanja koja se tiču razloga zbog kojih se društvo zateklo u određenim okolnostima. Shvatajući društvenopolitičke okolnosti koje su zadesile društvo i ovu produkciju koja je nastala u takvim okolnostima, okretanje Ateljea 212 dramskim klasicima bio je logičan postupak u repertoarskoj politici (i ne samo Ateljea 212 već i drugih pozorišta, poput Jugoslovenskog dramskog pozorišta koje je 1992. godine, na primer, postavilo *Hamleta* u režiji Gorčina Stojanovića).

Marija Stjuart je daleko dinamičniji lik u odnosu na kraljicu Elizabetu koja i svojim karakterom i svojom vladalačkom pozicijom odiše uzdržanošću, dostojanstvom ali i kalkulisanošću; Elizabeta je Marijina sušta suprotnost. U ovome je saglasan i Tod Kontje (Todd Kontje), ističući da je poziciju Marije Stjuart Šiler načinio „namerno nedoslednom. Ukoliko joj ide u prilog da oda utisak neznanja, ona ne okleva da to i učini. U okviru istog razgovora, ona izvodi pametne (...) argumente. Ona (...) zna koji uticaj ima na druge (...) Marija predstavlja stvarnu pretnju Elizabeti. Nije bila direktno odgovorna za (...) pokušaj atentata na Elizabetu. Ipak, odgovorna je za stvaranje atmosfere u kojoj su takvi zločini neizbežni“ (Kontje, 1992: 91). Marija je spremna da svoju retoriku stavi u službu manipulacije, ne bi li kod Elizabete izdejstvovala slobodu (Kontje, 1992: 92), u čemu, napisletku, ne uspeva. Elizabeta je postavljena dijametralno suprotno od Marije, kao njen polarni opozit. Imajući u vidu društvenopolitičku klimu u drami, kraljica Elizabeta dolazi do zaključka da je najbolji tok delovanja zapravo pogubljenje Marije Stjuart. Kontje, slažeći se sa Elizabetinom logikom, zaključuje da čak i u slučaju nevinosti Marije Stjuart, Elizabeta mora da se suoči sa nizom događaja koji su nastupili kao konsekvenca hapšenja i tamničenja kraljice Škota (Kontje, 1992: 95–96). Pogubljenje bi Mariju Stjuart načinilo političkim mučenikom, dok kraljica Elizabeta, uprkos gnusnom činu ubistva, želi da u očima podanika ostane voljena i pravedna vladarka (Kontje, 1992: 97).

Dakle, simetrija, karakteristična za ovo delo, otelotvorena je upravo kroz ova dva lika. Suzan Kord (Susanne Kord), svrstavajući ovu Šilerovu dramu među najvažnija dramska dela u čijem je središtu bio diskurs o prirodi i vokaciji žena koji je bio dominantan na kraju 18. veka, uočava da Marija predstavlja takozvanu ‘savršenu ženstvenost’, dok je kraljica Elizabeta predstavljena kao žena koja se odriče svoje ženstvenosti radi trona, moći, a karakterišu je i licemerje i zavist (Kord 1994: 95, 96). Elizabetina ljubomora i zavist ispoljavaju se u više navrata, na primer, kao kraljica, zavidi Mariji što ima neupitnu lojalnost svojih podanika; što ima privilegiju da u izboru životnog saputnika „svoju ruku prema naklonosti poklanja“ (1:05:03), neuslovljena državničkim pitanjem saveza. Njena zavist dostiže vrhunac u razgovoru sa francuskim diplomatama koji izražavaju brigu zbog Marije „koja se podjednako Francuske i Britanije tiče“ (36:50) što uznemiruje i gnevi Elizabetu koja ovaj susret zaključuje

opaskom „ako li savez sa mnom Francuska ozbiljno traži, mora deliti sa mnom i moje brige, ne sme biti neprijatelja mojih prijatelj.” (36:56). Stoga, iako utamničena, Marija ima moć nad Elizabetom, te ne ustiće pred gnevom i ljubomorom engleske kraljice.

Razmatrajući dinamiku ovog odnosa, Elis Finger (Ellis Finger), podseća na Šilerovo uverenje da, kada smo „suočeni sa silama koje nam prete uništenjem, sposobni smo da očuvamo svoje dostojanstvo i nezavisnost putem samovoljnog potčinjavanja ovim silama” (Schiller, cit. u: Finger, 1980: 166) ukazujući time da je, kako Šiler dalje objašnjava, volja ta koja nam omogućava prevazilaženje paradoksa dostizanja moralne superiornosti nad okolnostima koje prete uništenjem (Ibid.). Delo *Marija Stuart* upravo otelovljuje taj paradoks i njegovo prevazilaženje. Marija, znajući da je čeka sigurna smrt, uspostavlja kontrolu nad svojom sudbinom, tvrdi Finger, „manipulišući uslovima svog pogubljenja (...) uspostavlja dostojanstvenu poziciju i time anulira nametnuto joj poniženje nepravednom osudom” (Finger, 1980: 173). Na kraju, nijansirana dinamika dela postignuta je upravo suprotstavljanjem lika Marije Stuart liku kraljice Elizabete i obrnuto. Dinamika prisutna u delu ne bi bila moguća bez oba lika, jer se kroz njihov odnos prelama priroda posedovanja moći i potčinjavanja moćnom u nedostatku izbora potčinjenog i osuđenog na smrt. Na koji način se ovi značajni aspekti dela ‘prevode’ u muzici inscenacije?

U nedostatku notnog materijala, beležaka ili bilo kakve forme zapisa, nužno je osloniti se na audio koji se čuje u snimku predstave. Fokusirajući se na glavnu i osnovnu numeru *Gibilište* koja se javlja nekoliko puta u toku cele predstave, u različitim varijantama, mogu se prepoznati tri varijante numere:

- a. prva varijanta – orgulje i zvučni ‘udarci’
- b. druga varijanta – hor koji harmonizuje melodiju u orguljama, i
- c. treća varijanta – samostalni nastup melodije u orguljama.

Stalno prisustvo orguljskog zvuka (solista: Slobodan Marković [Kostić, 1999: CD 3]) nedvosmisleno ukazuje na prirodu odnosa između dve kraljice, dok istovremeno upućuje na krajnji rezultat njihovog sukoba. Kao što ćemo videti, Elizabeta je već od samog početka zapečatila Marijinu sudbinu. Odlukom da melodiju poveri orguljama, Kostić daje uzvišen ton Marijinoj patnji i kolebanju. Numera ima dramatičan, tragičan istovremeno i svečan i uzdržan karakter bez preteranih kontrasta u dinamici, umerenog tempa koja bi priličila jednom religioznom obredu ili obrednoj procesiji. Kostić je priznao da je crkvena muzika pisana za orgulje bila primarna inspiracija za muziku koju je napisao za *Mariju Stuart* (Pašić, 20.1.1997: 10). U tom smislu, jasan je razlog zbog kog kompozitor svojom muzikom ne staje na stranu ni jedne a ni druge kraljice,

dajući pre svega opšti komentar o Marijinoj situaciji, a istovremeno oslikavajući sliku Elizabetine proračunate okrutnosti i hladnokrvnosti. Birajući da ne pripisuje likovima njihove jedinstvene teme, Kostić zauzima objektivnu, posmatračku poziciju, dajući muzičku pozadinu delu koje je u osnovi, kako je reditelj Ljubomir Draškić objasnio, „politički komad (...) gde se govorilo o parlamentarizmu, tiraniji, sukobu dve osobe koje se bore za vlast...” (Draškić, 2002: 49), na taj način stupajući u dijalog sa aktuelnim okolnostima. *Gubilište* (Kostić 1999: CD 3), kao što je prethodno objašnjeno, predstavlja osnovu muzičkog sloja predstave. Takođe služi i kao okvirna numera<sup>10</sup>, odnosno, numera uvoda i kraja<sup>11</sup>. Isto tako, *Gubilište* se pojavljuje na prelazima između scena, dajući dodatni strukturni okvir predstavi.

Kompozitor, u svom kraćem osvrtu na muziku za *Mariju Stuart*, objašnjava: „vrhunske tehničke zvučne mogućnosti omogućile da u osnovnu orguljašku temu, interpoliram udarce irealno jakog zvuka, koji potcrtavaju dramu dve kraljice” (Kostić, 1995: 155). Značenje ovih snažnih udaraca je dvoznačno: prvo, znak su zloslutne kobi koja je sve bliža i bliža Mariji kako sati prolaze i vezani su za pojavu kraljice Elizabete, neretko apostrofirajući njene iskaze. Najbolji primer ove primene bio je predašnje pomenuti iskaz „ako li savez sa mnom Francuska ozbiljno traži, mora deliti sa mnom i moje brige, ne sme biti neprijatelja mojih prijatelj.” (36:56). Drugo značenje tih ‘irealnih’ udaraca upućuje i na činjenicu da Elizabetu nije lako zavarati ili je naterati da promeni svoje jednom doneštene odluke. Udarci apostrofiraju njen iskaz upućen kao opomena grofu Lesteru, u sceni gde na njegovu laskavost i udvaranje (inicirano pokušajem spasenja Marije Stuart) kraljica Elizabeta odgovara upozorenjem: „ako i neku ludost počinim, Lestere, biće Vaša. Ne moja.” (01:08:00).

Blisko tome, značenje glavne teme u njenoj, najzastupljenijoj trećoj varijanti (samostalni nastup melodije u orguljama) menja se u zavisnosti od prirode dramske situacije: ova varijanta vezana je za scene posvećenosti, ljubavi i nežnosti, međutim, ona u predašnje pomenutoj sceni Lesterovog udvaranja kraljici Elizabeti dobija značenje lažne vernosti i naklonosti. Druga varijanta teme (hor koji harmonizuje melodiju u orguljama) ima najrelevantniji nastup u trećem činu, sliči prvoj, kada Marija govori svojoj pratilji Hani Kenedi o lepotama bašte („daj mi da novom slobodom se krepim, daj mi da budem dete k'o pre, hajde da livadskim čilimom lepim krilato trčimo i nas dve...” [1:08:57–1:09:07]) opijena novostičenim komadićem slobode. Hana je

<sup>10</sup> Okvirne numere su, prema Kej (Deena Kaye) i Lebreht (James LeBrecht), „uvodna muzika (ili ‘preludij’), intermeco i finale (ili „koda”) kojim se uokviruje pozorišna predstava i njeni segmenti. Ove muzičke numere ne zavise od dramske radnje na sceni, premda mogu imati funkciju komentara na ono što smo videli ili što ćemo videti u predstavi” (Kej, Lebreht 2004: 304).

<sup>11</sup> U okviru Kostićevog kompleta kompakt diskova *Filmska, televizijska, pozorišna muzika*, na kompakt disku broj 3, nalazi se numera iz ove predstave.

nerado podseća „o mila gospo, Vaša tamnica proširila se samo malčice” (1:09:06). To proširenje zapravo je lovište Fotringhej, imanje na kom kraljica Elizabeta lovi sa svojom lovačkom pratnjom.

Ovo lovište daje simboličnost njihovom susretu koji će ubrzo uslediti. Nastup prve varijante teme vešto je isplaniran. Kako na scenu pred Mariju stupa grof Lester, Marijin dragan u Elizabetinoj lovačkoj pratnji, praćen je samostalnim nastupom melodije u orguljama (dakle, trećom varijantom) a ubrzo, sa Elizabetinim stupanjem na scenu za njim, melodijama su dodati snažni udarci, čime se dobija jasan i potpun nastup prve varijante glavne teme (1:13:17–1:14:13). Nakon toga, muzika se povlači, dajući primat kulminacionom susretu ovog dramskog dela. Marija, izgubivši strpljenje i uzdržanost koja joj je savetovana, zaključuje „kad bi pravda vladala, Vi biste preda mnom u prašini ležali sad, jer ja sam vladar Vaš!” (1:24:29). Poentirajući njen iskaz, ponovo nastupa prva varijanta teme sada nešto bržeg tempa, označavajući obrtanje uloga u tom trenutku male, ali za Mariju značajne pobjede nad Elizabetom. Zaprepašćena Elizabeta odlazi, a sa njom i svaka nuda u Marijino spasenje, zbog čega je Marijina pobjeda samo privid, a njena sudska trajno zapečaćena. Fino utkana muzika, zajedno sa svedenom scenografijom, ovde ostvaruje najsnazniji utisak i daje predstavi koherentnost i celovitost.

Zanimljivo je da su kritičari, često zapostavljajući komponentu muzike u svojim prikazima predstava, ovog puta prepoznali da je Kostićeva muzika „lirske bojile atmosferu u pojedinim scenama ali je i snažno akcentovala momente u kojima je žestina drame dostizala vrhunce” (Milosavljević, 1994). Istovremeno, Kostićev doprinos je prepoznat uz reči pohvale da je „samostalnom vizijom muzički snažno obradio predstavu” (Volk, 1999: 181) zbog čega nije ni neobično da Kostić ubraja ovu predstavu među svoje najbolje.

### *Zaključak*

Na kraju, primenjena muzika u pozorištu dominira u stvaralaštvu Vojislava Kostića, a paradoksalno, ponajmanje je istraživan opus u pisanoj reči o muzici. Namera autorke ovog rada bila je da pokrene diskusiju kako o Kostićevom opusu, tako i o žanru primenjene muzike u kojem su se mnogi kompozitori ostvarili, time zauzimajući relevantna mesta ne samo u istoriji srpske muzike već i u istoriji srpskog pozorišta. Buduća istraživanja podržumevala bi podrobnije sagledavanje Kostićevog opusa u odnosu na različita pozorišta sa kojima je saradivao, poređenje angažmana u odnosu na druge kompozitore u domenu primenjene muzike (u pozorištu, na filmu i na televiziji) i dublje sagledavanje Kostićevog potencijalnog uticaja na umetnički profil Ateljea 212.

**Prilog 1. Tabela predstava (i drugih pozorišnih ostvarenja) za koje je Vojislav Kostić napisao muziku (1955–2010)<sup>12</sup>**

	Predstava	Autor drame	Dramatizacija	Režija	Premijera	Dirigent i/ili koreograf	Napomene
1	<i>Filip i Jona</i>	Irvin Šo (Irvin Shaw)	-	Milenko Šuvaković	4.12.1955.; Srpsko narodno pozorište, Novi Sad	Ivan Marković	-
2	<i>Hladan tuš</i>	Vladimir Majakovski	-	Darko Tatić i Dušan Makavejev	26.1.1956.; Akademsko pozorište, Beograd	Ivan Marković	-
3	<i>Pesma</i>	Oskar Davičo	Pavle Ugrinov i Momčilo Milankov	Aleksandar Ognjanović	13.5.1957.; Atelje 212, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
4	<i>Neka se odenu nagi</i>	Luidi Pirandelo (Luigi Pirandello)	-	Jovan Putnik	21.5.1957.; Beogradsko dramsko pozorište, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
5	<i>Jovča</i>	Bora Stanković	Jovan Putnik (dram. i adap.)	Jovan Putnik	28.2.1958.; BDP	Tatjana Farčić (koreo.)	MT: 7,5 inc.
6	<i>Osvrni se u gnevnu</i>	Džon Osborn (John Osborne)	-	Milenko Maričić	30.3.1958.; BDP		-
7	<i>Doživljaji Nikoletine Bursaća</i>	Branko Ćopić	Minja Dedić	Milenko Maričić	19.4.1958.; Kazalište Komedija, Zagreb	-	-
8	<i>Pogled u natrag</i>	Miodrag Đurđević	-	Darko Tatić	4.10.1958.; BDP	-	-
9	<i>Velika prevara</i>	Vuk Vučo	-	Boda Marković	28.9.1959.; Narodno pozorište, Mostar	-	-

12 Osnova ove tabele su podaci iz Kostićeve autobiografije *Reč, dve o sebi* (Kostić 1995: 225–243) kao i dostupni podaci iz digitalne baze *Teatroslov* (*Teatroslov*). Tabela je dopunjena podacima iz pozorišnih monografija (up. Cvetković et al 2006: 301–598; Pašinić 2009: 349; Pašić 2007: 256–286; Volik 1997: 424–493). Razlog zašto su uključena sva Kostićeva pozorišna ostvarenja osim onih koja se vode kao primenjena muzika jeste vernost podacima a i sporadičnost ostvarenja koja se ne vode kao primenjena muzika. U tabelu su uključeni podaci koje je kompozitor uneo u svoj popis a koji se tiču nosača zvuka – ove podatke korisno je imati kada pristup i ako pristup zaostavštini Vojislava Kostića bude moguć s obzirom da nije bio moguć u trenutku pisanja ovog rada. Skraćenica MT, prema kompozitorovoj legendi, odnosi se na magnetofonsku traku, a DAT se odnosi na digitalnu audio kasetu (Kostić 1995: 307).

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

10	<i>Stradija</i>	Radoje Domanović	Borislav Mihajlović Mihiz	Boro Drašković	8.10.1959.; Narodno pozorište, Sarajevo	-	-
11	<i>Osvrni se u gnev</i>	Džon Osborn	-	Mihaly Virág	10.10.1959.; Narodno pozorište – Népszínház, Subotica	-	-
12	<i>Čudna meduigra</i>	Judžin O'Nil (Eugene O'Neill)	-	Milenko Maričić	8.1.1960.; Savremeno pozorište, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
13	<i>Sveta Jovana</i>	Bernard Šo (Bernard Shaw)	-	Hugo Klajn	5.2.1960.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
14	<i>Balada o Tili Ojlenšpigelu</i>	Gintern Vajzenborn (Günther Weisenborn)	-	Milenko Maričić	25.4.1960.; Atelje 212	Lambra Dimitrijević	-
15	<i>Tri dana u paklu</i>	Saša Petrović	-	Milenko Maričić	20.10.1960.; Savremeno pozorište, Beograd	-	-
16	<i>Balada o poručniku i Marjutki</i>	Branko Kref	-	Jovan Putnik	24.11.1960.; Savremeno pozorište, Beograd	-	-
17	<i>Stenica</i>	Vladimir Majakovski	-	Miroslav Belović	25.11.1960.; Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd	Tamara Polonska (koreo.)	Tatjana Leandrov (muzičko vođstvo)
18	<i>Arsenik i stare čipke</i>	Džozef Keserling (Josef Kesselring)	-	Milenko Maričić	18.11.1961.; Atelje 212	-	-
19	<i>Koštana</i>	Borisav Bora Stanković	-	Milenko Maričić	27.2.1962.; Narodno pozorište, Beograd	Krešimir Paskutini (dir.); Branko Marković (koreo.)	-
20	<i>Sudanija</i>	Petar Kočić	Zuko Džumhur	Boro Drašković	25.2.1963.; Narodno pozorište, Sarajevo	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

21	<i>Filip na konju</i>	Vasa Popović	-	Milenko Maričić	9.11.1963.; Savremeno pozorište, Beograd,		MT: 7,5 inc.
22	<i>Stenica</i>	Vladimir Majakovski	-	Boro Drašković	14.11.1963.; Narodno pozorište, Mostar	Sofija Cvetičanin (koreo.)	Alfons Kabiljo (muz. vođstvo)
23	<i>Rezervista</i>	Aleksandar Rivemal (Alexandre Rivemale)	-	Želimir Orešković	8.2.1964.; Narodno pozorište, Tuzla	-	-
24	<i>Kralj Ibi ili Poljaci</i>	Alfred Žari (Alfred Jarry)	-	Ljubomir Draškić	27.4.1964.; Atelje 212	-	-
25	<i>Za borce 13. maja</i>	Oskar Davičo	-	Boda Marković	12.5.1964.; Sala Doma sindikata, Beograd	Oskar Danon	-
26	<i>Valpurgijska noć</i>	Velimir Lukić	-	Milenko Maričić	30.5.1964.; Atelje 212,	-	-
27	<i>Na rubu pameti</i>	Miroslav Krleža	Skender Kulenović	Želimir Orešković	10.9.1964.; Narodno pozorište, Mostar	-	-
28	<i>Hajduci</i>	Branislav Nušić	Slobodan Novaković	Milenko Maričić	14.10.1964.; Pozorište Boško Buha, Beograd	-	MT: 15 inc.
29	<i>Beli grad na vodi i vetru</i>	Uroš Glovacki	-	Uroš Glovacki	22.10.1964.; Savremeno pozorište, Beograd	-	-
30	<i>Pantaglez</i>	-	-	Predrag Bajčetić	1965.; Atelje 212	-	Nije igrana
31	<i>God je došao</i>	-	-	Ljubomir Draškić	1965.; Atelje 212	-	Nije igrana
32	<i>Kralj Ričard Drugi</i>	Vilijam Šekspir (William Shakespeare)	-	Boda Marković	8.5.1965.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
33	<i>Dvanaest stolica</i>	Ilijf i Petrov	Ljubiša Bačić	Aleksandar Glovacki	29.5.1965.; Savremeno pozorište, Beograd	-	-
34	<i>Plavi zec</i>	Satirična poezija grupe autora	-	Dimitrije Đurković	7.10.1965.; SNP, Novi Sad	Imre Toplak (korep.)	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

35	<i>Kafanica, sudnica, ludnica</i>	Brana Crnčević	-	Ljubomir Draškić	16.11.1965.; Atelje 212	Žika Jovanović (korep.)	-
36	<i>Zavera osećanja</i>	Jurij Olješa	-	Milenko Maričić	18.12.1965.; Savremeno pozorište, Beograd	-	-
37	<i>Kafanica, sudnica, ludnica</i>	Brana Crnčević	-	Mišo Bušić	19.2.1966.; Malo pozorište, Sarajevo	-	-
38	<i>Oh tata, siroti tata, mama te je obesila u plakar i ja sam tako tužan</i>	Artur Kopit	-	Džin Frankel	3.3.1966.; Atelje 212	Boris Radak (koreo.)	MT: 15 inc; U <i>Teatroslovu</i> datum premijere: 13.3.1966.
39	<i>Zavet</i>	Alfredo Diaz Gomez	Marko Fotez	Marko Fotez	28.4.1966.; Savremeno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
40	<i>Pop Ćira i pop Spira</i>	Stevan Sremac	Soja Jovanović (adap.)	Soja Jovanović	17.5.1966.; Narodno pozorište, Sarajevo	-	MT: 15 inc.
41	<i>Maksim Crnojević</i>	Laza Kostić	Arsa Jovanović (adap.)	Arsa Jovanović	5.6.1966.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
42	<i>Kafanica, sudnica, ludnica</i>	Brana Crnčević	-	Nikola Petrović	10.6.1966.; Komorna pozornica, Zagreb	-	-
43	<i>Vesele žene iz Vindzora</i>	Vilijam Šekspir	-	Dejan Mijač	4.10.1966.; SNP, Novi Sad		MT: 15 inc.
44	<i>Jelena Četković</i>	Aleksandar Popović	-	Bora Grigorović	1.10.1966.; Narodno pozorište, Beograd	Ljiljana Danilović (korep.)	“peva trio <i>Idu dani</i> ” ; MT: 15 inc.
45	<i>Mušica ili Pričanje Rucanteovo sa bojišta</i>	Andđelo Beolko- Rucante (Angelo Beolco Ruzzante)	-	Ljubomir Draškić	22.10.1966.; SNP, Novi Sad	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

46	<i>Ana Karenjina</i>	Lav Tolstoj (Лев Николаевич Толстой)	-	Milenko Maričić	5.11.1966.; Narodno pozorište, Beograd	-	-
47	<i>Brlög</i>	-	-	Aleksandar Ognjanović	1967.; BDP	-	Nije igrana
48	<i>Razvojni put Bore Šnajdera</i>	Aleksandar Popović	-	Branko Pleša	12.2.1967.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.)	Predrag Ivanović (muz. vod.); U <i>Teatroslovu</i> datum premijere: 13.2.1967.
49	<i>Čudna zemlja</i>	Milenko Misailović i Brana Kravljanac	-	Milenko Misailović	1.3.1967.; Narodno pozorište, Užice	Ljiljana Danilović (korep.)	-
50	<i>Čaj za gospodu Kugu</i>	Vuk Vučo	-	Vuk Vučo	4.4.1967.; Narodno pozorište, Beograd	Ljiljana Danilović (korep.)	-
51	<i>Armstrongovo poslednje laku noć</i>	Džon Arden (John Arden)	-	Bojan Stupica	15.10.1967.; Narodno pozorište, Beograd	Radomir Radivojević (dir.) Branko Marković (koreo.)	Zoran Ristanović (stihovi)
52	<i>Brlög ili živeti kao svinje</i>	Džon Arden	-	Petar Govedarović	24.10.1967.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	Saša Petrović (stihovi)
53	<i>Jelena Ćetković</i>	Aleksandar Popović	-	Nikola Vavić	16.11.1967.; Narodno pozorište, Titograd	-	-
54	<i>Junona i Paun</i>	Šon O'Kejsi (Sean O'Casey)	-	Boro Drašković	8.2.1968.; JDP	-	U <i>Teatroslovu</i> datum premijere: 31.1.1968.
55	<i>Kape dole</i>	Aleksandar Popović	-	Ljubomir Draškić	17.2.1968.; Atelje 212	-	Predrag Ivanović (muz. vod.)
56	<i>Gospoda ministarka</i>	Branislav Nušić	-	Milenko Maričić	28.3.1968.; Atelje 212	-	Vuk Vučo (stihovi)

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

57	<i>Žestoki</i>	Vasko Ivanović	-	Ljubomir Draškić	11.4.1968.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	-	-
58	<i>Balada o Tilu Ojlenšpigelu</i>	Gintern Vajzenborn	-	Dušan Naumovski	25.6.1968.; Dramski teatar, Skoplje	-	-
59	<i>Razvojni put Bore Šnjadera</i>	Aleksandar Popović	-	Bogdan Jerković	29.9.1968.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	-
60	<i>Crvenkapa</i>	Aleksandar Popović	-	Ljubomir Draškić	16.10.1968.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	Boris Radak (koreo.)	Predrag Ivanović (muz. vod.); MT: 15 inc.
61	<i>Kojoti</i>	Ivan Studen	-	Petar Govedarovski	19.10.1968.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	MT: 15 inc.
62	<i>Elektra 69</i>	Danilo Kiš	-	Zoran Ratković	12.11.1968.; Atelje 212	-	Ljiljana Danilović (muz. vod.); MT: 7,5 inc.
63	<i>Podvala</i>	Milovan Glišić	-	Jovan Putnik	22.11.1968.; Narodno pozorište, Beograd	-	-
64	<i>Usrečitelji</i>	Simas Makgonejl	-	Đorđe Đurđević	7.12.1968.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	-
65	<i>Bajka o privremenim rastancima</i>	Zoran Popović	-	Minja Dedić	18.12.1968.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	Dušan Mitrović	-
66	<i>Slika Dorijana Greja</i>	-	-	Anika Radošević	1969.; JDP	-	Nije igrana
67	<i>Ljubi, ljubi</i>	-	-	Aleksandar Popović	1969.; Atelje 212	-	Nije igrana
68	<i>Žestoki</i>	Vasko Ivanović	-	Nikola Vavić	5.2.1969.; Narodno pozorište, Titograd	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

69	<i>Beket</i>	Žan Anuj (Jean Marie Lucien Pierre Anouilh)	-	Brasla Borozan	9.2.1969.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
70	<i>Goloruki</i>	Vuk Vučo	-	Rajko Radojković	14.2.1969.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 15 inc.
71	<i>Rado ide Srbin u vojнике</i>	Bora Čosić	-	Ljubomir Draškić	27.3.1969.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.)	Predrag Ivanović (muz. vod.)
72	<i>Zimska bajka</i>	Vilijam Šekspir	-	Kliford Vilijams	20.4.1969.; Narodno pozorište, Beograd	-	-
73	<i>Antigona</i>	Dominik Smole	-	Zoran Šarić	10.5.1969.; Narodno pozorište, Mostar	-	MT: 15 inc.
74	<i>Žestoki</i>	Vasko Ivanović	-	Lidija Veljanov	10.6.1969.; Narodno pozorište, Banja Luka	-	-
75	<i>Tri para hozentregera</i>	Brana Crnčević	-	Aleksandar Glovacki	12.9.1969.; Narodno pozorište <i>Ljubiša Jovanović</i> , Šabac	-	MT: 15 inc.
76	<i>Adam i berberin</i>	Jakov Ignatović	-	Želimir Orešković	18.11.1969.; SNP, Novi Sad	-	-
77	<i>Staljinist</i>	Vasko Ivanović	-	Nebojša Komadina	4.12.1969.; Atelje 212	-	-
78	<i>Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi</i>	Tom Stopard (Tom Stoppard)	-	Nebojša Komadina	12.1.1970.; JDP	-	-
79	<i>Opereta</i>	Vitold Gombrović i V. Kostić	-	Bogdan Jerković	23.2.1970.; Atelje 212	Predrag Ivanović (dir.); Rej Harison (koreo.)	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

80	<i>Kula od lobanja</i>	Vuk Vučo	-	Gradimir Mirković	27.3.1970.; Narodno pozorište, Niš	Katarina Obradović (koreo.)	U Teatroslovu datum premijere: 21.3.1970.
81	<i>Rat i mir u kafani Snelj</i>	Remo Forlani (Remo Forlani)	-	Ljubomir Draškić	23.4.1970.; JDP	-	-
82	<i>Derviš i smrt</i>	Meša Selimović	Borislav Mihajlović Mihiz	Rajko Radojković	29.9.1970.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 7,5 inc.
83	<i>Magbet</i>	Vilijam Šekspir	-	Petar Govedarović	19.10.1970.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	Katarina Obradović (koreo.)	MT: 15 inc.
84	<i>Rable</i>	Žan Luj Baro	-	Bogdan Jerković	15.11.1970.; Narodno pozorište, Beograd	Miljenko Štambuk (koreo.)	Predrag Ivanović (muz. vod.)
85	<i>Rado ide Srbin u vojnike</i>	Bora Čosić	-	Milan Bogosavljević	17.11.1970.; Narodno pozorište, Zaječar	-	-
86	<i>Prsten u izvoru</i>	Dobrica Erić	-	Petar Govedarović	20.12.1970.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	Ljiljana Danilović (korep.)	-
87	<i>Goloruki</i>	Vuk Vučo	-	Rajko Radojković	7.2.1971.; Narodno pozorište, Užice	-	-
88	<i>Rado ide Srbin u vojnike</i>	Bora Čosić	-	Petar Govedarović	9.3.1971.; Tetar Joakim Vujić, Kragujevac	-	-
89	<i>Balada</i>	Jovan Bulajić	-	Dušan Rodić	24.4.1971.; Narodno pozorište, Užice	-	-
90	<i>Upesku</i>	Kent Anderson (Kent Anderson)	-	Predrag Bajčetić	27.5.1971.; Narodno pozorište, Beograd	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

91	<i>Kaluderice</i>	Edvardo Manet (Eduardo Manet)	-	Zoran Ratković	10.10.1971.; Atelje 212	-	U <i>Teatroslovu</i> datum premijere: 30.6.1971.
92	<i>Vaskresenje</i>	Lav Tolstoj	-	Rajko Radojković	14.11.1971.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 15 inc.
93	<i>Vaskresenje</i>	Lav Tolstoj	-	Rajko Radojković	6.2.1972.; Narodno pozorište, Tuzla	-	MT: 15 inc.
94	<i>Rado ide Srbin u vojнике</i>	Bora Ćosić	-	Ljubomir Draškić	18.2.1972.; Narodno pozorište, Sombor	-	-
95	<i>Rado ide Srbin u vojнике</i>	Bora Ćosić	-	Petar Govedarović	4.4.1972.; Narodno pozorište, Užice	-	-
96	<i>Purpurno ostrvo</i>	Mihail Bulgakov (Михајл Афанасијевич Булгаков)	-	Ljubomir Draškić	14.11.1972.; Atelje 212	-	Predrag Ivanović (muz. vodđ.); prem. 30.6.1971, NP <i>Toša Jovanović</i> , Zrenjanin (Cvetković et al. 2006: 423)
97	<i>Tašana</i>	Borisav Stanković	-	Bora Grigorović	19.11.1972.; Narodno pozorište, Beograd	Dragomir Vuković (koreo.)	MT: 15 inc.
98	<i>Seljaci</i>	Jovan Bulajić	-	Jovan Bulajić	10.1.1973.; Narodno pozorište, Mostar	-	-
99	<i>Tašana</i>	Borisav Stanković	-	Aleksandar Glovacki	27.9.1973.; Narodno pozorište, Užice	-	MT: 15 inc.
100	<i>Ribarske svade</i>	Karlo Goldoni (Carlo Goldoni)	-	Paolo Mađeli	11.11.1973.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

101	<i>Ljubavni koncil</i>	Oskar Panizza	-	Paolo Mađeli i Zoran Tasić	28.12.1973.; Slovensko narodno gledališče, Ljubljana	-	MT: 15 inc.
102	<i>Darinka iz Rajkovca</i>	Stevan Pešić	-	Rajko Radojković	8.3.1974.; Narodno pozorište, Niš	Bratislav Atanasijević (korep.) Dragan Đurić (koreo.)	-
103	<i>Darinka iz Rajkovca</i>	Stevan Pešić	-	Rajko Radojković	6.6.1974.; Narodno pozorište, Mostar	Zagorka Prijić (koreo.)	-
104	<i>Divovi iz planine</i>	Ludi Pirandelo	-	Paolo Mađeli	15.10.1974.; Atelje 212	-	MT: L5 i 7,5 inc.
105	<i>Molijer</i>	Mihail Bulgakov	-	Ljubomir Draškić	6.2.1975.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.; U Teatroslovu datum premijere: 9.2.1975.
106	<i>Aladinova čarobna lampa</i>	Nikolas Stjuart Grej (Nicholas Stuart Gray)	-	Paolo Mađeli	8.4.1975.; Pozorište Boško Buha, Beograd		Dušan Mitrović (muz. vod.); MT: 7,5 inc.
107	<i>Necista krv</i>	Borisav Stanković	Gradimir Mirković	Gradimir Mirković	5.9.1975.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.; U Teatroslovu datum premijere: 5.12.1975.
108	<i>Kolomba</i>	Žan Anuj	-	Ljubomir Draškić	29.9.1975.; Narodno pozorište, Sombor	-	-
109	<i>Jelena Ćetković</i>	Aleksandar Popović	-	Bora Grigorović	21.10.1975.; Narodno pozorište Ljubiša Jovanović, Šabac	-	MT: 15 inc.
110	<i>Čudo u šarganu</i>	Ljubomir Simović	-	Mira Trailović	24.10.1975.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

111	<i>Jovča</i>	Borisav Stanković	-	Radoslav Radivojević	15.11.1975.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	MT: 7,5 inc.
112	<i>Kod lepog izgleda</i>	Eden fon Horvat (Ödön von Horváth)	-	Paolo Mađeli	19.3.1976.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.; SP: Studio B
113	<i>Uskladivao lud zbumjenog</i>	Milovan Vitezović, N. Petrović, V. Kostić	-	Nikola Petrović	26.3.1976	Šandor Jung (korep.); Branko Marković (koreo.)	MT: 15 inc.
114	<i>Smrt trgovacačkog putnika</i>	Artur Miler (Arthur Miller)	-	Gradimir Mirković	13.4.1976.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
115	<i>Sluge</i>	Ivan Cankar	-	Aleksandar Glovacki	18.5.1976.; Narodno pozorište <i>Ljubiša Jovanović</i> , Šabac	-	-
116	<i>Mirandolina</i>	Karlo Goldoni	-	Paolo Mađeli	7.9.1976.; Narodno pozorište, Sombor	-	Šandor Jung (muz. vod.)
117	<i>Čudo u Šarganu</i>	Ljubomir Simović	-	Dušan Rodić	28.9.1976.; Narodno pozorište, Zaječar	-	MT: 7,5 inc.
118	<i>Marija</i>	Isak Babelj	-	Ljubomir Draževskić	12.10.1976.; Atelje 212	-	-
119	<i>Ljubakanje</i>	Artur Šnicler (Arthur Schnitzler)	-	Ljubomir Draškić	6.11.1976.; SNP, Novi Sad	-	MT: 15 inc.
120	<i>Ognjište</i>	Žarko Komanin	-	Paolo Mađeli	25.11.1976.; Narodno pozorište, Beograd	Ljiljana Danilović (korep.)	-
121	<i>Petrijin venac</i>	Dragoslav Mihailović	-	Gradimir Mirković	4.12.1976.; Narodno pozorište, Beograd	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

122	<i>Bor visok do neba</i>	Stevan Pešić	-	Srboljub Stanković	22.12.1976.; Malo pozorište, Beograd.	-	MT: 7,5 inc.
123	<i>Neobični oratori</i>	Vasa Popović	-	Velimir Mitrović	1977.; Narodno pozorište, Beograd	-	Nije igrana
124	<i>Čudo u šarganu</i>	Ljubomir Simović	-	Dušan Rodić	16.2.1977.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	MT: 7,5 inc.
125	<i>Kralj Betajnove</i>	Ivan Cankar	-	Đura Udicki	14.4.1977.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	-
126	<i>Oj, Srbi 'o nigde lada nema</i>	Zorica Jevremović, V. Kostić	-	Ljubomir Draškić	27.4.1977.; Atelje 212	Darinka Matić-Marović (dir.); Branko Marković (koreo.)	-
127	<i>Don Žuan</i>	Žan Batist Poklen Molijer (Jean Baptiste Poquelin Moliere)	-	Petar Zec	19.5.1977.; Pozorište <i>Dvoriste</i> , Beograd	-	MT: 7,5 inc.
128	<i>Priznajem samo sud svoje partije</i>	Živorad Mihajlović	-	Radoslav Radivojević	25.5.1977.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
129	<i>Bombaški proces 1928</i>	Živorad Mihajlović	-	Zoran Ratković	9.6.1977.; Atelje 212	-	-
130	<i>Novi Orfeum</i>	Brana Cvetković	-	Radoslav Dorić	10.6.1977.; Pozorište na Terazijama, Beograd	-	U Teatroslovu datum premijere: 10.8.1977.
131	<i>Šumski duh</i>	Anton Čehov (Anton Chekhov)	-	Ljubomir Draškić	14.9.1977.; Narodno pozorište, Sombor	-	MT: 7,5 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

132	<i>Kapetan Žika putuje</i>	Mihajlo Renovčević i V. Kostić	-	Ljubomir Draškić	24.10.1977.; Pozorište na Terazijama, Beograd	Mirko Šouc (dir.)	-
133	<i>Jelena Ćetković</i>	Aleksandar Popović	-	Bora Grigorović	25.10.1977.; Narodno pozorište, Tuzla	-	-
134	<i>Glumci su stigli (šuma)</i>	A.N.Ostrovski (Александар Николаевич Острόвский)	-	Želimir Orešković	6.11.1977.; Pozorište na Terazijama, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
135	<i>Gazda Mladen</i>	Borisav Stanković	Radoslav Radivojević	Radoslav Radivojević	11.11.1977.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
136	<i>Igra u dvorcu (Jateka Kastelyban)</i>	Molnar Ferenc	-	Ljubomir Draškić	24.11.1977.; Novosadsko pozorište – Újvidéki Színház	-	-
137	<i>Kamen za pod glavu</i>	Milica Novković	-	Milenko Maričić	20.12.1977.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
138	<i>Kad golubovi polete</i>	Vlasta Radovanović	Zoran Ristović	Muhamed Mehmedović	22.1.1978.; Narodno pozorište, Zenica	Stanislav Selak (korep.)	Dušan Radović (stih.)
139	<i>Princ od Homburga</i>	Hajnrih Fon Klajst (Heinrich von Kleist)	-	Paolo Madeli	7.2.1978.; Narodno pozorište, Beograd		MT: 15 inc.
140	<i>Ignis Sanat – Sava</i>	Leonid Nikolajevič Andrejev (Леонид Николаевич Андреев)	-	Ljubomir Draškić	1.3.1978; Atelje 212	-	-
141	<i>Politeni ili inspektorove spletke</i>	Ranko Marinković	-	Milenko Maričić	30.3.1978.; SNP, Novi Sad	-	-
142	<i>Putovanje gospodina Perišona</i>	Ežen Labiš (Eugene Labiche)	-	Aleksandar Glovacki	11.4.1978.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

143	<i>Vojcek</i>	Georg Bihner (Georg Büchner)	-	Paolo Mađeli	25.4.1978.; Narodno pozorište, Sombor	-	Šandor Jung (muz. vod.); MT: 15 inc.
144	<i>Noć tribada</i>	Per Ulov Enkvist (Per Olov Enquist)	-	Zoran Ratković	10.5.1978.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
145	<i>Starac</i>	Maksim Gorki (Максим Горький)	-	Ljubomir Draškić	26.5.1978.; Narodno pozorište, Mostar	-	-
146	<i>Kamen za pod glavu</i>	Milica Novković	-	Aleksandar Glovacki	26.5.1978.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	MT: 7,5 inc.
147	<i>Bor visok do neba</i>	Stevan Pešić	-	Srboljub Stanković	7.6.1978.; Pozorište lutaka, Mostar	-	MT: 7,5 inc.
148	<i>Trilogija o letovanju</i>	Karlo Goldoni	-	Paolo Mađeli	1.10.1978.; JDP	-	MT: 15 inc.
149	<i>Joakim</i>	Dobrivoje Ilić	-	Gradimir Mirković	20.10.1978.; Narodno pozorište, Niš	Radisav Dimitrijević (koreo.)	-
150	<i>Protuve piju čaj</i>	Dragoslav Mihailović	-	Zoran Ratković	19.11.1978.; Atelje 212	-	U Teatroslovu datum premijere: 18.11.1978.
151	<i>Tvrđica ili Kir Janja</i>	Jovan Sterija Popović	-	Dimitrije Đurković	14.12.1978.; SNP, Novi Sad	-	MT: 7,5 inc.; U Teatroslovu datum premijere: 17.12.1978.
152	<i>Golgota</i>	Milivoj S. Predić	-	Miroslav Belović	20.12.1978.; JDP	-	MT: 7,5 inc.
153	<i>Kako vam drago</i>	Vilijam Šekspir	-	Paolo Mađeli	24.12.1978.; Narodno pozorište, Beograd	-	Zoran Jovanović (muz. vod.)

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

154	<i>Put oko sveta</i>	Branislav Nušić	-	Radoslav Radivojević	28.12.1978.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
155	<i>Pseće srce</i>	Mihail Bulgakov	-	Aleksandar Petrović	17.2.1979.; Atelje 212	-	-
156	<i>Bela ruža za dubljansku ulicu</i>	Miodrag Zupanc	-	Zoran Ratković	23.2.1979.; BDP	-	MT: 7,5 inc.
157	<i>Marija</i>	Isak Babelj	-	Mira Trailović	16.3.1979.; Šiler teatar, Zapadni Berlin	-	MT: 7,5 inc.
158	<i>Otac</i>	August Strindberg (August Strindberg)	-	Bora Stojanović	27.3.1979.; Pozorište <i>Stevan Sremac</i> , Crvenka	-	-
159	<i>Tako je (ako vam se tako čini)</i>	Luidi Pirandelo	-	Zoran Ratković	17.4.1979.; Narodno pozorište, Mostar	-	-
160	<i>Gavrilo</i>	Ivan Studen	-	Radoslav Radivojević	28.4.1979.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
161	<i>Svadba</i>	Elias Kaneti (Elias Canetti)	-	Ljubomir Draškić	15.5.1979.; Atelje 212		Tibor Hegediš (muz. vod.)
162	<i>Kralj Lir</i>	Vilijam Šekspir	-	Paolo Madeli	16.7.1979.; JDP	-	MT: 15 inc.
163	<i>Božji ljudi</i>	Borisav Stanković	-	Radoslav Radivojević	15.11.1979.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
164	<i>Hajkači</i>	Vladimir Stojišin	-	Zoran Ratković	16.11.1979.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
165	<i>Vidimo se na čošku</i>	Petar Vasić	-	Zoran Ratković	22.11.1979.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	Dušan Mitrović (korep.)	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

166	<i>Pop Čira i pop Spira</i>	Stevan Sremac	-	Predrag Dinulović	24.3.1980.; Slobodna pozorišna družina X, Beograd	-	MT: 15 inc.
167	<i>Ja, vekhab koluhija</i>	Derviš Sušić	-	Miodrag Mitrović	1.4.1980.; Narodno pozorište, Tuzla	-	-
168	<i>Gospođa ministarka</i>	Branislav Nušić	-	Ljubomir Draškić	15.4.1980.; Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb	Zoran Juranić (korep.)	-
169	<i>Brisani put</i>	Milica Novković	-	Nikola Vavić	25.4.1980.; Narodno pozorište, Leskovac;	-	U Teatroslovu datum premijere: 15.4.1980.
170	<i>Nečista krv</i>	Borisav Stanković	-	Gradimir Mirković	29.4.1980.; Narodno pozorište, Niš	Branko Marković (koreo.)	-
171	<i>U logoru</i>	Miroslav Krleža	-	Želimir Orešković	20.5.1980.; Narodno pozorište, tuzla	-	-
172	<i>Prenoćište</i>	Slobodan Stojanović	-	Milenko Marićić	21.10.1980.; BDP	-	-
173	<i>Nečista krv</i>	Borisav Stanković	-	Radoslav Radivojević	13.12.1980.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
174	<i>Ožalošćena porodica</i>	Branislav Nušić	-	Ljubomir Draškić	18.12.1980.; Atelje 212	-	Vladimir Vitas (muz. vod.)
175	<i>Slike žalosnih doživljaja</i>	Deana Leskovar	-	Zoran Ratković	27.12.1980.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.; Ljiljana Danilović (muz. vod.)
176	<i>Ožalošćena porodica</i>	Branislav Nušić	-	Ljubomir Draškić	9.1.1981.; SNP, Novi Sad	-	Saša Kovačević (muz. vod.)

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

177	<i>Nezaboravnik</i>	Đoko Stojičić	-	Petar Govedarović	14.2.1981.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	-
178	<i>Gospoda ministarka</i>	Branislav Nušić	-	Miroslav Belović	6.3.1981.; Kazalište <i>Marin Držić</i> , Dubrovnik	-	-
179	<i>Nekršten dan</i>	Jordan Radičkov	-	Krikov Azarjan	14.3.1981.; JDP	-	MT: 15 inc.;
180	<i>Dolnja zemlja</i>	Đorđe Lebović	-	Dejan Mijač	28.3.1981.; SNP, Novi Sad	Branko Marković (koreo.)	MT: 15 inc.;
181	<i>Dan hapšenja vile vukas</i>	Andelko Vuletić	Zoran Ristović	Zoran Ratković	7.4.1981.; Narodno pozorište, Mostar	-	-
182	<i>Talac</i>	Brendan Bien	-	Mihalj Virag	10.4.1981.; SNP, Novi Sad	-	-
183	<i>Pokondirena tikva</i>	Jovan Sterija Popović	-	Đura Udicki	12.4.1981.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	MT: 15 inc.;
184	<i>Ana voli Milovana</i>	Vladimir Andrić	-	Zoran Ratković	9.6.1981.; Pozorište <i>Boško Buha</i>	Petar Slaj (koreo.)	-
185	<i>Svemirski zmaj</i>	Dušan Kovačević	-	Srboljub Stanković	9.11.1981.; Malo pozorište, Beograd	Antun Marinčić (koreo.)	MT: 7,5 inc.
186	<i>Majka</i>	Stanislav Vitkijević	-	Mira Trailović	3.12.1981.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
187	<i>Nesrećna Kafina</i>	Jovan Jovanović-Zmaj	Srboljub Stanković (adap.)	Srboljub Stanković	8.11.1981.; Pozorište lutaka <i>Pinokio</i> , Zemun; 7.12.1981.; Atelje 212	-	U <i>Teatroslovu</i> datum premijere: 6.9.1981 (Poz. lut. <i>Pinokio</i> )
188	<i>Sumnjivo lice</i>	Branislav Nušić	-	Aleksandar Ognjanović	25.12.1981.; BDP	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

189	<i>Beli most</i>	Radoslav Radivojević	-	Radoslav Radivojević	15.1.1982.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
190	<i>Hajd'u park kabare</i>	Matija Bećković, M. Vitezović, V. Kostić	Nikola Petrović	Nikola Petrović	22.1.1982.; SNP, Novi Sad	Ljiljana Dulović (koreo.)	Saša Kovačević (muz. vod.)
191	<i>Biderman i palikuće</i>	Maks Friš (Max Frisch)	-	Ljubomir Draškić	11.2.1982.; SNP, Novi Sad	-	MT: 15 inc.
192	<i>Kosančićev venac 7</i>	Slobodan Selenić	-	Zoran Ratković	2.3.1982.; Atelje 212	-	-
193	<i>Maaaaarš...</i>	Puriša Đorđević	-	Dragoslav Todorović	27.3.1982.; Pozorišna scena Studentskog grada, Beograd	-	-
194	<i>Istočno od Karaburme</i>	Gordan Mihić	-	Zoran Ratković	21.6.1982.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	-	Dušan Mitrović (muz. vod.); MT: 15 inc.
195	<i>Tašana</i>	Borisav Stanković	-	Radoslav Radivojević	27.6.1982.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
196	<i>Stanoje Glavaš</i>	Đura Jakšić	-	Petar Govedarović	18.9.1982.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	Bata Herman (korep.)	-
197	<i>Gradanska svadba</i>	Bertold Breht (Bertold Brecht)	-	Jovan Pavić	30.9.1982.; Narodno pozorište, Banja Luka	-	-
198	<i>Beli grade</i>	Mira Alečković	Momčilo Baljak	Jovan Ristić	5.10.1982.; Slobodna grupa dramskih umetnika, Beograd	-	-
199	<i>Sabirni centar</i>	Dušan Kovačević	-	Ljubomir Draškić	15.10.1982.; BDP	-	Ljiljana Danilović (muz. vod.); MT: 7,5 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

200	<i>Mat'rijalisti</i>	Predrag Čudić	-	Ljubomir Draškić	19.11.1982.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
201	<i>Ravangrad 1900</i>	Veljko Petrović	Đorđe Lebović	Dejan Mijač	27.11.1982.; Narodno pozorište, Sombor	Branko Marković (koreo.)	MT: 7,5 inc.
202	<i>Ravangrad 1900</i>	Veljko Petrović	Đorđe Lebović	Dejan Mijač	18.12.1982.; SNP, Novi Sad	Branko Marković (koreo.)	Miroslav Nastasijević (stih.); MT: 7,5 inc.
203	<i>Beli đavo</i>	Milenko Misailović	-	Bora Grigorović	12.1.1983.; Narodno pozorište, Užice	-	MT: 7,5 inc.
204	<i>Proboj</i>	Vidosav Petrović	-	Ljuba Milošević	12.2.1983.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 7,5 inc.
205	<i>Balkanski špjun</i>	Dušan Kovačević	-	Dušan Rodić	17.2.1983.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	-
206	<i>Galeb</i>	Anton Čehov	-	Nikola Petrović	25.2.1983.; Narodno pozorište, Sombor	-	MT: 7,5 inc.
207	<i>Pokojnik</i>	Branislav Nušić	-	Ljubomir Draškić	9.4.1983.; JDP	-	MT: 7,5 inc.
208	<i>Propast carstva srpskog</i>	Miladin Ševarlić	-	Milenko Maričić	11.5.1983.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.); Ljiljana Dulović (koreo.)	MT: 7,5 inc.; SP: PGP RTV, Beograd
209	<i>Čemer</i>	Radoslav Radivojević	-	Radoslav Radivojević	23.5.1983.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
210	<i>Pozabavi se Amelijom</i>	Žorž Fejdo (Georges Feydeau)	-	Ljubomir Draškić	9.9.1983.; Narodno pozorište, Sombor	Ljiljana Dulović (koreo.)	Šandor Jung (muz.vod.)
211	<i>Kabare M</i>	Matija Bećković	-	Dragoslav Todorović	20.9.1983.; Dramska grupa M, Beograd	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

212	<i>Šuma</i>	A.N.Ostrovski	-	M. Radisavljević	13.10.1983.; Narodno pozorište, Niš	-	-
213	<i>Rodoljupci</i>	Jovan Sterija Popović	-	Radoslav Dorić	21.10.1983.; Pozorište na Terazijama, Beograd	-	-
214	<i>San zimske noći</i>	Miodrag Ilić	-	Gradimir Mirković	25.11.1983.; Narodno kazalište <i>Ivan Zajc</i> , Rijeka	-	-
215	<i>Kolubarska bitka</i>	Dobrica Čosić	Borislav Mihajlović Mihiz (dram.)	Ljuba Milošević	30.12.1983.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 15 inc.; LP: Producija gramofonskih ploča RTV, Beograd
216	<i>Tragedija koja traje</i>	-	-	Nenad Ilić	1984.; Atelje 212	-	Nije igrana
217	<i>Mišolovka</i>	Agata Kristi (Agatha Christie)	-	Nenad Urošević	1.3.1984.; Narodno kazalište <i>Ivan Zajc</i> , Rijeka	-	-
218	<i>Čovek je čovek</i>	Bertold Breht	-	Milenko Maričić	6.3.1984.; SNP, Novi Sad	Saša Kovačević (korep.); Jelena Andrejev (koreo.)	-
219	<i>Samoubica</i>	Nikolaj Erdman	-	Dejan Mijač	10.3.1984.; BDP	-	Ljiljana Danilović (muz.vod.)
220	<i>Marija se bori s anđelima</i>	Pavel Kohout (Pavel Kohout)	-	Ljubomir Draškić	11.3.1984.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
221	<i>Sumnjiivo lice</i>	Branislav Nušić	-	Radoslav Radivojević	17.4.1984.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
222	<i>Tvrđava</i>	Meša Selimović	Gradimir Mirković	Zoran Ratković	21.4.1984.; Narodno pozorište, Banja Luka	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

223	<i>Leons i Lena</i>	Georg Bihner	-	Ljubomir Draškić	25.5.1984.; Novosadsko pozorište – Újvidéki Színház	-	-
224	<i>Ana</i>	Rudi Šeligo	-	Dejan Mijač	5.6.1984.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.)	-
225	<i>Samoubica</i>	Nikolaj Erdman (Николай Робертович Эрдман)	-	Petar Govedarović	22.9.1984.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	-	-
226	<i>Moj tata, socijalistički kulak</i>	Tone Partljić	-	Ljuba Milošević	6.10.1984.; Narodno pozorište Sterija, Vršac	-	-
227	<i>Mrešćenje šarana</i>	Aleksandar Popović	-	Dejan Mijač	8.10.1984.; Zvezdara teatar, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
228	<i>Vrteška</i>	Artur Šnicler	-	Dejan Mijač	26.10.1984.; Pozorište na Terazijama, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
229	<i>Život i priključenije Ivana Čonkina</i>	Vladimir Vojnović (Vladimir Nikolayevich Voinovich)	-	Zoran Ratković	18.11.1984.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
230	<i>Fernando i Jarika</i>	Joakim Vujić	-	Petar Govedarović	15.2.1985.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	Ljiljana Danilović (korep.); Ljiljana Dulović (koreo.)	MT: 7,5 inc.
231	<i>Don Kihot od Manče</i>	Migel de Servantes (Miguel de Cervantes)	Laslo Durko (Laszlo Durko)	Ištvan Malgot	8.3.1985.; Narodno pozorište, Sombor	-	-
232	<i>Ženidba</i>	Nikolaj Gogolj (Николай Васильевич Гоголь)	-	Dejan Mijač	27.3.1985.; BDP	-	MT: 7,5 inc.
233	<i>Na kraju puta</i>	Marjan Matković	-	Zoran Ratković	29.4.1985.; Narodno pozorište, Banja Luka	-	-

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

234	<i>Tamo daleko</i>	Vidosav Stevanović	-	Radivoje-Lola Đukić	13.5.1985.; Festival monodrama, Zemun	-	MT: 7,5 inc.
235	<i>Poltron</i>	Siniša Pavić	-	Aleksandar Đorđević	23.5.1985.; BDP	-	MT: 15 inc.; u monografiji BDP-a datum premijere 23.5.1986. (Pašić 2007: 281)
236	<i>Prosjakačka opera</i>	Vaclav Havel (Václav Havel)	-	Ljubomir Draškić	2.10.1985.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
237	<i>Kosančićev venac 7</i>	Slobodan Selenić	-	Zoran Ratković	5.10.1985.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	-	-
238	<i>Mrešćenje šarana</i>	Aleksandar Popović	-	Đura Udicki	12.10.1985.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	-
239	<i>Madam San Žen</i>	Viktorijen Sardu	-	Ljubomir Draškić	22.11.1985.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 7,5 inc.
240	<i>Largo Desolato</i>	Vaclav Havel	-	Dejan Mijač	27.12.1985.; BDP	-	MT: 7,5 inc.
241	<i>Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji</i>	Bora Čosić	-	Vladimir Lazić	15.1.1986.; Narodno pozorište, Leskovac	-	MT: 15 inc.
242	<i>Čaplja</i>	Vasilije Pavlović Aksjonov (Васиљий Пáвлович Аксéнов)	-	Dejan Mijač	6.2.1986.; Atelje 212	Lidija Pilipenko (koreo.); Ljiljana Danilović (korep.)	MT: 15 inc.
243	<i>Škola za klovnove</i>	Fridrih Karl Vehter (F.K. Waechter)	-	Ljubomir Draškić	20.2.1986.; Pozorište Boško Buha, Beograd	-	-
244	<i>Konak</i>	Miloš Crnjanski	-	Mira Trailović	18.3.1986.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

245	<i>Limunacija</i>	Dušan Kovačević	-	Nenad Urošević	10.4.1986.; Narodno pozorište, Priština	-	Teatroslov datum premijere: 5.6.1986.
246	<i>Vuk</i>	Ivan Studen	-	Gradimir Mirković	21.4.1986.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 15 inc.; Teatroslov datum premijere: 21.4.1987.
247	<i>Pred ogledalom</i>	Ivana Dimić	-	Zoran Ratković	15.4.1986.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.; Teatroslov datum premijere: 15.5.1986.
248	<i>Sveti Georgije ubiva aždahu</i>	Dušan Kovačević	-	Ljubomir Draškić	7.9.1986.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
249	<i>Slika uz veliki zid</i>	Vidosav Petrović	-	Gradimir Mirković	20.10.1986.; Narodno pozorište, Niš	Petar Slaj (koreo.)	MT: 7,5 inc.; U Teatroslovu datum premijere: 28.10.1986.
250	<i>Igrajmo Molijera</i>	-	Ljubomir Draškić (adap.)	Ljubomir Draškić	11.12.1986.; Novosadsko pozorište – Újvidéki Színház	Ljiljana Dulović (koreo.)	MT: 7,5 inc.
251	<i>Ožalošćena porodica</i>	Branislav Nušić	-	Milenko Maričić	19.12.1986.; BDP	-	MT: 15 inc.
252	<i>Demoni</i>	Laš Nuren (Lars Norén)	-	Mira Trailović	7.2.1987.; Atelje 212	-	-
253	<i>Pod Prešernovom bistom</i>	Aljenka Goljevšček	-	Milenko Maričić	9.4.1987.; Atelje 212	-	-
254	<i>Molerijana</i>	Mihail Bulgakov	-	Ljubomir Draškić	5.5.1987.; Narodno pozorište, Sombor	-	MT: 7,5 inc.
255	<i>Konrad (dete iz konzerve)</i>	Kristina Nestlinger	-	Zoran Ratković	7.5.1987.; Pozorište Boško Buha, Beograd		MT: 15 inc.
256	<i>Kosovska hronika</i>	Rajko Đurđević	Žarko Komanin	Cisana Murudsize	22.5.1987.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

257	<i>Mrešćenje šarana</i>	Aleksandar Popović	-	Dragan Jakovljević	25.5.1987.; Narodno pozorište, Leskovac	-	<i>Teatroslov</i> datum premijere: 14.5.1987.
258	<i>Bukefal</i>	Boško Puletić	-	Braniwoj Đorđević	17.11.1987.; Narodno pozorište, Niš	-	MT: 7,5 inc.
259	<i>Tebanska kuga</i>	Velimir Lukić	-	Ljubomir Draškić	18.12.1987.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
260	<i>Ruženje naroda u dva dela</i>	Slobodan Selenić	-	Dejan Mijač	25.12.1987.; JDP	-	MT: 7,5 inc.
261	<i>Kraljević Marko</i>	Borislav Mihajlović Mihiz	-	Radoslav Radivojević	30.1.1987.; Pozorište <i>Bora Stanković</i> , Vranje	-	-
262	<i>Apis</i>	Miodrag Ilić	-	Dejan Mijač	6.3.1988.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
263	<i>Zeleni ptić</i>	Karlo Goci	-	Ljubomir Draškić	17.3.1988.; Pozorište <i>Boško Buha</i> , Beograd	-	MT: 15 inc.
264	<i>Sabirni centar</i>	Dušan Kovačević	-	Joško Juvančić	19.3.1988.; Hrvatsko narodno kazalište, Osijek	-	-
265	<i>Pokojnik</i>	Branislav Nušić	-	Pavle Minčić	22.11.1988.; Narodno pozorište, Beograd	-	MT: 15 inc.
266	<i>Zaigrajmo z lutkami</i>	Zlatko Krilić	-	Ljubomir Draškić	9.12.1988.; Lutkovno gledališće, Ljubljana	-	MT: 15 inc.
267	<i>Knez Lazar</i>	-	-	Gradimir Mirković	1989.; Narodno pozorište, Beograd	-	Nije igrana
268	<i>Ne šetaj se gola</i>	Žorž Fejdo	-	Zoran Ratković	16.1.1989.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

269	<i>Valjevska bolnica</i>	Dobrica Ćosić	Borislav Mihajlović Mihiz (dram.)	Dejan Mijač	14.2.1989.; JDP	-	MT: 15 inc.; <i>Teatroslov</i> datum premijere: 31.1.1989.; Волк наводи исти датум (Волк 1997: 483)
270	<i>Sabirni centar</i>	Dušan Kovačević	-	Ljubomir Draškić	8.3.1989.; BDP	-	Ljiljana Danilović (muz.vod.)
271	<i>Gospodin doktor</i>	Ferenc Molnar	-	Ljubomir Draškić	29.6.1989.; Novosadsko pozorište – Újvidéki Színház	-	MT: 7,5 inc.
272	<i>Poruke živima</i>	Mira Alečković	Momčilo Baljak	Zoran Ratković	7.10.1989.; Atelje 212; Spomen park, Jajinci	-	MT: 7,5 inc.
273	<i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i>	Ivo Brešan	-	Petar Govedarović	15.12.1989.; Teatar Joakim Vujić, Kragujevac	-	MT: 7,5 inc.; <i>Teatroslov</i> datum premijere: 23.12.1989.
274	<i>Smrt Stefana Dečanskog</i>	-	-	Cisana Murudsizer	1990.; Narodno pozorište, Beograd	-	Nije igrana
275	<i>Noćna frajla</i>	Aleksandar Popović	-	Nenad Ilić	16.6.1990.; Narodno pozorište, Beograd	-	Ljiljana Danilović (muz.vod.); <i>Teatroslov</i> datum premijere: 20.6.1990.
276	<i>Florentinski šešir</i>	Ežen Labiš	-	Ljubomir Draškić	28.9.1990.; Narodno pozorište, Sombor	Snežana Todorović (koreo.)	Šandor Jung (muz.vod.)
277	<i>Mrtve duše</i>	Nikolaj Gogolj	-	Dejan Mijač	15.10.1990.; Narodno pozorište, Sarajevo	-	MT: 7,5 inc.
278	<i>Sumnjivo lice</i>	Branislav Nušić	-	Nikola Simić	6.12.1990.; JDP	-	MT: 15 inc.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

279	<i>Žene u narodnoj skupštini</i>	Aristofan	Branko Pleša (adap.)	Zoran Ratković	2.2.1991.; SNP, Novi Sad	Saša Kovačević (korep.)	MT: 7,5 inc.
280	<i>Narodni poslanik</i>	Branislav Nušić	-	Dejan Mijač	15.3.1991.; JDP	-	MT: 7,5 inc.; Датум премијере у Панчеву 7.3.1991. (Волк 1997: 488)
281	<i>Vlast</i>	Branislav Nušić	-	Petar Zec	21.6.1991.; Zemunski teatar Gardoš	-	DAT: I/1
282	<i>Povratak kraljice Marije Karadordević</i>	Dragana Bošković	-	Aleksandar Đorđević	30.7.1991.; Zemunski teatar Gardoš	-	DAT: I/3
283	<i>Vlast</i>	Branislav Nušić	-	Petar Zec	28.9.1991.; Народно позориште, Баня Лука	-	-
284	<i>Život je lep</i>	Rej Kuni	Dragana Bošković (adap.)	Aleksandar Đorđević	1.10.1991.; Народно позориште <i>Ljubiša Jovanović</i> , Шабац	-	DAT: I/4
285	<i>Ko se šunja iza žbunja</i>	V. Andrić i V. Kostić	-	Aleksandar Đorđević	10.10.1991.; Народно позориште <i>Ljubiša Jovanović</i> , Шабац	Žikica Gajić (korep.); Petar Rajković (koreo.)	DAT: II/1
286	<i>Rado ide Srbin u vojnike</i>	Bora Čosić	-	Zoran Ratković	20.12.1991.; Народно позориште, Сомбор	Šandor Jung (korep.)	DAT: II/2
287	<i>Smrt trgovačkog putnika</i>	Artur Miler	-	Aleksandar Đorđević	10.5.1992.; Народно позориште <i>Ljubiša Jovanović</i> , Шабац	-	MT: 15 inc.; <i>Teatroslov</i> datum premijere: 7.3.1992.
288	<i>Ukroćena goropad</i>	Vilijam Šekspir	-	Zoran Ratković	28.5.1992.; Народно позориште, Сомбор	-	DAT: III/4, IV/1; <i>Teatroslov</i> datum premijere: 23.4.1992.

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

289	<i>Očevi i oci</i>	Slobodan Selenić	Nenad Prokić	Zoran Ratković	5.6.1992.; Atelje 212	-	MT: 7,5 inc.
290	<i>Svećar</i>	Đordano Bruno (Giordano Bruno)	-	Ljubomir Draškić	4.7.1992.; Atelje 212	-	DAT: I/5
291	<i>Kneginja iz Foli-Beržera</i>	Žorž Fejdo	-	Ljubomir Draškić	1.8.1992.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.); Sonja Lapatanov (koreo.)	DAT: II/3
292	<i>Luda noć u hotelu Jugoslavija</i>	Rej Kuni	Dragana Bošković (adap.)	Aleksandar Đorđević	15.9.1992.; Narodno pozorište <i>Ljubiša Jovanović</i> , Šabac	-	DAT: IV/4
293	<i>Talenti i obožavaoci</i>	A.N.Ostrovski	-	Ljubomir Draškić	25.9.1992.; Narodno pozorište, Sombor	-	DAT: IV/5
294	<i>Pokvarenjak</i>	Rej Kuni	Dragana Bošković (adap.)	Aleksandar Đorđević	14.10.1992.; Narodno pozorište, Leskovac	-	DAT: IV/7
295	<i>Boris Godunov</i>	Aleksandar Puškin	-	Zoran Ratković	24.10.1992.; Atelje 212	Ljiljana Danilović (korep.)	MT: 15 inc.
296	<i>Kovači</i>	Miloš Nikolić	-	Petar Govedarović	14.11.1992.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	-	DAT: IV/6
297	<i>Pokvarenjak</i>	Rej Kuni	Marija Soldatović (dram. i stih.)	Petar Govedarović	23.12.1992.; Teatar <i>Joakim Vujić</i> , Kragujevac	Maja Jovanović (korep.)	DAT: IV/7
298	<i>Banović Strahinja</i>	Borislav Mihajlović Mihiz	-	Aleksandar Đorđević	11.2.1993.; Narodno pozorište <i>Ljubiša Jovanović</i> , Šabac	-	-
299	<i>Ko se šunja iza žbunja</i>	V. Andrić i V. Kostić	-	Zoran Ratković	19.3.1993.; Narodno pozorište, Sombor	-	Šandor Jung (muz.vod.); DAT: II/1

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

300	<i>Noć tribada</i>	Pet Ulovenkvist	-	Zoran Ratković	25.3.1993.; Atelje 212	-	MT: 15 inc.
301	<i>Kola mudrosti dvoja ludosti</i>	A.N.Ostrovski	-	Dejan Mijač	3.5.1993.; Atelje 212	-	DAT: V/3
302	<i>Don Žuan</i>	Ž. B. P. Molijer	-	Zoran Ratković	7.5.1993.; Narodno pozorište, Sombor	-	DAT: V/4
303	<i>Florentinski šešir</i>	Ežen Labiš	-	Ljubomir Draškić	11.6.1993.; JDP	Ljiljana Danilović (korep.); Sonja Divac (koreo.)	DAT: VIII/2
304	<i>Hotel Promaja</i>	Žorž Fejdo	-	Ljubomir Draškić	7.10.1993.; Narodno pozorište, Sombor	-	-
305	<i>Garderober</i>	Ronald Harvud (Ronald Harwood)	-	Dejan Mijač	16.1.1994.; JDP	-	DAT: VI/2
306	<i>Škola za žene</i>	Ž. B. P. Molijer	-	Zoran Ratković	9.4.1994.; Atelje 212	-	DAT: VII/2
307	<i>Gordana</i>	Laza Kostić, V. Kostić, Z. Ratković	-	Zoran Ratković	5.5.1994.; Narodno pozorište, Sombor	Vesna Milanović (koreo.)	Šandor Jung (muz.vod.); DAT: IX/1; <i>Teatroslov</i> datum premijere: 5.10.1994.
308	<i>Marija Stjuart</i>	Fridrih Šiler (F. Schiller)	-	Ljubomir Draškić	13.11.1994.; Atelje 212	-	DAT: IX/2
309	<i>Šuma</i>	A.N.Ostrovski	-	Ljubomir Draškić	19.2.1995.; Narodno pozorište, Kruševac	-	DAT: VI/2A
310	<i>Glumačka družina 'Rikoti'</i>	Alfredo Baldući (Alfredo Balducci)	Ivana Dimić (adap.)	Zoran Ratković	5.1.1996.; Narodno pozorište <i>Sterija</i> , Vršac	-	-
311	<i>Jaje</i>	Felisijen Marso (Felicien Marceau)	-	Ljubomir Draškić	26.3.1996.; Kruševačko pozorište, Kruševac	-	Kostić naveden kao autor adaptacije muzike

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

312	<i>Bekstvo</i>	Mihail Bulgakov	-	Ljubomir Draškić	10.11.1997.; Atelje 212	-	-
313	<i>Budalasta vlastelinka</i>	Lope de Vega (Lope de Vega)		Ljubomir Draškić	5.5.1998.; Narodno pozorište, Niš	-	-
314	<i>Lepotica Linejna</i>	Martin Makdona (Martin McDonagh)	-	Zoran Ratković	14.11.1998.; Atelje 212	-	Kostić naveden kao autor izbora muzike
315	<i>Neodoljivi švaler Selimar</i>	Ežen Labiš	-	Ljubomir Draškić	27.5.2000.; Malo pozorište Duško Radović, Beograd	-	-
316	<i>Improvizacije učenih žena</i>	Ž. B. P. Molijer	Ljubomir Draškić (adap.)	Ljubomir Draškić	13.10.2000.; Narodno pozorište, Subotica	-	-
317	<i>Dama iz Maksima</i>	Žorž Fejdo	-	Ljubomir Draškić	29.3.2001.; Šabačko pozorište, Šabac	-	-
318	<i>Ko to tamo peva</i>	Dušan Kovačević; Staša Zurovac (libret.)	-	Staša Zurovac	22.12.2004.; Narodno pozorište, Beograd	Paša Musić (korep.); Staša Zurovac (koreo.)	-
319	<i>Kod lepog izgleda</i>	Eden fon Horvat	-	Dragan Jakovljević	26.4.2005.; Knjaževsko-srpski teatar, Kragujevac	-	-

## REFERENCE:

1. Atelje 212, zvanični sajt pozorišta, <https://atelje212.rs/svetozar-cvetkovic/>, pris. 16.5.2023.
2. Cvetković, Svetozar et al. (prir.). 2006. *Atelje 212. Premladi za pedesete*. Beograd : Atelje 212.
3. Draškić, Ljubomir. 1995. *Mala noćna muzika*. 211–214. u: Kostić, Vojislav Voki. 1995. *Reč, dve o sebi*. Beograd : Atelje 212.
4. Draškić, Ljubomir. 2002. *Anketa Teatrona*. 49–50. u: *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost. 118. Beograd : Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
5. Kej, Dina i Džeđms Lebreht. 2004. *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*. Beograd : Univerzitet umetnosti u Beogradu, Clio.
6. Kord, Susanne. 1994. *Performing Genders: Three Plays on the Power of Women*. Monatshefte 86, no. 1: 95–115. <http://www.jstor.org/stable/30153276>.
7. Kontje, Todd. 1992. *Staging the Sublime: Schiller's 'Maria Stuart' as Ironic Tragedy*. Modern Language Studies 22, no. 2: 88–101. <https://doi.org/10.2307/3195021>.
8. Kostić, Vojislav Voki. 1995. *Reč, dve o sebi*. Beograd : Atelje 212.
9. Kostić, Vojislav. *Teatroslov*. <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=2389>, pris. 20.2.2023.
10. Kostić, Vojislav Voki. 1999. *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika [Music for Film, Television, Theatre]*. Beograd : PGP RTS.
11. Marjanović, Petar. 2001. *Pozorište i drama u Srbia u razdoblju od 1868. do 2000. godine*. 61–109. u: *Pozorište ili usud prolaznosti – studije i ogledi iz teatrologije*. Beograd : Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Muzej pozorišne umetnosti Srbije. [Марјановић, Петар. 2001. *Позориште и драма у Србији у раздобљу од 1868. до 2000. године*. 61–109. у: *Позориште или усуд пролазности – студије и огледи из меатрологије*. Београд : Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Музеј позоришне уметности Србије]
12. MARIJA STJUART – Atelje 212, Beograd. 1996. RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, snimak predstave, <https://youtu.be/BkugbwebkfY>, pris. 3.3.2023.
13. Milosavljević, Aleksandar. 1.12.1994. *Drama dve kraljice Politika* u: *Teatroslov*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=81703>, pris. 12.3.2023. [ Милосављевић, Александар. 1.12.1994. *Драма две краљице Политика* у: *Театрослов*, Музеј позоришне уметности Србије. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=81703>, pris. 12.3.2023]
14. Neimarević, Ivana i Ksenija Stevanović (ured.). 2021. *SOKOJ – organizacija muzičkih autora Srbije : 70 godina*. Beograd : SOKOJ.
15. Novaković, Monika. 2019. *Balkan Ekspres miks Zorana Simjanovića - status pesme između arhivske i originalne muzike za film*. Zbornik radova Akademije umetnosti. 7: 120–132. Novi Sad : Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.
16. Novaković, Monika, SOKOJ. 5.4.2022. korespondencija.
17. Novaković, Monika. 2022. „*When the Curtain Falls: The Sustainability of Incidental Music*”, *Muzikologija/Musicology* 32: 125–142.
18. Odavić, Mirjana et al. 2019. Pozorište u vremenu svakom. Program izložbe. Beograd : UDUS [Одавић, Миђана et al. 2019. *Позориште у времену сваком*. Програм изложбе. Београд : УДУС.]
19. Pašić, Feliks (prir.). 2007. *Beogradsko dramsko pozorište: BDP 60: 1947–2007*. Beograd : Beogradsko dramsko pozorište.

20. Pašić, Feliks (prir.). 2009. *Zvezdara teatar: 1984–2009*. Beograd: Zvezdara teatar [Пашић, Феликс (прир.). 2009. *Звездара театар: 1984–2009*. Београд: Звездара театар.]
21. Pašić, Feliks. 20. 1. 1997. „Ovo je moj orkestar” (intervju s kompozitorom Vojislavom Kostićem). *Ludus* 43: 10–12.
22. Popović, Živko i Ira Prodanov Krajišnik. 2014. *Ulaž slobodan: pozorišna muzika Predraga Vraneševića*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu.
23. Stamenković, Vladimir. 1994. Dodir lepote, NIN Ekspres, 18.11.1994. u: Teatroslov, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=81705>, pris.12.3.2023. / Стаменковић, Владимира. 1994. *Додир лепоте, НИН Експрес*, 18.11.1994. у: *Teatroslov*, Музејпозоришне уметности Србије, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=81705>, pris.12.3.2023.
24. Stojilović, Miodrag. 2007. *Vojislav Voki Kostić*. Kragujevac: Teatar Joakim Vujić [Стојиловић, Миодраг. 2007. *Војислав Воки Костић*. Крагујевац : Театар Јоаким Вуђић.]
25. Schiller, Friedrich. Sämtliche Werke, I–V, eds. Gerhard Fricke and Herbert Göpfert, Munich: Carl Hanser, 1959, V, 793–94. citirano u: Finger, Ellis (1980). *Schiller's Concept of the Sublime and Its Pertinence to 'Don Carlos' and 'Maria Stuart'*. *The Journal of English and Germanic Philology* 79, no. 2: 166–178. <http://www.jstor.org/stable/27708639>.
26. Tv lica: In Memoriam – Vojislav Voki Kostić. 1. deo. RTS TV lica, kao sav normalan svet – Zvanični kanal, [https://youtu.be/5\\_dV8unaH9o](https://youtu.be/5_dV8unaH9o), pris. 13.3.2023.
27. Tv lica: In memoriam – Vojislav Voki Kostić. 2. deo. RTS TV lica, kao sav normalan svet – Zvanični kanal, <https://youtu.be/lGUaA8d4RS4>, pris. 13.3.2023.
28. Volk, Petar. 1997. *Iluzije na cvetnom trgu. Jugoslovensko dramsko pozorište u pedeset sezona*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. [Волк, Петар. 1997. *Илузије на цветном тргу. Југословенско драмско позориште у педесет сезоне*. Београд : Музеј позоришне уметности Србије.]
29. Volk, Petar. 1999. *Marija Stuart*. 181–182 u: Volk, Petar. 1999. *U vremenu prolaznosti*. Beograd : Muzej pozorišne umetnosti Srbije. [Волк, Петар. 1999. *Марија Стјуарт*. 181–182 у: Волк, Петар. 1999. *У времену пролазности*. Београд : Музеј позоришне уметности Србије.]
30. Volk, Petar. 2000. *Potraga za novim identitetom*. 275–295 u: *Pozorište i tradicija – studije i eseji*. Beograd : Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Zavod za proučavanje kulturnog razvijenja. [Волк, Петар. 2000. *Потрага за новим идентитетом*. 275–295 у: *Позориште и традиција – студије и есеји*. Београд : Музеј позоришне уметности Србије, Завод за проучавање културног развијенja.]

## Incidental Music by Vojislav Voki Kostić in Theater: Preliminary Insights with an Analytical Review of the Music for the play *Maria Stuart*<sup>13</sup>

**Abstract:** Considering the remarkable dearth of articles and studies on the work and oeuvre of Vojislav Voki Kostić, a significant figure who made valuable contributions to incidental music (particularly in the theater), this paper aims to present Kostić's body of work and analyze the fundamental principles that guided him in composing incidental music for theatrical performances. The preliminary conclusions presented in this paper are based on experiences gained from watching plays through archival videos (*Kosančićev Venac 7, Marija se Bori s Andelima, Madam San Žen, Garderober, Marija Stjuart, Bekstvo, Kneginja od Foli Beržera, Valjevska Bolnica, Sabirni Centar, Očevi i Oci, and Ruženje Naroda u Dva Dela*), as well as on available primary and secondary sources (composer's autobiography, interviews, recordings, and others). Thus, this exploration of the composer's music for the theater is seen as a preliminary step in towards more comprehensive research that Kostić's work warrants. Additionally, the paper briefly discusses the challenges associated with researching incidental music in the theater, particularly in the case of approaching Kostić's music due to the scarcity of archival materials and limited contact with potential heirs of his legacy. For the purpose of a concise analytical review of Kostić's music for the play *Maria Stuart*, Schiller's text is briefly presented to facilitate an understanding of the staging of this work and the interpretation of Kostić's music in the context of the aforementioned performance.

**Keywords:** Vojislav Voki Kostić, incidental music, theater, *Maria Stuart*, Atelje 212

---

<sup>13</sup> This study is the result of research conducted within the SASA Institute of Musicology, a scientific research organization, funded by the Ministry of Science, Technological Development, and Innovation of the Republic of Serbia (Project No. 200176). The study serves as an extension of my ongoing research, which forms the basis for my doctoral dissertation titled *Incidental Music in Belgrade Theaters at the Transition from the 20th to the 21st Century* at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. The dissertation is being pursued under the mentorship of Dr. Biljana Leković and co-mentorship of Dr. Sanela Nikolić.

**Sanja Stevanović**  
Univerzitet u Beogradu  
Pravoslavni bogoslovski fakultet  
Institut za Sistematsko bogoslovlje  
Srbija

UDC 783  
DOI 10.5937/ZbAkU2311281S  
Pregledni rad

## Bogoslovsko-eklisiološka analiza pojma „Crkvena muzika” u svetlu antropološkog poimanja muzike

**Apstrakt:** Vekovima unazad Pravoslavnom Crkvom odzvanja pojam crkvene muzike. O pozitivnoj recepciji ove sintagme u životu Srpske pravoslavne Crkve svedoči činjenica da se njome često imenuje čitav niz podjednako muzičkih koncepta kao što su: „crkveno pojanje”, „pevničko pojanje”, „višeglasno pevanje (ili notno pjenije)”, „srpsko narodno pojanje”, „karlovačko pojanje”, „beogradsko pojanje” ili pak, „vizantijsko pojanje”. Oslanjajući se na antropološka istraživanja, definiciju muzike izvodimo iz dva međusobno zavisna pristupa. Muzika je kulturni konstrukt koji ne poseduje jedinstvenost i univerzalnost, već brojnost i raznovrsnost značenja koja zavise od kolektivnih i individualnih poimanja; istovremeno, muzika je kulturni fenomen kojim se kreiraju različiti tipovi identiteta počev od etničkog, rodnog, individualnog, kolektivnog, pa sve do lokalnog ili globalnog.

Sa stanovišta evharistijskog bogoslovlja Crkvu predstavljamo kao Tajnu jedinstva stvorenog i nestvorenog, utemeljenu u Svetotrojičnom načinu postojanja. Identitet Crkve ne smeštamo u istorijske i institucionalne okvire, već ga pronalazimo u eshatologiji – Carstvu Božjem. Evharistijsko pojanje Crkve prikazujemo u ključu crkvene muzike i njene veze sa antropološkim shvatanjem muzike, a potom analiziramo dobijene rezultate iz ugla pravoslavne eklisiologije. U radu želimo ispitati da li se poistovećivanje evharistijskog pojanja Crkve sa muzikom, kao ljudskom kategorijom, može pozitivno argumentovati u pravoslavnoj teologiji.

**Ključne reči:** crkvena muzika, pojanje Crkve, pravoslavna eklisiologija, antropologija, Srpska pravoslavna crkva

*Uvod*

Vekovima unazad Pravoslavnom Crkvom odzvanja pojam „crkvena muzika“. Ovaj, u biti kulturni fenomen funkcioniše na principima koji muziku izgrađuju ne kao estetski, već kao društveni konstrukt. Usled toga što njeno značenje biva oblikovano prema datom društveno-istorijskom kontekstu (Rašić, 2016), pojam crkvene muzike se od predstavnika hrišćana, u međureligijskim dijalozima, transformiše u predstavnika i Zapadne i Istočne Crkve na nivou (među)hrišćanskih susreta. U još partikularnijem smislu, ona je sredstvo putem kojeg pravoslavni hrišćani formiraju i prezentuju (jedni) drugima sopstvene identitete, pozicionirajući se na taj način u datim društveno-istorijskim okolnostima. Mogućnost aktivnog učestvovanja u konstruisanju, a time i reprezentovanju sociokultурне drugosti muzika duguje ‘sopstvenoj’ sposobnosti transformisanja od pasivnog zvučnog prostora, koji biva označavan, u aktivni, koji sada dejstvuje na više identitetskih nivoa – individualnom, kolektivnom, lokalnom, globalnom, itd. (Žikić i Milenković, 2018; Ristivojević, 2013; Blagojević, 2019; 2020c).

Sa stanovišta pravoslavnog bogoslovlja moguće je ponuditi razumevanje Crkve različito od onog koje proizilazi iz definisanja Hrišćanstva kao jedne od monoteističkih religija. Naime, Ovapločenjem Sina Božjeg Isusa Hrista, Bog i čovek postali su *jedno* zbog čega pravoslavna teologija ne predstavlja Crkvu kao jedan od religijskih medijuma za približavanje Boga i čoveka, već kao samo Telo Hristovo, kao Tajnu jedinstva stvorenog i nestvorenog. Crkva je *liturgijska zajednica*; proizvod ljubavi Trojičnog Boga i čoveka, koji se „kreće ka svom nikada ispunjenom ispunjenju u eshatonu“ (Matić, 2021: 65). Utemeljena u Svetotrojičnom načinu postojanja, Crkva je „stešnjena između istorije i eshatona“ sve čineći „u isčekivanju svoga punog identiteta, koji će se otkriti u Carstvu Božjem“ (Zizijulas, 2020a: 83). Budući da u Evharistiji svi članovi dobijaju svoj identitet od Hrista, sa kojim su u zajednici (Midić, 2008), otvara se pitanje ima li u Liturgiji potrebe za emancipovanjem sopstva i, uopšte, kuda nas ono odvodi? Šta se događa pri sudaru psihološkog konstrukta grupe individua sa ontologijom ličnosti?

Ka poistovećivanju pojanja liturgijske zajednice sa crkvenom muzikom, kao ljudskim konstruktom, kretalo se postojano i u sklopu šireg pokreta ka religizaciji događaja Crkve. Detaljan prikaz ovog kompleksnog procesa zahteva mogućnosti koje prevazilaze zadate okvire, zbog čega ćemo prikazati samo neke etape za koje smatramo da mogu pružiti adekvatan uvid u pomenutu pojavu muzičkog shvatanja pojanja Crkve. Pored toga, osvrnućemo se i na neke od antropoloških stavova o muzici sa ciljem dodatnog rasvetljavanja ovog pitanja.

Polazeći od materijala prikupljenog istraživanjem, korišćenjem metoda posmatranja i slobodnog razgovora, tokom višegodišnjeg učestvovanja u službi pojca, autorka usmerava rad na matični prostor Srpske pravoslavne crkve. Očekujemo da će dobijeni rezultati biti od značaja i drugim istraživačima u oblasti Liturgijskog pojanja. U radu ćemo najpre prikazati pojanje Crkve u svetlu pojma crkvene muzike i njegove veze sa antropološkim shvatanjem muzike, a potom iz ugla pravoslavne eklisiologije analizirati dobijene rezultate i ponuditi neka zaključna razmatranja o ovoj temi.

### *Pojanje Crkve u ruhu Crkvene muzike*

*...Muzika [se] ne može odrediti kao bezopasna  
(i tako je ne bi trebalo ni percipirati)  
iz razloga što ona u velikoj meri  
utiče na oblikovanje naših života,  
odnosno kultura i identiteta.  
(Ristivojević, 2009: 118)*

Unutar naučne oblasti antropologije ne postoji jedno, opšteprihvaćeno shvatanje muzike, već mnoštvo pristupa i tumačenja koja su u direktnoj vezi sa konkretnim teorijskim prvcima. Jedan od, za naš rad relevantnih pristupa, jeste onaj koji osvetljava muziku kao kulturni i društveni konstrukt „koji postoji samo u pojmovima društvene interakcije” (Ristivojević, 2009: 117). Muzika nije samo zvuk već i ljudsko ponašanje uslovljeno kulturnim i društvenim životom (Merriam, 1964). Ukoliko biva sagledana kao „relaciona kategorija” koja se upravlja u odnosu na vreme i prostor (Rašić, 2016), muzika služi izražavanju različitosti te poseduje brojna i raznovrsna značenja koja zavise od kolektivnih i individualnih shvatanja. Sa stanovišta kognitivne antropologije, važno je imati na umu da je komunikativnost, kao centralna odlika muzike, proces uspostavljanja značenjskih relacija, a time i sticanja raznovrsnih informacija: od toga šta je to muzika i kako je izvući iz mnoštva neartikulisanih i neorganizovanih zvukova, do svega onog što učestvuje u formiranju jednog muzičkog žanra.

Iako se neprestano kreće između promenljivog i nepromenljivog, muzika je kategorija podložna fiksiranju. Čovek neprestano teži da je oklopi dodavanjem svojevrsnih odlika, uspostavljanjem određenih kulturnih matrica, te standardizovanjem i identitetskim lokalizovanjem zvuka (Ristivojević, 2013). Na taj način ona postaje moćno sredstvo za kreiranje različitih tipova identiteta odnosno, za kreiranje sociokultурне drugosti:

Muzika predstavlja medijum izražavanja sociokултурне drugosti u zapadnoj civilizaciji barem od srednjeg veka naovamo, ali predstavlja i način proizvođenja te drugosti. Pod proizvođenjem drugosti podrazumevamo svesne i nameravane pojedinačne činove upotrebe muzike kao sinestezičkog koncepta u svrhu prenošenja kulturne poruke o određenoj vrsti drugosti u datom sociokултурnom kontekstu, a koja za neposrednu referencu uzima pošiljaoca takve poruke (Žikić i Milenković, 2018: 297).

‘Oklopljavanje’ muzike, kao posledica težnje ka trajnosti i nepromenljivosti, ostvaruje se kroz proces povezivanja muzike sa određenim fizičkim ili geografskim prostorom. Osnovu ovog koncepta čini razumevanje mesta „kao postojane kategorije koja, svojim kontinuitetom, i muzici obezbeđuje ‘trajnost’“ (Ristivojević, 2013: 446). Sa obezbeđivanjem trajnosti muzike u istorijskom vremenu biva sačuvan i određeni tip identiteta (npr. etnički, kulturni, nacionalni, individualni, grupni, lokalni), i upravo u ovom ključu treba razumeti zbog čega se reč o pojanju Crkve može lako pojimati kao govor o crkvenoj muzici.

Postoje mnogobrojni primeri koji potvrđuju da se u životu (srpske pravoslavne) Crkve, crkveno pojanje pretežno razume(lo) na način opisan u prikazanim delovima antropoloških studija o muzici. Tako, na primer, u vreme stvaranja notnih zapisa napeva koje danas (pre)poznajemo kao „karlovačko (stankovićevo)” i „mokranjčevo (beogradsko)” pojanje, crkvena muzika je već bila lokalizovana u prostoru Crkve, te konstruisana sa pravoslavno-crкvenim i etnonacionalnim značenjem. Kako Ašković navodi, sami napevi su u suštini istovetni, dok se razlika između karlovačkog i beogradskog pojanja formirala jedino na osnovu naziva, dodeljenog prema mestu melografisanja ili štampanja zapisa. Pored toga, Ašković ističe i da je kao melograf, Mokranjac često „nailazio na veoma negativne ocene od strane pristalica karlovačkog crkvenog pevanja” (Ašković, 2021: 213).

Opis koji nam može poslužiti kao svojevrsno objašnjenje, i danas prisutne, pojave ‘premeravanja adekvatnosti’ crkvene muzike takođe pronalazimo u oblasti antropologije. Prema Žikiću, reč je o sociokултурnoj evaluaciji „muzičke kulture” što zahteva uspostavljanje granice analogne onoj kojom se uspostavljaju muzički žanrovi, a koja:

uzima u obzir, dakle, odgovarajuće sociokултурne ideologije, odnosno kulturno mišljenje i ponašanje, kao i društveni svetonazor, čemu muzika predstavlja posrednika i simbol, istovremeno. [...] Ono što je postavljeno jedno naspram drugog, podeljeno je u smislu binarne opozicije, čiji jedan kraj predstavlja kategoriju ‘dobrog’, ‘poželjnog’, ‘ispravnog’ i tome slično, a drugi kraj kategorija vrednosno suprotnog značenja (Žikić, 2009: 348-349).

Za nas podjednako interesantno jeste i ono što Žikić ističe u produžetku. Naime, radi se o:

partikularizaciji sociokulturalnog svetonazora u takvom društvenom i kulturnom kontekstu, koji predstavlja poprište borbe, zapravo, bilo za hegemoniju, bilo za autonomiju, različitih vrednosti, normi, stavova prema životu, ponašanja, vizija budućeg razvoja društva, načina odlučivanja itd. (Žikić, 2009: 350).

Sa stavnovišta bogoslovlja možemo reći da je poistovećivanje pojanja liturgijskog sabranja sa crkvenom muzikom posledica lančanog, dugotrajnog procesa religizacije Crkve u okviru kojeg se svaka muzika formirala u odnosu na prethodnu.

Ovaj kompleksni proces, obuhvatio je i međuratni period tokom kojeg je u crkvenu muziku, osim izrazito nacionalnog, utiskivano i značenje duboke pobožnosti. Međuratni period ostao je upamćen po izrazitom trendu kritikovanja, osuđivanja, te etiketiranja sveštenika od strane ‘vernog’ naroda. U srpskim bogoslovijama ovog perioda tri muzička predmeta učestvovala su u izražavanju sociokulturene drugosti putem muzike: crkveno pojanje, horsko pevanje i notno pevanje. Učiteljski način pevanja, stavovi, postupci, ponašanje i uopšte celokupan spoljašnji izgled, morao je biti „muzika” – simbol moralnosti i nacionalne pobožnosti. Pedagoški rad nije bio vrednovan isključivo na osnovu sposobnosti prenošenja veštine pevanja, već i na osnovu stepena etičnosti i nacionalne samosvesti.

Podršku ovom delu pružila je i pojava nastavnog predmeta „Crkvena muzika” pri Pravoslavnom bogoslovskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Studenti su bili u obavezi da nauče pevati „osam glasova srpskog crkvenog pojanja” (Drašković, 1961), dok je identitet ‘religioznog srpstva’ podsticala i umetnička delatnost Hora. Usmerena ka oblikovanju i utvrđivanju odnosa prema bližnjima kroz odnos prema muzici, delatnost Hora potpomagala je sveopšti proces integrisanja drugog tipa crkvene muzike u događaj evharistijskog sabranja, pod nazivom „višeglasno pevanje (ili notno pjenje).” Sledstveno tome, u 21. veku, jednoglasno („srpsko narodno” ili „crkveno”) pojanje i horsko višeglasje postaju simbol nacionalnog, kulturnog, grupnog, individualnog, ali i lokalnog identiteta u liturgijskim sabranjima pravoslavnih Srba.

Paralelno sa otpočinjanjem rada Pravoslavnog bogoslovskog fakulteta, jedna od najpoznatijih pijetističkih eklisioloških jeresi dostiže vrhunac svog razvoja unutar Srpske pravoslavne Crkve. Naime, u međuratnim godinama bogomoljački pokret uplovio je u ‘zlatno doba’ svog postojanja intenzivno radeći na praktičnom religioznom životu i moralnoj renesansi srpskog naroda. Religioznost bogomoljačkog porekla reprezentovala se u subjektivističkoj pobožnosti, kao i u psihološkoj i sentimenalnoj

brizi za zagrobni put besmrtne i autonomne duše (Matić, 2020). U skladu sa tim, ciljevi bogomoljačke pevačke aktivnosti formirali su se iz izrazito negativnog odnosa prema svetu i telesnosti, što je najpre podrazumevalo odbacivanje estetsko-umetničkih elemenata muzike. Međutim, ako pažljivo sagledamo rezultate dosadašnjih istraživanja uočićemo da je privrženost telu i svetu ipak bila prisutna, budući da su istinito crkveno iskustvo bogomoljci pronalazili u sopstvenoj psihološkoj percepciji pobožnosti iskazujući je upotrebom svetovnih (narodnih) melodija. Svakodnevnim preispitivanjem sopstvene moralnosti i vrlinskog napredovanja, bogomoljci su verovali da napreduju u pobožnosti. Zarad toga je i funkcija pesama pre svega bila moralističko-didaktička, dok su centri njihovog širenja bili upravo manastiri u kojima su održavani bogomoljački sabori (Ašković i Končarević, 2012). Bliska muzici ‘prostodušnog’, ‘ne-akademskog’ (dela) naroda, pobožna pesma predstavljala je ideološki konstrukt u okviru kojeg su, pod psihološkom slikom punoće religijskog doživljaja, pripadnici pokreta predstavljeni sopstveni identitet kao različit od Crkvenog.

U kontekstu nadovezivanja na predstavljeno, možda najinteresantniji fenomen u istoriji Srpske pravoslavne Crkve predstavlja muzičko-identitetski konstrukt imenovan kao „pevničko pojanje“. Nastalo suprotstavljanjem različitih grupnih identiteta u okviru dva pevačka mesta u crkvi (‘pevnice’ i ‘balkona’), pevničko pojanje obezbeđuje sigurnost egzistencije svim onim članovima Evharistijskog sabranja koji svoj identitet opisuju kao ‘običan’. Ono obuhvata muziku „srpskog narodnog pojanja“ i bogomoljačke ideologije, te pojac, grupa pojaca, ili pak celokupno liturgijsko sabranje u njemu mogu pronaći kako nacionalni i etnički, tako i izrazito religiozni identitet. Na osnovu dosadašnjih istraživačkih uvida možemo reći da u većini slučajeva, pojci doživljavaju prebivanje za pevnicom kao najdublju identitetsku odrednicu. Ova pojava često biva praćena nemarnošću ili pak izražavanjem širokog spektra emocija – ukoliko dođe do susreta sa istim ili različitim tipom identiteta.

Gorepomenuta tendencija lokalizovanja zvuka u određenom prostoru neretko dovodi i do pojednostavljivanja odnosa muzike i mesta do mere esencijalizacije. Ovim putem, vezana za dato mesto, isključivo jedna vrsta muzike biva plasirana kao ‘prava, iskonska’, što momentalno izaziva „niže vrednovanje ili, u ekstremnijim slučajevima, isključivanje ostalih muzičkih oblika.“ (Ristivojević, 2013: 446).

Pomenuto uočavamo u susretu vizantijskog i pevničkog pojanja u pevnicama Beogradsko-karlovачke arhiepiskopije devedesetih godina 20. veka. Od momenta njenog oživljavanja na ovim prostorima, do početka 21. veka, vizantijska muzika je prošla putanju eksponencijalnog pada: od prihvacenosti, preko redukovanja, do konačne zabrane u bogosluženjima (Blagojević, 2005). Sa odvijanjem društveno-političkih

promena u istorijskom vremenu transformisano je i značenje vizantijske crkvene muzike usled čega je ovaj tip muzike, u životu Srpske pravoslavne Crkve, dominantno shvaćen kao simbol grčke kulture i etniciteta. U psihološkom optuživanju bližnjih, čuvari srpske pobožnosti pozivali su se na reči i dela duhovnih autoriteta, opravdavajući u njima ishode sopstvenog odabira.

S druge strane, od ponovnog uvođenja u bogosluženje (tokom prve decenije 21. veka) do danas, vizantijsko pojanje je u značajnoj meri (pre)oblikovano u konstrukt kojim se ističe još jedan tip identiteta u Liturgiji. Naime, cirkulisanje problematičnog bogoslovskog tumačenja o pojanju žena u Liturgiji, unutar ‘pojačkih krugova’, uzdrmalo je u nezanemarljivoj meri svest o ‘nad-rodnom’ svojstvu pojanja Crkve. Ozvučeni stav prema kojem je nepoželjno da pojanje laosa u Liturgiji predvode (i) žene, a koji je uočen i kod jednog dela grčkog klira, dodatno je potkrepljen i različitošću odevanja muških pojaca u odnosu na ženske. Navedeno, simptomatično nam pokazuje na muziku, kao ljudski konstrukt, u kojoj je osigurano prebivanje još jednog oblika individualnog, grupnog, lokalnog, ali i rodnog identiteta u Liturgiji.

### *Crkvena muzika u ključu pravoslavne ekliosiologije*

„Vera je život koji se ne može podeliti na prošli, sadašnji i budući; on je uvek sadašnji, ali u Crkvi taj život u sadašnjosti spaja i prošli i budući.

U tome i jeste njegova crkvenost, ali i nada na večni život.  
Jer, smrti neće više biti upravo onda kada nestane podela vremena  
na prošlost, sadašnjost i budućnost i kad to jedno bude.“

(Midić, 2020)

Prikazani primeri imali su za svrhu da kreiraju skicu koja bi približila odgovor na pitanje sa kojim ciljevima crkvena muzika, kao ljudski konstrukt, prebiva u svakodnevnom životu Crkve. Iako u dатој slici ima prostora za dodatna nijansiranja možemo reći da se sva variranja, u pogledu utilitarnih ciljeva crkvene muzike, ostvaruju uz pomoć psiholoških mehanizama koji svoj koren imaju u religioznosti, kao čovekovoj prirodoj, nagonskoj potrebi.

Ono što dovodi u pitanje praksu sagledavanja pojanja Crkve kao crkvene muzike, jeste činjenica da Crkvu izgrađuju konkretnе *ličnosti*, odnosno, neprestano novo tkanje odnosa koje čovekovo biće uzvodi ka celovitosti postojanja. Treba imati na umu da se u pravoslavnom bogoslovlju pojam ličnosti razlikuje od personalnosti. Kako Zizijulas objašnjava, za razliku od personalnosti – koju možemo opisati kao zbir

prirodnih, psiholoških ili moralnih svojstava koji ljudski individuum sadrži – ličnost može da se pojmi samo utoliko što se ona *odnosi ka* drugome. Ličnost nije svojstvo koje se naknadno pridodaje bićima. Naprotiv, ona je *konstitutivna* za ono što se može nazvati bićem. Osim toga, ličnost ne želi da prosto jeste, da postoji večno, već nepokolebivo čuva svoju jedinstvenost kroz otkrivanje svog bića na saboran (integralni i nepodeljeni) način. Drugim rečima, ona ne dopušta da bude razdvojena od otvaranja i kretanja ka neprestanom zajedničarenju koje vodi ka slobodi (Zizioulas, 1975).

Uključujući se u način postojanja na koji postoji ono što je Nestvoreno, ličnost *se ostvaruje kroz Drugoga i u Drugome* zbog čega način postojanja Crkve jeste „život kao zajednica, a ne život kao individualno preživljavanje“ (Zizioulas, 2020c; Janaras, 2004: 32). Prirodne individue postaju udovi Tela Hristovog, a time i ličnosti koje su slobodne u najvišem ontološkom smislu. Čovek stiče slobodu ne samo da prosto dela ili da vrši odabire, već da *postoji kao drugi*:

U svom najvišem ontološkom značenju, sloboda je biti slobodan da budeš drugi, ne biti apsorbovan od opštег i sveobuhvatnog. To je moguće jedino u kenotičkom odnosu, u kome svaka ličnost dopušta drugoj da bude ta koja jeste, da ima sopstveni identitet, kao što je u Svetoj Trojici. (Zizioulas, 2020c: 352).

O tome da zajedničarenje u Hristu briše razdeljujuće svojstvo razlika (Zizioulas, 2020b) svedoči i apostol Pavle, kroz Poslanicu upućenu Galatima:

Jer koji se god u Hrista krstiste, u Hrista se obukoste. Nema više Judejca ni Jelina, nema više roba ni slobodnoga, nema više muškog ni ženskog, jer ste vi svi jedan (čovjek) u Hristu Isusu. A kad ste vi Hristovi, onda ste sjeme Avraamovo i nasljednici po obećanju. (Gal 3, 28-29).

Nasuprot tome, kako je religioznost po svome poreklu individuocentrična, identitetski parametri utkani u muziku utiču na činjenicu da crkvena muzika upravo svojom komunikativnošću obrazuje razdeljivanje. Cilj religioznosti, kao projave instinkta za samoodržanjem, ispoljava se sa potrebom koja gospodari individuum (Janaras, 2019), zbog čega (crkvena) muzika mora postati neosporan argument bezbednosti sopstvenog bića. Budući da se sa predstavljanjem identiteta, kao svojstva bića koje *već postoji*, u isto vreme i nameće takav tip identiteta drugom biću *koje podjednako postoji*, muzika provokira muziku.

Mehanizmi delovanja svih religija imaju za cilj da na psihološkom nivou obezbede uverenost u spasenje, za kojom individua čezne. Prema tome, religioznost se

poistovećuje sa individualnim psihološkim stanjima koja su egocentrično–narcističkog karaktera (Janaras, 2019). U psihološkom kompenzovanju ovog tipa uverenosti, crkvena muzika prilagođava se širokom spektru različitih tipova identiteta, budući da je produkt svakoga od njih. Tako, široko delotvorna, kao ljudski konstrukt i religijski mehanizam, crkvena muzika provocira i utvrđuje susrete individua koji u *saputničkom* događaju Liturgije postaju, jedva, *usputnici*. U daljem toku, individualna ili grupna nastrojenja ka negovanju crkvene muzike, najčešće bivaju praćena i tendencijom nametanja određenog identiteta Crkvi – tendencijom koja je neizostavno lišena svesti o sebi kao uzročniku otuđenja i poništavanja događaja Crkve. Ovo najlakše uočavamo u često upotrebljavnim uskladicima kojima se potencira insistiranje na ‘negovanju’ određenih napeva postavljenih, u datom momentu, na mesto simbola istinskog identiteta. Kako Janaras ističe reč je o simptomima koji čine nevidljivu jeres bivajući ograničeni na nesvesna individualna zastranjenja, teško uočljivu grupu, ili pak težnju koja dominira u okviru jedne ili više pomesnih Crkava (Janaras, 2019).

Razmišljajući o temi nacije kao ličnosti, još jedan veliki teolog s kraja 20. veka svedoči na osnovu eshatološkog iskustva Evharistije. Redovi koji su na stranicama njegovog dnevnika posvećeni pitanju nacionalnog identiteta, imaju univerzalnu primenljivost u reči o identitetskim tipovima koje stvara crkvena muzika, te ih navodimo u celosti:

ličnost je sama po sebi saborna, ona u sebi samoj može i treba da saboruje i sjedinjuje ono što je razdeljeno po ‘prirodama’ i to ‘saborovanje’ teoretski nema granica ili, tačnije, njegova punoća je u Hristu, Bogočoveku koji u sebi sjedinjuje sve. Dakle, ličnost je takođe prevazilaženje ograničenosti svake ‘prirode’ i, prema tome, *sud* nad njom. Svaki ‘nacionalizam’ je odricanje od tog suda, podređivanje ličnosti prirodi, dok je smisao i snaga ličnosti upravo u tome da pobedi, očisti i preobrazi prirodu. (Šmeman, 2021: 187).

Crkveni život, kao iskustvo eshatološkog jedinstva svih ljudi i cele tvorevine u Ličnosti Hrista, porađa različitost koja ne uvodi podelu i individualizam, već jedinstvo u različitosti. Projekta Carstva Božjeg u istorijskom vremenu ne ostvaruje se bez slobodnog učešća čoveka, ali takođe, ni bez delatnosti Duha Svetog. Sa svakim sabiranjem u Crkvu, članovi evharistijskog sabranja postaju sasudi Duha Svetog koji u konkretnu sadašnjost uvodi eshaton (Midić, 2008). U otvaranju ka ljubavi koja se praktično ostvaruje – deljenjem sopstvenog postojanja sa drugima kroz uzimanje hleba i vina (Janaras, 2004) – čovekov istorijsko-društveni identitet preobražava se u ikonu eshatološke ličnosti, dok njegova unikatnost biva sačuvana od prirodne, biološke propadljivosti. Budući da Duh Sveti uvek iznova izgrađuje Crkvu, pojanje Crkve je

uvek „nova pesma”, a time i neprekidno stvaralaštvo. Ono je neprestani dvig, neprestani susret sa drugim čovekom kojim se izgrađuje i svedočni lični odnos sa Bogom a time i spasenje (Stevanović, 2022).

Nasuprot tome, dajući prednost moći ega i povinjući se zakonima psihologije, ikona Božja zatvara svoje biće za zajednicu sa drugim, a time i za delatnost Duha Svetog razarajući na taj način i Evharistiju, kao ikonu Budućeg Carstva. Sa konstruisanjem sopstvene muzike – identitetskog medijuma za komunikaciju sa drugim individuama – čovek suštinski preusmerava pokrete sopstvenog bića od ličnosnog zajedničarenja ka kretanju koje se odvija unutar fiziološko-psiholoških okova mentalnog mapiranja zvuka. I dok na ontološkom nivou nedostaje istinitost postojanja, kao prirodna posledica razvoja biološke ipostasi nastupa smrt – objavljujući sobom samoukidanje jedne ličnosti i ustupanje „vremena i prostora” drugim individualnim ipostasima. Tragičnost negovanja identiteta sadržanog u čovekovoj prirodnoj ipostasi nalazi se u činjenici da:

Njegovo [čovekovo] telo je tragičan organ koji vodi u zajednicu sa drugima, pružajući ruku, stvarajući jezik, reč, govor, umetnost, celiv. Međutim, on je istovremeno i ‘maska’ licemerja, ograda individualnosti, nosilac konačnog razdvajanja – smrti. ‘Ja jadni čovek! Ko će me izbaviti od tijela smrti ove?’ (Rim. 7, 24). Tragičnost biološkog sastava čovekove ipostasi ne sastoji se u tome što čovek njome ne postaje ličnost: Sastoji se u tome što preko nje pokušava da postane ličnost i promašuje. Greh i jeste upravo taj promašaj. A greh je tragična privilegija samo ličnosti. (Zizijulas, 1985: 32)

Zamračivanje ikoničnog potencijala subjektivističkom pobožnošću nadalje neretko osposobljava muziku da izazove latentno stanje dosade ili prikrivenog očaja. Usled gubljenja iskustva neprestane „nove pesme“ otpočinje potraga za „novim zvukom“ sopstvenog identiteta, koja dovodi u pitanje dozvoljenost stvaralaštva u crkveno-muzičkoj umetnosti obelodanjujući na taj način prisustvo još jednog vapaja za životom bez prestanka.

### *Zaključak*

Budući da ne poseduje jedinstveno i univerzalno značenje, u naučnim krugovima otvorilo se pitanje: šta je univerzalno u vezi sa muzikom? Zanimljiv odgovor pružio je etnomuzikolog Klaus Vahsman (Klaus Wachsmann) opisujući muziku kao posebnu vrstu vremena, a stvaranje muzičkog vremena kao univerzalnu ljudsku delatnost (Wachsmann, 1971).

U potrebi pokretanja ka stvaranju muzičkog vremena leži potvrda čovekove želje za večnim postojanjem. Međutim, po okončanju ovog stvaranja, sećanje, na psihološki proživljeno muzičko vreme, ostaje kao privid o trajnosti sopstvenog bića. U neprekidnom vrtlogu individuocentričnog pevanja koje zahteva biti saslušano, pojma crkvene muzike izrasta kao blagorodan prostor za afirmisanje sopstvenog ega. Na taj način, ikona Hrista u čoveku postaje žrtva ljudske samoobmane, dok njen ličnosni potencijal sve više tone u nepreglednim dubinama razdeobe.

Ciljevi priloženog rada nisu bili usmereni ka teološkoj analizi muzikoloških osobenosti crkveno-muzičkih stilova. To pitanje predstavlja istraživački problem zasebnog rada. Nasuprot toga, želeli smo istaći da se bogoslovska opravdanost određenog načina pevanja može procenjivati samo na osnovu ikonične prirode Crkve, odnosno, iz iskustva eshatološke realnosti koja se predokušava zajedničarenjem konkretnih ličnosti, u Liturgiji.

Stoga ne možemo reći da praksa poistovećivanja pojanja Crkve sa crkvenom muzikom, kao ljudskim konstruktom, može biti u potpunosti pozitivno argumentovana u pravoslavnoj eklisiologiji. Iako već u zajednici, oni koji se pokreću na susret sa Vaskrsim Hristom „neprestano su u pokretu, promeni i traženju, jer ljubav ne miruje, pošto nikada ne prestaje (up. 1Kor 13, 8)” (Matić, 2021: 135). Potreba ka pokretu stvaranja muzičkog vremena neosporno je dragocena, ali samo onda kada započinje hrabrošću – koju zahteva podvig slobodnog ulaska u zajednicu sa bližnjim. U pojanju sa Crkvom, svoju muziku čovek predaje svima onima različitim od sebe kao svedočanstvo istorijskog postojanja, ali i kao zalog ljubavi i poverenja. Tada, razoružano prisustvom ljubavnog odnosa, i muzičko vreme ustupa svoje postojanje ikoničnoj sadašnjosti. Slobodom *ličnosnocentričnog* pojanja Crkve, muzika nastavlja da nestaje u neprestanom nastajanju.

**REFERENCE:**

1. Antić, Vladimir. 2022. „(Dis)kontinuitet savremenog crkvenog pojanja: o pitanju ‘promene paradigme’ u našoj crkvenoj muzici” *Bogoslovje*, 81(1), 77-90. [Антић, Владимира. 2022. «(Дис)континуитет савременог црквеног појања: о питању ‘промене парадигме’ у нашој црквеној музици.» *Богословље*, 81(1), 77-90.]
2. Ašković, Dragan. 2006. „Bogomoljačke pesme i njihov odnos prema narodnoj i crkvenoj tradiciji”; D. O. Golemović (ur.): *Dani Vlade Miloševića, Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa (Banja Luka 10. april 2006)*. Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 17-31. [Ашковић, Драган. 2006. «Богомољачке песме и њихов однос према народној и црквеној традицији»; Д. О. Големовић (ур.): *Дани Владе Милошевића, Зборник радова са међународног научног скупа (Бања Лука, 10. април 2006)*. Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске, 17–31.]
3. Ašković, Dragan. 2010. *Paraliturgijske pesme kod Srba*, Doktorska disertacija. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti Banja Luka.
4. Ašković, Dragan. 2021. „Karlovačko pojanje između tradicije i inovacije.” *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, br. 178(2), 207-223. [Ашковић, Драган. 2021. «Карловачко појање између традиције и иновације.» *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 178(2), 207-223.]
5. Ašković, Dragan i Ksenija Končarević. 2012. „Molitvena pesma u sistemu sakralnih žanrova (na materijalu srpske Bogomoljačke tradicije XX veka).” *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, br. 81, 95-114. [Ашковић, Драган и Ксенија Кончаревић. 2012. „Молитвена песма у систему сакралних жанрова (на материјалу српске Богомољачке традиције XX века).” *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 81, 95-114.]
6. Blagojević, Gordana. 2014. „Vizantijsko pojanje i rodni identitet u Srbiji i Grčkoj: (ženski glas između božanske ikonomije i ljudske ekonomije);” u Ljubinko Radenković (ur.): *Narodna kultura Srbija između Istoka i Zapada*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 139-156. [Благојевић, Гордана. 2014. «Византијско појање и родни идентитет у Србији и Грчкој: (женски глас између божанске икономије и људске економије);» у Љубинко Раденковић (ур.): *Народна култура Срба између Истока и Запада*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 139-156.]
7. Blagojević, Gordana. 2020a. „Dijalog vizantijske i crkvene tradicionalne narodne muzike: Društvo ‘Mojsije Petrović’ iz Beograda”; u Jelena Jovanović i Dragan Žunić (ur.): *Prisustvo tradicionalne muzike u Srbiji danas, u izmenjenom radnom i prazničnom svakodnevљu*. Niš: Srpska akademija nauka i umetnosti - Ogranak SANU u Nišu, 55-70. [Благојевић, Гордана. 2020. «Дијалог византијске црквене и традиционалне народне музике: Друштво „Мојсије Петровић“ из Београда»; у Јелена Јовановић и Драган Жунић (ур.): *Приступу традиционалне музике у Србији данас, у изменјеном радном и празничном свакодневљу*. Ниш: Српска академија наука и уметности - Огранак САНУ у Нишу, 55-70.]
8. Blagojević, Gordana. 2020b. „Folk art in contemporary worship context: the role of God worshippers prayer songs with the Serbs today”; u *Folk and church music issues: Scientific Conference Papers Collection*. Batumi, 352-360.
9. Blagojević, Gordana. 2005. „O recepciji crkvene vizantijske muzike u Beogradu krajem 20. i početkom 21. veka.” *Glasnik Etnografskog instituta*, 53, 153-171. [Благојевић, Гордана. 2005. «О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века.» *Гласник Етнографског института*, 53, 153-171.]

10. Blagojević, Gordana. 2018. „Pričasne pesme između navike i inovacije. Savremena muzička praksa u crkvama Beogradsko-karlovačke mitropolije.” *Crkvene studije*, 15, 907-918. [Благојевић, Гордана. 2018. „Причасне песме између навике и иновације. Савремена музичка пракса у црквама Београдско-карловачке митрополије.” Црквене студије, 15, 907-918.]
11. Blagojević, Gordana. 2019. *Ημουσική μεταρρύθμιση τον 1814: μια εμπειρική – αφηγηματολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Εργαστήριο Βυζαντινής Μουσικολογίας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.
12. Blagojević, Gordana. 2020c. *Φωτοσκιάσεις στην Βυζαντινή Μουσική. Μικρή εισαγωγή στον κόσμο της ψαλτικής τέχνης*. Αθήνα: Εκκλησιαστικό Ίδρυμα Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών.
13. Dobrad. 1936. „Smetnje bogosluženju.” *Pravoslavlje*, 1, 17-20. [Добурад. 1936. «Сметње богослужењу.» *Православље*, 1, 17-20.]
14. Drašković, Čedomir S. 1961. „Četrdeset godina Bogoslovskog fakulteta u Beogradu.” *Bogoslovije*, 1-32. [Драшковић, Чедомир С. 1961. „Четрдесет година Богословског факултета у Београду.” *Богословље*, 1-32.]
15. Duhovna lira. Linc: Srpska Pravoslavna crkvena opština. [Духовна лира. Линц: Српска Православна црквена општина.]
16. Đoković, Predrag. 2007. „Srpski patrijarh Pavle o nekim pitanjima našeg crkvenog pojanja.” *Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 36, 79-95. [Ђоковић, Предраг. 2007. «Српски патријарх Павле о неким питањима нашег црквеног појања.” *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 36, 79-95.]
17. Žikić, Bojan. 2009. „Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture”; u Dragana Antonijević (ur.): *Strukturalna antropologija danas. Tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 326-361.
18. Žikić, Bojan. i Miloš Milenković. 2018. „Muzika kao sredstvo proizvođenja sociokulturne drugosti.” *Etnoantropološki problemi*, 13(2), 295-325. [Жикић, Бојан и Милош Миленковић. 2018. «Музика као средство произвођења социокултурне другости.» *Етноантрополошки проблеми*, 13(2), 295-325.]
19. Zizijulas, Jovan. 2020a. „Identitet Crkve”; u Zlatko Matić (ur.): *Doprinos mitropolita Jovana Zizijulasa: Sabornost antologiski izbor 1995-2020*. Požarevac: Eparhija branicevska, Odbor za prosvetu i kulturu, 67-84. [Зизијулас, Јован. 2020. „Идентитет Цркве”; у Златко Матић (ур.): *Допринос митрополита Јована Зизијуласа: Саборност антологијски избор 1995 - 2020. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу*, 67-84.]
20. Zizijulas, Jovan. 1985. „Od maske do ličnosti: bogoslovље Svetih Otaca o pojmu ličnosti.” *Bogoslovije*, 17-40. [Зизијулас, Јован. 1985. «Од маске до личности: богословље Светих Отаца о појму личности.» *Богословље*, 17-40]
21. Zizijulas, Jovan. 2020b. „Primat i nacionalizam”; u Zlatko Matić (ur.): *Doprinos mitropolita Jovana Zizijulasa: Sabornost antologiski izbor 1995-2020*. Požarevac: Eparhija branicevska, Odbor za prosvetu i kulturu, 175-186. [Зизијулас, Јован. 2020. „Примат и национализам”; у Златко Матић (ур.): *Допринос митрополита Јована Зизијуласа: Саборност антологијски избор 1995 - 2020. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу*, 175-186.]
22. Zizijulas, Jovan. 2020c. „Sveta Trojica i ljudska ličnost”; u Zlatko Matić (ur.): *Doprinos*

- mitropolita Jovana Zizijulasa: Sabornost antologiski izbor 1995-2020.* Požarevac: Eparhija braničevska, Odbor za prosvetu i kulturu, 343-355. [Зизијулас, Јован. 2020. «Света Тројица и људска личност»; у Златко Матић (ур.): Допринос митрополита Јована Зизијуласа: Саборност антологијски избор 1995 - 2020. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 343-355.]
23. Zizioulas, J. D. 1975. „Human Capacity and Human Incapacity: A Theological Exploration of Personhood.” *Scottish Journal of Theology*, 28(5), 401–447.
24. Išić, Momčilo. 2007. „Srpska pravoslavna crkva među seljaštvom u Srbiji između dva svetska rata”; у Bogoljub Šijaković (ur.): *Srpska teologija u dvadesetom veku: istraživački problemi i rezultati knj.2*. Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet, 274-284. [Ишић, Момчило. 2007. «Српска православна црква међу сељаштвом у Србији између два светска рата»; у Богољуб Шијаковић (ур.): *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати књ. 2*. Београд: Православни богословски факултет, 274-284.]
25. Janaras, Hristo. 2019. *Protiv religije*. Los Andjeles: Sevastijan pres. [Јанарас, Христо. 2019. *Против религије. Лос Анђелес: Севастијан прес.*]
26. Janaras, Hristos. 2016. „Spasenje: individualna činjenica ili dogadjaj Crkve?” *Bogoslovje*, 2, 255-263. [Јанарас, Христос. 2016. „Спасење: индивидуална чињеница или догађај Цркве?” *Богословље*, 2, 255-263.]
27. Kavarnos, Konstantin. 1978. „Crkvena muzika.” *Teološki pogledi*, (1-2), 79-88. [Каварнос, Константин. 1978. „Црквена музика.” *Теолошки погледи*, (1-2), 79-88.]
28. Mandić, Biljana. 2007. „Horski život studenata Pravoslavnog bogoslovskog fakulteta između dva svjetska rata”; у Bogoljub Šijaković (ur.): *Srpska teologija u dvadesetom veku: istraživački problemi i rezultati knj. 2*. Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet, 109-116. [Мандић, Биљана. 2007. «Хорски живот студената Православног богословског факултета између два светска рата»; у Богољуб Шијаковић (ур.): *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати књ. 2*. Београд: Православни богословски факултет, 109-116.]
29. Mandić, Biljana i Ivana Perković. 2015. „Nastavnici muzike u srpskim pravoslavnim bogoslovskim školama između dva svetska rata.” *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, br. 151, 249-275. [Мандић, Биљана и Ивана Перковић. 2015. „Наставници музике у српским православним богословским школама између два светска рата.” *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 151, 249-275.]
30. Matić, Zlatko. 2020. „Bogomoljački pokret: eklisiološka procena jednog fenomena”; у Vladislav Puzović i Vladan Tatalović (ur.): *Osam vekova autokefalije Srpske pravoslavne crkve I-II: Zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa. Beograd, 10–14. decembar 2018. godine*, том II. Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet, 189-198. [Матић, Златко. 2020. „Богомољачки покрет: еклисиолошка процена једног феномена”; у Владислав Пузовић и Владан Таталовић (ур.): *Осам века аутокефалије Српске православне цркве I-II: Зборник радова са Међународног научног скупа. Београд, 10–14. децембар 2018. године, том II*. Београд: Православни богословски факултет, 189-198.]
31. Matić, Zlatko. 2021. *Oni od puta: predlog saputničke (sin-odalne) eklisiologije*. Požarevac; Beograd: Eparhija braničevska, Odbor za prosvetu i kulturu; Pravoslavni bogoslovski fakultet Univerziteta, Institut za Sistematsko bogoslovje. [Матић, Златко. 2021. *Они од пута: предлог сапутничке (син-одалне) еклисиологије*. Пожаревац; Београд: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу; Православни богословски факултет

- Универзитета, Институт за Систематско богословље.]
32. Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
33. Midić, Ignatije. 2008. *Biće kao eshatološka zajednica*. Požarevac: Eparhija braničevska, Odbor za просвету и културу. [Мидић, Игњатије. 2008. *Биће као есхатолошка заједница*. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу.]
34. Midić, Ignatije. 2020. „Uvodna reč“; у Zlatko Matić (ur.): *Doprinos mitropolita Jovana Zizijulasa: Sabornost antologiski izbor 1995 - 2020*. Požarevac: Eparhija braničevska, Odbor za просвету и културу. [Мидић, Игњатије. 2020. „Уводна реч“; у Златко Матић (ур.): *Допринос митрополита Јована Зизијуласа: Саборност антологијски избор 1995 - 2020*. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу.]
35. Molitvena pesmarica „Pojte Bogu našemu, pojte“. 1998. Novi Sad: Beseda. [Молитвена песмарница „Појте Богу нашему, појме“. 1998. Нови Сад: Беседа.]
36. Radak, Ivana Perković. 2008. *Od andeoskog pojanja do horske umetnosti: srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma (do 1914. godine)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. [Радак, Ивана Перковић. 2008. *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Београд: Факултет музичке уметности.] Rakić, Milica 2018. Original kopija (Razmišljanja o crkvenoj muzici i tradiciji). Teologija.net, 16. 04. 2018. <https://teologija.net/original-kopija/>
37. Rašić, Miloš. 2006. „Antropologija muzike“; у Nataša Crnjanski (ur.): *Zbornik radova Akademije umetnosti*, urednik. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu - Akademija umetnosti, 133-144.
38. Ristivojević, Marija. 2013. «Muzika kao kulturni fenomen.» *Етноантрополошки проблеми*, 8(2), 441-451.
39. Ristivojević, Marija. 2009. „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta.» *Етнолошко-антрополошке свеске*, 13(2), 117-130.
40. Stevanović, Sanja. 2022. „Sotiriološki elementi crkvenog pojanja i službe pojca u Crkvi“; у Zlatko Matić, Rade Kisić i Aleksandar Đakovac (ur.): *Zbornik radova: Naučni skup-kolokvijum Mesto sotiriologije u savremenom sistematskom bogosloviju*, 29. mart 2022. Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet Univerziteta, Institut za Sistematsko bogoslovje, 139-154 [Стевановић, Санја. 2022. „Сотиролошки елементи црквеног појања и службе појца у Цркви“; у Златко Матић, Раде Кисић и Александар Ђаковац (ур.): *Зборник радова: Научни скуп-колоквијум Место сотирологије у савременом систематском богословљу*, 29. март 2022. Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за Систематско богословље, 139-154.]
41. „Tebi samo tebi“ duhovna pesmarica. 2012. Šid: Srpska Pravoslavna zajednica Šid. [«Теби само теби» духовна песмарница. 2012. Шид: Српска Православна заједница Шид.]
42. Šmeman, Aleksandar. 2021. *Celokupni dnevnik oca Aleksandra Šmemana: u tri toma. Tom 1, 29. januar 1973. - 1. decembar 1975*. Kragujevac: Kalenić. [Шмеман, Александар. 2021. *Целокупни дневник оца Александра Шмемана: у три тома. Том 1, 29. јануар 1973. - 1. децембар 1975*. Крагујевац: Каленић.]
43. Wachsmann, Klaus P. 1971. „Universal Perspectives in Music.“ *Ethnomusicology*, 15(3), 381-384.

**Theologico-Ecclesiological Analysis of the Term ‘Church Music’ in the Light of Anthropological Understanding of Music**

**Abstract:** Throughout centuries, the concept of church music has held significant importance within the Orthodox Church. Its positive reception in the life of the Serbian Orthodox Church is evident by its frequent usage to describe various musical practices, such as: ‘church singing’, ‘choral singing’, ‘polyphonic singing (or singing from sheet music)’, ‘Serbian folk singing’, ‘Karlovac chant’, ‘Belgrade chant’ or ‘Byzantine chant’. Drawing from anthropological research, we establish the definition of music through two interdependent approaches. Music is a cultural construct that lacks uniqueness and universality, but rather possesses a multitude of meanings dependent on collective and individual perspectives. Simultaneously, music is a cultural phenomenon that engenders diverse forms of identity, ranging from ethnic, gender, individual, collective, to local or global identities.

From the perspective of Eucharistic theology, the Church is presented as the Mystery of unity between the created and the uncreated, founded in the Trinitarian nature of existence. The identity of the Church is not confined to historical and institutional frameworks, but is found in eschatology – the Kingdom of God. The Eucharistic church singing is examined in relation to church music and its connection with the anthropological understanding of music. The findings are analyzed from the standpoint of Orthodox ecclesiology. This paper aims to explore whether the identification of Eucharistic church singing with music, as a human category, can be positively argued within Orthodox theology.

**Keywords:** church music, Church singing, Orthodox ecclesiology, anthropology, Serbian Orthodox Church

**Marina Milivojević Mađarev**  
Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Departman dramskih umetnosti  
Srbija

UDC 821.163.41-2.09  
821.163-2.09  
Prikaz

**Sava Andđelković, *Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame***

(Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, ISBN  
**978-86-7543-422-1, 286 str. 2022. )**

Sava Andđelković u knjizi *Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame* polazi od želje da promeni ustaljeni odnos prema didaskalijama kao pratećem elementu dramskog teksta (naspram dijaloga) sa ciljem da ukaže da didaskalije imaju mnogo značajniju funkciju u dramskom tekstu nego što su teatrolozi starije generacije (Andrej Inkret, Roman Ingarden, Manfred Pfister i dr.) smatrali. Autor želi da dokaže da didaskalije u komadima tzv. aristotelovsko-hegelovske dramaturgije i u savremenim komadima imaju kompleksan, poseban i do sada zanemaren značaj i to kako u kontekstu dramskog teksta tako i u kontekstu predstave. Da bi ovo dokazao on je nastavio istraživanje drama Jovana Sterije Popovića kojima se bavio i u prethodnoj knjizi (*Dramaturgija Sterijinih komedija*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2012) i ta saznaja uporedio sa istraživanjem savremenih komada pisanih na govornom području južnoslovenskih naroda koji sada žive u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj. Jednim kratkim osvrtom autor je ukazao na očiglednu bliskost jezika naroda sa ovih prostora i naglasio da se njihove književnosti na Sorboni, gde on predaje, proučavaju zbirno iako se u regionu odavno ne priznaje odrednica srpsko-hrvatski jezik i književnost. Sava Andđelković na Sorboni vodi i dramski studio u kome postavlja drame naših pisaca, tako da je ova knjiga i svojevrsna studija slučaja jednog posvećenog pozorišnog rada. Činjenica da se sa fenomenom didaskalija autor susreo ne samo kao teoretičar, već i kao pozorišni praktičar daje knjizi posebnu vrednost.

Svoj rad autor počinje istorijskim pregledom nastanka didaskalija, promenom značenja ovog pojma od antike do danas i klasifikacijom didaskalija. Istiće da je pojam didaskalije nastao u antici, ali da je tada označavao zapis o izvođenju predstave. Didaskalije se u Šekspirovim dramama ne pojavljuju u prvom izdanju već su dopisane u narednjim izdanjima. Didaskalije se, u savremenom značenju te reči, javljaju u dramama iz 19. veka. Savremeni evropski pisci često imaju radikaljan stav prema didaskalijama

– bilo da ih potpuno odbacuju, ili da se njihove drame sastoje isključivo od scenskih uputstava za igru bez i jedne izgovorene reči. Posle istorijskog uvoda, autor je napravio podelu didaskalija na četiri grupe: nezavisan izvan-didaskalijski tekst (naslov, predgovor, pogovor, žanrovsко određenje, imena likova...), oznake didaskalijskog karaktera (ime lika, oznake scena i činova, opaske i komentari pisca), nezavisne didaskalije (koje imaju za cilj da podrže scensku realizaciju teksta) i repličke didaskalije (koje se odnose na način govorenja teksta ili na fizičku radnju koja prati tekst). Ovom podelom je definisao šta sve pripada didaskalijama i razvrstao ih u posebne grupe u odnosu na njihovu funkciju u tekstu. U radu je naglašeno šta se neće posmatrati kao didaskalije, a to su delovi repličkog teksta iz kojih čitalac saznaće za izvesne radnje i kretanja likova. To je dobar pristup, jer postavlja jasne granice izučavanog pojma, ali i ukazuje da će autor prema temi zauzeti širok i sveobuhvatni stav s namerom da se u kontekstu didaskalija proučavaju svi oni elementi dramskog teksta koji nisu dijaloški i koji su često bili zanemarivani od strane prethodnih proučavalaca. Autor je zatim prešao na ono što je suština njegovog rada, a to je utvrđivanje vrsta i funkcija didaskalija u dramском tekstu na primerima komedija Jovana Sterije Popovića i brojnih savremenih dramskih dela iz regiona. Autor pedantno beleži dodirne tačke i momente razlika između analiziranih dela kada je u pitanju upotreba didaskalija. Rezultat istraživanja bi trebalo da potvrdi tezu o posebnom značaju didaskalija u svakom dramском tekstu bilo da je on pripada tradiciji ili savremenom dramskom pisanju.

Istraživanje počinje proučavanjem izvan-didaskalijskog teksta i oznake u delima Jovana Sterije Popovića koji je podeljen na dva posebna bloka: izvan-didaskalijski tekst i oznake didaskalijskog karaktera. U ovom segmentu autor nam ukazuje na bogat i raznovrstan izvan-didaskalijski tekst kome pripadaju predgovor, poseban tekst u kome se objašnjava povod pisanja drame, cilj i motiv publikovanja, piševo neposredno obraćanje određenoj grupi čitalaca, iskazivanje želje ili namere, prolog u službi čakanja sa čitateljkama, posveta, naslov komada, žanrovska odrednica, lista lica i podaci u mestu i vremenu radnje i pogovor. Na osnovu pedantnog nabranjanja čitalac uviđa koliko je za pisca Jovana Steriju Popovića bilo značajno da njegov rad bude publikovan i prihvacen (odnosno shvaćen) na pravi način, te kako je ovom segmentu u samim svojim delima davao poseban značaj. U delu koji se tiče oznaka didaskalijskog karaktera autor naglašava da je imao uvid u rukopise Jovana Sterije Popovića. Zapaža da se način na koji se odvaja ime lica od njegovog dijaloga drugačije u rukopisnom od štampanih primeraka, ali da im je cilj isti. U ovom segmentu autor se bavi obeležavanjem tekstualnih celina i meta tekstualnim napomenama tj. fusnotama i savetima izvođačima. Na kraju poglavlja autor pravi zaključak o iznetim zapažanjima – to će biti princip koji će dosledno sprovoditi tokom čitavog rada.

Istu temu, izvan-didaskalijski tekst i oznake u delima, Sava Andđelković istražuje sa aspekta savremenog dramskog pisanja u regionu. U ovom poglavlju autor ciljano nastoji da proučava isti niz pojmove – predgovor i pogovor, posvete, naslov komada, žanrovske odrednice, lista lica, podaci o vremenu i mestu radnje i uočavaju sličnosti i razlike među savremenicima. Zatim slede obeležavanja tekstualnih celina drame i napomene metatekstualnog karaktera, fusnote i saveti izvođačima. U rezimeu ovog poglavlja autor još jednom ukratko prolazi kroz sve ranije donesene zaključke, sa naglaskom na specifičnostima svakog pisca, ali i uz pokušaj da se izvuku neke zajedničke karakteristike. Među tim zajedničkim karakteristikama izdvaja da savremeni autori u predgovorima i pogovorima odbijaju da daju „ključ” za čitanje drame. Predgovor je uopšte retka pojava u savremenim komadima (izuzetak je drama *Kažeš anđeo* Milenka Jergovića) i neretko se svodi na citat preuzet iz dela drugog autora (Maja Pelević, Ivana Sajko, Almir Bašović, Milena Marković). Pojedini autori koriste formu prologa da pomognu publici da uspostavi odnos između društvene stvarnosti i dela (Miro Gavran i Slobodan Šnajder). Neki autori (poput Almira Bašovića) prolog stavljaju u sam dramski tekst. Pogovori su takođe veoma retki – ima ih kod Simovića (*Boj na Kosovu*) gde on uspostavlja distancu prema prethodnom TV izvođenju ove drame s nadom da će nova verzija komada biti izvedena u pozorištu. Šnajder i Imširević koriste pogovor da bi ukazali na izvore ili genezu svog dela. Zahvalnice su naročito retke – praktično postoji samo jedna kod Milene Bogavac u *Dragom tati*. Posveta se češće javlja, ali više ukazuju na inspiraciju autora nego na nameru da delo posveti konkretnoj osobi. Pozivajući se na Isakarova autor naslov drame definiše kao najkraći i najsugestivniji dramski iskaz, ali odmah konstatiše da to nije slučaj kod savremenih dramskih pisaca koji vrlo često imaju dvojne nazive komada (npr. Milena Marković *Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i Šta ima za večeru i Bog nas pogledao / Šine*). Mnogi autori i autorke teže naslovima koji su svojevrsna metafora (Marija Karaklajić – *Lice od stakla*, Biljana Srbljanović – *Vrat od stakla*) ili da budu atraktivni i provokativni (Ivana Sajko – *Rebro kao zeleni zidovi, Rekonstrukcije, komičan sprovod prve rečenice*). Za razliku od njih Ljubomir Simović bira jednostavan naslov koji nedvosmisleno tematizuje radnju komada – *Boj na Kosovu*. Autor posebno ističe da je među savremenim dramama ne malo broj onih gde pisac pokazuje dvoumljenje oko naslova pa čak i daje naslov koji je neka vrsta pogrešnog traga. Princip pogrešnog traga tj. (ne)svesno zamagljivanje ili mistifikacije je karakteristična za mnoge aspekte didaskalijskog teksta savremenih drama. To je slučaj i kada je u pitanju žanrovsко određene dramskog teksta koje je često pogrešno i iza koga se možda krije namera savremenih dramskih pisaca, za razliku od Jovana Sterije Popovića, da ne ponude ključ za čitanje dela. Posebna raznolikost može se uočiti kod savremenih pisaca u pitanju imenovanja likova. Likovi mogu imati lična imena, nadimke, zbirna imena (npr. Rupica u *Šinama*), brojeve umesto imena... Ova raznolikost proizilazi iz različitih odnosa pisaca prema liku i može biti predmet

posebnog istraživanja. U obeležavanju tekstualnih celina drame autor uočava: „Osim što sadrže numeričnost, često poseduju i deskriptivnost” (Autor, str. 38). Pisci sebi daju slobodu i kada su u pitanju fusnote i napomene različitog karaktera koji se mogu naći i na početku, ali i rasute unutar teksta.

Treći blok posvećen je nezavisnim didaskalijama kod Sterije i naših savremenih pisaca. U ovom bloku, naročito u rezimeu, autor nam pruža mogućnost da poredimo pristup nezavisnim didaskalijama kod Jovana Sterije Popovića i savremenih pisaca. Odmah se uočava da Popović ima daleko jednostavniji pristup. U ovoj vrsti didaskalija on veoma malo govori o dekoru, dok informacije o osvetljenju ne postoje. Opisi lica su svedeni na neophodno radi stvaranja tačne slike o liku koji učestvuje u radnji. Savremeni pisci se za razliku od Jovana Sterije Popovića sasvim slobodno odnose prema nezavisnim didaskalijama. Autor navodi primer spisateljice Biljane Srbljanović čije su drame karakteristične po tome što se u njima kroz tekst koji bi trebalo da bude didaskalija upliće naracija. Sava Andelković o didaksalijama u njenim dramama kaže sledeće: „Biljana Srbljanović se ovim didaskalijama izražava mnogo više od svih pisaca našeg korpusa. Mada izbegava repličke didaskalije mnoge njene didaskalije dramske iluzije funkcionišu kao zavisne didaskalije. U *Porodičnim pričama* nezavisne didaskalije, osim što govore o likovima, imaju i komentatorski karakter i one često dopunjavaju dijalog koji su 'prenaselile' (neke su i suvišne). Izdvajaju se opisi Nadeždinih stanja i opisi smrti likova na kraju više slika, kao i didaskalije u kojima poredi iskaze svojih likova sa pozorišnom igrom. U *Americi, drugi deo* didaskalije dramske iluzije su brojne i duge, tako da ih ona odeljuje pasusima u kojima detaljno saopštava o izgledu likova, njihovim karakternim crtama, reakcijama, ali i sa autoričinim pokušajima određenja ponašanja lika u hipotetičkim situacijama” (str. 71). Ovo je naročito značajan deo rada jer Andelković otvara važnu temu o kojoj do sada nije pisano u našoj teatrolologiji, a to je susret narativnog i dramskog u dramama savremenih pisaca. Ova tema takođe predstavlja plodno tle za buduća teatrološka istraživanja.

Četvrti blok posvećen je Sterijinim repličkim didaskalijama koje idu uz repliku i kojima pisac daje neophodan kontekst fizičke radnje (način hoda, fizički kontakt, dodirivanje sopstvenog tela, nesvesne radnje, gestovi...), način na koji treba da bude izgovorena rečenica, način iskazivanje emocije kroz govor lika, zatim neophodni detalji na kostimu ili u scenskom prostoru za razumevanje govorne radnje. Autor uočava da Jovan Sterija Popović koristi repličke didaskalije onoliko koliko smatra da je neophodno da napisana replika bude jasna čitaocu. Međutim, već samo nabranje različitih repličkih didaskalija koje pisac koristi otkriva nam njihovu raznovrsnost kojom je cilj efikasna komunikacija između pisca i čitaoca odnosno gledaoca. Odmah za njim sledi peti blok u kome autor istražuje repličke didaskalije kod savremenih

pisaca. Čitajući ovo poglavlje spontano nam se nameće saznanje u kojoj meri su savremeni život i svakodnevne navike duboko utkane u savremene drame. Dramski pisci didaskalijama naglašavaju da junaci otvoreno i snažno pokazuju emocije (plaču), koriste savremene aparate (računar, telefon), ali ne pišu niti dobijaju pisma (kojih ima kod Sterije). Takođe, ovim didaskalijama se naglašava odsustva komunikacije te na taj način pisci naglašavaju da su uočili problema nedostatka komunikacije u savremenom svetu. S druge strane, dramski pisci često propuštaju da kroz didaskaliju naglase gde se lik nalazi u scenskom prostoru (ostavljajući tu odluku reditelju), a dolazak ili odlazak lika izdvajaju van replike (iako su neke od tih radnji sasvim uslovljene replikom). To izdvojeno pisanje radnje od replika u savremenim tekstovima često ima za posledicu da tekst na papiru dobije posebnu dinamiku grafičke strukture, da se lako i brzo čita i da se učini da je obimom veći nego što objektivno jeste.

Šesto poglavlje „Postupci u didaskalijskom tekstu” uglavnom je posvećeno savremenim autorima zato što se i kroz rad pokazalo da oni, u odnosu na Jovana Steriju Popovića, šire polje razumevanja ideje i svrhe didaskalije. Tako se u ovom poglavlju autor bavi grafitmom didaskalije odnosno težnjom savremenog dramskog pisca da položajem didaskalija u odnosu na celinu teksta i oblikom slova naglase njihov značaj. Naravno, u prethodnim poglavljima videli smo da je ovo pitanje donekle bilo važno i za samog Jovana Steriju Popovića pa će stoga njegov pristup i ovde, kad god je to moguće biti upoređivan sa savremenim piscima. Ipak, kako sam autor ističe tipografija savremenih dramskih tekstova je raznovrsnija u odnosu na onu na početku srpske dramaturgije. Na pitanje o raznovrsnosti didaskalija u savremenom komadu nadovezuje se pitanje u kojoj meri su pozorišta koja igraju komad u obavezi da poštuju didaskalije. Autor zaključuje da je tu situacija složenija kod savremenih pisaca kod kojih se neke didaskalije šire u pravcu naracije, pa su namerno „neigrive” ili čak suvišne. Nadalje, prezent je uobičajeno glagolsko vreme kada je u pitanju pisanje dramskih tekstova, no autor uočava da se i kod Sterije mogu zapaziti odstupanja (korišćenje glagolskog priloga prošlog i sadašnjeg kao i prošlog vremena tj. perfekta). Međutim, kod savremenih pisaca ima čak i aorista i pluskvamperfekta (Dušan Kovačević), kondicionala, imperativa i infinitiva. Svi ovi postupci usmeravaju nas ka novom razumevanju didaskalija u savremenom pozorišnom komadu koja daleko prevazilazi funkciju uputstva za scensku realizaciju drame. Kako sam autor ističe didaskalije sve više poprimaju odlike objašnjenja, komentara i izlaganja, čime postaju posebna vrsta autorskih beležaka, odnosno komentara na dramski lik i njegov svet. U tu svrhu autor je napravio studiju slučaja upotreba didaskalija od stane dve renomirane autorke Biljane Srbljanović i Ivane Sajko ističući da njih dve neretko postaju i komentatorke i svevideće oko u svojim dramama koje može da pomognu u razumevanju lika onome ko čita komad. Ovo opširno izlaganje on zaključuje sledećim rečima: „Didaskalije dveju autorica predstavljaju jedan zaista nov i poseban oblik

dijaloga dramskog pisca sa licima i sa vlastitim fikcionalnim svetom. Didaskalije su mesto u kojem se autorice 'bore' za sopstvenu glasnost nad tekstrom dramskih likova, tako što vodeći dijalog sa sopstvenom fikcijom, ponekad je dovode u sumnju. Takođe dovode u pitanje i sam status didaskalija" (str. 140). Na to bismo mi još mogli dodati da se slobodan odnos prema didaskalijama koji nije karakteristika samo pisce ovog područja već je deo šire tendencije koja postoji od druge polovine 20. veka (o čemu je autor pisao na početku rada). Imajući to u vidu može se postaviti pitanje da li je ovakav odnos pisca prema didaskalijama možda pokušaj da se sačuva integritet dela koji su neretko narušen slobodnom, pa čak i samovoljnom interpretacijom od strane pojedinih pozorišnih stvaralaca.

U zaključnom izlaganju autor daje dobar rezime ovog veoma složenog i detaljnog istraživanja podvlačeći svoje određenje didaskalija kao svega onoga što jeste deo dramskog teksta, ali nije dijalog. Zatim, utvrđuje osnovne smernice svog istraživanja koje počinje od komedija Jovana Sterija Popovića u kojima se veoma dobro vidi značaj i raznovrsnost didaskalija kojima je osnovni cilj (bilo da su pogovor, predgovor ili uputstva da dekor, kostim i kretanje po sceni) da gledalac stekne sliku o delu i likovima koji autor želi. Nasuprot tome savremeni autori odbijaju da daju ključ za tumačenja svojih drama već nekim svojim indikacijama (kao što je na primer žanr) namerno prave nekakvu vrstu krivog traga. Isto tako, savremeni pisci koliko god da izbegavaju predgovore i pogovore (kao eksplisitna izjašnjavanja o delu i publici tj. čitaocima) veoma često koriste didaskalije koje su unutar samog teksta drame „otkrivajući“ se pred publikom u vidu naratora, komentatora i stupajući na taj način savremeni dramski tekst sa drugim književnim oblicima. Rezimirajući savremenu situaciju u poslednjem pasusu autor otvara svoj tekst ka neizvesnoj, ali svakako uzbudljivoj budućnosti dramskog teksta: „Nameće se pitanje kako će didaskalije, koje su doživele veliki stepen emancipacije izgledati u budućnosti, na koje ne možemo odgovoriti, kao ni na pitanje da će se primarni i sekundarni dramski tekst toliko izmešati i pretopiti u jedinstven tekst. Mada uklanjanje bitnih razlika između dramske i nedramске forme (pretežno prozne), kao i korišćenje dokumenata kao integralnog dramskog teksta ili oblik izvođačkog predavanja može znatno uticati na budući status didaskalija. Posebno kada se radi o *izvedbenom pisanju* koje podrazumeva stvaranje teksta u vreme stvaranja predstave, često kolektivnog autora pod budnom pratinjom dramaturga predstave, pitanje je kakve će se didaskalije zadržati u takvim tekstovima ukoliko se oni budu štampali. U slučaju *imerzivnog pozorišta* u kome je važna kategorija učešća gledalaca u izvođenju, didaskalije koje su do juče bile vidljive i čujne čitaocima, možda neće više biti dostupne čitaocima kao privilegovanim destinatorima didaskalija. Možda će gledalac, kao element pozorišnog čina, biti taj privilegovani, s obzirom da je uključen i u stvaranje nekada takozvanog ‘sekundarnog dramskog teksta’, a da toga ne bude dovoljno svestan“ (str.150).

Na kraju treba istaći da je rad pregledno organizovan, tema naučno relevantna, metodološki dobro postavljena i veoma aktuelna sa stanovišta dramskog pisanja, pozorište prakse i savremene teatrologije. Autor je radu pristupio temeljno i posvećeno i time otvorio prostor za nova istraživanja u oblasti teatrologije. Stoga smatramo da je ovo delo neophodno štampati kako bi na taj način došlo u javnost i podstakao dalja istraživanja savremenog dramskog teksta kod nas. Posebna vrednost ovog rada je upravo u tome što se on bavi komparativnom analizom dela našeg klasika Jovana Sterije Popovića i savremenih pisca i time sa teatrološkog aspekta potvrđuje kontinuitet dramskog stvaralaštva kod nas i utvrđuje njegovu vrednost u kontekstu savremene evropske teatrologije.

**Fatima Hadžić**  
Univerzitet u Sarajevu  
Muzička akademija  
Odsjek za muzikologiju i etnomuzikologiju  
Bosna i Hercegovina

UDC 785.11(497.6)  
Prikaz

**Naida Hukić: Koncertantna djela  
u Bosni i Hercegovini: stil i harmonija**

(Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, Institut za  
muzikologiju, ISBN 978-9958-689-31-42023, 367 str. 2023.)

Knjiga *Koncertantna djela u Bosni i Hercegovini: stil i harmonija* dr. Nade Hukić, profesorice na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, rezultat je višegodišnjih istraživanja autorice u oblasti teorije muzike s fokusom na harmoniju. Uobličena u naučnu monografiju na 367 stranica, knjiga je teorijsko-analitički diskurs o koncertantnim djelima bosanskohercegovačkih kompozitora u kojem se definiraju osobenosti njihove muzičke građe, kompozicione tehnike, modeli i koncepti s fokusom na harmonijski jezik.

Obiman glavni dio teksta, uz Sadržaj i Zahvalu na početku, obuhvata šest opsežnih poglavlja. U prvom poglavlju (*Uvod: metodološke postavke*) autorica definira cilj, zadatke i metode istraživanja. Predmet istraživanja su koncertantna djela u Bosni i Hercegovini „nastala u sedamdesetogodišnjem periodu od kraja 40-ih godina prošlog stoljeća do kraja druge decenije 21. stoljeća, koja su u estetskom, stilskom i kompoziciono-tehničkom pogledu ostavila traga u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu” (str. 13). Odabir osam koncertantnih djela sedam kompozitora, koji prema generacijskoj klasifikaciji pripadaju prvoj, drugoj, trećoj i četvrtoj generaciji bosanskohercegovačkih kompozitora, autorica pomno argumentira navodeći kriterije odabira, a zatim ističe glavni cilj istraživanja koji podrazumijeva „analizom pojedinačnih bosanskohercegovačkih koncertantnih djela i sintezom podataka iz ugla muzičke građe, kompozicione tehnike, forme, naročito harmonije, odrediti njihov stilski kontekst i smjestiti ih u kolektivne ili individualne stilove” (str. 14). Ambiciozno postavljen glavni cilj prati niz sekundarnih ciljeva i složenih zadataka istraživanja čiji se rezultati iščitavaju u drugom, trećem i četvrtom poglavlju.

Druge poglavlje (*Terminološko određenje i historijski kontekst koncertantnih djela*) dijakronijsko-historijski je pregled koncertantnih vrsta. Polazeći od terminološkog

određenja pojmoveva kao što su: *koncert, koncertantna djela, koncertantnost* autorica utvrđuje teorijski okvir istraživanja opredjeljujući se za termin *koncertantna djela* koji se odnosi na djela „komponovana koncertantnim stilom, odnosno djela oblikovana principima koncertantnosti” (str. 21). Na temelju recentne literature opisan je historijski tok razvoja koncertantnih djela u umjetničkoj tradiciji evropske muzike u opusima najznačajnijih predstavnika. Historijski pregled tristogodišnje historije muzike, od početka 18. do kraja 20. stoljeća, s fokusom na karakteristike harmonijskog jezika, nužan je i kao argumentacija teorijskom okviru istraživanja, ali i historijskog konteksta razvoja koncertantnih djela u Bosni i Hercegovini kojim se autorica bavi u narednom poglavlju.

Treće poglavlje (*Historijski kontekst koncertantnih djela u Bosni i Hercegovini*) kratak je pregled institucionalnog razvoja koncertantne djelatnosti u muzičkoj kulturi u Bosni i Hercegovini. Zahvatajući uži kulturno-historijski kontekst, autorica na temelju historiografske literature o muzici u BiH, opisuje djelatnost kompozitora i muzičkih institucija (Sarajevska filharmonija, Orkestar Muzičke akademije, Simfonijski orkestar Radio-televizije Sarajevo) koji su u promatranom vremenskom okviru, od 1949. do 2018. komponovali/izvodili koncertantna djela. Poglavlje je upotpunjeno pregledom ukupno 47 koncertantnih djela nastalih u Bosni i Hercegovini – od prvih, *Varijacije na narodnu temu* i *Suite za obou i gudače* Vlade Miloševića (1949) do *Koncerta za klavir i gudače* i *Koncerta za Tatjanu* Ivana Čavlovića (2018) – po žanrovima (Tabela III.1) i po deceniji i godini nastanka (Tabela III.2).

Nakon prva tri pregledna poglavlja, četvrto i peto poglavlje rezultat su originalnih istraživanja u kojima se na temelju analize otkrivaju opće stilske karakteristike koncertantnih djela u bosanskohercegovačkoj muzici, te individualne stilske poetike kompozitora u različitim koncertantnim žanrovima.

Četvrto poglavlje (*Stilski kontekst i harmonijski jezik koncertantnih djela u Bosni i Hercegovini*) prikaz je općih stilskih karakteristika koncertantnih djela u bosanskohercegovačkoj muzici, principa koncertantnosti i oblikovanja koncertantnih djela, te njihovih harmonijskih osobenosti. Karakteristično je da na vrhuncu socrealizma u muzici (1950-ih i 1960-ih), koncertantna djela, manje pogodna za izražavanje socrealističkih ideja, ostaju izvan ove struje. Štaviše opažaju se modernistički prodori u vidu neoklasizma, a od 1970-ih i u prožimanju s postmodernističkim tendencijama. Porast broja koncertantnih djela početkom 1960-ih u vezi je sa svojevrsnom akademizacijom ovog žanra na Odsjeku za kompoziciju Muzičke akademije u Sarajevu (obzirom da je okončanje studija uslovljeno komponovanjem solističkog koncerta). Autorica otvara i uvijek aktuelan diskurs o upotrebi muzičkog folklora u umjetničkoj

muzici uz navođenje primjera u kojima je folklor primjenjen, kao i pojašnjenje načina na koji je folklorni muzički materijal tretiran.

Uočavaju se četiri tipa koncertantnih djela prema instrumentalnom sastavu i obliku: 1. solistički koncert (i *concerti*) koji se u odnosu na oblikovanje i odnosa *tutti* i solo odsjeka dijeli na tri grupe (koncerti bliski strukturi klasičkog koncerta, trostavačni koncerti hibridne forme bliži baroknom *concertu* i jednostavačni solistički koncerti), 2. concertina za različite instrumentalne sastave, najčešće instrumentalni koncerti manjih dimenzija za jedan ili više solistički tretranih instrumenata i gudački orkestar, 3. koncertni stavci i njima srodni oblici, te ostala koncertantna djela (koncerti za orkestar, instrumentalna muzička djela za jedan ili više solističkih instrumenata i orkestar). Nakon što su utvrđeni i na relevantnim primjerima opisani tipovi koncertantnih djela slijedi opis harmonijskog jezika koji „obuhvata problematiku koja se tiče široko postavljene harmonijske sistematizacije na različitim nivoima“ (str. 97). Na temelju kratkih sažetih partiturnih zapisa odgovarajućih primjera (za istraživanje odabralih koncertantnih djela) definirane su karakteristike klasične, impresionističke, ekspresionističke, neoklasicičke, te harmonije u djelima folklornog usmjerenja.

U petom poglavlju (*Koncertantna djela u Bosni i Hercegovini – analitički pristup*) definirane su individualne stilske poetike kompozitora u različitim koncertantnim žanrovima na temelju podrobne analize njihovog harmonijskog jezika. Uočavaju se zajedničke stilske odrednice i usmjerena, a rezultat je dihotomna klasifikacija uz analitičke prikaze najznačajnijih koncertantnih djela koje autorica imenuje prema prevlađujućem usmjerenu:

1. Umjereni modernizam/neoklasizam – kompozitori koji između 1960-ih i 1980-ih biraju „srednji put“ između tradicije i avangarde: *manifest umjerenog modernizma/neoklasizma* (Vojin Komadina *Koncert za klavir i orkestar br. 1*), *folkloristički neoklasizam* (Vlado Milošević *Koncert za kontrabas i orkestar* i Avdo Smailović *Koncert za klavir i simfonijski orkestar 'Panta rheī'*), *ekspresivni neoklasizam* (Dragoje Đenader *Koncert za klarinet in B i orkestar*), *konstruktivistički neoklasizam* (Andelka Bego-Šimunić *Koncert za klavir i orkestar*); 2. Nova jednostavnost i umjereni postmodernizam – stilski se odnosi na sva koncertantna djela nastala nakon modernizma, od kraja 1970-ih do danas, a nisu primarno neoklasicičke orijentacije: *manifest Nove jednostavnosti* (V. Komadina *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2*), *postmoderni neoklasizam* (Asim Horozić *Koncertni stavak za klarinet i orkestar 'Kapija'*), *neoklasizam postmoderne* (Dino Rešidbegović *Koncert za klavir i orkestar br. 1*).

Obiman glavni dio teksta završava zaključkom (šesto poglavlje) u kojem se rezimira sadržaj prethodnih poglavlja uz potenciranje glavnih obilježja harmonijskog jezika bosanskohercegovačkih koncertantnih djela. Sadržajno složen i tehnički vrlo uredan, tekst svršishodno upotpunjava 148 primjera (izvodi iz partitura). Tekst je upotpunjeno dodacima (Indeks harmonijskih pojava, Tumač oznaka), popisom korištene literature i partitura, legendom korištenih skraćenica, sažetkom na engleskom jeziku i indexom imena. Posebno treba istaknuti kvalitet i značaj Indeksa harmonijskih pojava (VII. Dodaci) koji sadrži teorijsko pojašnjenje 30 harmonijskih pojava u harmoniji 20. i 21. stoljeća. Vrlo pregledan, upotpunjeno adekvantnim primjerima iz kompozitorske prakse, Indeks doprinosi razumijevanju osobenosti harmonijskog jezika koncertantnih djela u bosanskohercegovačkom stvaralaštvu. Klasifikacija i deskripcija pojmova iz teorije muzike, na način na koji je učinila autorica može biti svojevrsni primjer kod obrade i nekih drugih fenomena u teoriji muzike.

Knjiga *Koncertantna djela u Bosni i Hercegovini: stil i harmonija* autorice dr. Naide Hukić je teorijsko-analitički diskurs o jednom fenomenu bosanskohercegovačkog kompozitorstva namijenjen specijaliziranoj naučnoj publici. Međutim, knjiga može biti korisna i svima koji se bosanskohercegovačkom i ex-jugoslovenskom kulturom i umjetnošću druge polovine 20. stoljeća i prijelaza u 21. stoljeće bave iz drugih aspekata, kao uvid u iste i slične pojave u drugim sredinama ili, kao izvrstan metodološki uzor za obradu ovog ili sličnih fenomena u drugim kulturnim i umjetničkim kontekstima.

Jana Tomić  
Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Departman muzičke umetnosti  
Katedra za muzikologiju  
Srbija

UDC 061.2:78.071.1(497.113 Novi Sad)  
Prikaz

**dr Ira Prodanov, dr Nemanja Sovtić i dr Milan Milojković:**  
***Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja***  
(Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine, Akademija umetnosti, ISBN 978-86-81666-65-4, str. 178, 2023.)

Pet decenija postojanja strukovne asocijacije kakvo je Udruženje kompozitora Vojvodine od velikog je značaja za kulturu jednog društva. Zahvaljujući svojim članovima, ono uspešno deluje pola veka i takav jubilej iziskuje potrebu za sagledavanje delatnosti koje su doprinele vidljivosti Udruženja u zemlji i šire. Zadatak rezimiranja aktivnosti i ambicija UKV-a, poveren je muzikoložima – dr Iri Prodanov, dr Nemanji Sovtiću i dr Miljanu Milojkoviću, koji su svoja istraživanja objedinili u monografiju *Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja*. Sa željom da se pisanom rečju ovekoveči rad Udruženja, knjiga je realizovana zahvaljujući izdavačima – Akademiji umetnosti u Novom Sadu i Udruženju kompozitora Vojvodine, uz podršku SOKOJ-a i Gradske uprave za kulturu Novog Sada.

Monografija je podeljena na dva dela – prvi, u kom su se autori usredsredili na istorijat i izdavačku delatnost UKV-a, i drugi koji predstavlja leksikografski deljak sa kratkim biografijama članova udruženja. U četiri poglavlja – Udruženje kompozitora Vojvodine – pet decenija postojanja, UKV u novom milenijumu, Štampane muzikalije UKV i Zvučna izdanja UKV – uspešno je obrađen dosadašnji rad organizacije od osnivanja, kroz promenljivo društveno-političke okolnosti, do danas, sa osvrtom na njen značaj u kulturnom društvenom kontekstu. Knjiga takođe sadrži i predgovor u kome autori pišu o ličnom iskustvu i poteškoćama u vezi sa njenim nastankom. Neophodnost prikupljanja velikog broja dokumenata, zapisnika i koncertnih programa Udruženja doprinele su preprekama u vidu njihovog klasifikovanja, analiziranja i sistematizovanja. Kako ističu, autorima su u pronalasku i prikupljanju arhivske građe od velike pomoći bili dugogodišnji članovi asocijacije.

Prvo poglavlje monografije obuhvata početke i motive za osnivanje Udruženja. U njemu se govori o primarnoj želji afirmacije kompozitorskog stvaralaštva u Vojvodini, osnivačkoj skupštini, istaknutim članovima i prvoj generaciji umetnika UKV-a. U ovom delu knjige je detaljno opisana organizacija same asocijacije i dat je popis njenih predsednika. Zahvaljujući hronološki grupisanim zapisnicima sa sednica, autorima je omogućeno da detaljno opišu zadatke Skupštine i Predsedništva Udruženja, pitanje rešavanja prostora, procedure primanja novih članova, zatim tok godišnjih skupština, probleme u radu društva, ali i opise saradnji sa važnim kulturnim institucijama (Muzički centar Vojvodine, Matica srpska, Vojvođanska akademija nauke i umetnosti, Akademija umetnosti u Novom Sadu, SOKOJ...).

Delatnost Udruženja opada u poslednjoj deceniji dvadesetog veka, te drugo poglavlje knjige nosi naziv „Udruženje kompozitora Vojvodine u novom milenijumu” kada se „beleži oživljavanje izdavačke delatnosti Udruženja, organizovanje različitih manifestacija, kao porast naučnih radova o stvaralaštvu članova Udruženja” (Prodanov, Sovtić, Milojković, 2022:28). Opisana su nova partnerstva i objašnjen je status „reprezentativnog” društva koje je Udruženje dobilo 2011. godine. Ipak, u ovom delu monografije je najveći akcenat stavljen na Godišnje koncerte Udruženja, njihovu koncepciju, način odabira dela i izvođača, a pružena je i tabela sa koncertnim programima u poslednjih deset godina.

Poglavlja „Štampana izdanja muzikalija Udruženja kompozitora Vojvodine“ i „Zvučna izdanja Udruženja kompozitora Vojvodine“ u sebi sadrže pregled izdavačke delatnosti društva. Istaknuta su najvažnija izdanja, zbirke, partiture, ploče i kompakt diskovi. Uočeni su skokovi u kvalitetu, komentarisani su različiti dizajni izdanja, analizirani su programski komentari Dušana Mihaleka i načini selekcije dela, kompozitora i izvođača. Autori takođe naglašavaju dokumentarnu ulogu ovih materijalnih dobara.

Poslednji odeljak knjige podrazumeva biografije talentovanih pojedinaca koji su stvarali u Novom Sadu, a dostigli su svetske karijere, čime je pružen pregled istaknutih umetnika našeg podneblja i data je osnova za proučavanje opusa kompozitora od strane mladih istraživača – „reč je o *građi* za neke buduće enciklopedijske jedinice, o *građi* za potencijalne stručne i naučne radove koji će otkriti čitavu paletu darovitih pojedinaca...“ (Prodanov, Sovtić, Milojković, 2022:8).

Nekoliko desetina kompozitora, muzikologa i muzičkih pisaca svojim naporom nastavljaju da doprinose dinamici rada organizacije i pružaju podsticaj mladim muzičarima čije vreme tek dolazi. Na taj način su i autori monografije svojim studioznim

pristupom težili da inspirišu mlade naučnike na veće angažovanje u istraživanju bogatog opusa domaće scene umetničke muzike. Monografija u sebi čuva duh stotine ljudi koji su radili održavanju UKV-a i podstiče na nastavak njihovih ambicija, povećanje članstva i još veća dostignuća. Njome autori apeluju svima na aktivniji odnos prema Udruženju i drugim kulturnim asocijacijama u zemlji. Ovakav projekat predstavlja neophodnost za očuvanje istorijata delatnosti društava u kulturi - s toga je autorima 21. marta 2023. zasluženo uručena nagrada „Muzika Klasika” za najbolju knjigu godine.



Slika 1. Korice knjige *Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja*  
(grafičko rešenje: Mario Leš)

## Jagoda Buić

(Split, 14. mart 1930–Venecija 17. oktobar 2022)<sup>1</sup>

Velika hrvatska, jugoslovenska i svetska, harizmatična umetnica Jagoda Buić već kao maturantkinja bila je pozvana da radi kostime za splitsko Kazalište. Od početka svoje pojave u javnosti krajem pete decenije prošloga veka samopouzdano je, brzim koracima, takoreći vrtoglavu, išla ka visinama, u hijerarhiji nemilosrdnog umjetničkog sveta. Sve dok taj celi svet nije osvojila. Na pitanje kako je došla do tog uspeha, odvratila je, kao i obično, psihološki slojevito a u suštini jednostavno: „Kada je riječ o umjetnosti, moj odgovor je uvijek isti – treba otvorit dušu, biti iskren i samo se na taj način može naći put do ljudi oko nas koje zovemo publika.” Odlikovali su je večiti mladalački duh, svestranost interesovanja i maštovitost realizacije: „Imala sam čitavog života taj nemir, tu radoznalost”, izjavila je jednom prilikom. Odgajana je na svetskim nazorima i u krugu vrhunskih umetnika koje su u Splitu okupljali njeni roditelji, otac dr Mirko i majka Vjeka, a obrazovana u Zagrebu, Rimu, Beču, Veneciji... Pored pozorišta i likovnog stvaralaštva, bili su joj bliski i istorija umjetnosti, muzika, književnost, film, a pre svega poezija... I sama je povremeno pisala pesme, blistavo beležila svoja zapažanja, komentare i maštarije, tako da su zapisi o sopstvenom radu neiscrpan izvor i putokaz za otkrivanje njenog celokupnog stvaralačkog procesa. Po svemu – Jagoda Buić je bila neobična, retka, samosvojna ličnost: eksponent i jedinstveni simbol modernog doba i osvešćenog umetnika, tačnije osvešćene umetnice – u prvom licu. Umetnice koja je doprinela da se zanatska kategorija tkanja, tradicionalno vezana za žensko, zatvoreno i krajnje intimizovano područje, otkrije na nov način i pretoči u umetnost najvišeg ranga, kategorije i poštovanja. Njena tapiserija je već sredinom 1960-tih godina izašla iz sfere primjenjene umjetnosti koja je – do tada još uvek, u velikoj meri – bila približena folkloru i utilitarnosti svakodnevice. Njena bliskost sa članovima danas kultne Grupe EXAT 51 uticala je bez sumnje na sintetičnost njene vizuelne misli, dok je vladajuća estetika tog vremena njena dela približala enformelnim strukturama. Ubrzo Jagodini radovi napuštaju klasičnu formu, postaju razigrani reljefi, a potom pokretne skulpture i tkani prostori ogromnih dimenzija – crni, kao vatra crveni, beli, ponekad modri kao more koje je obožavala. Tapiserije je perforirala i dodavala im udubljenja i ispupčenja, pletenice ili pramenove drugog materijala koje je svojim veštim rukama plela, istegljivala, iskriviljivala, savijala, svijala, razvlačila... Veliki stručnjak za tapiseriju Žanin Varno

<sup>1</sup> Pročitano 19. novembra 2022. u pozorištu „Marin Držić” u Dubrovniku prilikom komemorativne ceremonije pred sahranu J. Buić na dominikanskom groblju na Dančama.

svedoči da je Jagoda izumela poseban razboj koji razmešta pletivo i u treću dimenziju, stvarajući tako voluminoznu formu. Radila je s brojnim tkaljama na Pešteru, u Bosni, u Dalmaciji, a posebno u Ateljeu 61 na Petrovaradinu; njihova iskustva je utkala u svoja dela savremenog senzibiliteta.

„Jagoda objedinjuje znanje i iskustvo dizajnerice, kostimografkinje, scenografkinje, slikarice – sudionice avangardnih kretanja u umjetnosti i svoje duboko poštovanje i osjećanje kontinuiteta milenijske tradicije dalmatinskih tkalja, premošćuje sve tradicije europske tapiserije i obraća se izravno korijenima, pristupivši tapiseriji na potpuno nov način”, napisao je Miroslav Gašparović. I Vjenceslav Rihter, najpre njen profesor a potom priatelj i saborac, suptilno je protumačio da se u modernoj tapiseriji našao najzad autor koji koristi nit i tkanu strukturu kao sredstvo izraza, a ne kao prevodilački instrument slike. Piše i o njenim izvorima u dalmatinskom zavičaju, njegovim ljudima, ženama, običajima, u suncu, starim jedrenjacima, dinarskim planinama i moru, u istorijskim belezima i spomenicima. Tu Jagodinu sponu sa nasleđem naglašavaće potom i drugi autori, poput Mildred Konstantin, kustoskinje njujorškog Muzeja moderne umetnosti, koja ističe odsustvo svake narativnosti u Jagodinim delima. „Snagu rodne grude” i bliskost sa mrežama dalmatinskih ribara uočio je i Verner Šmalenbah ističući Jagodinu izrazitu individualnost, bez vezanosti za folklor, što je bio put ka ostvarenju herojskog, autentičnog doprinosa toj „plodnoj i napetoj vezi regionalne tradicionalnosti i urbanosti“. Kritičar Josip Depolo piše da su „tapiserije Jagode Buić naša stvarnost i kao svaka duboka, ljudska stvarnost oduševile su Evropu i svijet, a nas su naučile da svoj estetski identitet moženo tražiti samo u nama samima.”

Jagoda piše da je „tapiserija utkano vrijeme, kao što je u kamenu urezano vrijeme. To je vrijeme koje čovjek zna gotovo mehanički, a zaista stvaralački utopiti u formu. Atraktivnost tapiserije stoji negdje iza vizualnog, jer se ne obraća samo očima, već toplinom ili oporošću tekture našem taktilnom osjećanju... Prodrla sam u nepoznati svijet. Svjesno se vraćam zaboravljenim izvorima a tradiciji pokušavam dati impuls suvremene problematike. Kao uz rijeku, krenula sam uzvodno toku vremena da bih se suočila sa vrelima tkanja. U strogosti i oporosti našeg nacionalnog izraza postupno sam otkrivala značenje podsvijesti materije, doticanje pojma prostora i kontinuitet kretanja forme u prostoru. Htjela sam tapiseriji vratiti primarne vrijednosti tkanja – a to su taktilnost – antisonornost – fleksibilnost. Stvaranjem oslobođenih formi proširila sam prostor fizičke egzistencije tapiserije i otvorila vizualne mogućnosti – imaginarnim vrijednostima. Središte moje kompozicije uvijek je bio – čovjek, oko kojeg se forme razvijaju, ostvarujući uzajamno taktilnu realnost kroz različitost svoje strukture, reljefa, svojih čvorova. Tako nastaje uzajamna komunikacija – ambijentalno suglasje čovjeka – prostora – svijetla – i materije.“ I dodaje: „Želim da stvorim tkani ambijent koji

komunicira sa suncem, pjeskom, zvukom, vodom i vjetrom...ili sa vještačkim svjetлом i projektovanim slajdovima.” Tu ideju je ostvarila i drugim sredstvima 1983. godine – svojim video radom *Sun, sand and sound*, rađenim na obali Floride, snimajući jata galebova, albatrosa i flaminga. Povezala ih je s arhetipskom tradicijom izrade zmajeva, sa letenjem i lebdenjem, s belim ribarskim mrežama, talasima mora i pomeranjem peščanih plaža pod udarima vetrova.

Čuveni Stedelijk muzej u Amsterdamu je kupio njenog *Palog andela*, izlaganog u Sao Paolu, što je promenilo koncepciju muzejskih akvizicija, a njena prva retrospektiva u Muzeju moderne umetnosti grada Pariza 1975. godine, po Vladimиру Bužančiću, autoru do sada najdetaljnije Jagodine biografije, bila je „manifestni događaj poetske tvrdnje, kao izložbena koncepcija-teza, izložba kao ‘jedno djelo’, kao jedinstveni prostor ideja.” Na to se nadovezuje Grand Premio Itamaraty na Bijenalu u Sao Paolu – tada najveće priznanje za likovnu umetnost ranga Nobelove nagrade za književnost, koju je Jagoda dobila iste, 1975. Oči celog umetničkog sveta bile su uprte u njen rad. Kritičari i novinari su se utrkivali ko će pozitivnije da piše o njenim zavodljivim tapiserijama. I o njoj. Izlagala je grupno širom sveta, i u malim galerijama i u najvećim muzejima Hrvatske, Jugoslavije, Evrope, Severne i Južne Amerike, u Maroku, Kini i Japanu. U nekoliko navrata predstavljala je svoju zemlju, pored Sao Paola, i na bijenalima u Veneciji i Lozani, i na mnogim drugim likovnim manifestacijama. Samostalno je izlagala širom bivše Jugoslavije, posebno u Dubrovniku, Zagrebu, Splitu, Ljubljani, Beogradu, Novom Sadu, Somboru, Nišu, Skoplju, Varaždinu, Sarajevu, gde je proglašena za člana Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Redale su se i druge velike nagrade, pored ostalih: Herderova, za životno delo „Vladimir Nazor”, u Splitu „Miljenko Smoje”, UNESCOva Zlatna medalja „Pikaso“ za poseban doprinos savremenom stvaralaštву i kulturi uopšte... Bila su joj otvorena vrata svih međunarodnih događaja i najzanimljivijih prostora koje je estetizovala na poseban način, kao jedinstveni sklop njenih dela sa istorijskim ambijentima srednjovekovnih tvrđava i zamkova ili baroknih crkava. Tu su se prednosti i memorija starine harmonično spajali s poletom njenog upečatljivog tapiserijskog stvaralaštva. Njena dela mogu i da lebde ili da se rasprostiru po zemlji; ona osvajaju ili se harmonizuju i uskladjuju sa arhitekturom, što je umetnica ostvarivala prilagođavajući se datom prostoru.

Najvećom ličnošću savremene tapiserije smatrali su je velikani naše struke kao što su Žak Lasenj, Pjer Restani, Mišel Ragon, Đilo Dorfles, Džejms Svini koji je rekao da ona otvara „nove horizonte”, a kod nas Kruno Prijatelj, Predrag Matvejević, Miodrag B. Protić, Peđa Milosavljević, Zoran Kržišnik... Zdenko Rus je uključio Jagodinu tapiseriju u strogi izbor od samo *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*. Među najблиžim Jagodinim saradnicima bio je Tonko Maroević, čiji je odlazak izuzetno teško

podnela. On je poetski sažeo suštinu njenog dela: „Na podlogu pročišćenog modernog senzibiliteta uspjela je nakalemiti i plemku arhaičnog i mitskog oblikovnog rječnika. Ili, *vice versa*, svojoj je emocionalnoj dalmatinsko-balkanskoj (gusarsko-pastirsкоj) formaciji umjela uci jepiti tekovine kritičkog, racionalnog i pročišćenog pristupa.”

Jagoda se čvrsto držala načela da „tamo gdje počinje rutina, prestaje umjetnost.” Možda je zato tako smelo i ljubopitno, neumorna u svojoj živoj imaginaciji, zalazila u nova istraživanja. Stalno je crtala, i ti crteži proističu iz njenog skulptoralnog senzibiliteta. Uz tkane objekte, posvetila se i prostornim projektima od čvrstog materijala, zamišljenim za Menhetn i Veneciju, dok njena velika, crvena metalna skulptura *Ruža vjetrova* u splitskoj luci, u blizini njene porušene rodne kuće, ubedljivošću svoje modernističke pojave uspostavlja gotovo prkosni dijalog sa Dioklecijanovom palatom, Katedralom Svetoga Duje i Meštrovićevim Grgurom Ninskim. Krajem prošlog veka i milenijuma, kao i ranije, sredinom 1960-tih godina, Jagoda je postavila hrabre zahteve pred materijal kojim je radila: serija „lotanih kolaža od željeznog otpada” za nju je bila *Igra. Šala. Scherzo*. Ti, po rečima Vesne Delić-Gozze, “kreativni proizvođači asocijacija, slobodnih i nesputanih”, za Jagodu su „lirski esej u kojem se sreće tuga napuštenosti, beznađe nepotrebnosti, s radošću kreativnog akta i veselom ironijom”, što se odnosi i na njene objekte i reljefe od kartona i drugog potrošnog materijala. Istovremeno posvećuje se nežnom, krhkom papiru i novom, otpornom lutraduru od kojeg radi atraktivne prostorne instalacije kao tapiserije, reljefe i kolaže različitih dimenzija i kompozicionih rešenja, izlažući ih pod evokativnim nazivom *Carta Canta*. „Kao u sažetoj japanskoj poeziji koja brzo i kratko izražava stanje duha, ja ravno ‘iz dlana’, kaže umetnica, “sasvim neposredno, ali sa respektom, posegnem za papirom. Nekada ja dominiram papirom, a nekada papir zapovijeda meni. Poneće me svojim zakonitostima. Papir traži posebnu osjetljivost... Biti sasvim tanki list u debeloj knjizi historije papira, bila bi mi čast.”

Kao što je tokom 1990-tih naslovima svojih radova *Ranjena golubica*, *Pali andeo*, *Andeo mira* sugerisala svoj mirotvorni stav, tako je početkom 2000-ih svoje radove *Lampeduza*, *Egzodus*, *S.O.S.*, *Migracije...* posvetila milionima ljudi koji su, bežeći iz svojih ratom i glađu zahvaćenih domova, hitali ka evropskim vednostima. Na Venecijanskom bijenalu, u Arsenalu je pozvala na mir: *Invito alla Pace*.

Neprekidno je mislila na pozorište i do samog kraja radila na libretu za operu o vizantijskoj carici Teodori. Možda je to ta kreativna, kosmička, vulkanska energija o kojoj piše Damir Grubiša a za koju i sama ima tumačenje: „Ja krenem u pustolovinu i – vratim se u red. Svaka moja avantura ima svoju unutarnju geometriju. Osim toga, svaki materijal ima svoju vlastitu podsvjest i ja je poštujem. Bez rizika nema napetosti, bez napetosti nema dinamike, a ona je rezultat uložene energije koja me pokreće u realizaciji svake moje zamisli. Energija je sve.”

Poslednja velika satisfakcija stigla joj je iz Pariza – odakle je i potekla njena svetska slava pre pola veka: Jagodina tapiserija *Podjela noći* bila je uključena u važnu izložbu pod nazivom *Elles font l'Abstraction* u čuvenom Boburu, u leto 2021. godine, kasnije prenetu u Muzej Gugenhajm u Bilbau. Zajedno sa Sonjom Delone, Gončarovom, Rozanovom, Sofijom Tauber-Arp, Džordžom O'Kife, Barbarom Hepvort, Luizom Buržoa, Šilom Hiks i drugim velikim umetnicama, Jagoda je svrstana među one koje su menjale duh likovnog stvaralaštva od sredine 19. do kraja 20. veka. Dopunjeno je spisak najznačajnijih umetnika sa kojima je ona već bila na brojnim izložbama – kao što su Picasso, Prasinos, Grau-Gariga, Kolder, Vazareli, Žan Lirsa, Le Korbizje, Fernan Leže, Žorž Brak. I mnogi drugi.

Tako je zaokružen jedan velelepni opus: Jagoda je preobrazila vunu, sisal, kostret i konjsku dlaku u monumentalne tkane ambijente. Od komada ravnih papirnih listova stvorila je zanosne reljefe-kolaže pa i pokretljive skulpture neizmernih varijacija formi, veličina, boja, struktura i asocijacija. Od metalnog otpada iz mora nastajali su duhoviti objekti. Ostvarivala je totalne scenske doživljaje na preko 150 predstava na kojima je radila sa našim najvećim rediteljima i izvođačima: njeni pozorišni kostimi su već na prvi pogled određivali karaktere i bili suštinska podrška glumcima, dok su scenografska rešenja minimalnim sredstvima dočaravala i najkompleksnije sadržaje drama, opera, baleta i filmova na kojima je radila. Čak je svoje veliko poznavanje i uživanje u muzici pretočila u vizuelni doživljaj: za Dvorsku kapelu grada Anžea izradila je tekstilnu instalaciju od četiri modula sa evokacijom *Četiri godišnja doba – Hommage à Vivaldi*. U prostoru punom svetla, Jagodine tekstilne strukture su lebdele, postavljene devet metara visoko, poput ogromnih ritmovanih skulptura, u četiri boje – beloj, plavoj, sivoj i crvenoj.

Nikada se nije povinovala tuđoj volji: sama je o svojoj sudbini rešavala u svakoj fazi svoje egzistencije. Otporna na uticaje i sugestije, u magnovenju bi shvatala realnost oko sebe, i sa sigurnošću donosila odluke za velike ciljeve kojima se rukovodila, što ne znači da je uvek bila dobitnica. Ali jeste bila velika Jagoda Buić. Napojena senzibilnošću i znanjem, obdarena retkim talentom i veštinama, duhovnošću i utopijskom, nikad presahлом verom da je Umetnost – delatnost višeg reda i značaja i da estetske kategorije ne umiru, Jagoda je svojim više nego kreativnim životom spojila dva veka, dve različite epohe i nekoliko umetničkih generacija. Njeno delo obeležilo je vrhunac modernizma kod nas i u svetu; postavila je visoke ciljeve i pokazala ličnu moć u pomeranju ustanovljenih granica i prepreka.

Sećanja na tugom natopljeno detinjstvo zbog tragičnih događaja – gubitka voljenog brata Đorđa, bombama porušenog splitskog doma kao sigurnog porodičnog gnezda, trajnog odlaska oca u Rim – u zrelim godinama su joj se sve češće vraćala,

posebno nakon prerane smrti njenog muža Hansa Vutkea s kojim je proživela možda najemotivnije i najkreativnije, a svakako najraskošnije razdoblje svoga i inače raskošnog života. Ali duh je nije napuštao i nije bila sama: približila se i porodici i pojedinim prijateljima. Na često ponavljano pitanje gde pripada, odgovarala je, svedoči njen rođak i čest sagovornik dr Ante Rendić-Miočević: „Svojoj domovini i svijetu.” Dubrovnik, koji je za nju bio „ritual”, izabrala je za svoje večito prebivalište: na Dančama, pored voljenog Hansa. Celog života je bila vezana za Dubovačke ljetne igre; bila je užasnuta njegovim granatiranjem početkom 1990-tih godina; uživala je u njegovoj neopisivoj lepoti, šarmu, prirodi, umetnosti i istoriji, pa nije čudno što je upravo na dubrovačkoj Kolorini, njenom „najdražem djelu” – kako je govorila – odnagovala čudesan prostor za druženja, rad i uživanje. S druge strane, govorila je da je splitski teatar „najlepši dio mog umjetničkog djelovanja”. Njen rodni Split se priprema da svoju kulturu sećanja obogati trajnim susretom s velikom Spiličankom i njenim nenadmašnjim delom.

S godinama sve se češće obraćala Rilkeu i njegovom melanholičnom tonu, osećala ritam njegovih utišanih, elegijskih poema kao ritam svoje egzistencije, a njihovu filozofsku mudrost i dubinu kao unutarnji, nevidljiv, neproziran a tako osećajan sopstveni prostor. I kao svoju pobunu. Poslednju radost i sreću priredio joj je Rade Šerbedžija avgusta meseca kada joj je organizovao dolazak na Veliki Brijun, u Prosperov vrt, gde je nekada kreirala kostime za *Kralja Lira*. Izvodili su je u šetnje, pod borove: osećala se, svedoči Lenka Udovički, „kao kad se zalije cvetić koji dugo pati na suši”... Pesnik Jure Kaštelan, Jagodin dugogodišnji prijatelj, odavno se obratio njenom delu: „Svete sjene nekih prošlih i nekih budućih svjetova trepere i odsijavaju u ovim prepletima od sna i od stvarnosti, od bezumlja i od mjere. Sjene i tišina... Svijet koji stvara Jagoda Buić nosi njeno ime. A ono, to ime koje je djelo, postalo je jedan od sinonima modernog preporoda umjetnosti, drevne kao mit o izgubljenom raju”: draga naša Jagodo, večna ti slava!

Prof. emer. Irina Subotić  
Univerzitet u Novom Sadu

# **PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2021. / 2022. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU**

## **OKTOBAR 2021.**

### **GALILEJEVO PUTOVANJE – MULTIMEDIJALNA OPERA IVANA FEDELEA Novosadska Sinagoga, Novi Sad, 3. oktobar 2022.**

Koncertno izvođenje opere „Galilejevo putovanje” Ivana Fedelea održano je 03. oktobra 2021. u Novosadskoj Sinagogi. Ovaj jedinstven događaj predstavio je koncert multimedijalne opere za ansambl, tri ženska glasa, elektroniku i slike. Opera je nastala po porudžbini Muzičkog konzervatorijuma „Đuzepe Tartini” iz Trsta u okviru Protokola o kulturnoj saradnji između Italije i Srbije. Koprodukcija Muzičkog konzervatorijuma „Đuzepe Tartini” iz Trsta, konzervatorijuma „B. Marčelo” iz Venecije, Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

Dirigent: Petar Matošević.

### **GOSTOVANJE AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD SA DELOM „ANTENE” ALEKSANDRE VREBALOV U KATEDRALI BEOGRADSKE NADBISKUPIJE Katedrala Beogradske nadbiskupije, Beograd, 7. oktobar 2022.**

Koncert u organizaciji Akademije umetnosti Novi Sad održao se u katedrali Beogradske nadbiskupije 7. oktobra 2021.

Centralno delo koje je bilo na programu jeste delo „Antene”, kompozitorke i profesorke na Akademiji umetnosti Aleksandre Vrebalov. Kompozicija „Antene” inspirisana je ikonom Bogorodice Milosrđa (Virgin Eleousa) koja datira iz perioda kasne Vizantije (1425-50) i nalazi se u vizantijskoj zbirci Muzeja umetnosti u Klivlendu, po čijem pozivu je delo napisano.

Na ovom jedinstvenom koncertu zajedno su nastupili hor Škole crkvenog pojanja „Sveti Jovan Damaskin” koji predvodi đakon dr Vladimir Antić, TAJJ Kvartet, Novosadski kamerni hor, kao i hor i ansambl studenata i profesora Akademije umetnosti Novi Sad i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Kombinovanim horovima i ansamblom dirigovao je profesor Božidar Crnjanski.

„Antene” su premijerno izvedene u crkvi Imena Marijinog 7. maja 2021. godine.

## **NOVOSADSKA AKADEMIJA INICIRALA OSNIVANJE ALIJANSE UMETNIČKIH UNIVERZITETA UNIART**

### **Akademija umetnosti Novi Sad, Novi Sad, oktobar 2021.**

Akademija umetnosti u Novom Sadu inicirala je osnivanje Aljanse univerziteta i umetničkih Univerziteta – Alliance of the Universities of Artistic Education (UNIART). Članice Aljanse su predstavnici univerziteta iz regionalne Evrope i iz Kine koji u svojim obrazovnim sistemima imaju umetničko obrazovanje. Aljansa UNIART za cilj ima integrisanje saznanja u okviru inovacija u polju umetničkog visokog obrazovanja i realizuje se u okviru Kina - CEEC (Kina i 16 centralno evropskih zemalja inicijative). U saradnji sa Asocijacijom za edukativnu razmenu između Kine i Srbije inicirano je osnivanje Aljanse koja će da deluje kao spoj između različitih univerziteta i imaće za cilj unapređenje komunikacije i saradnju svojih članica. Takođe, Aljansa će biti platforma za intenzivniju saradnju u okviru umetničkih istraživanja kao i za akademsku razmenu.

### **NOVEMBAR 2021.**

## **PROMOCIJA DEVETOG ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD**

### **Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 15. novembar 2022.**

Promocija devetog broja Zbornika AUNS, održala se 15. novembra 2022. Na promociji su govorile: prof. emer. Irina Subotić, istoričarka umetnosti i član redakcije, prof. dr Dijana Metlić, istoričarka umetnosti i član redakcije, i prof. dr Nataša Crnjanski, glavna urednica. Gost promocije bila je prof. dr Amra Latifić, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd. Na promociji je nastupio i Boško Stojadinović, student II godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića.

## **KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI Novosadska Sinagoga, Novi Sad, 21. novembar 2022.**

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad održao se u nedelju, 21. novembra 2021. u novosadskoj Sinagogi sa početkom u 20 časova.

Na koncertu su nastupili: Simfonijski orkestar i hor Akademije umetnosti kao i Vojvođanski mešoviti hor, sa solistima: Vesna Đurković – sopran, Jelena Končar – mecosopran, Ljubomir Popović – tenor i Nebojša Babić – bas-bariton.

Orkestrom je dirigovao Andrej Bursać, redovni profesor, a na programu je bila Simfonija br. 9, d – mol op.125, L. van Betovena.

Izvođenje koncerta podržali su: Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i

odnose sa verskim zajednicama, Grad Novi Sad, Muzička omladina Novog Sada, Srpsko narodno pozorište, Radio televizija Vojvodine, Beogradska filharmonija i Vojvođanski mešoviti hor.

## **PROF. GORAN MARKOVIĆ DOBITNIK NAGRADE ZA ŽIVOTNO DELO**

### **27. Festival autorskog filma, Beograd, novembar 2021.**

Dobitnik nagrade za životno delo reditelj prof. Goran Marković svečano je otvorio 27. Festival autorskog filma, a publici su se obratili i direktor festivala Igor Stanković, umetnički direktor festivala Srđan Vučinić, selektor Stefan Ivančić, predsednik saveta festivala Srdan Golubović, kao i selektorka Maša Seničić.

*Goran Marković jedan je od retkih autora, ne samo u domaćem, nego i u evropskoj i svetskoj kinematografiji, koji je izgradio beskompromisani autorski svet uz izuzetan osećaj, potrebu i komunikaciju sa publikom,* rekao je Srdan Golubović, a zatim pozvao Markovićeve bivše studente, prisutne u sali, da se takođe popnu na binu i zajednički dodele nagradu našem slavnom filmskom autoru i profesoru Akademije umetnosti na doktorskim studijima.

*Najznačanije je to što je taj festival okupio publiku koja je bila drugačija od ostalih. Za ovih 27 godina su se čitave generacije ljudi sa prefinjenim ukusom, hrabrošću i zainteresovanosti za nešto što je istina ili novina. Uvek je to bio bastion prema neukusu i prema teškim vremenima i mesto gde možete naći utehu,* zaključio je Goran Marković i festival proglašio zvanično otvorenim.

## **DECEMBAR 2021.**

### **PRVA NACIONALNA KONFERENCIJA SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM – STUDIJE VIDEO IGARA (SVI)**

#### **Amfiteatar Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, 10. decembar 2022.**

Prva nacionalna konferencija sa međunarodnim učešćem pod nazivom „Studijs video – igara: Nova interdisciplinarna naučna oblast” održava se od 10. do 11. decembra 2021, a svečano je otvorena u petak, 10. decembra 2021. u Amfiteatru Rektorata Univerziteta u Novom Sadu.

Konferenciju su otvorili prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad i prof. dr Manojlo Maravić, predsednik odbora konferencije SVI. Prisutnima su se obratili glavni govornici prof. dr Jesper Jul (Jesper Juul) (Royal Danish Academy of Architecture, Design, and Conservation) i prof. dr Frans Maura (Frans Mäyrä) (Tampere University).

Konferenciju organizuje Akademija umetnosti Novi Sad u saradnji sa Filozofskim

fakultetom i Asocijacijom industrije video igara Srbije (SGA) uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

## **JASNA ĐURIĆIĆ NAJBOLJA EVROPSKA GLUMICA; “QUO VADIS, AIDA?” PROGLAŠEN ZA NAJBOLJI EVROPSKI FILM**

### **34. Evropska filmska nagrada, Berlin, Nemačka, decembar 2021.**

Profesorica glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu Jasna Đurićić, koja u filmu „Quo vadis, Aida?” Jasmile Žbanić, igra glavnu ulogu Aide, proglašena je najboljom glumicom na dodeli 34. Evropske filmske nagrade.

Film „Quo vadis, Aida?” proglašen je najboljim filmom Evropske filmske nagrade, a Jasmila Žbanić dobitnica je nagrada za najbolju režiju za istoimeni film.

Film „Quo vadis, Aida?” koji tematizira genocid u Srebrenici osvojio je nekoliko međunarodnih nagrada, a bio je nominovan za “Oskara” u kategoriji za najbolji film na stranom jeziku.

*Dali ste mi nešto, dali ste mi priliku i prostor da konačno kažem sve što mislim, osećam o ratovima u bivšoj Jugoslaviji. Jasmila, hvala ti što si zakoračila tamo gde se niko drugi nije usudio otići. Ovo je nagrada posvećena svim žrtvama i majkama, istakla je Đurićić.*

## **OSMO SVETSKO BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE**

### **SKCNS „Fabrika”, Novi Sad, 17. decembar 2021.**

Dragana Milošević, pokrajinska sekretarka za kulturu, javno informisanje i odnose sa verskim zajednicama svečano je otvorila izložbu Osmo svetsko bijenale studentske fotografije koje je upriličeno SKCNS Fabrika.

Prisutnima se obratio prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad.

Prvu nagradu dobio je Vassilis Pantelidis iz Grčke, drugu Fatemeh Abedini iz Irana, a treća nagrada pripala je našoj studentkinji fotografije Sari Kecman.

Pokrovitelj manifestacije je Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose sa verskim zajednicama.

## **FEBRUAR 2022.**

## **FILM DOC. MILOŠA PUŠIĆA „HEROJI RADNIČKE KLASE” NA BERLINSKOM FILMSKOM FESTIVALU**

### **Berlinski filmski festival, Berlin, Nemačka, februar 2022.**

Nova režija doc. Miloša Pušića, film „Heroji radničke klase” koji je nastao uz podršku Filmskog centra Srbije i u kome glavnu ulogu tumači naša proslavljenja glumica prof. Jasna Đurićić, odabran je da bude deo prestižnog programa „Panorama“ u okviru

Berlinskog filmskog festivala. Berlinski međunarodni filmski festival osnovan je 1951. godine i jedan je od tri najznačajnija filmska festivala A kategorije. U okviru programa „Panorama” prikazuju se nezavisni i arthaus filmovi na kontroverzne teme, kao ostvarenja sa inovativnom estetikom. Film „Heroji radničke klase” donosi priču o grupi ilegalnih građevinskih radnika koji, ostavljeni bez novca i osnovnih prava, pokušavaju da se suprotstave svojim šefovima. Pored Jasne Đuričić, glume Boris Isaković, Predrag Momčilović, Stefan Beronja Cile, Aleksandar Đurica, Mihajlo Badža Pleskonjić, Bojana Milanović, Ervin Hadžimirtezić, Filip Đurić, Peđa Marjanović, Marko Vasiljević i drugi.

„Heroji radničke klase” dobili su i podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, Sekretarijata za kulturu AP Vojvodine i Filmskog centra Srbije.

## **MART 2022.**

### **NOVO IZDANJE AKADEMIJE UMETNOSTI I IZDAVAČKE KUĆE „CLIO“ - „TOTALNA ISTORIJA VIDEO-IGARA“ PROF. DR MANOJLA MARAVIĆA**

**Novosadski sajam knjiga, Novosadski sajam, Novi Sad, 3. mart 2022.**

U okviru Sajma knjiga na Novosadskom sajmu na štandu „Clio” održana je promocija knjige i organizovan je panel pod nazivom „50 godina industrije video igara” gde su govorili: dr Ljiljana Gavrilović, profesor u penziji, dr Miloš Jocić , asistent, Kristina Janković Obućina, izvršna menadžerka u SGA, Tamara Stojanović, moderator i prof. dr Manojlo Maravić, autor.

Studija prof. dr Manojla Maravića, sa Departmana dramske umetnosti, prikazuje nastanak i razvoj video-igara – od mehaničkih igara i flipera, preko konzola, Tetrisa, „Sonika” i „Maria”, sve do pravih „pucača”, igara za telo i revolucije kežual igara.

Industrija video-igara ove godine slavi svoj pedeseti rođendan, a mi dobijamo prvu istoriju posvećenu ovom mediju – Totalnu istoriju video-igara. Nisu igrice, nije šala! Ovo je pionirski, ali i odlučan korak ka razračunavanju sa predrasudama da su video-igre trivijalnost, besmisleni i banalni potrošački proizvodi, zabava koja kvari „našu decu”.

### **PROMOCIJA MONOGRAFIJE POZORIŠNOG REDITELJA I PROF. NIKITE MILIVOJEVIĆA U KNJIŽARAMA DELFI**

**Knjižare Delfi SKC, Beograd, 3. mart 2022.**

Biografija čuvenog pozorišnog reditelja i prof. Nikite Milivojevića „Ja ovde silazim” autorke Olivere Milošević predstavljena je u knjižari Delfi SKC 3. marta 2022.

O ovoj nadahnutoj, živopisnoj, zavodljivoj, značajnoj i mudroj knjizi, pored reditelja i autorke knjige, teatrološkinje Olivere Milošević, govorili su i pozorišni reditelj doc.

Boris Liješević, novinar Branko Rosić i teatrolog i kustos Pozorišnog muzeja Vojvodine Zoran Maksimović.

U ovoj knjizi, koja je bogato ilustrovana fotografijama i isečima iz novina, nalaze se najznačajniji intervju o životu i karijeri koje je autorka uradila sa Nikitom Milivojevićem.

## **APRIL 2022.**

### **URUČENE NAGRADE FONDACIJE „MALI PRINC“**

#### **Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, april 2022.**

Za studente Akademije umetnosti nagrada Fondacije „Mali princ“ predstavlja veliko ohrabrenje i stimulans da samostalno razvijaju svoju karijeru i otisnu se na umetničko tržište. Nagrada je novčana i iznosi 1500 evra u dinarskoj protivvrednosti.

Dobitnici nagrade „Mali princ“ za školsku 2021/22. godinu su: Milan Slijepčević, student klavira sa Departmana muzičke umetnosti, Zdenko Ivan Medveđ student master studija dizajna svetla sa Departmana dramskih umetnosti i Mila Pejić, studentkinja master studija fotografije sa Departmana likovnih i primenjenih umetnosti.

Nagrade im je na svečanosti u Kulturnoj stanici Svilara uručila gospođa Aleksandra Veđeci Boškov ispred Fondacije „Mali princ“, a prethodno je prisutne pozdravio prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad.

### **KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD**

#### **Novosadska Sinagoga, Novi Sad, 10. april 2022.**

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad održao se u nedelju, 10. aprila 2022. u Sinagogi sa početkom u 20 časova.

Na programu su bila dela V. A. Mocarta i P. I. Čajkovskog, solista na flauti je bio Petar Popović, a orkestrom je dirigovao maestro Andrej Bursać.

Organizatori koncerta su Akademija umetnosti Novi Sad uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama, Muzičke omladine Novog Sada, Srpskog narodnog pozorišta i Vojvodanskog simfonijskog orkestra.

### **PROJEKAT AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU „UMETNOST NA DLANU“**

**Realizovan u okviru programskog luka „Budućnost Evrope“ Evropske prestonice kulture 2022, Novi Sad, 5. april – 28. april 2022.**

U okviru projekta realizovani su *Prvi festival primjenjenog pozorišta* kojim je rukovodila doc. Hristina Muratidu, festival je realizovan u Kreativnom distriktu, KS Svilara, KS Barka i na Akademiji umetnosti u Novom Sad; dve pozorišne predstave - studenata Glume na mađarskom jeziku u klasi prof. Lasla Šandora i Arona Balaža „Bog Masakra” Jasmine Reza, i studenata Glume na srpskom jeziku u klasi profesora Borisa Liješevića i Milana Novakovića „Klasa 48” u Novosadskom pozorištu; grafička radionica „Odštampaj svoju grafiku“ u KS Svilara, Izložba i dodela nagrada Fondacije „Mali princ” u KS Svilara i izložba projekta „Razlike” u Kreativnom distriktu.

## **PROF. DR DANIJELA KOROLIJA CRKVENJAKOV DOBITNICA VELIKE NAGRADE DRUŠTVA KONZERVATORA SRBIJE ZA 2022.**

**Društvo konzervatora Srbije, Beograd, 15. april 2022.**

Prof. dr Daniela Korolija Crkvenjakov sa Departmana likovnih i primjenjenih umetnosti dobitnica je Velike nagrade koju dodeljuje Društvo konzervatora Srbije. Nagrada joj je uručena na svečanosti povodom 50 godina od osnivanja Društva u petak, 15. aprila 2022.

Prof. dr Daniela Korolija Crkvenjakov je konzervator-restaurator, a nagradu je dobila za posvećenost, predanost i unapređenje konzervatorske i muzeološke struke, za inovativni pristup u konzervaciji i restauraciji na celovit, naučni i analitički način, dostignućima u istraživačkom radu, za prenošenje znanja, izvođenje brojnih projekata u oblasti tehnika konzervacije, istrajan rad u objavljinju i promociji kulturnog nasledja.

## **SAMOSTALNA IZLOŽBA „KRUG KAO META – FORMA – METAFORA“**

**PROF. BILJANE JEVTIĆ U SEVERNOJ MAKEDONIJI**

**Galerija Osten, Skoplje, Makedonija, april 2022.**

Samostalna izložba prof. Biljane Jevtić na Katedri za crtanje pod nazivom KRUG KAO META – FORMA – METAFORA sa renomiranim umetnikom iz kolekcije Osten muzeja crteža – Viktorom Vazarelijem, svečano je otvorena u sredu, 20. aprila 2022. u Galeriji Osten – Skoplje, u Severnoj Makedoniji, sa početkom u 19h. Kuratorka: Kornelija Konesk

U simbolici proširenog dualizma, samostalna izložba KRUG KAO META – FORMA – METAFORA sa renomiranim umetnikom iz kolekcije Osten muzeja crteža – Viktorom Vazarelijem, nosi u sebi konotaciju spajanja i prožimanja, i ujedno predstavlja dijalog individualnih interpretacija/varijacija rotirajućih krugova kao dominantnom i prepoznatljivom formom umetničkog rada, kako gore navedenog mađarskog teoretičara i umetnika, jednog od najznačajnijih umetnika 20. veka, osnivača op-arta – optičke umetnosti, tako i autorke, srpske umetnice Biljane Jevtić.

## **MAJ 2022.**

### **PROF. ALEKSANDRA VREBALOV KOMPOZITOR GODINE ZA DELO „ANTENE”**

#### **Muzej Narodnog pozorišta u Beogradu, Beograd, 10. maj 2022.**

Prof. Aleksandra Vrebalov, dobitnica je nagrade Muzika klasika za 2021. godinu i proglašena je kompozitorom godine za delo „ANTENE”. Priznanje se dodeljuje umetnicima, festivalima, izdavačima, kritičarima, muzičkim institucijama i medijima, koji su u okviru kalendarske godine ostavili najznačajniji trag na domaćoj muzičkoj sceni.

Svetska premijera koncertnog izvođenja dela „Antene” kompozitorke Aleksandre Vrebalov i redovne profesorke Akademije umetnosti Novi Sad održala se u 07. maja 2021. u crkvi Imena Marijina. 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” i 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 i nastalo ovo delo.

Koncert „Antene” izveden je 7. oktobra 2021. u katedrali Beogradske nadbiskupije u Beogradu.

Koncert je organizovala Akademija umetnosti Novi Sad uz podršku Muzičke omladine grada Novog Sada. Nagradu je prof. Vrebalov primila na svečanoj dodeli koja je održana u utorak, 10. maja 2022. u Muzeju Narodnog pozorišta u Beogradu.

### **KONCERT ANSAMBLA UDARALJKI AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **NOVI SAD “UNEVEN SOULS & DARK MATTERS”**

#### **Gradsko koncertna dvorana, Novi Sad, 21. maj 2022.**

Koncert Ansambla udaraljki Akademije umetnosti Novi Sad pod nazivom “Uneven Souls & Dark Matters” održan je u subotu, 21. maja 2022. u Gradskoj koncertnoj dvorani (Bulevar Cara Lazara 67) sa početkom u 20 časova.

Na koncertu su nastupili, pored Ansabla udaraljki, i “Schlagwerk Wien”, gosti perkusionisti iz Beča i mešoviti hor Akademije umetnosti Novi Sad.

Publika je imala priliku da uživa u divljim ritmovima bubenjeva, plemenitim bojama marimbe i vibrafona, mističnom sklopu dva najstarija muzička instrumenta, ljudskog glasa i udaraljki.

## **STUDENTI TREĆE GODINE DIZAJNA VIDEO IGARA NAPRAVILI HIT MOBILNU VIDEO IGRU**

**Akademija umetnosti, Novi Sad, maj 2022.**

Mladi tročlani tim, koji sadrži dvoje studenata treće godine Dizajna video igara, uspeo je kroz akcelerator program kompanije CrazyLabs da objavi hit mobilnu video igru. Njihov naslov nosi ime Fridge Organizing i trenutno ima preko 500,000 skidanja na Google Play Android servisu, kao i prosečnu ocenu od 4.1 na gotovo 3,000 recenzija korisnika.

Ovu hypercasual igru stvorili su Jovan Bulatović (Developer), Ensar Šaćirović (3D Artist) i Ana Čaušoska (Game Dizajner).

Ana i Ensar su studenti Akademije umetnosti i njenog najnovijeg studijskog programa – dizajna video igara.

Fridge Organizing je bez dileme samo početak dugoročnog uspeha ovih mlađih profesionalaca, kao i dodatni pokazatelj potencijala industrije video igara kako u Novom Sadu, tako i u celoj državi.

## **JUN 2022.**

### **KONCERT JAPANSKE MARIMBA UMETNICE**

**AJE SUZUKI U NOVOM SADU**

**Kulturna stanica Edžeg, Novi Sad, 1. jun 2022.**

Japanska ambasada u Republici Srbiji, u saradnji sa Beogradskom filharmonijom, Akademijom umetnosti u Novom Sadu i Kulturnom stanicom Edžeg, organizovala je koncert japanske marimba umetnice Aje Suzuki.

Japanska perkusionistkinja Aja Suzuki dolazi iz Belgije gde je počela da studira muziku sa šest godina. Nakon završene srednje škole, u vreme kad je već izvela mnogo solističkih koncerata, nastavila je studije u muzičkoj školi Toho-Gakuen u Tokiju gde je studirala u klasi svetski poznate marimbistkinje Keiko Abe. Usledila je zatim prva nagrada na takmičenju Marimba Spiritual 2012. koje je održano u znak sećanja na kompozitora Minorua Mikija. Godine 2013. osvaja prvu nagradu na takmičenju marimbe na Festivalu bubenjeva u Poljskoj (uključujući i Gran Pri), a iste godine bila je i finalista Međunarodnog takmičenja marimbe u Južnoj Kaliforniji (SCIMC). Studirala je master program Udaraljke na Kraljevskom konzervatorijumu u Gentu i diplomirala 2017. godine na Odseku klasične muzike. Nastupala je sa nekim ansamblima kao što su ictus ensemble, Spectra ensemble Ghent i Quixtet. Takođe, svira solo programe na mnogim festivalima.

## **OBJAVLJENA KNJIGA PROF. DR DIJANE METLIĆ „STENLI KJUBRIK: IZMEĐU SLIKARSTVA I FILMA”**

**Beograd, Filmski centar Srbije**

Prof. dr Dijana Metlić je objavila drugo, dopunjeno i korigovano izdanje knjige „Stenli Kjubrik: Između slikarstva i filma” izdavača Filmskog centra Srbije. Knjiga je promovisana u julu na 29. Festivalu evropskog filma na Paliću i festivalu Slobodna zona u Beogradu u septembru.

## **PROFESORICE AKADEMIJE UMETNOSTI NA NAJVEĆEM NAUČNOM SKUPU U KANADI**

**Univerzitet Jork, Toronto, SAD, od 24 – 26. juna 2022.**

Međunarodni naučni skup Children, Youth, and Performance Conference, koji organizuje Univerzitet Jork u Torontu (York University) u saradnji sa Young People's Theatre, održan je od 24. do 26. juna 2022.

Dr Marijana Prpa Fink, redovna profesorica i Milica Šećerov, stručna saradnica na Departmanu dramskih umetnosti, predstavile su svoj istraživački i umetničko-pedagoški rad sa decom i mladima, kao i studentima i studentkinjama Akademije umetnosti Novi Sad, u okviru teme Discovering Cultural Heritage Through Performing Arts.

Ovo je najveći naučni skup u Kanadi posvećen deci, mladima i scenskim umetnostima.

**JUL 2022.**

## **KONCERT FILHARMONIJSKOG ORKESTRA „ZA NOVE MOSTOVE”**

**Kineska četvrt – Kreativni distrikt, Novi Sad, 16. jul 2022.**

Koncert filharmonijskog orkestra „Za nove mostove” kada su nastupili studenti muzičkih Akademija iz Trsta, Graca, Budimpešte, Sarajeva i Zagreba u organizaciji Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad održao se 16. jula 2022. u Novosadskom kreativnom distriktu „Kineska četvrt” unutar programske luke Tvrđava mira Fondacije „Evropska prestonica kulture – Novi Sad 2022”.

Izvedbom „Uvertire za mir” – kompozicije Đordja Markovića sa Katedre za kompoziciju, komponovane specijalno za ovu priliku – zajedno sa filharmonijom „Za nove mostove” i muzičarima iz Austrije, Mađarske, Italije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine i Srbije koji su kompoziciju izvesli, obeležena je 323. godišnjica potpisivanja Karlovačkog mira. Koncert je izneo nadu u mir novog milenijuma, buduće Evrope i u čovečanstvo solidarnosti.

## **GRAND PRIX NA FESTIVALU FID MARSEILLE ZA SRPSKI FILM „KRISTINA” NIKOLE SPASIĆA**

### **33. Međunarodni festival FIDMarseille, Marsej.**

Srpski dugometražni film „Kristina” reditelja i doktoranda Akademije umetnosti u Novom Sadu Nikole Spasića osvojio je Grand prix na 33. Međunarodnom filmskom festivalu u Marseju – FIDMarseille u kategoriji Prvi film (First Film Award).

Ovaj cenjeni evropski festival autorskog filma posvećen je promociji novih filmskih izraza, a ove godine su se filmovi iz celog sveta takmičili u pet različitih kategorija, i tom prilikom su imali svoje svetske premijere.

Film „Kristina” nastao je u produkciji Rezona, režiju potpisuje Nikola Spasić, scenario Milanka Gvoić, direktor fotografije je Igor Lazić a glavna uloga je poverena Kristini Milosavljević koja u filmu igra samu sebe.

Sinopsis nam otkriva da je u pitanju film o transrođnoj seks radnici Kristini koja živi sa mačkama i skuplja antikvitete. Kristina je posvećena duhovnosti, a njen život je dobro isplaniran i predvidljiv sve do slučajnog susreta sa Markom. U tom trenutku rađa se platonska ljubav između ovo dvoje ljudi čiji slučajni susreti tek predstoje.

### **SEPTEMBAR 2022.**

#### **SVETSKO BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE – BEST OF 2022.**

#### **Kineska četvrt – Kreativni distrikt, Novi Sad, od 1 – 4. septembra 2022.**

Departman likovnih umetnosti – Katedra za fotografiju Akademije umetnosti u Novom Sadu predstavila je izložbu „Svetsko bijenale studentske fotografije – Best of 2022” od 1. do 4. septembra u Kineskoj četvrti – Kreativni distrikt. Izložba je postavljena u okviru otvaranja programskog luka Kaleidoskop kulture u organizaciji Fondacije „Novi Sad – Evropska prestonica kulture”, koja je podržala ovaj projekat. Na preko 500 fotografija od 140 autora sa pedesetak umetničkih akademija i škola iz četrdesetak zemalja širom sveta, prikazan je širok dijapazon tema, pristupa, stilova i narativa koji daju uzbudljivu sliku savremene fotografije kao dominantnog medija u 21. veku. Ova izložba svojevrsno je putovanje kroz svet, različite kulture, običaje, politička usmerenja, porodice, pojedince i pokrenuće brojna pitanja o egzistenciji, umetnosti, društvu i budućnosti koja tiše mlade ljude širom sveta.

## **IN MEMORIAM**

### **IN MEMORIAM: Svetozar Saša Kovačević**

Sa tugom smo primili vest o odlasku uvaženog kolege i redovnog profesora u penziji Akademije umetnosti u Novom Sadu, kompozitora Svetozara Saše Kovačevića. Svojim pedagoškim radom i umetničkim delovanjem je ostavio dubok trag u našoj muzičkoj javnosti.

### **IN MEMORIAM: Boris Černogubov**

Tokom decenija rada bio je prodekan za materijalno-finansijsko poslovanje, šef Katedre za kompoziciju, Predsednik Saveta Akademije umetnosti i član Nastavno umetničkog naučnog veća Akademije umetnosti. Ostaće upamćen kao cenjeni stručnjak među kolegama i izuzetan predavač generacijama novosadskih studenata.

### **IN MEMORIAM: Dijana Kozarski**

S tugom i poštovanjem oprostili smo se od redovnog profesora Akademije umetnosti Novi Sad Dijane Kozarski, istaknutog umetnika i cenjenog pedagoga u polju umetničke igre. Rad, stručnost i etičke vrednosti koje je profesorica Kozarski posvetila studentima Akademije umetnosti u Novom Sadu neće nikada biti zaboravljene.

### **IN MEMORIAM: Andrija Dimitrijević**

S tugom i poštovanjem oprostili smo se od redovnog profesora Andrije Dimitrijevića sa Katedre za audio-vizuelne medije, autora dokumentarnih i eksperimentalnih filmova, istaknutog umetnika i cenjenog pedagoga. Rad, stručnost i etičke vrednosti koje je profesor Andrija Dimitrijević posvetio studentima Akademije umetnosti u Novom Sadu neće nikada biti zaboravljene.

### **IN MEMORIAM: Zarifa Ali – Zade**

Sa tugom i poštovanjem oprostili smo se od redovne profesorice Zarife Ali-Zade, istaknute umetnice i cenjene koleginice Katedre za klavir Akademije umetnosti Novi Sad.

Njena posvećenost i stručnost u radu sa studentima, kolegijalnost i etičnost kojim je doprinela radu katedre i institucije kao i kreativne i umetničke vrednosti koje je dospjela neće biti zaboravljene.

## Biografije autora / Biographies of the authors

**Dr Nataša Crnjanski** je teoretičarka muzike i vanredna profesorka na Katedri za kompoziciju i teorijsko umetničke predmete na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Tokom studija osvojila je Specijalnu nagradu za uspeh na Univerzitetu u Novom Sadu, kao i stipendiju Norveške vlade. Završila je muzičku teoriju na magistarskim (2008) i doktorskim studijama (2014) sa muzičkom semiotikom kao glavnim područjem istraživanja. Pored članaka, koji su objavljeni u knjigama i časopisima, ona je autorka tri knjige: *Muzička semiotika kroz D-S-C-H* (2010), *Prokofjev i muzički gest* (2014) i *Pojmovnik muzičke semiotike* (2019). Od 2016. godine je glavna urednica naučnog časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Koautorka je monografije *Mešoviti hor i Simfonografski orkestar Akademije umetnosti* (2019), kao i udžbenika *Muzičko obrazovanje u digitalnom okruženju* (2022). Na osnovnim i master studijama predaje nekoliko predmeta: Analizu muzičkog dela, Metodiku nastave stručnih predmeta i Uvod u muzičku semiotiku. Članica je Međunarodnog muzikološkog društva (IMS), Međunarodne asocijacije za semiotičke studije (IASS) i Srpskog društva za muzičku teoriju (SDMT).

[natasacrnjanski@live.com](mailto:natasacrnjanski@live.com)

**Dr Nataliya Zlydneva** je rukovoditeljka odseka za istoriju kulture u Institutu za slavistiku Ruske Akademije nauka; vodeća naučna saradnica u Institutu za istoriju umetnosti u Moskvi. Predavala je na Moskovskom konzervatorijumu, po pozivu u evropskim (Estonija, Poljska, Belorusija, Mađarska) i američkim (W&L University, Lexington, VA) univerzitetima. Dobitnica je naučnih stipendija za Beogradski univerzitet (1976–1977), Univerzitet u Torontu (1996), i CEU IAS u Budimpešti (2023–2024). Glavne teme su joj vizuelna semiotika, kulturna antropologija, umetnost Jugoslavije, balkanska kultura, ruska avangarda, ruska književnost 20. veka. Urednica je preko 12 kolektivnih monografija. Autorka je četiri knjige (*Художественная традиция в пространстве балканской культуры*. Москва, 1991; *Мотивика Андрея Платонова*. Москва, 2006; *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. Москва, 2009; *Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения*. Москва, 2013) i više od 300 članaka u ruskoj i evropskoj naučnoj periodici i kolektivnim monografijama. Članica je Udruženja umetnika Rusije, Asocijacije istoričara umetnosti Rusije i ekspert je Ruske Akademije nauka.

[natzlydneva@gmail.com](mailto:natzlydneva@gmail.com)

**Dr Milena Jokanović** je naučna saradnica i saradnica u nastavi u okviru Seminara za muzeologiju i heritologiju na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Radi i kao edukatorka u Muzeju Jugoslavije i učestvuje kako na nacionalnim tako i na međunarodnim konferencijama i projektima. Završila je master i doktorske studije istorije umetnosti sa težištem na muzeologiji i heritologiji i master studije menadžmenta u kulturi i kulturne politike. Njena interesovanja stoga, obuhvataju kulture sećanja i načine konstruisanja identiteta kroz umetničke i kolekcionarske prakse, kao i interpretaciju baštine u novim medijima i menadžment kulturnog nasleđa. Autorka je monografije: „Kabineti čудesa u svetu umetnosti” i brojnih naučnih i stručnih radova, kustoskinja nekoliko izložbi i koordinatorka više projekata u oblasti kulture i obrazovanja o kulturnom nasleđu.

[milena.jokanovic@f.bg.ac.rs](mailto:milena.jokanovic@f.bg.ac.rs)

**Dr Ivana Keser Battista** je vizualna umjetnica i filmolog, redovna profesorica na ALU, Zagreb, vanjska suradnica MUZA, Zagreb, te na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture, na FFZG te na Doktorskom studiju ALU, Zagreb. Objavljuje znanstvene rade, sudjeluje na simpozijima, autorica je knjige *Film esej* (Laykam international, 2013). Bavi se multimedijalnom umjetnošću, esejizmom, performansom, fotografijom, filmom, crtanjem, umjetničkim istraživanjem. Diplomirala je slikarstvo na ALU, Zagreb, doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao vizualna umjetnica ostvarila je preko stotinu samostalnih i grupnih izložbi u relevantnim institucijama; muzejima, galerijama, na bijenalima: 1. Europski bijenale u Rotterdamu, u MoMA New York, u Muzeju moderne umjetnosti u Beču, na Kyoto Art Bijenalnu Kyoto, u Muzeju suvremene umjetnosti MUSAC u Leonu i drugdje. Prigodom samostalne izložbe u MAMCO, Ženeva, objavljena joj je monografija *Local News, Journaux et contributions imprimées 1993-2003* u izdanju JRP ringer/ Les presses du réel,(2003).

[keserxvana@gmail.com](mailto:keserxvana@gmail.com)

**Dr Aleksandar Kadijević** (Beograd 1963) je redovni profesor Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Bavi se istorijom srpske arhitekture novijeg doba, ruskim neimarstvom u egzilu, odjecima Vizantije u savremenom graditeljstvu, estetikom jugoslovenstva, krizama u arhitekturi, prostorima pamćenja i dr. Uredio osam naučnih zbornika nacionalnog značaja i četra naest svezaka Zbornika za likovne umetnosti Matice srpske (2007-2020). Monografije: Momir Korunović (1996), *Graditeljstvo Leskovca i okoline između dva svetska rata* (sa Srđanom Markovićem, 1996); *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi* (1997, 2007); *Mihajlo Mitrović, projekti, graditeljski život, ideje* (1999); *Milan Minić. Arhitekt i slikar* (sa Srđanom Markovićem, 2003); *Архитектор высочайше двора Н. П. Краснов* (sa Marinom Zemljaničenkom

i Nikolajem Kalinjinom 2003, 2005, 2006, 2007); *Estetika arhitekture akademizma* (2005); *L'ambasciata d'Italia a Belgrado* (2005, sa Dragomirom Acovićem i Darijom Borgeze); *Arhitektura i duh vremena* (2010); *Vizantijska arhitektura kao inspiracija srpskih neimara novijeg doba* (2016) i *Jugoslovenska arhitektura između dva svetska rata: konteksti tumačenja* (2023).

[akadijev@f.bg.ac.rs](mailto:akadijev@f.bg.ac.rs)

**Dr Vladimir Stevanović** (1980, Beograd), diplomirao (2006) i doktorirao (2013) na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Zaposlen kao docent na Fakultetu za graditeljski menadžment - Odsek Arhitektura i urbanizam, Univerzitet Union Nikola Tesla u Beogradu. Prethodno akademsko iskustvo: Fakultet umjetnosti, Univerzitet Donja Gorica (gostujući predavač, 2017-2020), Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum (docent, 2014-2018), Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu (saradnik u nastavi, 2006-2014).

[wladimirstevanovic@gmail.com](mailto:wladimirstevanovic@gmail.com)

**Mr Aleksa Ciganović** (Užice, 1977) diplomirao na Arhitektonском fakultetu - Univerzitet u Beogradu (2002), zaposlen u Republičkom zavodu za zaštitu spomenika kulture, Beograd (2002), u zvanju arhitekte-konzervatora, savetnika. Radno iskustvo obuhvata izradu i realizaciju više konzervatorsko-restauratorskih projekata za spomenike kulture i ratne memorijale, utvrđivanje uslova za preuzimanje mera tehničke zaštite graditeljskog nasleđa za projekte i sve nivoe planskih dokumentacija, prethodnih studija i strateških akata, aktivnosti vezane za međunarodnu zaštitu ratnih memorijala u zemlji i inostranstvu i druge normativne aspekte rada iz nadležnosti te javne službe. U okviru doktorskih akademskih studija na Arhitektonском fakultetu u Beogradu (2020), zainteresovan je za istraživanje metateorijskih pristupa u zaštiti arhitektonske kulture prostora koji se zasnivaju na istoriji nedominantnih mišljenja i filozofiji arhitektonskih nauka, u čijem su središtu pitanja kritičke apropijacije društvenih diskurzivnosti i kontekst zaštite vizuelnih svojstva i vrednosti graditeljskog nasleđa u domenu uticaja savremenog planiranja i projektovanja druge polovine dvadesetog veka.

[aleksa.s.ciganovic@gmail.com](mailto:aleksa.s.ciganovic@gmail.com)

**Dr Radovan Popović** (1975, Sremska Mitrovica). Studije sociologije na Katedri za sociologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu završio 1999. Od 2006. do 2009. pohađao Interdisciplinarne studije teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, nakon kojih je stekao zvanje doktora teorije umetnosti i medija (disertacija odbranjena u aprilu 2009). Tokom 2010. nalazi se na studijskom boravku u Beču, na poziv Instituta za nauke o kulturi i istoriju pozorišta, u sastavu Austrijske akademije nauka (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Zentrum

Kulturforschungen, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte). Zvanje naučnog saradnika stekao je 2018. odlukom Komisije za sticanje naučnih zvanja Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, na predlog Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu.

[radovanpopovic03@gmail.com](mailto:radovanpopovic03@gmail.com)

**Ana Filipović** je diplomirana istoričarka umetnosti i studentkinja master studija Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu i Teorije dramskih umetnosti i medija na Katedri za Teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti. Primarna oblast njenog interesovanja tiče se višestrukih odnosa filmskog medija i moderne umetnosti, odnosno savremenih umetničkih praksi. Autorka je portala filmske kritike „Filmoskopija”, pri Filmskom centru Srbije, i članica Odbora za komunikacije NK ICOM Srbija. Tokom osnovnih studija učestvovala je u radu nekih od najznačajnijih institucija kulture u zemlji i doprinela realizaciji većeg broja umetničkih projekata, među kojima se izdvaja izložba „Inter/Akcija 2021.” Surađivala je sa domaćim i međunarodnim filmskim festivalima, poput Festivala autorskog filma, Sarajevo film festivala i Beldocs festivala. Autorka je nekoliko stručnih tekstova u katalozima izložbi savremene umetnosti. Njeni eseji i filmske kritike zastupljeni su u zborniku „Filmoskopija: Odabrani tekstovi o savremenom srpskom filmu (2010–2023).”

[anafilipovic98@gmail.com](mailto:anafilipovic98@gmail.com)

**Marko Cvejić** je filmski reditelj, scenarista i producent. Autor je preko dvadeset kratkih i dugometražnih dokumentarnih filmova, koji su nagrađivani u zemlji i inostranstvu. Predaje na filmskoj školi Luksuz produkcije (Krško, Slovenija), kao i na brojnim filmskim radionicama po pozivu. Zainteresovan je za istraživanje sinkretizma između dokumentarnog i igranog. Teme kojima se bavi su Vojvodina, Balkan, multikulturalnost, višejezičnost, antijunaci, marginalci, društveni odpadnici, socijalne nepravde. Autor je stručnih tekstova i recenzija koji su objavljivani u međunarodnim časopisima Dialogi, O Podunavskim Švabama, Luksuz priročnik za dokumentariste, itd. Trenutno je na doktorskim studijama na Katedri za Teoriju dramskih umetnosti, medija i kulture, Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu (FDU).

[mandragorafilm@gmail.com](mailto:mandragorafilm@gmail.com)

**Dr Martina Petranović** je teatrologinja u Odsjeku zapovijest 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 i članica je organizacijskih odbora znanstvenih skupova, povjerenstava za dodjelu nagrada i festivalskih vijeća. Surađivala 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 jeviše strukovnih nagrada i priznanja. Važnije autorske knjige: *Na sceni i okonje* (2013), *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija* (2015), *Kazalište i (pri)povijest. Ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji* (2015), *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlaric Atač* (2020).

[martina\\_petranovic@yahoo.com](mailto:martina_petranovic@yahoo.com)

**Dr Snežana Šarančić Čutura** (1970) je redovna profesorka na Pedagoškom fakultetu u Somboru Univerziteta u Novom Sadu. Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu (Jugoslovenske književnosti i sh jezik; Nauka o književnosti/ Srpska književnost). Glavna oblast njenog naučnog interesovanja tiče se poetike i kritičke recepcije književnosti za decu, kao i međuodnosa književnosti za decu, tradicionalne kulture i usmene književnosti. Osim nekoliko priređenih knjiga, više desetina radova u domaćim i stranim zbornicima i naučnim časopisima, objavila je monografije *Novi život stare priče* (2006), *Branko Ćopić – dijalog s tradicijom* (2013) i *Folklorno u prostoru naivnog* (2017). Član je redakcije i jedna od urednica časopisa *Detinjstvo Zmajevih dečjih igara* – međunarodnog centra književnosti za decu u Novom Sadu.

[sarancic.cutura@gmail.com](mailto:sarancic.cutura@gmail.com)

**Dr Sanela D. Nikolić** je vanredna profesorka za užu naučnu oblast Primenjene estetike na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Predaje i na doktorskim studijama Digitalne umetnosti na istom univerzitetu. Urednik je naučnog časopisa *AM Journal of Art and Media Studies*. Posvećena je istraživanju avangardnih umetničkih praksi, primenjenoj estetici kao kritičkoj istoriji humanistike, pitanjima interdisciplinarnosti i transdisciplinarnosti humanistike i digitalnoj humanistici. Osim više članaka objavljenih u zbornicima radova i časopisima u zemlji i inostranstvu napisala je i dve naučne studije – *Avangardna umetnost kao teorijska praksa – Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel* (2015) i *Bauhaus – primenjena estetika, muzike, teatra i plesa* (2016). Članica je Muzikološkog društva Srbije, Srpskog društva za estetiku arhitekture i vizuelnih umetnosti i Internacionalnog društva za estetiku.

[saneladnikolic@gmail.com](mailto:saneladnikolic@gmail.com)

**Dr Biljana M. Leković** (1982) diplomirala je na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2008. godine. Doktorske studije muzikologije, pri istoj instituciji, završila je 2015. godine. Od 2008. godine bila je angažovana kao saradnica u nastavi na Katedri za muzikologiju, da bi 2010.

godine bila izabrana u zvanje asistentkinje, a onda i docentkinje, 2016. godine. Kao predavačica aktivna je na svim nivoima studija, na kursevima posvećenim savremenoj opštoj i nacionalnoj istoriji muzike, elektroakustičkoj i popularnoj muzici. Angažovana je takođe na doktorskim studijama na odseku za Višemedijsku i Digitalnu umetnost Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 2006. do 2010. radila je kao muzička urednica i kritičarka na Trećem programu Radio Beograda. Angažovana je pri Centru za istraživanje popularne muzike. Članica je Muzikološkog društva Srbije i Upravnog odbora Udruženja kompozitora Srbije. Autorka je dve knjige: Modernistički projekat Pjera Šefera (2011) i Sound art/zvukovna umetnost: muzikološka perspektiva – teorije (2019), kao i članaka i studija koje je objavljivala u nacionalnim i internacionalnim izdanjima i prezentovala na međunarodnim i nacionalnim simpozijumima.

[biljana\\_sreckovic@yahoo.com](mailto:biljana_sreckovic@yahoo.com)

**Dr Zlatomir Gajić** je asistent na Odseku za medijske studije Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, angažovan na studijskim programima Žurnalistika i Komunikologija i odnosi sa javnošću, u nastavi na stručnim predmetima Novinarski žanrovi, Internetsko novinarstvo, Istraživačko novinarstvo, Istorija novinarstva, Istorija propagande, Elektronsko izdavaštvo i Mediji za decu, između ostalih. Novinarsku karijeru proveo je u novosadskom *Dnevniku* i magazinu *Caffe Vojvodina*, kao i u štampanim i internet glasiliма Srpskog narodnog pozorišta, festivala Exit, Cinema City i Ulični svirači. Magistirao je i doktorirao na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Osim medijskih fenomena istražuje i pojave vezane za popularnu kulturu i rokenrol i njihove relacije sa medijima i književnim stvaralaštvom. Autor je dve monografije: *Rok pesnik Branimir Džoni Štulić* (2019) i *Rok poeta Milan Mladenović* (2022), obe je objavio „Službeni glasnik“ iz Beograda.

[zlatomirgajic@ff.uns.ac.rs](mailto:zlatomirgajic@ff.uns.ac.rs)

**MsR Monika Novaković** (1995, Sremska Mitrovica) je muzikološkinja, istraživačica-saradnica na Muzikološkom institutu SANU i doktorand na Fakultetu muzičke umetnosti (Univerzitet umetnosti) u Beogradu. Završila je osnovne i master akademske studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti. Članica je Muzikološkog društva Srbije. Član je RMA Shakespeare & Music Study Group (Velika Britanija), a članica je i Sekcije muzičkih pisaca Udruženja kompozitora Srbije. Učestvuje na konferencijama u zemlji i u inostranstvu. Od juna 2018. godine do kraja 2019. godine bila je angažovana na projektu Muzikološkog instituta SANU, Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi (br. 177004), koji je finansiralo MPNTR Republike Srbije. Imala je učešće u realizaciji projekta Beyond Quantum Music koji je sufinansirala Kreativna Evropa uz podršku Ministarstva kulture Republike Srbije, Deska Kreativna Evropa Srbija i SOKOJ-a. Iako se bavi raznovrsnim temama, fokus njenog interesovanja usmeren je ka istraživanju primenjene muzike – naročito filmske i pozorišne muzike.

[monynok@gmail.com](mailto:mony nok@gmail.com)

**Mrs Sanja Stevanović** je doktorand na Katedri za dogmatiku Pravoslavnog bogoslovskega fakulteta Univerziteta u Beogradu. Osnovne i master akademske studije, na Katedri za izvođačke umetnosti (klavir), završila je na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Diplomirala je na Odseku za vizantijsko pojanje u Školi crkvenog pojanja „Sveti Jovan Damaskin” u Novom Sadu. Istraživanja obavlja u okviru oblasti Pravoslavne i Rimokatoličke teologije bogoslužbene muzike, pod mentorstvom protodjakona prof. dr Zlatka Matića. Deo rezultata dosadašnjih istraživanja predstavila je u okviru simposiona Instituta za Sistematsko bogoslovље pod nazivom „Naučni skup – kolokvijum: Mesto sotiriologije u savremenom sistematskom bogoslovju” (2022) i 14. medjunarodne konferencije iz oblasti muzičke teorije i analize pod nazivom „Interdisciplinarity of Music Theory: Knowledge of music between history, poetics, theories and criticism” (Beograd, 2022) (M30). Govori engleski i španski, a služi se francuskim i italijanskim jezikom.

[sstevanovic.203008@bfspc.bg.ac.rs](mailto:sstevanovic.203008@bfspc.bg.ac.rs)

**Dr Marina Milivojević Mađarev** 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 teatrologije. 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 teatrologije: *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 Mađarevim 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](mailto:marinamadjarev@yahoo.com)

**Dr Fatima Hadžić**, muzikološkinja, vanredna je profesorka na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Završila je studij klavira (2003) i muzikologije (2005), magistrirala (2009) i doktorirala (2012) na Odsjeku za muzikologiju na Muzičkoj

akademiji Univerziteta u Sarajevu. Saradnica je Instituta za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu, članica Muzikološkog društva FBiH i ICTM Nacionalnog komiteta za BiH. Dužnost predsjednice Muzikološkog društva FBiH obavljala je od 2014. do 2018. Od 2019. na mjestu je glavne i odgovorne urednice Časopisa za muzičku kulturu *Muzika*. Autorica je dvije naučne monografije (*Muzičke institucije u Sarajevu* (1918-1941): *Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*, 2018; *Stories about Music in Bosnia and Herzegovina: dedicated to Folke Rabe*, 2022, koautorice L. Šehović, J. Talam, T. Karača Beljak), brojnih naučnih radova objavljenih u BiH, Češkoj, Hrvatskoj, Italiji, Mađarskoj, Sloveniji i Srbiji, jedanaest članaka za Grove Music Online (Oxford University Press) i urednica pet zbornika međunarodnog simpozija „Muzika u društvu“. [fatima.hadzic@mas.unsa.ba](mailto:fatima.hadzic@mas.unsa.ba)

**Jana Tomić** (2002), rođena u Vršcu, gde je završila osnovnu i srednju muzičku školu „Josif Marinković“, smer gitara, kao i društveno-jezički smer gimnazije „Borislav Petrov Braca“. Trenutno je student muzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Dobitnica je Nagrade za naučni i stručni rad Univerziteta u Novom Sadu (mentor: dr Ira Prodanov).

[jana.nsmusic@gmail.com](mailto:jana.nsmusic@gmail.com)

**Prof. emer. Irina Subotić**, Univerzitet u Novom Sadu, istoričarka umetnosti, predaje na programima Interdisciplinarnih studija UNESCO-ve katedre Univerziteta umetnosti u Beogradu i na doktorskim studijama Katedre za scenski dizajn Arhitektonskog fakulteta i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Bila je kustos Muzeja savremene umetnosti i Narodnog muzeja i profesor Arhitektonskog fakulteta Beogradskog univerziteta, kao i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Držala je predavanja na više svetskih univerziteta (Sorbonne, Princeton, New York University, Rutgers College, Xalapa University, Groningen University, Lyon Lumière 2 i dr.). Osnovna polja interesovanja: jugoslovenske istorijske avangarde u evropskom kontekstu, moderna i savremena umetnost, muzeologija i briga o zaštiti kulturnog nasleđa. Članica je više nacionalnih i svetskih stručnih i nevladinih organizacija (AICA, ICOM, Udruženje književnih prevodilaca, Grupa 484, Europa Nostra, Evropa Nostra Srbija, La Renaissance Française i dr.).

[irinasubotic41@gmail.com](mailto:irinasubotic41@gmail.com)

**\*Napomena:** Stavovi autora iznetih u časopisu, ne izražavaju stavove organa koji je dodelio sredstva za sufinansiranje / **Disclaimer:** The views expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Authority that co-financed it.



## **ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**UDK/UDC:7(082)**

Izlazi jedanput godišnje / Published once per year

**Izdavač / Publisher**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

**Za izdavača / For publisher**

Prof. Siniša Bokan, dekan / Dean

**Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor**

mr Atila Kapitanj

**Lektor za srpski jezik / Serbian language editor**

dr Nataša Crnjanski

**Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English and English language editor**

Sladana Aćimović, MA

**Štampa / Print**

Sajnos (štampano u 250 primeraka / circ. 250)

**Podrška / Support**

Izдавanje 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.



