



IDENTITET UMETNICE U SRPSKOJ MODERNOJ UMETNOSTI

THE IDENTITY
OF FEMALE
ARTIST
IN SERBIAN
MODERN ART

Univerzitet u Novom Sadu / University of Novi Sad
Akademija umetnosti / Academy of Arts
ZBORNIK RADOVA / COLLECTION OF PAPERS



ZBORNIK RADOVA COLLECTION OF PAPERS

Univerzitet u Novom Sadu / University of Novi Sad
Akademija umetnosti / Academy of Arts



IDENTITET UMETNICE U SRPSKOJ MODERNOJ UMETNOSTI

THE IDENTITY OF FEMALE ARTIST IN SERBIAN MODERN ART



Zbornik radova Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti

Collection of Papers The Identity of Female Artist in Serbian Modern Art

Univerzitet u Novom Sadu / University of Novi Sad
Akademija umetnosti / Academy of Arts
Novi Sad, 2024.

Glavna i odgovorna urednica / Editor-in Chief:

Dr Nataša Crnjanski, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Uredništvo / Editorial Board:

Dr Dijana Metlič, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Dr Jelena Milinković, Institut za književnost i umetnost, Beograd

Dr Marina Milivojević Mađarev, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Dr Marijana Prpa Fink, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Dr Ivana Miladinović Prica, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Dr Marija Karan, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Recenzenti / Reviewers:

Dr Simona Čupić, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Dr Ksenija Radulović, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti

Dr Jelena Martinović Bogojević, Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija Cetinje

Dr Biljana Andonovska, Institut za književnost i umetnost, Beograd

Dr Nemanja Sovtić, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Dr Srđan Radaković, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Dr Milan Mađarev, Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača, Kikinda

VIZUELNA UMETNOST / VISUAL ARTS

Irina Subotić*Umetnice u zenitizmu*

13

Summary: Women Artists in Zenitism

33

Vesna Kruljac*Ahromija i geometrija u slikarstvu Mire Brtke*

34

Summary: Achromia and Geometry in Mira Brtka's Paintings

55

Gorana Stevanović*Grafički list kao otvoreno polje umetničke prakse Bosiljke Kićevac Popović*

56

Summary: The Graphic Sheet as an Open Field of Artistic Practice of Bosiljka Kićevac Popović

78

Dijana Metlić*Ko je Danica Nikić? Novosadska kulturna scena između dva rata i prisustvo likovnih umetnica na njoj*

79

Summary: Who Is Danica Nikić? Cultural Scene of Novi Sad Between the Two Wars and the Presence of Female Artists

97

Merima Omeragić*U svijetlu transdisciplinarnosti: prva hercegovačka slikarka Milena Šotra-Gaćinović između boja, revolucionarnosti i sopstvenih riječi*

98

Summary: In the Light of Transdisciplinarity: The First Female Painter from Herzegovina Milena Šotra-Gaćinović Between Colours, Revolutionarity and Words

115

Sofija Milenković, Ana Ereš*'Aušvic 49865' Vide Jocić i pitanje reprezentacije stradanja u Drugom svetskom ratu u skulpturi....*

116

Summary: Vida Jocić's Auschwitz 49865 and the Sculptural Representation of Suffering During the Second World War

133

Isidora Savić*Karikature Bete Vukanović: između privatnog i javnog*

134

Summary: Beta Vukanović's Caricatures: Between Private and Public

153

Jelena Ognjanović*Žensko nasleđe i muzej u 21. veku: studija slučaja Galerije Matice srpske.*

154

Summary: Women's Heritage and the Museum of the 21st Century: A Case Study of the Gallery of Matica Srpska

164

Ova publikacija je deo projekta „Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju ARSFID“ koji se finansira sredstvima Fonda za nauku Republike Srbije u okviru programa IDENTITETI, br. projekta 1010. / This publication is a part of the project „History and identity of female artist in serbian modern art – creating a source for scientific and artistic transposition – ARSFID“ supported by Science Fund of the Republic of Serbia, #Grant No. 1010.

KNJIŽEVNOST / LITERATURE

Žarka Svirčev

<i>Feministički diskurs neoavangardnih tekstova Judite Šalgo</i>	165
<i>Summary: The Feminist Discourse of Judita Šalgo's Neo-Avant-Garde Texts</i>	179

Sonja Veselinović

<i>Individualizam kao pobuna: književnost i aktivizam Biljane Jovanović</i>	180
<i>Summary: Individualism as a Resistance: Biljana Jovanović's Literature and Activism</i>	193

Jelena Milinković

<i>Siromaštvo, ljubav i rat: pripovetke Nadežde Tutunović</i>	194
<i>Summary: Poverty, Love and War: Short Stories by Nadežda Tutunović</i>	209

Darko Ilin

<i>Timekeeper Outside the Canon: Roksanda Njeguš's Prose in the Serbian Literary System</i>	210
<i>Sažetak: Normirka izvan kanona: Roksanda Njeguš u srpskom književnom sistemu</i>	224

Zorana Simić

<i>Selena Dukić: jedna živa pesnikinja</i>	225
<i>Summary: Selena Dukić: A Living Poetess</i>	239

POZORIŠTE, DRAMA I FILM / THEATRE, DRAMA AND FILM

Ivana Kronja

<i>Lutka, animacija, dokument: Filmsko umetničko stvaralaštvo Vere Jocić (1916–2000)</i>	240
<i>Summary: Puppetry, Animation, Film Document: The Cinematic Art of Vera Jocić (1916–2000)</i>	255

Amra Latifić

<i>Misija i vizija Jelene Šantić: borba za reformu baletskog obrazovanja u Srbiji i društveni aktivizam</i>	256
<i>Summary: The Mission and Vision of Jelena Šantić: Struggle for Ballet Education Reform in Serbia and Social Activism</i>	270

Aleksandra Petrović

<i>Dramski kontrapunkt Biljane Jovanović</i>	271
<i>Summary: The Counterpoint in the Plays by Biljana Jovanović</i>	284

MUZIKA / MUSIC

Srđan Teparić

<i>Kompozitorke i njihova uloga u stvaranju nove osećajnosti srpske muzike u prve dve decenije 21. veka</i>	285
<i>Summary: Women Composers and their Role in Creating the New Sensibility of Serbian Music in the First Two Decades of the 21st Century</i>	296

Biljana Leković

<i>Kompozitorka-izvođačica: stvaranje kao izvođenje/izvođenje kao stvaranje – Ista daljina merena raznim potrebama za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović</i>	297
<i>Summary: Woman Composer-Performer: Creation as Performance/ Performance as Creation – The Same Distance Measured by Various Needs for a Woman Who Counts, Chamber Ensemble and Electronics by Ana Gnjatović</i>	313

Nataša Tasić

<i>Predstavljanje identiteta žena u gimnazijskim udžbenicima za predmet Muzička kultura u Srbiji</i>	314
<i>Summary: Representation of Female Identity in Music Culture Textbooks for Gymnasiums in erbia Serbia</i>	331

Mirko Jeremić, Nada O'Brien

<i>Srpske kompozitorke 20. i 21. veka u opštem muzičkom obrazovanju: zastupljenost u nastavnom programu i nastavnom procesu</i>	332
<i>Summary: Serbian Women Composers of the 20th and 21st Centuries in General Music Education: Representation in the Curriculum and Teaching Process</i>	350

Petra Zidarić Györek, Nataša Maričić

<i>Projekt She Is Music: recepcija skladateljica Dore Pejačević, Ivane Lang i Margarete Ferek-Petrić</i>	351
<i>Summary: The Project She Is Music: The Reception of Female Composers – Dora Pejačević, Ivana Lang and Margareta Ferek Petrić</i>	365

Biografije / Biographies

368

Predgovor

Bilo da o umetnicama govori Virdžinija Vulf razmatrajući temu odnosa žena i književnosti u svom čuvenom eseju *Sopstvena soba* iz 1882. godine, ili Maja Pelević i Olga Dimitrijević, ispitujući položaj žena u pozorištu postavljajući ga kao paradigmu društva u celini u *Svetu bez žena*, one se iznova konfrontiraju patrijarhalnim normama po pitanju autorske pozicije, autoriteta i integriteta, i suprotstavljaju se represivnim i diskriminativnim društvenim obrascima. Aktuelna istraživanja u Srbiji pokazuju da i danas postoji slična nejednakost kada su u pitanju autorske pozicije žena i muškaraca. Premda je broj akademskih umetnica u srpskom društvu u porastu, to se nedovoljno reflektuje na umetničku „scenu” u globalu. Slični podaci su dobijeni u gotovo svim oblastima umetničkog delovanja – radovi umetnica su u značajnoj manjini, bilo da je reč o galerijskim kolekcijama, dramskim predstavama, književnim nagradama ili muzičkim repertoarima, pa sve do enciklopedijskih izdanja o umetnicima u Srbiji, koja između ostalog nastoje da kreiraju „zvaničnu” istoriju umetnosti. Uz diskontinuitet recepcije ženskog autorstva u Srbiji, ovi uvidi su jasan pokazatelj da bi zaokret od dominantno maskuline tradicije u kulturnoj politici trebalo da predstavlja prioritet kulturnih i obrazovnih institucija.

Tematski zbornik pod nazivom *Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti* predstavlja publikaciju proizašlu iz istoimene naučne konferencije¹ koja je okupila veliki broj stručnjaka iz zemlje i inostranstva posvećenih istraživanju ženskog autorstva, ginocentričnih tema, te onih autorki čije se stvaralaštvo nije lako integrisalo u dominantne umetničke tokove, pa je u prošlosti često bivalo marginalizovano ili potisnuto. Krovnom temom obuhvaćen je prostor u kome se ne ostvaruju samo nacionalne, već i manjinske umetnosti, kao i regionalne, granične umetnosti sa kojima srpska istoriografija deli suštinski ista dominantno patrilinearna načela. Najveći broj tema u zborniku posvećen je umetnicama koje su stvarale sredinom i u drugoj polovini 20. veka, u jugoslovenskom prostoru i vremenu koje su u nekoliko navrata obeležile i snažne feminističke tendencije. Uprkos osnaživanju, žene u umetnosti toga vremena bile su gotovo nevidljive, izuzev samo nekoliko ključnih imena koja su bila prisutna u pretežno maskulinoj kulturno-umetničkoj tradiciji ovog prostora. Na dovoljnoj hronološkoj

udaljenosti, u recentnije vreme, stvoreni su uslovi za analizu recepcije stvaralaštva ovih umetnica i za reviziju ženskog stvaralačkog identiteta u zvaničnom istorijskom narativu i obrazovnim sadržajima, kao i za krajnju legitimizaciju „junakinja” ovih tekstova u različitim umetničkim poljima. Zbog toga se u zborniku sagledavaju autorke vezane za rad časopisa *Zenit* i umetnički pokret *zenitizam*, potom književnice Danica Nikić, Selena Dukić, Nadežda Tutunović, Roksanda Njeguš, Judita Šalgo i Biljana Jovanović, vizuelne umetnice Mira Brtko, Beta Vukanović, Bosiljka Kićevac, Vida Jocić i Vera Jocić, balerina Jelena Šantić, hercegovačka slikarka Milena Šotra-Gaćinović, te srpske i hrvatske kompozitorke Ivana Stefanović, Isidora Žebeljan, Anja Đorđević, Ana Gnjatović, Irena Popović-Dragović, Dora Pejačević, Ivana Lang i Margareta Ferek-Petrić. Najзад, mora se ukazati na činjenicu da ovom publikacijom nije obuhvaćen veliki broj umetnica čije se autorske pozicije u svetu umetnosti ne mogu ignorisati, te se kao jedan od ciljeva budućih istraživanja nameće adekvatno mapiranje ženskog autorstva u modernoj srpskoj istoriji i uspostavljanje njegovog kontinuiteta.

Dr Nataša Crnjanski, glavna urednica

¹ Naučna konferencija *ARSFID – Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*, Novi Sad, 16–17. 11. 2024. u organizaciji Akademije umetnosti, Univerziteta u Novom Sadu i partnerskih institucija, Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti i Instituta za književnost i umetnost iz Beograda, uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije i Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

Preface

Whether Virginia Woolf, in her famous 1929 essay *A Room of One's Own*, where she discusses the relationship between women and literature, or Maja Pelević and Olga Dimitrijević, who examine the position of women in theatre as a paradigm for society as a whole in *A World Without Women*, these women continually challenge patriarchal norms regarding authorial positions, authority, and integrity, while opposing repressive and discriminatory social patterns. Current research in Serbia indicates that similar inequalities between male and female authorial positions persist to this day. Although the number of female academics in Serbian society is on the rise, this increase is insufficiently reflected in the overall artistic “scene.” Similar findings have been observed across nearly all fields of artistic activity – works by female artists are significantly underrepresented, whether in gallery collections, theatrical performances, literary awards, musical repertoires, or even encyclopedic editions on artists in Serbia, which, among other things, seek to create the “official” history of art. The discontinuity in the reception of female authorship in Serbia clearly indicates that a shift away from the predominantly masculine tradition in cultural policy should be a priority for cultural and educational institutions.

The thematic collection of papers titled *The Identity of the Female Artist in Serbian Modern Art* is a publication stemming from a scientific conference of the same name,¹ which gathered numerous experts from Serbia and abroad who are dedicated to the study of female authorship, gynocentric themes, and those female authors whose work did not easily integrate into dominant artistic currents, often being marginalised or suppressed in the past. The overarching theme encompasses spaces where not only national but also minority and regional border arts, which share fundamentally the same dominant patrilineal principles as Serbian historiography, are realised. The majority of topics in the collection focus on female artists who created in the mid and second half of the 20th century within the Yugoslav space and during periods marked by strong feminist tendencies. Despite their empowerment, women in the arts of that era remained nearly invisible, with only a few key names present in the predominantly masculine cultural and artistic tradition of this region. With sufficient chronological

distance, more recent times have created conditions for analysing the reception of these female artists' work and revising the female creative identity in the official historical narrative and educational content, as well as for the ultimate legitimisation of the “heroines” of these texts in various artistic fields. The collection therefore examines authors associated with the *Zenit* magazine and the *Zenitism* artistic movement, as well as writers Danica Nikić, Selena Dukić, Nadežda Tutunović, Roksanda Njeguš, Judita Šalgo, and Biljana Jovanović; visual artists Mira Brtko, Beta Vukanović, Bosiljka Kićevac, Vida Jocić and Vera Jocić; ballerina Jelena Šantić; Herzegovinian painter Milena Šotra-Gaćinović; and Serbian and Croatian composers Ivana Stefanović, Isidora Žebeljan, Anja Đorđević, Ana Gnjatović, Irena Popović-Dragović, Dora Pejačević, Ivana Lang, and Margareta Ferek-Petrić. Finally, it must be noted that this publication does not cover the many female artists whose authorial positions in the art world cannot be ignored, highlighting the need for future research to adequately map female authorship in modern Serbian history and to establish its continuity.

Dr. Nataša Crnjanski, Editor-in Chief

¹ Scientific Conference *ARSFID – The Identity of the Female Artist in Serbian Modern Art*, Novi Sad, 16th-17th November, 2024, organised by the Academy of Arts, University of Novi Sad, in collaboration with partner institutions, the Faculty of Music, University of Arts, and the Institute for Literature and Art from Belgrade, with the support of the Science Fund of the Republic of Serbia and the Provincial Secretariat for Higher Education and Scientific Research.

Irina Subotić¹

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman likovnih i primenjenih umetnosti
Srbija



<https://orcid.org/0009-0000-2311-034X>

Umetnice u zenitizmu

Apstrakt: Pored niza inovativnih ideja kojima je časopis *Zenit* (Zagreb, 1921 – Beograd, 1926) obezbedio ugledno mesto među evropskim, pa i svetskim glasilima avangarde, ustanovljeno je i naglašeno prisustvo umetnica u ovom časopisu. Pošto se nije radilo o tzv. ženskom časopisu, ta činjenica je bila neuobičajena ne samo za tadašnje domaće prilike, već i za međunarodno izdavaštvo. Do nedavno fenomenu ženskog autorstva u avangardnim časopisima pristupalo se (po pisanju dr Žarke Svirčev) prevashodno sa stanovišta maskuliniteta, jer je uloga muževa stavljana u prvi plan, a zapostavljen je značaj ženskog doprinosa, što se odnosi i na dosadašnje „maskulinističko diskurzivno oblikovanje biografije Anuške Micić“, supruge osnivača *Zenita* Ljubomira Micića. Časopis je sarađivao s brojnim umetničkim parovima, što je retkost u tadašnjoj uređivačkoj politici. U radu je predstavljena i jedina učesnica zenitističkog performansa u Zagrebu 1922, zatim umetnice sa „Prve Zenitove međunarodne izložbe“ u Beogradu 1924. godine, kao i retka dela slikarki iz Micićeve zaostavštine. Svi njihovi doprinosi govore o zenitizmu kao otvorenoj platformi za predstavljanje i valorizaciju kreativnih avangardnih umetnica.

Ključne reči: avangardna žena, žene u zenitizmu, umetnički bračni parovi, emancipacija žene, časopis *Zenit*

Uvod

U istoriji kulture, tačnije u istoriji književnosti i umetnosti, već su naznačeni višestruki i raznovrsni inovativni aspekti avangardnog časopisa *Zenit* (osnovan u Zagrebu 1921 – zabranjen u Beogradu 1926) u koje spada i istaknuto mesto koje su zauzimale umetnice – od samog početka njegovog štampanja. Radi se o kolekciji avangardnih dela, sačuvanih u zaostavštini Ljubomira Micića, danas u Narodnom muzeju Srbije, ali i o njihovom prisustvu na stranama časopisa, s posebnim naglaskom na ono što dr Žarka Svirčev naziva „nediskurzivnim autorstvom“ – „drugim vidovima saradnje koji se odvijaju mimo prostora autorizovanog teksta“ (Svirčev, 2021: 106). Najčešće je reč o

¹ irinasubotic@sbb.rs

umetničkim parovima čije je zajedničko delovanje predstavljeno „u avangardnoj proizvodnji shvaćenoj kao kolektivni čin“ (Isto: 107). To se pre svega odnosi na Anušku i Ljubomira Micića, ali i na Hanu Orlof (Channa Orloff) i Arija Justmana (Ary Justman), na Selin Arno (Céline Arnault) i Pola Dermea (Paul Dermée), Kler (Claire) i Ivana Gola (Iwan Goll),² Beatrisu Hastings (Beatrice Hastings) i Amedea Modiglianija (Amedeo Clemente Modigliani), a na različite načine i na Jakobu van Hemsckerk (Jacoba van Heemskerck) i Mari Tak van Portflit (Marie Tak van Portvliet), kao i na Sonju (Sonia) i Robera Delonea (Robert Delaunay), Helen Grinhof (Helen Grünhoff) i Serža Šaršuna (Сергей Иванович Шаршун), Ljubov Kozincovu (Любовь Михайловна Козинцова) i Ilju Erenburga (Илья Григорьевич Эренбург), Teu (Thea) i Avgusta Černigoja.³ Brojni su i drugi primeri umetnica koje svojim autorskim delima (tekstovima, pesmama, kritikama) ili sačuvanim radovima u *Zenitovoj* kolekciji, reprodukcijama i tekstovima o njima, kroz prepisku, a najviše kroz biografske podatke, potvrđuju da se radi o značajnim, emancipovanim ženama svoga doba. One su aktivnostima u okviru jugoslovenske – i, šire, evropske – avangarde, dale novi, eksperimentalni pečat, obogatile scenu, povezale mnoge ličnosti i kulturne krugove časopisa i galerija – od Velike Britanije i Holandije, preko Pariza i Berlina, sa drugim delovima Evrope – do Rusije, Mađarske, Španije, Austrije, tadašnje Čehoslovačke, Bugarske, Italije i, razume se, Kraljevine SHS.

Prema dr Žarki Svirčev, iako su „autorke intenzivno sarađivale u modernističkim časopisima koji su promovisali nove poetičke modele (...) njihovo prisustvo u avangardnim časopisima dvadesetih godina na nivou je incidenta“ (Svirčev, 2021: 544). Uloge su im bile različite, kao što je i njihovo mesto u istoriji književnosti i likovnih umetnosti. Međutim, konceptijski i urednički, svakako je uočljiv otvoren prostor u *Zenitu* ustupljen ženama, redak ne samo u nacionalnoj već i u svetskoj izdavačkoj, izlagačkoj i kolekcionarskoj praksi prvih decenija 20. veka. Iako prisustvo žena u zenitzizmu do sada u avangardnim studijama/tumačenjima nije istaknuto u prvi plan, reč je o brojnim umetnicama koje su ostavile veliki trag svojim delima i svojim „nematerijalnim“, „neopipljivim“ ličnim doprinosima, zbog čega je korisno podsetiti se konkretnih doprinosa kroz njihove bogate biografije, veoma često ravnopravne sa najeminentnijim umetnicima njihovog vremena sa kojima su bile u istim krugovima. Iz toga postaje jasno da su sve saradnice *Zenita* bile veoma aktivne u evropskim avangardnim ambijentima, da su objavljivale i izlagale sa najznačajnijim predstavnicima svoga okruženja, i da su na taj

način doprinosile bogatoj stvaralačkoj sceni, ne samo dvadesetih godina prošlog veka, već kompletnoj kulturi našeg doba. Međutim, njihovi doprinosi su ostajali u senci.

Anuška Micić: Žena iz „senke“

Dr Svirčev s pravom konstatuje da je dosadašnji pristup ponavljao uobičajeno „maskulinističko diskurzivno oblikovanje“ ženskog autorstva u avangardi, dok su postavljani njihovi personalni stvaralački usponi i neopipljivo delovanje sa vidnim rezultatima. To se odnosi i na ulogu Anuške Micić, rođene Kon (Kohn; Vinkovci, 1894 – Beograd, 15. mart 1961), osvetljenu tek kroz feministički pristup dr Svirčev (Svirčev, 2018: 147; Svirčev, 2021: 105–129; Svirčev 2021: 545–563). Eksplicitno i s mnogo konkretnih podataka piše i Saša Ilić, autor iscrpnog predgovora knjige *Strašna komedija – prepiska: 1920–1960 / Anuška Micić, Ljubomir Micić* pisanog na osnovu dobro protumačenih, u najvećoj meri Anuškinih pisama (Ilić, 2021: 7–54). Iz ovih izvora zaključujemo da je ona dala nemerljiv doprinos izdavačkoj politici časopisa *Zenit* i praktičnim, pre svega organizacionim i finansijskim pitanjima vezanim za funkcionisanje i, uopšte, za opstanak časopisa i drugih zenitističkih izdanja tokom celokupnog trajanja časopisa/pokreta od početka 1921. do kraja 1926. godine, pa i tokom Micićevog pariskog života. Brinula se o kolekciji dela avangardnih umetnika koju su Micići sakupljali od 1921/1922. godine i predstavljali je javnosti u redakciji *Zenita* i u Zagrebu, i u Beogradu, a potom i u Medonu, jednoj od prigradskih opština Pariza. Kada je njen suprug Ljubomir napustio Beograd i Jugoslaviju, pred sudskim progonom zbog zabrane 43. broja časopisa *Zenit*, preko Rijeke i Trsta Anuška Micić je prenela ovu kolekciju u Francusku (1927). Iako se doskora uobičajeno pisalo o relativno pasivnoj Anuškinjoj ulozi, objavljena prepiska nas uverava o njenom aktivnom doprinosu koncepciji izdanja, idejama za dizajn, korigovanju tekstova, pa čak i o intimnom identifikovanju sa zenitzizmom. Primer za to je način na koji je Micića obavestila da je svojoj prijateljici, slikarki Milici Čadević pomagala oko slovnih rešenja na plakatu za izložbu grupe *Lada*. Na Milicin komentar kako su ta slova „zenitistička“, sledio je Anuškin odgovor: „Kakova bi od mene druga i mogla biti“ (LJMR/II/3/30). Ili kada Ljubomiru Miciću piše o radosti „što će napokon da nam se rodi opet jedna knjiga“ (LJMR/II/3/80) ili kada ga uverava: „Ne manje te volim i kao utelovljenje svih mogućih za mene toliko vrednih i važnih osobina. To ti vrlo dobro znaš – ta nismo džabe zenitisti, jer nam je zenit u svemu“ (LJMR/II/3/71).

Ta konkretna i značajna uloga i identifikacija sa zenitzizmom iščitavaju se kroz brojna Anuškina pisma koja nam je otkrivaju kao obrazovanu, borbenu i emancipovanu ličnost preduzetničkog duha, organizatorskih sposobnosti, s velikom sveću o

² Pronalazi se i kao Yvan Goll (prim. ur.).

³ Osnovni biografski podaci za sve umetnice i umetnike, uz pojedine novopronađene i korigovane dodatke, korišćeni su iz monografije Golubović, Subotić, 2008.

obavezama, sa stečenim znanjem koje svakodnevno sprovodi, posebno kad se radi o vođenju predstavništva zagrebačke porodične fabrike papira i papirne galanterije *Lipa Mill* u Beogradu. Iako prepiska daje malo podataka o porodici, o ocu i majci Anuške Micić, važno je otkrivanje načina na koji je funkcionisao bračni par Micić, zahvaljujući pre svega Anuškinom svakodnevnom i posvećenom radu u beogradskoj ispostavi firme *Lipa Mill*, u vlasništvu njenog ujaka Matije Frojnda (Matija Freund) i drugih članova porodice Kon.

Anuška gotovo svakodnevno obaveštava supruga o problemima koje snagom svoje ličnosti uspeva da reši, a istovremeno se njena samostalnost i odlučnost čitaju kroz odbijanje da prihvati muževljeve ideje, upozoravajući ga na svoju ulogu i mesto u njihovoj zajednici. To je slika osvešćene žene i u tom smislu je danas jasno da je njen ulog u zajednički život i rad velik, autonoman i delotvoran.

Dosadašnja predstavljanja Anuškinog mesta u zenitizmu svodila su se na sekretarske i prevodilačke poslove sa nemačkog jezika i na njega, i na tumačenje nadimka *Nina-Naj* kojim je Ljubomir želeo da istakne njene klasične ženske osobenosti – „otmenost, plemenitost, smernost” (Golubović, Subotić, 2008).⁴ Istina, već rani novinski članak „Zenitistički pokret”, u sarajevskoj *Večernjoj pošti* 6. februara 1924, skrenuo je pažnju na Anuškin doprinos časopisu *Zenit* i celom zenitističkom pokretu, kao i na uticaj koji je ona imala na svog supruga (Ar, 1924). Pominje se niz poslovnih aktivnosti koje je obavljala, njena obrazovanost, inteligencija, odlučno ponašanje, razumevanje kako klasične tako i savremene umetnosti, što je podstaklo, piše autor, da „osim samog Ljubomira Micića i ostali nakostrešeni barbarogeniji imaju prema njoj jedino dužnog poštovanja. Nina-Naj je kao nežna japanska vaza prema divljim balkanskim kubirašima (sic!, prim. I.S.), a sama je oduševljena zenitistkinja” (Ar, 1924). Ozbiljan znalac hrvatske kulturne istorije Branimir Donat istakao je 2004. godine Anuškinu uspešno, požrtvovano i sa znanjem vođeno poslovanje najpre u Zagrebu, a potom i u Beogradu, ali i obezbeđivanje sredstava za njihov pariski život, pa i za knjige koje je Micić objavljivao u Parizu (Donat, 2004: 5–12).

Svoju autonomnost Anuška potvrđuje dadaističkom eksperimentalnom poezijom *Jestvenik za dadu u petak*, objavljenom u časopisu *Dada-Jok*, koji je uredio Micić

⁴ Micić epitete ponavlja i u komemorativnom tekstu povodom godišnjice Anuškinе smrti, objavljenom u *Amerikanskom Srbobranu*, marta 1962, uz nekoliko izjava saučešća njihovih prijatelja: „najsmernija–najotmenija–najplemenitija”, kao i povodom „40. godišnjice najidealnije bračne zajednice”.

ćev brat Branko Ve Poljanski 1922. godine. U časopisu *Zenit* Anuškinо ime srećemo u br. 12 (1922) kada se u Micićevom „zenitističkom radio-filmu u 17 sočinenija” *Šimi na groblju Latinske četvrti* citira navodna vest od 1. februara (datum osnivanja časopisa *Zenit*, prim. I.S.), iz pera Nina-Naj „iz Aleksandrije”, kao jedne od zenitističkih radio-stanica između Carigrada i Beograda: „Sfinga egipatske piramide to nije naša melanhlija. Zenit je NOVI BOG. U očima nosim saharску prašinu i egipatsku noć na Balkan. Poklon sa suzama najdivljem pesniku Balkana. Živeo zenitizam!” (Micić, *Zenit* 12 (2), 1922: 14).

Pored brojnih saradnika i prijatelja, Anuška odlučno, borbenim stavom pozdravlja petogodišnjicu izlaženja časopisa rečima punim podrške i divljenja prema svom mužu što je našao „brata iza svake granice pa da se zajednički borite protiv najvećeg zla, protiv gluposti”, i dalje: „...Samo, skupo mi to plaćaš, moj Balkanče lavljega srca! Ali – neka! Ipak je najkondenzovaniji život borba. A imamo i rašta da se borimo. Zato, srećna ti borba i dalje bila! Srećna i berićetna! Da živi Zenit! Da živi zenitizam! Svim onima iz piktije u prkos! Na mnogajal!”, uzvikuje Nina-Naj (Nina-Naj, *Zenit*, 38 (6), 1926: s.p.).

Micić je u Anuški video svoj ideal, inspiraciju, pokornu muzu – ne ravnopravnu i odgovornu saradnicu, niti osamostaljenu osobu sposobnu da rukovodi firmom. Svoju emocionalnu vezanost za nju iskazao je 1935. godine, kada je bez njenog znanja, što mu je ona u jednom od pisama zamerila, korice svog romana, objavljenog u Parizu na francuskom jeziku *Rien sans Amour*, opremio njenom fotografijom u sportskoj pozi sa loptom.

Anuška je iza sebe ostavila niz crteža sentimentalnog sadržaja, sa tematikom dece, sela i pastoralnih prizora, naivnih po izrazu, kojima se u kontinuitetu bavila godinama. Micić ih je povremeno kopirao i uključivao u svoje tzv. *Bibliofilske sveske* kucane na pisačoj mašini u desetak primeraka, u kojima je posle Drugog svetskog rata evocirao svoju herojsku, zenitističku prošlost, kobnu istoriju Srba i Srbije, proganjanja koja je doživljavao i svoje turobne dane nakon Anuškinе smrti. U antologiji *Odes à Paris* objavio je poemu punu divljenja prema preminuloj supruzi, *Requiem pour Anouchka – Gloire à Paris* (Mititch, 1962: 146–147).

U Micićevoj zaostavštini sačuvan je dragocen, dendistički Anuškin portret, rad tada mladog ekspresioniste Vilka Gecana (1894–1973), izlagan na zagrebačkom Proletnjem salonu, prestižnoj likovnoj manifestaciji koju je Micić oštro kritikovao smatra-

jući je nedovoljno radikalnom. Gecanova slika je, po svoj prilici, kao jedini umetnikov eksponat bila izložena na „Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti“ u Beogradu aprila 1924.⁵ Zanimljiva je činjenica da Micić u svom časopisu nikada nije reprodukovao ovu sliku, koja je najverovatnije bila deo njihove kolekcije od vremena nastanka 1921. godine. Možemo samo nagađati da je želeo da sačuva privatnost koju je ona odražavala, ali i svoju posesivnost koju nije krio kada je svojim rukopisom na pozadini slike napisao: Анушка Љубомира Мицића. *Anouska L. Mitzitch 1921.*⁶ Drugi razlog bismo mogli da čitamo u izdavačkoj koncepciji časopisa i svih zenitističkih izdanja koja je od samog početka favorizovala likovno radikalna dela, poput reprodukcija ekspresionističkih – erotskih slika i crteža Egona Šilea (Egon Schiele), mističnih kompozicija Rolfa Henkla (Rolf Henkel), specijalno rađenih linogravura za *Zenit* Mihaila S. Petrova ili naivističkih linoreza Vjere Biler (Vjera Biller), kritičkog realizma Georga Grosa (George Grosz), kubizma Pikasa (Picasso) i Robera Delonea, postkubističkih radova Vinka Foretića, Aleksandra Arhipenka (Олександр Порфирівич Архипенко) ili Zadkinove (Осип Цадкин) skulpture, apstraktnih dela Vasilija Kandinskog (Василий Кандинский), suprematizma Maljeviča (Казимир Малевич) i El Lisickog (Лазарь Маркович Лисицкий), konstruktivizma Tatljina (Владимир Евграфович Татлин), Rodčenka (Александр Михайлович Родченко), Moholj-Nađa (László Moholy-Nagy), Kašaka (Lajos Kassák), Antoana Pjera Galijena (Antoine Pierre Gallien) i Jozefa Petersa (Jozef Peeters) ili bauhausovskih radova Josipa Sajsla (Josip Seissel; u zenitizmu poznatog kao Jo Josif Klek), na bazi kojih je Micić kreirao svoje stavove o sinkretizmu umetnosti.

Anuškin portret Vilka Gecana odražava ne samo tadašnju najaktuelniju modu, a sa tim i pitanje puteva evropeizacije u Kraljevini SHS, već simboliše i novi status žene. Ovaj portret govori o Anuški kao ženi-boemki, dok je način njenog oblačenja „izraz naglašene potrebe žena za samoizražavanjem i učešćem u javnom životu, naročito na umetničkoj sceni“ – što u ovom slučaju znači u zenitizmu, kako to navodi dr Žarka Svirčev u studiji „Zenitistkinja: pogled ispod kloš šešira“ (Svirčev, 2021: 559).

⁵ Portret je 1983. godine bio uključen u prvu prezentaciju Micićeve zaostavštine na izložbi „Zenit i avangarda 1920-ih godina“, u Narodnom muzeju u Beogradu; kasnije je povremeno bio na stalnoj postavci Muzeja i na drugim izložbama.

⁶ Isti posednički stav Ljubomir Micić je ponovio i na skromnom grobnom mestu, na beogradskom Novom groblju, kako svedoči jedna novinska fotografija. Na drvenom krstu je naznačeno: Анушка Љубомира Мицића. Zahvaljujem dr Žarki Svirčev za članak iz *Amerikanskog Srbobrana*, sa tačnim podacima o Anuškinjinoj smrti 15. marta 1961.

Ugledni nemački pisac i poeta Franc Rihard Berens (Franz Richard Behrens)⁷ Anuški je posvetio pesmu u žanru ljubavne poezije pod nazivom *Liebeserklärung an die metaphysik*, objavljenu na naslovnoj strani 22. broja *Zenita* (1923) u kojoj metaforički govori o julske noći, lepoj kraljici, o mirti i grmu cvetnih ruža, mladiću i ljubavnici itd.

Zenitizam i umetnice, umetnice u *Zenitu*

Spisak umetnica čija se imena javljaju u različitim prilikama u zenitizmu je impresivan: već na samom početku izlaženja *Zenita*, u pregledu pariskih izložbi Rastko Petrović, uz vajarska imena Žozefa Bernara (Joseph Bernard), Segena (Armand Séguin), Pola Dardea (Paul Dardé), Zadkina, Lipšica (Jacques Lipchitz) i Arhipenka, ističe jedinu umetnicu, Hanu Orlof (Starokonstantinov/Kamjanka, Zaporozje, 1888 – Tel Aviv, 1968), koja je „dala u prvi mah najpotpunije, najekspresivnije stvari, vajajući glatku uprošćenu površinu duge linije“ (Petrović, 1921: 8). Pripadnica Pariske škole, bliska sa vrhunskim, uglavnom jevrejskim umetnicima – Šagalom (Marc Chagall), Lipšicom, Modiljanijem, Paskinom (Julius Mordecai Pincas, poznatiji kao Pascin), Sutinom (Chaïm Soutine), Zadkinom – bila je cenjena skulptorka u avangardnim krugovima. Svoja grafička i skulptorska, često portretska dela s naglašenim elementima ženskosti i materinstva, a pod vidnim uticajem kubističkih načela, naturalizma prepoznatog u umetnosti afričkih naroda, kao i modiljanijevske stilizacije forme, uspešno je izlagala na Salonu Nezavisnih i na Jesenjem salonu. Dobila je orden Legije časti 1925 godine. Njena poslednja velika, studiozno pripremljena retrospektiva, priređena je u pariskom Muzeju Zadkin tokom sezone zima 2023. / proleće 2024. Ilustrovala je crtežima i reprodukcijama svojih skulptura zbirku poezije svoga muža Arija Justmana⁸ *Réflexions poétiques*, u izdanju kubističkog časopisa *Sic* Pjera Alber-Biroa (Pierre Albert-Birot), takođe saradnika *Zenita*.

Branko Ve Poljanski je bez sumnje prvi kod nas u svom prikazu velike, istorijski izuzetno značajne izložbe ruske avangardne umetnosti, održane 1922. godine u berlinskoj Galeriji Van Diemen, naveo čak tri umetnice, mada bez glorifikacije. Aleksandru Ekster

⁷ F. R. Berens (Brahwitz/Halle, 1895 – Istočni Berlin, 1977; pisao pod pseudonimom Erwin Gelpard), pesnik, dramaturg, pozorišni i filmski scenarista, novinar, zajedno sa bratom Herbertom Berensom-Hangelerom, slikarom i grafičarom, bio saradnik *Der Sturm*-a i *Die Aktion*, kasnije *Zenita* od 1921. do 1924. godine, gde je štampao svoje najvažnije pesme. U *Berliner Börsen-Courier* pisao je pod inicijalima svoga pseudonima E. G. pozitivne tekstove o zenitizmu.

⁸ A. Justman (Varšava, 1888 – Pariz, 1919): *Zenit* (2, 1921) objavio je njegovu *Poème* na francuskom jeziku, s beleškom da je ovaj poljski pesnik umro u Parizu 1919. godine.

(Александра Александровна Экстер) samo spominje, zajedno sa Tatlinom i Altmanom, kao umetnike koji izlažu pozorišnu dekoraciju, Kseniju Boguslavskuju (Ксения Богуславская) smatra „dekoraterom“, „ljubiteljom šarenila koje ima naročiti ženski karakter“, a za Olgu Rozanovu⁹ piše kritički, ali s poštovanjem i razumevanjem da je:

treći suprematista (posle Maljeviča i Lisickog, prim. I. S.) žena, koja poseduje mnogo talenta, već i radi toga što je umela primeniti i na svoju žensku snagu suprematizam. Dala je priličan broj radova, koji ulevaju u nas poverenje, ali nije elementarna. Naginje dekoraciji. Nesumnjivo, prema ovome što je ostavila iza sebe, imala je u sebi mnogo muškoga. Ona je nažalost već mrtva (Poljanski, 1923: s. p.).

Uprkos činjenici da ističe avangardne umetnice u svom prikazu, Poljanski nije izbegao stereotip da se vrednosti u stvaralaštvu vezuju, pre svega, za sindrom „muškog“ kao „elementarnog“.

Po svoj prilici nije slučajnost što je časopis *Zenit* br. 6 (jul 1921: 3), gotovo celu stranu posvetio dvema ženama: prvi put javlja se Kler Gol (Nirnberg, 1890. ili 1891 – Pariz, 1977; rođena kao Clara Liliane Aischmann; udata Studer, kasnije Goll) s najnovijom pesmom *20. Jahrhundert* na nemačkom jeziku uz njen portret u prokubističkom crtežu Albera Gleza (Albert Gleizes) i uz belešku o njenom stvaralaštvu: da je u Nemačkoj zbog svog izrazito angažovanog tona u knjizi pesama *Mitwelt* prozvana „der weibliche Barbusse“. Tu je i uobičajena „vlasnička“ naznaka da je ona „gospođa pesnika Ivana Golla“.¹⁰ Njena pesma je ozbiljna emotivna, ali i sociološka vizija novog doba, s kritičkim viđenjem promena koje donosi 20. vek, o industrijalizaciji, tehnološkoj eri, brzini železnice, o nestajanju „žutih zvezda“ na nebu i zalascima sunca, o ugroženosti i umiranju prirode, o bespredmetnim vrednostima Dantea (Dante Alighieri) i Rafaela (Raffaello), o odbrani mrtvih od zla koje vlada, gladi dece i „čeličnom čoveku“ koji se diže iz šuta.

Kler Gol se družila sa mnogim piscima i pesnicima, između ostalih sa Romenom Rolanom (Romain Rolland), Rilkeom i dr. Njenu poeziju karakteriše bliskost sa ekspresionizmom, što je potvrđeno i njenom saradnjom sa nemačkim časopisima *Die Aktion*

⁹ Rozanovu – pored Nadežde Udalcove (Nadejda Udaltzova) i Ljubov Popove – spominje i El Lisicki u svom prikazu: U. L., „Umetnost i izložbe u Rusiji“, *Zenit* (14, 1922: 30).

¹⁰ I. Gol (Sen Die, 1891 – Pariz, 1950; pravo ime: Isaak Lang; drugi pseudonimi: Tristan Torsi, Ivan Lasang), pisac, pesnik, jedan od najvažnijih Micićevih saradnika, koautor *Manifesta zenitizma*, jedno vreme kourednik i zastupnik *Zenita* za Zapadnu Evropu. Posle početne vezanosti za ekspresionizam, negovao je kubističko-futurističke ideje koje su ga vodile ka ranoj fazi nadrealizma.

i *Der Sturm*, a nisu joj bili daleki ni izleti u eksperimentalnu poeziju, kao dug vremenu kojem je u potpunosti pripadala.

Radove Kler Gol na nemačkom jeziku srećemo u još dva broja *Zenita*: dugačku poemu *Messe in Berlin* u *Zenitu*, br. 10 (decembar 1921: 7–8) gde autorka koristi simboliku crvene boje i brzine u grotesknim opisima vergla, ringišpila, kioska s pićem i hranom, čuvara-pijanaca na četiri noge, hijenama koje iščekuju ulov; ponavlja više puta reč „glad“, kao i u prethodnoj pesmi *20. vek*, miris vafli i detinjstva. Podrugljivo opeva loše varijetee, glumice, prostitutke i bordele – važnije od crkve, asocira na kosmički osećaj brzine železnice, aviona, kretanja i oslobađanja želje „da srce radi na elektriku“, da reaguje na „crveni signal“ a crnim obeležava pogotke u strelištu za koje se dobija „krigla piva s mrtvačkom glavom“: „uđite u budućnost“, poručuje pesnikinja – pritom se seća tajfuna u Japanu, bečkih valcera, vitkih katedrala i dr.

U sledećem, 11. broju (*Zenit*, februar 1922: 5) objavljen je prepev Kler Gol na nemački (sa engleskog) jedne afričke pesme anonimnih žena iz plemena Herero¹¹ – *Lieder der Hereroweiber*. Pesma je evokacija sudara generacija: stare, usahle žene, poput uvelog drveta koje je nekada rađalo crveni cvet, s jedne strane, a s druge mladih Crnaca sjajne kože, koji je ismevaju i vređaju pogrdnim izrazima dok ona ide po vodu. Ženska solidarnost i razumevanje ovde su izašli u prvi plan.

Uz Anušku Micić / Ninu-Naj, Kler Gol je bila jedina žena koja je dobila mesto u Micićevom „zenitističkom radio-filmu u 17 sočinenija“ – *Šimi na groblju Latinske četvrti* (Micić, 1922: 15): potpisana je kao „saradnica“ iz Londona, što bi se moglo tumačiti kao moguća veza sa Beatrisom Hastings i aktuelnim pokretom žena za osvajanjem njihovih prava, uključujući i žene Afrike, odakle 1. februara šalje „vest“: „Mene boli Novi Svet. Sestre moje iz plemena Herero – dođite! Sefradžete poslednja MODA Engleske“. Ne propušta priliku da usklikne: „Ivan Gol je najveći pesnik u Zapadnoj Evropi. Ua! Ua! Ua!“.¹² Dr Svirčev vezuje pozive Kler Gol Herero-ženama i sifrazetkinjama jer ih „isprazna forma građanske kulturne zabave (*idioti* plešu šimi)“ pacifikuje (Svirčev, 2018: 147), dok Ana Knežević tumači da se radi o podršci i *Zenita* i Kler Gol ženskom pokretu u Africi (Knežević, 2021: 419–429).

¹¹ Pogrešno je navedeno da je to pleme na severozapadu Afrike, treba: jugozapadu.

¹² K. Gol sam posetila januara 1977. godine, kada sam boravila u Parizu kao gost na otvaranju Nacionalnog centra za kulturu i umetnost „Žorž Pompidu“/Bobur. Ona se dobro sećala Lj. Micića u veoma negativnom svetlu, jer je smatrala da je njen pok. suprug Ivan Gol isključivo zaslužan za postojanje časopisa *Zenit*, a da je sva slava pripala Miciću.

Na istoj strani julskog broja *Zenit* iz 1921, na kojoj su objavljene pesma i portret Kler Gol, štampana je i kratka pesma *Pestilence* (o epidemiji crne kuge, užasima leševa i uzaludnoj prepuštenosti ljudi božjoj volji), koju je poslala iz Pariza britanska poetesa, novinarka, kritičarka i velika privrženica teozofskim učenjima Helene Blavacke (Helena Blavatsky), Beatrisa Hastings (London, 1879 – Voreting, Zap. Saseks 1943; pravo ime: Emily Alice Haigh; drugi pseudonimi: Beatrice Tina, D. Triformis, Alice Morning, Robert à Field). Odrasla je u Port-Elizabetu, u Južnoj Africi, pa je moguće da je ona na neki način prenela podatke o borbi Herero žena čiju je pesmu, objavljenu u *Zenitu*, prepevala na nemački Kler Gol. S druge strane, isti, 6. broj *Zenita*, donosi belešku povodom smrti velikog italijanskog i evropskog slikara i vajara Amedea Modiglianija (Livorno, 1884 – Pariz, 1920), kultne ličnosti Monparnasa 1920-ih godina, uz jedan nežni ženski crtež, koji bi mogao da bude portret njegove velike pariske ljubavi – Beatrise Hastings. Teško je verovati da se radi o slučajnostima da se u istom broju pojave vest o Modiglianijevoj smrti sa njegovim crtežom, i pesma istaknute ličnosti s kojom je on imao burne avanture.

Zenit br. 24, 1923, objavljuje na francuskom jeziku dadaističko-nadrealistički tekst Selin Arno (Kalaraši, Rumunija, 1885 – Pariz, 1952; pravo ime: Carolina Goldstein) *Souffrances d'email*, pisan gotovo po diktatu automatizma, slobodnih asocijacija, snoviđenja i podsvesti, približavajući se nadrealizmu. To je vreme kada pesnikinja intenzivno sarađuje s francuskim dadaistima u časopisima *Littérature*, *L'Oeil cacodylate*, zatim u *Pilhaou-Thibaou* – ilustrovanom dodatku revije 391, kao i u publikaciji *La Pomme de pins* – vezanoj za pariski Kongres pisaca koji je prethodio dadaističkom raspadu. Iste, 1923. godine, časopis *Ça Ira* – sa kojim je i Micić takođe sarađivao – objavio je zbornik Selin Arno *Guêpiers de diamant*, a časopis *Le Mouvement Accéléré* izdaje dela koja joj je posvetio suprug Pol Derme¹³ – veoma aktivan i uticajan *Zenitov* saradnik.

Roman *Tournevire* (1919) Selin Arno sa kubističkim ilustracijama Anrija Lorana, bio je vrlo cenjen, kao i njena revija malog formata *Projecteur* (od 1920) sa izrazito sarkastičnim stavovima. Saradnici su joj bili Fransis Pikabija (Francis Picabia), Tristan Cara (Tzara), Luj Aragon (Louis Aragon) i dr. Gotovo svi značajni umetnici iz kruga Selin Arno i Pola Dermea – Pikaso, Ivan Gol, Maks Žakob (Max Jacob), Sonja Delone-Terk i Rober Delone, Pjer Alber-Biro i dr. – bili su posredni ili neposredni saradnici časopisa *Zenit*.

¹³ Pol Derme (Lijež, 1886 – Pariz, 1951; pravo ime Kamij Jansen / Camille Janssen) negovao je sinkretizam poezije i filma, bio aktivan likovni kritičar do kraja života, a ostao je zapamćen i po neslaganju sa Andreom Bretonom zbog njegovih dogmatskih i apodiktičnih stavova, o čemu piše i *Zenit*, s prikrivenim aluzijama, u kritičkom tonu prema beogradskim nadrealistima koji tada još nisu bili organizovani u grupu. Grupu će formirati 1930. godine.

Samo godinu dana posle smrti svoga muža, Selin je 23. decembra 1952. godine, u Parizu, izvršila samoubistvo.

Zenit je otvorio svoje strane i za partnerstvo kolekcionarke, galeristkinje i kritičarke Mari vor Portflit (s'Gravenhage/Hag, 1871 – Dornah, 1936) sa holandskom slikarkom Jakobom van Hemsckerk (Hag, 1876 – Domburg, 1923), školovanom najpre u Hagu, kao prvom ženom na Akademiji, a potom u Parizu kod Ežena Karijera (Eugène Carrière). Posle prvih impresionističkih i poentilističkih radova, Van Hemsckerk istakla se svojim grafikama i nacrtima za mozaike i vitraže u luminističkoj, ekspresionističko-secesionističkoj orijentaciji na izložbama Udruženja Svetog Luke u Amsterdamu i Briselu, zajedno sa Pitom Mondrijanom (Piet Mondrian) i Janom Toropom (Jan Toorop). Sa Sezanom (Paul Cézanne), Pikasom i Brakom (Georges Braque) izlagala je na pariskom Salonu Nezavisnih, kada je i sama bila pod uticajem kubizma, a za njenu međunarodnu karijeru bilo je značajno učešće na Prvom nemačkom Jesenjem salonu u Berlinu 1913, u organizaciji *Der Sturm*-a Hervarta Valdena (Herwarth Walden), koji je obezbedio ekskluzivno pravo da je zastupa. Tu je upoznala radove Kandinskog i Franca Marka (Franz Marc) koji su je duboko impresionirali. Do analitičkog teksta Mari vor Portflit, prevedenog sa francuskog jezika i objavljenog u *Zenitu* br. 8, 1921, o Jakobi van Hemsckerk kod nas ništa nije bilo poznato uprkos njenoj tako bogatoj biografiji i blizini velikanima 20. veka. Uz reprodukcije *Staklenog prozora br. 17* i *Slike br. 107*, iz 1920. godine, rađene u duhu secesijsko-simbolističke dekorativnosti, tekst na posredan način ukazuje na korene umetnosti Van Hemsckerk, vezane za ezoteričnu i mističnu atmosferu, blisku tada aktuelnim antropozofskim idejama Rudolfa Štajnera (Rudolf Steiner) sa kojim su obe, i kritičarka i slikarka, bile u kontaktu, o čemu svedoči njihova korespondencija. Pored tekstova o likovnoj umetnosti, Mari vor Portflit je pisala i studije o antropozofiji i muzici. U Domburgu, na Zilandu, osnovan je Muzej njenog imena, što govori o važnim tragovima koje je ostavila u kulturi (Schleiffenbaum, 2015: 138–155; 367–368).

Prva međunarodna Zenitova izložba i stvaralaštvo žena

Na „Prvoj međunarodnoj *Zenitovoj* izložbi nove umetnosti“, održanoj u Muzičkoj školi „Stanković“ u Beogradu aprila 1924. godine, prema katalogu objavljenom u *Zenitu* (25, 1924), među 26 učesnika iz jedanaest zemalja bile su tri žene: Ana Balsamadžijeva (Анна Балсамаджиева), Vjera Biler i Helen Grinhof.

Iako njeni radovi nisu sačuvani, važno je napomenuti da je u Beogradu tada Ana Balsamadžijeva (Varna, 1895 – Rim, cca 1990), zajedno sa Ivanom Bojadžijevim

(Иван Бояджиев) i Mirčom Kačulevim (Мирчо Панайотов Качулев), predstavljala najmlađu, novu bugarsku umetničku scenu, zahvaljujući saradnji između Micića i Gea Mileva.¹⁴ Školovana u Sofiji i Dizeldorfu, Balsamadžijeva je živela jedno vreme u Aleksandriji, a potom u Rimu gde se bavila stilizovanom skulpturom, grafikom i crtežom sa elementima socijalne i folklorne tematike.

S druge strane, život i sudbina Vjere Biler (Đakovo, 1903 – Hartheim/Linz, 1940) rasvetljeni su zahvaljujući savremenim istraživanjima prof. Mirka Ćurića iz Đakova gde je umetnica bila rođena (Ćurić, 2019), dr Karle Bilang koja se bavila umetnicama iz kruga berlinskog *Der Sturm*-a (Bilang, 2013), kao i mnogim dokumentima do kojih su došli istraživači, posebno dr Rainer Enders (Enders, 2015), posvećeni nacističkim žrtvama, stradalim u okviru programa eutanazije Trećeg Rajha. Ne samo kao Jevrejka, već i kao mentalno obolela osoba, Bilerova je iz klinike gde se lečila prebačena na stratište: ugušena je ugljen-monoksidom u jednoj od letalnih kampanja, zajedno sa dvesta četvero drugih bolesnih zarobljenika/logoraša. Jedna od poslednjih studija Mirjam Vilhelm (Wilhelm, 2019: 67) ističe primarno jevrejski karakter njenih radova. Dosta podataka iz njene rane biografije sačuvano je u pismima upućenim Miciću povodom poziva da izlaže u Beogradu 1924.¹⁵ Školovala se u Budimpešti i kao mlada bila je bliska najradikalnijoj avangardnoj struji *Aktivist* u Mađarskoj: izlagala je u okviru njihove izložbe „MA“, a potom u više navrata u Berlinu, na izložbama *Der Sturm*-a u društvu sa velikanima avangarde – sa Paulom Kleom (Paul Klee), Kurtom Švittersom (Kurt Schwitters), Osi-pom Zadkinom, Roberom Deloneom, Aleksandrom Arhipenkom, Laslom Moholj-Nadžom, Karlom Karaom (Carlo Carrà) i drugima. Dva sačuvana pastela, s posvetom *Zenitu* povodom svečanog obeležavanja petogodišnjice izlaženja (1921–1926), oba s predstavom ženskog i muškog mladolikog lica, očevidna su asocijacija na bračni par Micić u čijim je rukama svetiljka za otkrivanje puteva budućnosti u vrtlogu zupčanika koji govori o dinamici vremena prepletenog različitim događanjima. U Micićevoj zbirci je i mapa njenih monohromnih linoreza, verovatno iz istog vremena, sa živopisnim prikazima svakodnevnog života, u atmosferi naivne predstave koja je bila bliska tadašnjim ekspresionističkim krugovima. Imajući u vidu Vjerinu sudbinu u vreme nacizma, kao i krhlost njenih radova na papiru, razumljivo je da je njena umetnost bila skrivana ili

¹⁴ Geo Milev (Radnevo, Stara Zagora, 1896 – ubijen u jednoj kasarni u blizini Sofije, 1925; pravo ime: Георги Милев Касабов), pisac, pesnik, pozorišni reditelj, kolekcionar, levičarske orijentacije; vezan za Berlin i ekspresionizam ali blizak i simbolizmu, futurizmu, apstrakciji. Ključna ličnost bugarske avangarde; pokrenuo časopise *Vezni*, *Plamk*; saradnik *Zenita*.

¹⁵ Pisma se čuvaju u zaostavštini Lj. Micića u Narodnom muzeju Srbije, Beograd (Golubović 1980, 10).

uništena, a njeno ime potpuno potisnuto, nepoznato, kao i njena životna priča, sve dok ova dela nisu bila prikazana na izložbi „Zenit i avangarda 1920-ih godina“ (Subotić, 1983: 89–90; Subotić, 2015a: 24–27; 356–358).

Veoma oskudni podaci o poljsko-ruskoj umetnici Helen Grinhof mogu se samo u izvesnoj meri rekonstruisati zahvaljujući sekundarnim izvorima, uglavnom preko njenih mnogo poznatijih pariskih i kasnije berlinskih veza, kao što su bili Aleksandar Arhipenko kod kojeg se školovala nakon početnih studija kod čuvenog Antoana Burdela (Antoine Bourdelle), gde je dobro savladala zanat. Kod Arhipenka je prepoznala savremeni koncept izražavanja, što se uočava na njenim skulpturama *Jongleurs*, *Femme assise*, *Danse* (poznatim samo po starim reprodukcijama). Grinhof je brzo ušla u avangardno društvo, posebno u Španiji, gde je zajedno sa svojim partnerom Seržom Šaršunom¹⁶ provela ratne godine (1914–1917). Izlagala je u poznatoj barselonskoj galeriji José Dalmau. U Parizu, u izložbenom prostoru knjižare André Forny, u maju 1920. godine na Šaršunovoj izložbi „Ornamentalni kubizam“ predstavila je svoje skulpture.

Helen Grinhof i Serž Šaršun odlaze u Berlin 1922. godine, gde su – po svoj prilici – sreli Anušku i Ljubomira Micića, a možda i Branka Ve Poljanskog, kada su njihova dela ušla u *Zenitovu* zbirku. Oboje su bili česti gosti Ruskog kluba u kojem su se kretali Majakovski, Ilja Erenburg i Ljubov Kozincova, Pasternak, Arhipenko, El Lisicki, Lozovik (Льви Лозовик), Osip Brik i drugi. Sarađuju sa galerijom *Der Sturm*: Grinhof predstavlja trinaest svojih skulptura, između ostalih i dva portreta *Zenitovih* saradnika – Šaršuna i ruskog pesnika Valentina Parnaha (Валентин Яковлевич Парнах). Posle Berlina nemamo više podataka o njoj: po pariskom galeristi Remonu Krezu (Raymond Creuse) ona se vratila u Sovjetski Savez, što je verovatnije, dok Eberhard Šteneberg (Eberhard Steneberg) smatra da je otišla u SAD, za Arhipenkom. Jedini materijalni dokazi njene umetnosti do kojih smo došli su dva njena gvaša iz Micićeve zaostavštine, oba potpisana i datirana (1922): *Kompozicija sa ružičastim* i *Kompozicija sa sivim*, rađene na osnovu elemenata sintetičkog kubizma i konstruktivnih naznaka, ali i određene dekorativnosti svojstvene francuskim umetnicima toga vremena, posebno Alberu Glezu (Albert Léon Gleizes) (Subotić, 1983: 115–116; Subotić, 2015 b: 132–133; 365–366).¹⁷

¹⁶ S. Šaršun (Buguruslan/Samara, 1888 – Pariz, 1975) u Parizu se družio s kubistima i dao svoju varijantu ornamentalnog kubizma (dve slike iz tog ciklusa sačuvao je Micić), kasnije blizak dadaistima: sarađuje sa časopisima 391, *Manomètre*, *Merz Mécano*. Prekinuo je saradnju s Micićem kada je u časopisu *Tank* video članak Lunačarskog i potpis „tovariš“, kako je napisao Miciću, tražeći da mu vrati tekst o Miciću i njegov portret koji je radio.

¹⁷ Iako sam uspela pre nekoliko godina da uspostavim kontakt sa dalekom rođakom H. Grinhof, koja živi u Nemačkoj, nikakvih novih podataka o umetnici nisu imali ni članovi njene porodice.

Iz istog ruskog kruga, kao i iz uticajne sfere *Der Sturm*-a u Berlinu vezuju se za Ljubomira i Anušku Micić i kontakti sa bračnim parom Iljom Erenburgom¹⁸ i Ljubov Kozincovom-Erenburg. Mnogo manje poznata od svog supruga, novinara i pisca – Ljubov Kozincova (Kijev 1898 – Moskva, 1970) bila je učenica Aleksandre Ekster na kursu bespredmetnog slikarstva i scenografije u Kijevu. Tokom 1920–1921. studirala je kod Aleksandra Rodčenka u Moskvi. Sa suprugom je boravila širom Evrope – u Nemačkoj, Francuskoj, Belgiji, Španiji da bi se 1922. godine zajedno vratili u Sovjetski Savez, što je verovatno usledilo neposredno posle izlaganja njenih konstruktivističkih grafika na istorijskoj izložbi u berlinskoj galeriji Van Diemen kada je prvi put Evropi i svetu predstavljeno nekoliko hiljada dela ruske avangarde pod sloganom *Za pomoć gladnima u Rusiji*. Učestvovala je na izložbama *Der Sturm*-a sa Kurtom Švittersom, u Hanoveru sa Lazarom el Lisickim, a tokom 1923. godine u Pragu i Brnu sa grupom čeških avangardista *Devětsil*, potom u Antverpenu u Cercle Royal Artistique i u Parizu 1926/1927. u galeriji Zborowski, za koju je bio vezan i Branko Ve Poljanski.

Kompozicija Ljubov Kozincove–Erenburg iz 1925. godine, čistih geometrijskih oblika, uravnoteženih i ujednačenih kolorističkih površina, rađena temperom na papiru, nastala je verovatno u njenom poslednjem eksperimentalnom periodu, kada je pripadala krugu konstruktivista, bliskih Rodčenku i Aleksandri Ekster. Njeno celokupno kasnije stvaralaštvo vezano je za ideologiju socijalističkog realizma i sačuvano je veoma malo radova iz njenih ranih faza, zbog čega *Kompozicija* iz Micićeve zaostavštine dobija na posebnoj vrednosti.

Umetnice u Micićevoj zaostavštini

Iako nisu izlagale na pomenutoj *Zenitovoj* izložbi 1924. godine, u Micićevoj zaostavštini sačuvani su radovi još dve avangardne umetnice.

Sonja Delone-Terk (Sonia Delaunay-Terk, Gradjesk, Ukrajina 1889 – Pariz, 1979) spada u najuži krug vrhunskih umetnica posvećenih primenjenoj umetnosti, avangardnoj modi, ilustraciji knjiga i dizajnu reklama s početka 20. veka. Poznate su njene sinteze reči i slike, a vrhunac predstavljaju ilustracije za dugačku avangardnu poemu

¹⁸ I. Erenburg (Kijev, 1891 – Moskva, 1967), istaknuti sovjetski novinar i pisac, sa El Lisickim uređivao u Berlinu časopis *Beuü/Objet/Gegenstand*; objavio knjigu o konstruktivizmu i programskoj umetnosti *A ipak se kreće*, a vrlo je bila uticajna njegova memoarska literatura *Ljudi, godine, život*. Zajedno sa El Lisickim priredio je dvobroj *Zenita* (17–18, 1922) posvećen novoj umetničkoj sceni u Rusiji.

Bleza Sandrara (Blaise Cendrars)¹⁹ *Proza transibirske železnice*, kao i njene dinamične optičke iluzije boja i formi u pokretu. Ovi radovi predstavljaju anticipaciju minimalne i optičke – op i kinetičke – umetnosti. Studirala je u Petrogradu, Karlsruheu i Parizu, divila se Van Gogu (Vincent Van Gogh) i Gogenu (Paul Gauguin), a zajedno sa svojim mužem Roberom Deloneom, takođe saradnikom *Zenita*,²⁰ već od 1910. godine započinje sa istraživanjima odnosa boje i pokreta, čime će se baviti do kraja života, sa posebnim naglaskom na ručnoj izradi avangardnih odevnih predmeta, ćilima, tapiserija, kostima za pozorišne scene, modnih detalja i sl., što će u velikoj meri uticati na svetske modne trendove. Bila je član grupe *Abstraction–Création*. U *Zenitovoj* kolekciji nalaze se dva njena akvarela: *Nacrt za dečju odeću* i *Nacrt za žensku odeću*, izrađeni sigurnom rukom, ali bez velikih inovacija ranijih perioda, kada je kreirala dadaističke haljine-poeme i *haljine uporednih linija* za Tristana Caru, na primer.

Dorotea, Tea, Dora Černigoj–Roter (Dorothea Thea; Ljubljana, 1901 – Trst, 1983) došla je umetničko vaspitanje u školi *Probuda*, a od 1924. pohađala je Tehničku srednju školu u kojoj je slikanje predavao njen budući suprug Avgust Černigoj.²¹ Počev od 1926. godine bila je vrlo aktivna u konstruktivističkom pokretu u Trstu kao organizatorka mnogih kulturnih aktivnosti; pisala je o ruskoj avangardi sa naglaskom na konstruktivizmu za časopis *Naš glas*; zajedno sa suprugom eksperimentisala je u oblasti nove fotografije; bavila se u to vreme novom disciplinom – kolažima i upravo su takva dva njena apstraktna rada sačuvana u Micićevoj kolekciji (Krečić 1981/1982: 29). *Kompozicija I* i *Kompozicija II* nisu datirane, ali se pretpostavlja da su nastale u najradikalnijem konstruktivističkom periodu oko 1926. godine, u neklasičnom materijalu, čistih boja i geometrijske organizacije površine. Kod Micića su, po svojoj prilici, ta dva kolaža stigla posle 1927. godine, direktno u Pariz sa drugim radovima koje je Anuška donela, zajedno sa delima Avgusta Černigoja i njihovog saradnika i prijatelja Eduarda Stepančića sa kojima je Micić intenzivno sarađi-

¹⁹ Rođen kao Frédéric-Louis Sauter (prim. ur.).

²⁰ R. Delone (Pariz, 1885 – Monpelije, 1941), osnivač orfističkog kubizma; njegov crtež iz poznate serije *Ajfelovih kula* (1910), sačuvan u Micićevoj zaostavštini, reprodukovao je u *Zenitu* br. 15, 1922, uz pesmu Ivana Gola posvećenu simbolu modernizma i industrijalizacije 19. veka i izlagan je na *Zenitovoj* izložbi 1924. Oboje, i Sonja i Rober izlagali su u Beogradu i Zagrebu na izložbi pariskih majstora koju je 1926. godine organizovao Branko Ve Poljanski u ime Umetničkog društva „Cvijeta Zuzorić“. Sonja je izlagala u sekciji *Dekoratvina umetnost*: u Beogradu je imala čak 18, a u Zagrebu 12 radova. Po svojoj prilici, radovi iz Micićeve zbirke pripadaju toj celini.

²¹ A. Černigoj (Trst, 1898 – Lipica, 1985), po školovanju u Bauhausu 1924. godine priredio je u Ljubljani najpre konstruktivističku, a 1925. didaktičku izložbu, ali je zbog lošeg prijema njegovih levičarskih ideja, morao da napusti Sloveniju i u Trstu osnuje Umetničku školu sa E. M. Dolfijem i Đ. Karmeličem (Giorgio Carmelich), kao i grupu konstruktivista. Radio je scenografije, kasnije dekoracije; izlagao je u *Der Sturm*-u sa mladim slovenačkim umetnicima.

vao tokom priprema za slovenački avangardni časopis *Tank*, 1927. godine, inspirisan u velikoj meri zenitizmom. Imajući u vidu da je Teja Černigoj umrla u Trstu 1983. godine, moguće je da do nje nisu stigle vesti da su na svetlost dana izašla dva njena retka, do tada nepoznata rada, malog formata, prvi put predstavljena javnosti na izložbi „Zenit i avangarda 1920-ih godina“. I dok je njen suprug Avgust Černigoj dobio sve počasti – velike studijske izložbe, rekonstrukcije radova, monografije, članstvo u Akademiji nauka, brojne sajtove, što je sve dokaz da mu je obezbeđena pozicija najznačajnijeg slovenačkog i jugoslovenskog umetnika u sferi konstruktivizma, Teja se do danas spominje samo izuzetno, uglavnom kao Avgustova supruga, ne samo zato što je – po svojoj prilici – rano odustala od umetničkih bitaka, već i zbog ustaljenog shvatanja sekundarne uloge žene.

Radovi Ljubov Kozincove, Helene Grinhof, Vjere Biler, Doroteje Černigoj-Roter, sačuvani u Micićevoj zaostavštini, predstavljaju dragoceno svedočanstvo o njihovom stvaralaštvu koje nije dovoljno poznato. Istovremeno oni upotpunjuju istoriju avangarde njihovim imenima, ali govore i o koncepciji *Zenitove* zbirke koja ističe značaj stvaralaštva žena toga vremena.

Traveleri, Zenit i slučaj „gđice Kranjčević“

Pod naslovom *Zenitističko pozorište* (*Zenit*, 1923, 24) nepotpisanog autora, ali verovatno iz Micićevog pera,²² dat je prikaz avangardne predstave 16. decembra 1922. godine u gombalačkoj (sportskoj) dvorani Prve realne gimnazije u Zagrebu, koja je tek u našoj aktuelnoj kulturnoj istoriji prepoznata kao istorijska. Reč je o prvoj manifestaciji umetničke forme performansa kod nas u kojoj je učestvovala i jedna članica, zajedno sa šest mladih aktivista, okupljenih pod nazivom *Traveleri* (Marjanić 2014; Janković 2021: 479–499). Na programu su bili delovi Micićeve poeme *Aeroplan bez motora* i kolaž tekstova Branka Ve Poljanskog, Ivana Gola i Filipa Tomaza Marinetija (Filippo Tommaso Marinetti), sa atraktivnim scenskim rešenjem konstruktivističko-mehanicističkih kostima i zavesa s apstraknom dekoracijom, rad mladog Josifa Jo Kleka. Učestvovali su i gimnazijalci Dragutin Herjanić, Dušan Plavšić Mlađi, Miho Šen (Miho Schön), Zvon-

²² Ovaj 24. broj *Zenita* nije jasno vremenski definisan: pretpostavljamo da je štampan maja 1923. godine, nakon aprilskog broja 23, iste godine. U tom majskom izdanju Micić je objavio polemički, tačnije pamfletski tekst „Papiga i monopol ‘hrvatska kultura’“ zbog kojeg je istog meseca morao da napusti Zagreb i preseli se u Beograd. Imajući u vidu zahtevne pripreme za veliku „Zenitovu međunarodnu izložbu“ – kako u organizacionom tako i u materijalnom pogledu, sledeći broj je izašao u Beogradu tek februara 1924. godine, kao katalog te izložbe. Naredni broj *Zenita* će biti šestobroj (mart–oktobar, br. 26–33, 1924), očevidno zbog velikih finansijskih teškoća.

ko Megler (Zvonko Mögler), Vlado Pilar, „gđica Kranjčević“ i – jedan magarac.²³ Micić ih je – zbog uspostavljene saradnje i uticaja koji je na njihov aktivizam imao časopis *Zenit* – podveo pod „zenitističko pozorište“. Nije ustanovljena tačna uloga koju je „gđica Kranjčević“ imala kao članica ove avangardne grupe, jer su sve ideje i akcije bile zajednički čin i nije bilo ničijih potpisa, iako se vremenom iskristalisao profil pojedinih istaknutih učesnika, poput Kleka. Ipak, poznato je da se radi o Višnji Kranjčević, odgojenoj u uglednoj porodici njene tetke Mile (rođ. Kašaj/Kassai) i teče dr Dušana Plavšića Starijeg, jednog od mecena *Zenita*, kada su joj rano umrli roditelji – otac, čuveni hrvatski pesnik Silvije Strahinja Kranjčević i majka, Gabrijela Ela (rođ. Kašaj/Kassai) – rođena sestra Mile Plavšić.

Ivana Višnja Kranjčević (Sarajevo, 1904 – Zagreb, 1983) bila je ispisnica ostalih članova grupe *Traveleri*, vaspitana na isti način, koji je otvarao vrata slobodnog i slobodarskog izbora, samostalnosti, u buntovnom duhu koji je vladao oko nje. Uostalom, buntovni stav je mogla naslediti i od svojih roditelja koji su pripadali novim, osvešćenim generacijama s početka 20. stoleća. Ceo radni vek Višnja je provela kao uvažena i omiljena sekretarica brojnih direktora Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Umrla je u februaru 1983. godine, upravo u vreme kada se, kao i o Doroteji Černigoj-Roter, povodom izložbe „Zenit i avangarda 1920-ih godina“ u Narodnom muzeju u Beogradu, njeno ime često pominjalo, zajedno sa ostalim saradnicima okupljenim oko ovog avangardnog časopisa.²⁴

Sem Sonje Delone-Terk, koja je za života, svojim inovativnim idejama u oblasti dizajna i mode, stekla mesto među najuticajnijim umetnicima i umetnicama 20. veka, o većini žena koje se sreću na stranicama časopisa *Zenit*, u Micićevoj kolekciji ili u okviru drugih zenitističkih manifestacija, imamo malo podataka. Međutim, to je dovoljno da se razume da su one pripadale samom vrhu avangardnih događanja, da su sarađivale sa najznačajnijim umetničkim ličnostima svoga vremena, da su učestvovala na najprestižnijim svetskim izložbama, pokretale časopise, objavljivale zbirke poezije, tekstove ili kritike paralelno sa najpoznatijim stvaraocima i da su uspešno uspostavljale široke saradničke veze. Mnoge su, poput Anuške Micić, imale velikog udela u uređivačkim politikama i svojim konkretnim, svakodnevnim, neumornim radom doprinosile profilu tih izdanja. Nadilazile su lokalne granice kultura, u stvaralačkom pogledu za njih

²³ U tekstu se ne pominje Čedomil Plavšić, inaše predsednik grupe *Traveleri*, jer je u to vreme bio delegat na međunarodnom studentskom skupu u Pragu.

²⁴ Doživela je užasnu sudbinu da joj jedan od dvojice sinova iz braka sa dr. Vuletićem umre kao zatočenik Golog otoka.

nisu postojale ograničenosti, nisu prihvatale prepreke ni međe, a postojanost rada u avangardnom ključu doprinela je da istorija kulture dobije na slojevitosti upravo zahvaljujući brojnim malim, a ne samo epohalnim dostignućima. Daleko od tipično ženskih tema (sem što se Sonja Delone-Terk bavila ženskom modom, Vjera Biler slikala porodične situacije i pojedine ženske likove, a Ana Balsamadžijeva obrađivala pastoralne teme), ostali radovi žena o kojima je reč, pripadaju radikalnim, transnacionalnim strujama apstrakcije, konstruktivizmu ili imaju elemente postkubističke simplifikacije forme. Ipak – njihov život, ugled i mesto u istoriji kulture, a posebno avangarde, manje je poznat: dugo su bile marginalizovane, ređe pominjane u istorijskim pregledima, ne samo u okruženju našeg prevashodno patrijarhalnog društva, već i u svetu, čije gvozdene muške obruče postepeno, ali uspešno i sa sigurnim kriterijumima razbijaju nove generacije istraživača, posebno istraživačica. Zahvaljujući njima dobijamo nova čitanja, pa tako i nova vrednovanja njihovih često nevidljivih ili naizgled minornih, a tako dragocenih, retkih doprinosa koji ukazuju na policentričnost avangarde, decentralizaciju i još jednom osporavaju irelevantna pitanja centra i periferije. U tom smislu, pod tim novim lupama, uglovima posmatranja i produbljenim osvetljenjima, mislim da treba videti značaj koji su mnoge umetnice, često samostalno, ali i sa svojim partnerima, imale u zenitističkom pokretu. Sa tim su osvajale i određene pozicije moći koje su žene tiho zauzimale, mada su u javnosti bile nevidljive. Te kompleksne bitke traju i danas, posle više od veka neprekidnih dokazivanja i postepenog dobijanja dostojanstvenih, ili dostojanstvenijih, mesta u društvu, do kojih se stiže nekonvencionalnim, horizontalnim, raznovrsnim umrežavanjima, kako je to pokazao primer časopisa *Zenit*, ustupajući prostor umetnicama. Neosporna je, ipak, bila uobičajena, svima dobro poznata dominacija muškog prisustva, pa samim tim i pitanje vrednovanja njihovog značaja.

Literatura:

- -Ar-, 1924. „Zenitistički pokret“. Sarajevo: *Večernja pošta*. 6. februar.
- Behrens, Franz Richard. 1923. „Liebeserklärung an die metaphysik“. *Zenit*, 22 (mart).
- Bilang, Karla. 2013. „Avantgarde von Balkan: Vjera Biller, Belgrad, und Mascha Jiwkova-Usunowa“, in: *Frauen im "Sturm". Künstlerinnen der Moderne*. Berlin.
- Ćurić, Mirko. 2019. *Vjera Biller. Umjetnica u zenitu oluje*. Đakovo: Đakovački kulturni klub.
- Donat, Branimir. 2004. „Performans kao oblik komunikacije hrvatske Dade i njenih inačica s javnošću“, u: *Dani Hrvatskoga kazališta: Građa i rasprava o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 30, 5–12.
- Enders, Rainer. „List of people murdered by German medical doctors between 1939 and 1948“: http://www.iaapa.org.il/46024/claims_list_Bi-Bo. (Pristupljeno maja 2015; kasnije lista nije više bila slobodno dostupna).
- Goll, Claire. 1921. „20. Jahrhundert“. *Zenit*, 6, 3.
- Goll, Claire. 1921. „Messe in Berlin“. *Zenit*, 10, 7.
- Голубовић, Вида, Ирина Суботић. 2008. *Зенит 1921–1926*. Монографија. Београд–Загреб:

Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Српско културно друштво „Просвета“. [Golubović, Vida, Irina Subotić. 2008. *Zenit 1921–1926*. Monografija. Beograd–Zagreb: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta“.]

- Golubović, Vida. 1980. „Pisma Vjere Biller Ljubomiru Miciću – Književni arhiv Lj. Micića“, *Književna reč*, 154, 10. novembar 1980, 11.
- Hastings, Beatrice. 1921. *Zenit*, 6, 3.
- Илић, Саша, Драгана Перуничић (прир.). 2021. *Страшна комедија: преписка: 1920–1960 / Анушка Мицић, Љубомир Мицић*. Београд: Народна библиотека Србије. [Ilić, Saša, Dragana Peruničić (prir.). 2021. *Strašna komedija: prepiska: 1920–1960 / Anuška Micić, Ljubomir Micić*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije.]
- Илић, Саша. 2021a. „Љубав и смрт после авангарде: увод у преписку Анушке (Кон) Мицић и Љубомира Мицића 1920–1960“, у: *Страшна комедија: преписка: 1920–1960 / Анушка Мицић, Љубомир Мицић*. Београд: Народна библиотека Србије, 7–54. [Ilić, Saša. 2021a. „Ljubav i smrt posle avangarde: uvod u prepisku Anuške (Kon) Micić i Ljubomira Micića 1920–1960“, u: *Strašna komedija: prepiska: 1920–1960 / Anuška Micić, Ljubomir Micić*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 7–54.]
- Janković, Ivana. 2021. „Jedan mogući pogled na avangardni fenomen Grupe Traveller“, u: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Zbornik radova. Bojan Jović, Irina Subotić (prir.). Kragujevac–Beograd: Galerija RIMA, Institut za književnost i umetnost, 479–499.
- Knežević, Ana. 2021. „Evropski crnci na balkanski način – Mapiranje Afrike u Časopisu Zenit“, u: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Zbornik radova. Bojan Jović, Irina Subotić (prir.). Kragujevac–Beograd: Galerija RIMA, Institut za književnost i umetnost, 417–429.
- Krečić, Peter. 1981/1982. „Slovenci v likovni zapuščini Ljubomira Micića“. *Sinteza*, 55/56/57, 29.
- -, Lieder der Hereroweiber. 1922. *Zenit*, 11, 5.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Мицић, Љубомир. 1922. „Шими на гробљу Латинске четврти. Зенитистички Радио-филм у 17 сочиненија“. *Зенит*, 12, 13–15. [Micić, Ljubomir. 1922. „Šimi na groblju Latinske četvrti. Zenitistički Radio-film u 17 sočinenija“. *Zenit*, 12, 13–15.]
- Mitzitch, Ljubomir. 1962. „Requiem pour Anouchka – Gloire à Paris“, u: *Odes à Paris*. Paris: Editions de la Revue moderne, 146–147.
- Нина-Нај, 1926. (поздравља 5-годишњицу излажења часописа *Зенит*). *Зенит*, 38. [Nina-Naj, 1926. (pozdravlja 5-godišnjicu izlaženja časopisa Zenit). *Zenit*, 38.]
- Petrović, Rastko. 1921. „Izložbe u Parizu“. *Zenit*, 3, 8.
- Poljanski, Ve (Branko). 1923. „Kroz rusku izložbu u Berlinu“. *Zenit*, 22, s.p.
- Schleiffenbaum, Lea. 2015. „Jacoba van Heemskerck“, in: *Sturm–Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932 – Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Eds.). Köln: Wienand; Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 138–155; 367–368.
- Subotić, Irina. 1983. „Zenit i avangarda dvadesetih godina“, u: Vida Golubović, Irina Subotić. *Zenit i avangarda 1920-ih godina*. Beograd: Narodni muzej, Institut za književnost i umetnost.
- Subotić, Irina. 2015 a. „Vjera Biller. Malerin der urbanen Naiven Kunst“, in: *Sturm–Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932 – Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Eds.). Köln: Wienand; Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 24–31; 356–358.

- Subotić, Irina. 2015 b. "Helen Grünhoff. Von Leben im Kreis berühmter Zeitgenossen bis zum ungeklärten Verschwinden", in: *Sturm–Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932 – Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Eds.). Köln: Wienand; Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 132–137; 365–366.
- Свирчев, Жарка. 2018. *Авангардисткиње. Огледи о српској (женској) авангардној књижевности*. Београд: Винаверова библиотека. Институт за књижевност и уметност, Фондација „Станислав Винавер”. [Svirčev, Žarka. 2018. *Avangardistkinje. Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Beograd: Vinaverova biblioteka. Institut za književnost i umetnost, Fondacija „Stanislav Vinaver”]
- Svirčev, Žarka. 2021. „Zenitistkinja: pogled ispod kloš šešira”, in: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Zbornik radova. Bojan Jović, Irina Subotić (prir). Kragujevac–Beograd: Galerija RIMA, Institut za književnost i umetnosti, 545–563.
- Свирчев, Жарка. 2021. „Уреднице авангардних часописа.” *Књижевна историја*, 53 (175), 105–129. [Svirčev, Žarka. 2021. „Urednice avangardnih časopisa.” *Književna istorija*, 53 (175), 105–129.]
- Wilhelm, Mirjam. 2019. "On Vjera Biller, or: The (Im-)Possibilities of Being a Jewish Paintress", in: *Female Artisanhip within 20th-century Interwar Avantgardes. Jewish Literatures and Cultures in Southeastern Europe. Experiences, Positions, Memory*, University of Graz, 16–18. September 2019. Book of Abstracts. Renate Hansen-Kokoruš, Olaf Terpitz (Eds.). Graz: University of Graz, Institute of Slavic Studies & Center for Jewish Studies, 67.
- *Zenit*. 1921–1926. Zagreb–Beograd, 1–43.
- -, „Zenitističko pozorište”. 1923. *Zenit*, 24.

Women Artists in Zenitism

The innovative ideas of the magazine *Zenit* (Zagreb, 1921 – Belgrade, 1926), which earned it a respected place among European and even global avant-garde publications, included a notable presence of women artists, which was unusual given that it was not a women’s magazine. According to Dr. Žarka Svirčev, the phenomenon of female authorship in avant-garde magazines has historically been approached primarily from a masculine perspective, emphasising the roles of male figures while neglecting the contributions of women. This has also affected the portrayal of Anushka Micić, the wife of *Zenit* founder Ljubomir Micić, a magazine that collaborated – directly or indirectly – with numerous artistic couples (Claire and Yvan Goll, Sonia and Robert Delaunay, Ljubov Kozinceva (Kosinzova) and Ilya Ehrenburg, Beatrice Hastings and Amedeo Modigliani, Hanna Orloff and Ary Justman, Céline Arnould and Paul Dermée, Thea and Avgust Černigoj, Helen Grünhoff and Serge Charchoune, Jakoba van Heemskerck and Marie Tak voor Portvliet). This paper also highlights Višnja Kranjčević, the only female participant in the first historic Zenitist performance by the Group of Young Avant-Gardists Travellers in Zagreb in 1922, as well as the two other female artists from the First Zenit International Exhibition of New Art in Belgrade in 1924 – besides Grünhoff, these were Vjera Biller and Ana Balsamadžieva. The data speak of Zenitism as an open platform for the presentation and valorisation of the creative contributions of these avant-garde female artists. However, apart from Sonia Delaunay-Terk, who during her lifetime earned a place among the most influential creators of the 20th century for her innovative ideas in the field of fashion, design and advertising, there is limited information about many of these women. Although they were involved in major global events, were in the circle of the most important artistic figures of their time, participated in the most prestigious exhibitions, launched magazines, published books of poems, texts and critiques in parallel with the most famous creators or successfully established broad collaborative relationships, specifically working on editorial policy, like Anushka Micić, their roles have often been marginalised. Only new generations of researchers, particularly among women are now offering fresh perspectives and evaluations of women’s contributions to the avant-garde movement, including Zenitism, thereby bringing to light their valuable yet often overlooked contributions.

Keywords: avant-garde women, women in Zenitism, artistic couples, women’s emancipation, *Zenit* revue

Ahromija i geometrija u slikarstvu Mire Brtke

Apstrakt: U dominantno muškom „svetu umetnosti” multimedijalno stvaralaštvo Mire Brtke (1930–2014) predstavlja jedinstvenu pojavu na srpskoj sceni druge polovine 20. i početka 21. veka. Nastajalo u nomadskom kretanju kroz različite umetničke discipline (film, likovna i primenjena umetnost) i modele ispoljavanja (aktivizam), ono pokazuje hrabrost u promenama, sklonost ka eksperimentu i kosmopolitizam svesti umetnice aktivne u italijanskoj i jugoslovenskoj sredini. Težište rasprave usmereno je na tri serije ahromatskih (belih i crnih) slika zasnovanih na jeziku geometrije, u kojima Brtka ispituje problem materije, forme, prostora, svetlosti, senke i kretanja, odnosno materijalne i metafizičke aspekte slike. Uz referentan osvrt na kontekste nastanka ovih dela, u fokusu su njihova formalna i idejna ishodišta kao specifične, identitetske odlike Brtkine umetnosti i autorske ličnosti. Beli ahromi iz šezdesetih godina nose nagoveštaje postmodernističkog ponavljanja sa razlikama i predstavljaju kreativnu elaboraciju rešenja istorijskih avangardi i italijanskih predstavnika postenformelne apstrakcije načelno i pokreta *Nove tendencije* posebno, dok ciklusi belih i crnih slika nastali nakon 2000. godine demonstriraju princip (auto)citatnosti. Duhovna ishodišta ove krajnje reduktivne, geometrijske apstrakcije reaktualizovane u Evropi tokom šezdesetih godina, detektovana su u načelima i ciljevima estetike praznine i filozofskih koncepata Dalekog Istoka, a njena semantička ravan tumačena je u korelaciji sa psihoanalizom i teorijom simbola Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung).

Ključne reči: Mira Brtka, beli i crni monohromi, geometrijska apstrakcija, modernizam, postmodernizam

U kontekstu roda

U dominantno muškom „svetu umetnosti” multimedijalno stvaralaštvo Mire Brtke (Novi Banovci, 5. oktobar 1930 – Beograd, 18. decembar 2014) predstavlja jedinstvenu pojavu na srpskoj sceni druge polovine 20. i početka 21. veka. Nastajalo u nomadskom kretanju kroz različite umetničke discipline (film, likovna i primenjena

umetnost) i forme ispoljavanja (aktivizam), ono pokazuje hrabrost u promenama, sklonost ka eksperimentu i kosmopolitizam svesti umetnice aktivne u italijanskoj i jugoslovenskoj sredini. U srpskoj umetnosti krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina broj žena takvog umetničkog profila bio je skroman uprkos deklarativnoj rodnoj ravnopravnosti u socijalističkom samoupravnom poretku. Tek od kraja sedme decenije prošlog stoleća artikulisani su različiti oblici aktivizma i novih umetničkih praksi u kojima sve više učešća uzimaju žene. Međutim, u domaćoj umetničkoj istoriografiji pitanje statusa žene umetnice ostalo je na margini istraživanja sve do pred kraj prošlog veka, zato što je umetnost bila dominantno tumačena i shvatana kao „muški posao” stvaranja autentičnih dela modernosti.² Samo nekoliko umetnica, koje su svojim umećem „prešle prag univerzalnog stvaraoca i ušle u svet velike umetnosti, koji je definisan imenicom muškog roda: *umetnik*”, prepoznate su i tumačene kao velike autorske ličnosti.³ Ni u posleratnoj Evropi situacija po tom pitanju nije bila mnogo bolja u godinama nakon publikovanja rasprave *Drugi pol (Le deuxième sexe)*, 1949) francuske filozofkinje Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), čije su ideje snažno uticale na razvoj feminističkog pokreta. Feminizam prvog talasa doneo je ženama pravo glasa u političkoj sferi, ali ne i istinsku ravnopravnost u socijalnim i pravnim odnosima. Početkom šezdesetih godina nekoliko francuskih umetnica, poput Niki de Sen Fal (Niki de Saint Phalle), manifestno iskazuju otklon od subordinacije žena u „sistemu umetnosti” zapadnih demokratija (Travalan, 2013: 74). To koincidira sa drugim talasom feminizma u SAD, gde on postaje organizovan, koherentan pokret za žensku ravnopravnost. Cilj drugog talasa bila je ne samo politička emancipacija žena, već i težnja za suštinskim društvenim promenama (Haywood, 2005: 254–255), što se manifestovalo u „svetu umetnosti”. Ipak, i u američkom društvu tog vremena umetnice su i dalje tretirane kao pasivni svedoci muške kreativnosti, a stvaralaštvo autorki kao što su Li Krasner (Lee Krasner) ili Ileana de Kuning (Elaine de Kooning) dugo je ostalo u senci njihovih daleko poznatijih muževa Viljema de Kuninga (Willem de Kooning) i Džeksona Poloka (Jackson Pollock) (Gabriel, 2019). Posmatrani iz

² U kulturnom tekstu „Zašto nema velikih umetnica?” (1971) Linda Noklin (Linda Nochlin) objašnjava da su u osnovi ovog pitanja brojne iskrivljene i nekritičke pretpostavke o tome kako nastaje velika umetnost, kao i mit o velikom (muškom) umetniku, koji poseduje „genijalnost” (Nochlin, 2002: 148, 149). Lisa Tickner (Lisa Tickner) ističe iskustvene, statusne i rodne razlike kao razlog što se postojanje „ženskog glasa” u umetnosti neretko karakteriše kao nešto negativno, slabo, ili što se ženski izraz koji je ekvivalentan muškom u isto tako *falocentričnom* svetu negativno kvalifikuje kao „muškarački” (Tickner, 2005: 216–217).

³ Miško Šuvaković kao izuzetne izdvaja Nadeždu Petrović, Betu Vukanović, Zoru Petrović, Milenu Pavlović Barili, Ljubicu Cucu Sokić, Olgu Jevrić i Marinu Abramović, koje su stekle kanonski status u istorizacijama srpske umetnosti modernizma (Šuvaković, 2010: 77, 79).

¹ vesna.kruljac@gmail.com; vesna.kruljac@fpu.bg.ac.rs

tog aspekta, inicijalno pozicioniranje i prepoznavanje Mire Brtke kao autentične autorske ličnosti na internacionalizovanoj i dominantno maskulinoj umetničkoj sceni Italije šezdesetih godina ukazuju se kao teži i temeljniji podvig nego što se to danas, sa hronološke distance, čini.⁴

U modernističkom kaleidoskopu

Iako je biografija Mire Brtke istražena, istorizovana i poznata,⁵ na ovom mestu neophodno je osvrnuti se na osnovne podatke koji ukazuju da je u pitanju umetnica koja je bila sposobna da pravovremeno asimiluje i kreativno odgovori na podsticaje koji su dolazili iz različitih izvora, u kojima su se prelamali ključni istorijski, geopolitički, društveni i umetnički procesi aktuelni tokom druge polovine 20. veka. Nakon završenih studija režije na Akademiji za pozorišnu i filmsku umetnost u Beogradu (1949–1955) u klasi profesora Vjekoslava Afrića, Josipa Kulundžića i Slavka Vorkapića, zatim jednogodišnjeg usavršavanja u Pragu (1956/57), te nekoliko uspešno realizovanih pozorišnih i filmskih projekata u domovini, Brtka 1958. godine zajedno sa kolegom Nikolom Majdakom odlazi u Rim,⁶ s namerom da uspostavi šire kontakte, stekne nova iskustva i nastavi rad u polju kinematografije.

U „Večnom gradu“ obnavlja kontakt i produbljuje prijateljstvo iz vremena studija u Beogradu sa slikarkom Milenom Čubraković, koja je u to vreme bila angažovana na oslikavanju pozadina za animirane filmove uglednih italijanskih autora. Prilika da se radom u tom domenu uključi u svet italijanske kinematografije podstakla je Brtku, spremnu na izazove usavršavanja u drugim umetničkim disciplinama, da upiše Akademiju lepih umetnosti (Accademia di Belle Arti) u Rimu.⁷ Studirala je slikarstvo (1959–1963) u klasi profesora Franka Đentilinija (Franco Gentilini) i Mina Makarija (Mino Maccari), dvojice tada uglednih slikara italijanskog modernizma, ali njihov kubofuturistički i ekspresivni izražajni idiom nije uticao na njena inicijalna formalno-jezička opredeljenja

⁴ Detaljnije o recepciji Brtkinog slikarstva u italijanskoj kritici šezdesetih godina sa referentnim izvorima vidi: Stepanov, 2022: 17–85.

⁵ Prve istorizacije likovnog stvaralaštva Mire Brtke u domaćoj sredini objavljene su krajem 20. veka (Denegri, 1995: 172–177; Šuvaković, 1995: 172–177), a tokom druge i treće decenije novog milenijuma publikovane su prve monografske studije (Vuksanović, 2012; Denegri i dr., 2021; Latinović i dr., 2022; Rodić et al., 2023).

⁶ Povod je bio dodela nagrade „Fermania“ Majdaku za snimateljski rad na dokumentarnom filmu *Svet maraka* (1957), koji je režirala Brtka (Latinović i dr., 2022: 231–232).

⁷ Tokom rimskog perioda (1958–1970) Brtka je paralelno posvećena radu na filmskim projektima i u domenu slikarstva.

(Stepanov, 2022: 23–25). U tom pogledu za Brtku od presudnog značaja bila su zbivanja aktuelna na tada internacionalizovanoj italijanskoj umetničkoj sceni, odnosno zajednički umetnički kontakti, preokupacije i projekti, koje su ona i Čubraković ostvarile deleći atelje u Rimu.

U to vreme zbivanja u italijanskoj umetnosti protiču u znaku ispitivanja dometa posleratnog modernizma i pronalaženja alternativa za prevazilaženje enformela u krizi i opadanju, tj. razvoja situacije definisane sintagmom „posle enformela“ ili „s onu stranu enformela“⁸ u okviru koje su artikulisane dve načelne solucije. Na nepredmetnom polu umetničkih istraživanja dominira ideja obnove forme zasnovane na racionalnoj logici, jeziku geometrije, fenomenu vizuelne percepcije i teoriji geštalta (oblika), koju reprezentuju struje neogeometrizma, neokonkretizma i neokonstruktivizma, programirana umetnost i pokret *Nove tendencije* (Pjero Manconi (Piero Manzoni), Enriko Kastelani (Enrico Castellani), Bruno Munari, grupe: *Uno* u Rimu, *T* u Padovi, *N* u Milanu).⁹ Na predmetnom polu umetničkih praksi, sa novom i najnovijom figuracijom kao lokalnom verzijom američkog pop-arta i neodade (rani Janis Kunelis (Jannis Kounellis), Mimo Rotela (Mimmo Rotella), Valerio Adami, Renato Mambor) dolazi do obnove figure i naracije, neretko prožete dozom humora, ironije, sarkazma i cinizma. Paralelno, na italijanskoj sceni deluju snažne autorske ličnosti, eksponenti modernizma (Lučio Fontana (Lucio Fontana), Alberto Buri (Alberto Burri), Đuzepe Kapogrosi (Giuseppe Capogrossi), Emilio Vedova, Renato Gutuzo (Renato Guttuso), Pjero Doracio (Piero Dorazio) i dr.). Krajem sedme decenije artikulisana je zasebna struja postobjektne, procesualne ili „siromašne umetnosti“ (Đermano Čelant (Germano Celant)). Podeljeni između sebe opredeljenošću za oponentske političke opcije i ideološke orijentacije, umetnici i likovni kritičari, kao nosioci i zastupnici pomenutih umetničkih struja, vodili su oštru, konkurentsku borbu za hegemoniju na institucionalnoj mapi značenja i, tako, dodatno produbili krizu u kojoj se našlo italijansko društvo krajem šezdesetih godina (v. Denegri, 1970: 43–52; Denegri, 2022a: 87–105).

⁸ Prema nazivu autorske izložbe „Oltre l’informale“ na Bijenalu u San Marinu 1963. poznatog kritičara i teoretičara umetnosti Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan).

⁹ Međunarodni pokret *Nove tendencije* iniciran je izložbom održanom 1961. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu koja mu, kao organizator niza izložbi i pratećih programa realizovanih u narednim godinama, obezbeđuje aktuelnost, prisutnost i trajanje sve do 1973. (v. Denegri, 2000, 194–376).



Slika 1. *Bez naziva*, 1964, kombinovana tehnika na platnu, 90 x 75 cm, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd (foto: Marko Ercegović)

Verovatno tokom 1963. godine Brtka u Rimu upoznaje Nobuju Abea (Nobuya Abe),¹⁰ japanskog slikara aktivnog od kraja pedesetih godina na italijanskoj sceni i mistika upućenog u duhovna učenja i životnu filozofiju Dalekog istoka, zasnovanih na meditaciji, kontemplaciji i odricanju od *ega*, a u umetničkim i intelektualnim krugovima na Zapadu veoma popularnih naročito nakon Drugog svetskog rata (Suzuki i From, 1964). Pokazalo se da je taj susret bio krucijalan za profilisanje Brtkinog umetničkog stava,¹¹ koje se odvijalo kroz intenzivnu razmenu informacija i zajednički rad sa Abeom i drugim mladim umetnicima u njegovom rimskom ateljeu, gde je i začeta ideja o for-

¹⁰ Kao slikar, Abe je prešao put od realističke figuracije, preko nadrealističke fantazmagorije, enformelne i geometrijske apstrakcije, do programirane umetnosti. Od kraja šeste decenije aktivistički je delovao na italijanskoj i međunarodnoj umetničkoj sceni. Godine 1967. u Rimu osniva umetničku grupu *Illumination*, shodno istoimenoj japanskoj avangardnoj grupi kojoj je pripadao u međuratnom periodu. Osim njega, rimsku grupu činili su: američka slikarka Marša Hafif (Marcia Hafif), italijanski umetnici Paolo Pateli (Paolo Patelli) i Aldo Šmid (Aldo Schmid), te Milena Čubaković i Mira Brtka. Iste godine u Trentu održana je njihova prva i jedina izložba, a nakon Abeove smrti 1971. godine grupa formalno više ne postoji (Stepanov, 2022: 42, 45–46, 50; Šuvaković, 2022: 120–122).

¹¹ Grozdana Šarčević navodi da je Nobuja Abe bio profesor na rimskoj Akademiji lepih umetnosti, u vreme kada je Brtka studirala slikarstvo (Šarčević, 1994: s.p.; Šarčević, 2003: s.p.), ali potvrde tog podatka nema u dostupnim inostranim izvorima i literaturi.

miranju grupe *Illumination* u periodu između 1964. i 1967.¹² Godine 1964. nastaje nekoliko Brtkinih dela realizovanih u kombinovanoj tehnici i još uvek zasnovanih na rešenjima enformela, ali su ona modifikovana i zajedno sa sistemski artikulisanim „upisima“ (ital. *scrittura*)¹³ transformisana u specifičan „autorski znak“. Po svedenosti izražajnih sredstava na tonove belog i usitnjene, vertikalne „upise“, delo *Bez naziva* (1964, Slika 1) ukazuje se kao konstitutivno, jer anticipira redukcioniističku slikovnu logiku zasnovanu na ahromiji, geometriji, ravnoteži i repetitiji kao glavnim principima konstituisanja vizuelog iskaza u Brtkinom narednom ciklusu belih slika (1965).

Na talasu obnovljenog poverenja u naučno-tehnološki napredak u italijanskoj sredini početkom šezdesetih godina profilise se veoma snažna analitička struja umetnosti, donoseći reafirmaciju jezika geometrijske apstrakcije i redukcioniističke slikovne logike izvedene iz rešenja racionalističkih pokreta istorijskih avangardi (ruski konstruktivizam, holandski De Stijl i nemački Bauhaus), koji su pledirali za umetnost jasnoće, sigurnosti i reda s punim poverenjem u njenu moć da pozitivno utiče na transformaciju društvene i duhovne strukture savremenog sveta. Brtka nije pripadala toj scijentističkoj i levičarski orijentisanoj umetničkoj struji i pokretu *Novih tendencija*, ali je bila bliska njihovim idejnim polazištima i formalnim ishodištima, budući da je sa eksponentima ove umetničke solucije i njenim zastupnicima u likovnoj kritici i teoriji umetnosti negovala intenzivne kontakte. To potvrđuje njeno učešće na Internacionalnom kongresu umetnika, kritičara i istoričara umetnosti u Verukiju, održanog 1965. godine u organizaciji Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan) koji je, zalažući se za obnovu ideje avangardnog projekta, tom prilikom, dao bezrezervnu podršku međunarodnom pokretu *Nove tendencije*, čiju je umetnost smatrao formalno i idejno usaglašenu sa tadašnjim stepenom društvenog i tehničko-tehnološkog razvoja zapadne civilizacije (Stepanov, 2022: 40).

Uz strukturu mreže, monohromija se u pojedinim teorijskim interpretacijama modernizma i avangarde tretira kao jedna od dve glavne paradigme slikarstva apstrakcije (Krauss, 1985: 8–22). Inicijalni trenutak u reaktuelizaciji monohromnog/ahromatskog slikarstva na italijanskoj umetničkoj sceni posleratnog perioda obeležio je Lučio Fontana svojim *Belim manifestom* (1946) i belim spacijalizmom, a potom Manconijevi beli ahromi s kraja pedesetih. Ekspanziji tog fenomena u međunarodnom kontekstu šezdesetih doprineo je niz izložbi: „Monochrome Malerei“ u Leverkusenu (1960), „Veis“ u

¹² Osim Brtke, Čubaković i turske slikarke Gendžaj Kasapči (Gencay Casapçı), ovom umetničkom krugu pripadali su italijanski slikari Antonio Frankini (Antonio Franchini) i Bruno Konte (Bruno Conte), te japanski skulptor Tomonori Tojofuku (Tomonori Toyofuku) (Stepanov, 2022: 38–39).

¹³ Šuvaković ukazuje da je takva vrsta „upisa“ Abeova invencija iz 1962. godine (Šuvaković, 2022: 122).

Hanoveru (1962), „Veis. Veis“ u Diseldorfu (1965), „Bianco. Bianco“ u Rimu, „Veis auf Veis“ u Bernu (1966) itd. Brtka nije učestvovala na ovim izložbama, ali je upravo tih godina slikala bele slike, što ukazuje na podudarnost njenog senzibiliteta i onovremenog slikarstva zasnovanog na principu monizma bezbojnosti (Denegri, 2021: 8). U umetnosti 20. veka bela ahromija je predstavljala, kako objašnjava Dejan Sretenović, „ekskluzivnu kategoriju unutar slikarstva, koja (...) u minimumu gradivnih elemenata traži ili teži maksimalnoj izražajnosti“ (Sretenović, 1990: s.p.), a podrazumevala je postojanje teorijskih premisa, racionalnog koncepta ili plana koji prethodi realizaciji.

Od 1965. godine glavna ishodišta Brtkine umetničke imaginacije postaju oblasti spekulativnog (geometrijska slikovna logika i vizuelna percepcija) i metafizičkog (transcendiranje ideje i značenja), tačnije fenomeni, koncepti i iskustva koji su u to vreme suštinski odredili poetiku mnogih umetnika. Istraživanja nove ravni racionalne i intuitivne percepcije stvarnosti uslova su promenu metodologije građenja vizuelnog iskaza. Ona počiva na primeni osnovnih likovnih elemenata (površina, linija, proporcija, valer) i otvorenih geometrijskih formi (pravougaonika, kvadrata, trougla, kruga), reduktivnih ili sistemskih metoda oblikovanja, matematičkih principa komponovanja (repeticija, progresija, a/simetrija), standardizovanih materijala i depersonalizovanih, ali i dalje manuelnih operativnih postupaka.

U osnovi tog novog načina plastičkog mišljenja detektuje se kao vodeći princip monizma (belo) i apsolutnog jedinstva suprotnosti, tj. ravnoteža: punog (materija) i praznog (prostor), statičnog (svetlost) i dinamičnog (senka), simetričnog (linija) i asimetričnog (kompozicija), odnosno podjednako uvažavanje egzaktnih, materijalnih (formalno-jezičkih) i fluidnih, metafizičkih (značenjskih) aspekata slike. Iako je repertoar izražajnih sredstava, materijala i postupaka krajnje redukovani i striktni, Brtka u tim simplifikacijama i njihovim vizuelnim učincima traži viši, ontološki smisao, što je čini duhovnom srodnicom Vasilija Kandinskog (Wassily Kandinsky), Kazimira Maljeviča (Kazimir Malevich) i Pita Mondrijana (Piet Mondrian) (Kulterman, 1982: 52–61; Mijušković, 2009: 17–96), pionira umetnosti apstrakcije.¹⁴

¹⁴ Iako nema pouzdanih podataka da je Brtka imala adekvatan uvid u vizuelno nasleđe istorijskih avangardi, posredna saznanja mogla je dobiti od profesora na beogradskoj Akademiji Slavka Vorkapića, po obrazovanju slikara, koji je preko kontakata sa Boškom Tokinom bio dobro informisan o avangardnim tokovima u evropskoj umetnosti međuratnog perioda (v. Tokin, 1928: 453–454; Golubović i Subotić, 2008: 306; Palkovljević, 2008: 234–237). Nedovoljno poznata u muški kodiranoj „svetu umetnosti“, švedska slikarka Hilma af Klint je pet godina pre Kandinskog realizovala seriju slika zasnovanih na jeziku geometrijske, koloristički ekspresivne apstrakcije. Međutim, kako nisu bile javno izlagane, one nisu ni mogle dovesti do konceptualnih promena u umetnosti <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/> (Pristupljeno 21. 6. 2024).

Upuštajući se u izazov istraživanja čiste vizuelnosti materijalnih podataka dela, Brtka se ne odriče asocijativnih potencijala i simboličkih vrednosti geometrijske forme, materije, prostora, svetla i senke u slici lišenoj boje, čija se potencijalna značenja otkrivaju uvidom u načela zen budizma i teoriju simbola Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung).¹⁵ Na tim premisama ona tokom 1965. godine realizuje, u kombinovanoj tehnici ulja i mermerne paste na platnu (Janković, 2021: 103), seriju belih slika bez naziva (Denegri, 2021: 12), od kojih nekoliko pripada ciklusu *Konstrukcije*. One ukazuju na Brtkinu pripadnost aktuelnim tokovima u međunarodnoj umetnosti, ali i na vezanost za *genius loci* iz kojeg je potekla, uprkos tome što je repertoar plastičkih podataka na slikama krajnje redukovani, nenarativni, nedeskriptivni. To su potpuno apstraktne ili konkretne slike nastale u duhu postenformelne monohromije (Denegri, 2022b: 110), tačnije ahromije. Ješa Denegri smatra da je u pitanju „slikarstvo krajnje sofisticiranog promišljanja materije, prostora, forme, svetlosti i kretanja, koje počiva na čistoj vizuelnosti i estetskoj vrednosti koju bela boja poseduje i postiže u procesu neposrednog posmatranja i opažanja.“¹⁶ Istovremeno, to je slikarstvo koje računa na simbolička i metaforička značenja belog, uspostavljena u povesti civilizacije načelno, a u umetnosti modernizma posebno.

Na površini čistog belog platna izbrisani su svaki trag predmetnosti i autorskog rukopisa. Konstitutivnu formu čini tačka, koja je multiplikovana i transformisana u liniju, a koja je (uz belo) nosilac značenja slike i predstavlja glavni oblikovni element (Slika 2). Prave i/ili zaobljene, pravilne bele linije reljefne fature raspoređene su prema horizontalnom, vertikalnom i/ili dijagonalnom algoritmu. Njihovim rasporedom i repetitivnom autorica gradi matematički precizne proporcionalne odnose na plohi, kompozicionu ritmiku sa diskretnim kinetičkim efekom, tj. uvodi u sliku četvrtu dimenziju (vreme). Izražena materijalna struktura linija dovodi u pitanje medijski status dela čime je Brtka, u kontekstu svog rimskog opusa, demonstrirala najradikalniji otklon od modela visokomodernističke slike koja je, prema teorijskom tumačenju Klementa Grinberga (Greenberg, 1995: 310), determinisana ravninom i ramom.

¹⁵ U pitanju je samo jedan od mogućih interpretativnih pristupa, otvoren za dalja promišljanja. Više o kompatibilnosti načela zen budizma i psihoanalitičke teorije videti: From, 1964: 201–269.

¹⁶ Videti više: Denegri, *Bele slike*, s.d. <https://www.mirabrtka.rs/white-paintings/> (Pristupljeno 16. 2. 2024).



Slika 2. *Bela površina*, 1965, mermerna pasta na platnu, 60 x 70 cm, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd (foto: Marko Ercegović)

Iako bele, linije pod određenim svetlom stvaraju na površini platna senke koje, uprkos tome što predstavljaju nematerijalne i eluzivne entitete, u Brtkinoj koncepciji vizuelnog iskaza funkcionišu kao konstitutivni elementi slike. Budući da se linije nikada ne ukrštaju i retko kad sustižu u jednoj tački, one grade otvorene geometrijske forme pogodne za učitavanja različitih simboličkih značenja,¹⁷ a plastičko zbivanje se odvija u metafizički koncipiranom, belom, atemporalnom i bezgraničnom prostoru slike. Kompozicija je geometrijski stroga i počiva na simetriji ili asimetriji (dinamičkoj ravnoteži) linija i površina, što ove slike definiše kao *cosa mentale*. Međutim, bele slike nisu mehanizovani i tautološki koncipirani dijagrami kao što su to reduktivne formulacije neokonstruktivističke ili minimalističke provenijencije, nego su izrazito imaginativne predstave autorefleksivnih sadržaja, spekulativne i meditativne podjednako.

¹⁷ Prema oceni Franka Purinija (Franco Purini), u pitanju je jezik „simboličke geometrije“ bremenit metaforičkim značenjima, kojem najbliže horizontalne analogije nalazi u delima članova grupe *Forma 1* (Karla Akardi (Carla Accardi), Ugo Atardi (Ugo Attardi), Pjetro Konsagra (Pietro Consagra), Pjero Doracio (Piero Dorazio), Nino Gverini (Nino Guerrini), Akile Perili (Achille Perilli), Antonio Sanfilipo (Antonio Sanfilippo), Đulio Turkato (Giulio Turcato)), nosiocima posleratnog modernizma u Italiji (Purini, 2023: 15).

U estetici i mističkim učenjima Dalekog istoka praznina i jednostavnost su samo privid, a beskonačni beli prostor predstavlja metaforu punoće života i složenosti, tj. istine čovekovog bića, koje traži puteve (linije) dosezanja stanja nesputanosti, ravnoteže, harmonije, unutrašnjeg mira i celovitosti (belo). Zen budizam taj ultimativni cilj definiše kao duhovno prosvetljenje, do kojeg čovek stiže postepeno, kroz suočavanje, prihvatanje i prevazilaženje nesavršenosti vlastitog bića i svih nesreća, nedaća, neprijatnosti i nepravdi (senki) u životu. Iako nisu deo Brtkine slike-objekta, senke projektuju ideju o njenoj realnoj strukturi, a na metaforičkom nivou predstavljaju simbolički supstitut autorkinog prisustva. U Jungovoj psihoanalitičkoj teoriji *Senka* je ambivalentna arhetipska figura koja simbolizuje negativni identitet ličnosti, ali i njene pozitivne mentalne, emocionalne i kreativne potencijale potisnute duboko u podsvest (Jung i dr., 1987: 118, 160, 168–169, 173, 175–176). Tumačene u tom ključu, bele slike ukazuju se kao metaforički prikaz procesa spoznavanja kontradiktorne prirode vlastitog bića, tokom kojeg Brtkina postaje gospodar svog podsvesnog *Ja* ili *Senke* (Jung i dr., 1987: 166). I upravo zato što se radi o vizualizaciji jednog sazajnog procesa, koji je dug, težak, neprohodan i neizvestan, a zahteva koncentraciju, istrajnost, doslednost i odricanje od *ega*, Brtkin slikarski postupak namerno je sveden. Glatke površine, odsustvo tragova individualnog autorskog rukopisa, linije organizovane u strogom geometrijskom poretku, upotreba šablona i specijalnog alata (Janković, 2021: 103), u funkciji su egzaktnog transponovanja ideje na slikarsku plohu.

Na konceptualnoj ravni linearne konfiguracije mogu se poistovetiti sa arhetipskim simbolima kao što su lestve (hijerarhija, red) i lavirint (nesređenost, rastrojstvo). U Jungovoj teoriji oni označavaju suprotstavljene aspekte ličnosti (svest i podsvest), tj. racionalne (mišljenje i opažanje) i iracionalne (osećanje i intuicija) funkcije, koje tokom procesa sazrevanja ili *individuacije* teže da se harmonizuju (Trebješanin, 2008: 326–327, 241–242, 258). Stoga ne bi bilo opravdano bele slike tumačiti kao posledicu prevage razuma nad maštom, dominacije racionalnosti na štetu imaginacije. Tim pre što se autorka podjednako oslanja kako na svesne tako i na podsvesne motivacije, na ishodišta u kolektivnom i subjektivnom nesvesnom, te se njena dela mogu posmatrati kao autorefleksivni ideogrami ili arhetipske slike. Tumačene u asocijativnom ključu, a na temelju Brtkinih izjava (Draganić Nonin, 2012: 15, 24), bele slike referiraju na nepreglednu vojvođansku ravnicu, konfigurisanu putnim trasama i kultivisanim parcelama, koja kao svojevrsni kod ili znak porekla i geografskog identiteta egzistira u autorkinom biću na nivou podsvesnog. Kao takva, ova dela se ukazuju kao započeta ili nedovršena mandala, arhetipska slika rajskog vrta ili idealnog mesta za život ispunjenog smislom, harmonijom i ravnotežom (Trebješanin, 2008: 339–342), koji umetnica optimistički projektuje i gradi za budućnost.

Kao akademski obrazovana slikarka Brtka je imala uvid u naučna saznanja da je belo ne-boja i da istovremeno sadrži sve boje sunčevog spektra, a da u slikarstvu predstavlja ekvivalent svetlosti. Međutim, njene bele slike demonstriraju jedan posve drugačiji, simbolički pristup fenomenu svetlosti. Iako nastale pre formalnog osnivanja grupe *Illumination*¹⁸ i njenog nastupa u Trentu 1967, kada je Abe u tekstu kataloga izložio jedno, za Daleki istok tipično, tumačenje pojma *illumination* kao mističkog „prosvetljenja” ili „unutrašnjeg obasjavanja” (Abe, 1967: s.p.), u zen budizmu nazvanog *satori* (Suzuki i From, 1964: 18, 44, 71, 241–246, 265–266), a na osnovu podatka da dvoje umetnika intenzivno sarađuju od 1963/64. godine, može se pretpostaviti da je Brtka u periodu realizacije belih slika bila upoznata sa simboličkim konotacijama belog u kulturi Japana, koje se vezuju za numinoznu svetlost (Kulterman, 1982: 54). Mistično iskustvo prosvetljenja u zen budizmu, analogno je jungovski shvaćenom procesu *individuacije*, dosezanja *Sopstva* (celovite ličnosti) ili *homo maior* – superiornog bića u sebi obdarenog sposobnošću poimanja skrivene suštine, smisla egzistencije (Trebješanin, 2008: 384–387). Budući da je takvo iskustvo ideal kojem se teži, ali se teško ili nikada ne dostiže, njegov status nematerijalne dragocenosti u Brtkinim slikama impliciran je svetlošću sublimnog karaktera koju emanira belo. Takođe, trebalo bi uzeti u obzir i činjenicu da je u sredini iz koje autorka potiče nasleđe vizantijske sakralne umetnosti sveprisutno na nivou kolektivno nesvesnog, što je, možda, predstavljalo intuitivni podsticaj da bele slike koncipira kao vizuelni iskaz koji transcendiraju ideju spoznaje istine vlastitog duhovnog bića ili suštine postojanja kroz umetnost koju stvara. Najbliže vertikalne analogije ovom idealističkom poimanju slikarstva mogle bi se naći u ideologiji belog suprematizma (1918) Kazimira Maljeviča, umetnika koji je insistirao na ahromiji belog, univerzalnom jeziku geometrije i apersonalnom prosequu u posredovanju metafizičkih sadržaja vezanih za pitanja svrhe i smisla umetnosti (Mijušković, 2009: 25–47, 87–89). Svojom morfologijom i fenomenologijom Brtkine bele slike impliciraju ravnotežu spiritualnog i materijalnog, metafizičkog i fizičkog, konceptualnog i predmetnog.

Kada je marta 1965. godine nekoliko dela iz ove serije bilo prikazano na izložbi *Forma presenti* u rimskoj galeriji Scorpio, zajedno sa radovima Kontea, Frankinija, Takahašija i Milene Čubraković, selektor i autor ove prezentacije Đuzepe Gat (Giuseppe Gatt) kao zajedničko obeležje izloženih radova istakao je novi tretman svetlosti i obradilo:

¹⁸ Naziv grupe bio je inspirisan naslovom zbirke poezije Artura Remboa (Arthur Rimbaud) *Les Illuminations* (1886).

U aktuelnoj produkciji ostvaruje se želja za zaustavljanjem elemenata svetlosti: ‘zaustaviti’ u smislu objektivizirati je tako da joj se oduzme i onaj najmanji impresionistički ostatak koji proizlazi iz pokretljivosti i suštinske varljivosti svetlosne percepcije. Takva objektivizacija je postignuta putem plastične linearne forme, morfološki i geometrijski postavljene na principu simetrije, a koncipirane u reljefu – a baš ta ugaona egzaktnost reljefa ostvaruje statičku svetlosnu funkciju, nedvosmisleno, objektivnu kao da je zapravo svetlost ostala zarobljena unutar umetničkog objekta koji u krajnjoj konsekvenci postaje objekat svetlosti ili, bolje rečeno, svetlost – objekat (Gatt prema Stepanov, 2022: 34–35).¹⁹

Upravo ta „objektivizacija” svetlosti kao nematerijalne komponente slike zasnovane na racionalnom geometrijskom poretku dala je Brtkinim delima dimenziju atemporalnosti i „auru” sakralnog predmeta, moderne ikone ili slike-objekta meditativnog i kontemplativnog karaktera.²⁰ Kao takve, bele slike u svom podtekstu nose jedno posve drugačije shvatanje odnosa umetnost–kultura–društvo, te se na drugom nivou čitanja ukazuju kao implicitna kritika racionalistički ustrojene, tehnološki razvijene, konzumeristički nastrojene i alijenirane zapadne civilizacije šezdesetih. Takva poruka iskazana minimumom izražajnih sredstava (belo), ali sa maksimalnim efektom, definiše ove slike kao „vizelni pandan haiku poezije” (Denegri, 2022b: 109), najsazetije pesničke forme u japanskoj književnosti. Kao i većini umetnika 20. veka naklonjenih metafizici, Brtki je bilo poznato da belo prema estetičkim načelima Dalekog istoka ima efekat „neme rečitosti” ili „gromoglasne tišine” (Suzuki i From, 1964: 29, 91), pa se ova serija belih slika može kvalifikovati i kao sažeta, ali manifestna vizuelna izjava umetnice.

Rimski korpus Brtkinih belih ahroma zaokružuje nekoliko slika-objekata iz 1965/66. godine, nastalih otiskivanjem ili grebanjem po još vlažnom belom impastu sa primesama peska. To su radovi izražene materijalne fature manje-više organizovanih, geometrizovanih „upisa” sa efektom zgrafito fasada. Evidentno inspirisana recentnim Manconijevim belim ahromima, a morfološki bliska oštrouglim konfiguracijama na *Urlup* slikama i objektima Žana Dibifea (Jean Dubuffet), ova dela ostaju u domenu formalnog eksperimenta,²¹ ali anticipiraju principe citatnosti i parafraze svojstvene postmodernizmu.

¹⁹ U originalu na italijanskom (v. Gatt, 1965: s. p.).

²⁰ To je otvorilo mogućnost da se ona posmatraju „u dijalogu” sa radovima ne samo pripadnika grupe *Illumination*, već i Lazara Vozarevića i Aleksandra Tomaševića iz istog perioda (Denegri, 2019: 7).

²¹ Istom diskursu pripada i nekoliko Brtkinih belih slika iz serije *Linea* (1994–1996), izvedenih u tehnici ulja na platnu, koje takođe pokazuju formalne reference na Dibifeove *Urlup* konfiguracije, ali i daleke asocijacije na motive linearistički koncipiranih dela Paula Klea (Paul Klee) s kraja četvrtice decenije prošlog veka.

U postmodernističkom hijatusu

Nakon političke krize, građanskih ratova i raspada Jugoslavije 1990-ih, nosioci postmodernizma, poetički i medijski krajnje heterogene i hibridne umetničke produkcije, u Srbiji na početku novog milenijuma jesu pretežno pojedinci, pripadnici divergentnih socijalnih slojeva i etničkih grupa, koji deluju u većim i manjim gradovima doprinoseći ukidanju razlike između kulturnog centra i periferije. U radu umetnika prioriteta su pitanja motivacije (ideje, koncepta) i realizacije (metoda rada, operativnih postupaka), a poetike variraju shodno devizi Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) da je „aktuelno i ono što je retro”. Nasuprot megalografskim sadržajima modernizma, dominantni postaju ropografski sižezi vezani za kolektivna iskustva i lični mikronarativi, u kojima se reflektuju opšte stanje duha i pitanja čovekovog bića i egzistencije u savremenom svetu. Tematski sloj umetničkih dela varira „od suspregnute do napregute narativnosti” (Vuksanović, 2013: 122), a otklon od lako čitljive naracije ukazuje na težnju ka specifičnoj vrsti subjektivizma kroz koji se autorski stav prema svetu (realnosti i umetnosti) ispoljava u rasponu od konstatacije do negacije.

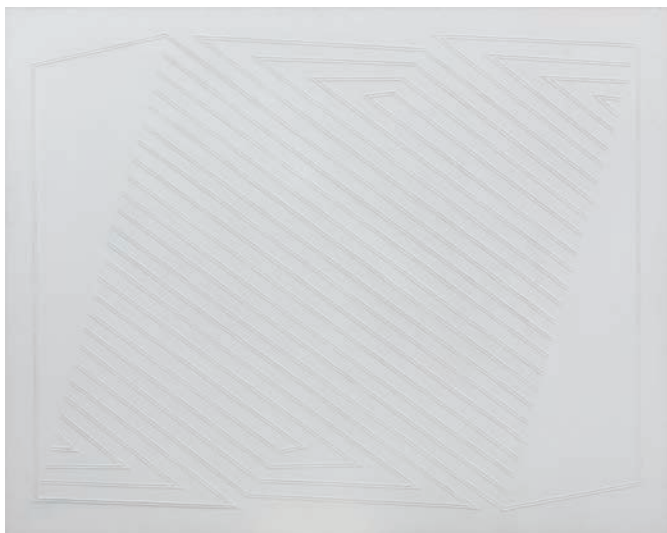
U toj konceptualno i aksiološki drastično izmenjenoj umetničkoj klimi postmodernog pluralizma, a nakon brojnih transformacija slikarskog prosedeja i mnoštva iskustava stečenih u drugim umetničkim rodovima i disciplinama, Brtka tokom prve decenije 21. veka stvara novu seriju belih slika-objekata pravilne i jasne kompozicione strukture (Slika 3). Zasnovana na ahromiji belog i geometrijski stogom linearizmu izražene reljefne fakture sa pratećim efektom senke, dela iz ciklusa *Bele senke* (2000–2009) evidentno proishode iz konceptualnih pretpostavki i formalnih rešenja Brtkinih belih slika iz 1965. godine. Odlikuje ih istovetna, bogata tonska skala belog i širok dijapazon varijacija u artikulaciji linearnih konfiguracija, kao i diverzitet suptilnih optičkih iluzija (zatvorene geometrijske forme) i vizuelnih promena, što ih na belim površinama stvaraju reljefne linije i tranzitorne senke. Pripadaju neekspresivnoj struji umetnosti postmodernizma, tačnije tendenciji nove geometrije ili „neo-geo”, a demonstriraju tipično postmodernističke principe rada u serijama, autocitatnosti, ponavljanja sa ili bez razlika (v. Oraić Tolić, 1990: 12–15). One se očitavaju u primeni savremenih materijala (akril) i, što je još važnije, u motivacijama i značenjima ciklusa *Bele senke*.²² Ovaj ciklus je *summa brevis vitae*, a njegova vrednost je polisemija.

²² Denegri, *Bele slike*, s.d. <https://www.mirabrtka.rs/white-paintings/> (Pristupljeno 16. 2. 2024).



Slika 3. X-1, 2000, mermerna pasta na platnu, 120 x 150 cm, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd (foto: Marko Ercegović)

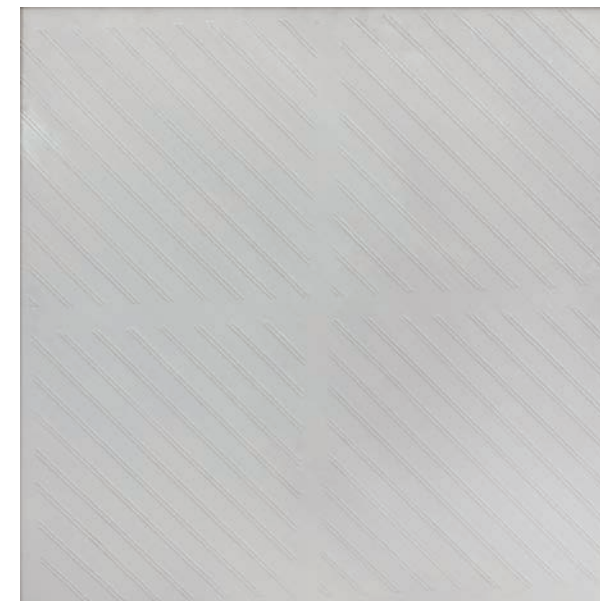
Pomeranje težišta sa belog na senke i njihovo prisustvo ne samo na vizuelnoj, već i na tematsko-sadržinskoj ravni ovih dela, u samom nazivu ciklusa predstavlja tačku odvajanja u odnosu na seriju belih slika iz šezdesetih. Naziv ciklusa je paradoksalan, budući da su nauka i empirija dokazale da senke nikada nisu bele. Iako nematerijalne, one su sastavni deo fenomenologije slike-objekta, a istovremeno čine pretekst za elaboraciju nenarativne verbalno-vizuelne enigme (Slika 4). Sintetišući u recentnim belim slikama objektivnu i simboličku supstanciju senke, Brtka iz svog unutrašnjeg sveta, iz najdubljih ličnih osećanja, iznosi na videlo univerzalne ljudske drame i prevodi ih u svet estetskih vrednosti. Umesto konvencionalnih ili neutralnih naziva, identifikacionu oznaku pojedinih slika iz ciklusa *Bele senke* čine datumi, što ovim delima daje karakter intimne, dnevničke beleške. Vođene iz dana u dan one ukazuju da je poriv za stvaranjem postepeno nadjačao Brtkin najveći životni izazov – gubitak porodice (supruga Dragana Kresoje, reditelja, i sina Miloša Kresoje, snimatelja) u fatalnom udesu u helikopteru, novembra 1996. godine, prilikom snimanja filma *Pun mesec nad Beogradom*. Prihvatanje tragičnog usuda bio je bolan i dugotrajan proces, iskustvo koje je umetnicu dovelo do suočavanja sa *Senkom*.



Slika 4. *Bez naziva, s.d.*, mermerna pasta na platnu,
120 x 100 cm, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd
(foto: Marko Ercegović)

Uspostavljajući kontinuitet sa sopstvenim delom iz sredine šezdesetih Brtka je nastojala da premosti emocionalni, psihološki i umetnički hijatus nastao usled porodične tragedije koja je, činilo se zauvek, inhibirala njenu kreativnost i optimizam. Zato povratak na stara rešenja nikako ne bi trebalo shvatiti kao zamor ili odsustvo invencije, niti kao autoreprezentaciju umetnice koja tašto potvrđuje poziciju samopouzdanje *maestra*-e ili gordo demonstrira dosegnuti stepen virtuoznosti, nego kao odraz potrebe i želje za ponovnim uspostavljanjem stabilnog egzistencijalnog uporišta. U tom duhovnom porinuću u vlastito biće, promišljanju svrhe i smisla vlastite egzistencije, Brtka se vraća umetničkoj praksi i dostiže zenit svog ahromatskog slikarstva. Istrajavajući na konstruktivnim idealima, ona demonstrira nepokolebljivu veru u isceliteljsku moć umetnosti i njene potencijale da pozitivno utiče na transformaciju savremenog sveta, uprkos svim destruktivnim silama koji takvu umetnost i njenu autorku okružuju u realnosti. Stoga se *Bele senke* mogu posmatrati kao izraz Brtkinog postignuća ultimativnog cilja: stanja duhovnog, unutrašnjeg mira (*nirvana*) u nizu fragmenata sećanja kao okosnice jedne iste priče (Slika 5).²³

²³ Na taj zaključak upućuje simboličko značenje krsta (v. Trebješanin, 2008: 225–230) u središtu dela *15. mart 2009*.



Slika 5. *15. mart 2009*, mermerna pasta na platnu,
100 x 100 cm, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd
(foto: Marko Ercegović)

Završnicu Brtkinog opusa čini serija crnih slika bez naziva, koja nastaje iz potrebe da se odgovori na izazov redefinisanoj pojma slike (u medijskom i tehničkom smislu) u doba ekspanzije digitalnih medija i novih tehnologija, ali sa fokusom na istu oblikovnu logiku (geometrijska matrica), likovne probleme (materiju, formu, prostor, svetlost, kretanje) i njihova simbolička značenja. Međutim, ahromija i geometrija u ovim slika-ma-objektima više nisu rezultat dugog analitičkog i reduktivnog procesa kao manifestacije mentalnog i metafizičkog iskustva, nego odgovor na sveprisutni, hegemoni svet tehnički usavršenih umetničkih objekata. Reč je o panelima crnog klirita sa mašinski prosečenim linijama, koje transcendiraju treću dimenziju (Slika 6). Iako formalno slični minimalističkim objektima, ovi radovi pokazuju da Brtka još uvek traga za mogućnošću dosezanja sublimne, metafizičke supstance umetničkog dela. Praznina u vidu uskog procepa, iako nematerijalna, postaje konstitutivni element umetničkog dela, jednako kao i bela svetlost koja pri dnevnom posmatranju izvire iz tog hijatusa. U odnosu na *Bele senke*, radi se o inverziji u kojoj ne samo da belo postaje crno, već i ono što je imalo reljefnu strukturu i materijalnu supstanciju sada postaje prazno i dematerializovano. Crno i belo su objedinjeni u ovim slikama, a u dalekoistočnoj filozofiji čine skladno jedinstvo suprotnosti (*Jin i Jang*) ili *Tao* (Trebješanin, 2008: 71). Prema Oliveri

Janković, radi se o „totalnom dizajnu“, u okviru kojeg je Brtka sublimirala problematiku koja ju je fascinirala tokom čitave umetničke karijere, a to je ravnoteža: površine i prostora, punog i praznog, svetla i tame, belog i crnog, mirovanja i kretanja, razuma i emocija, života i smrti, i niza drugih antitetičnih fenomena i pojmova (Janković, 2021: 108).



Slika 6. Bez naziva, s.d., klirit, 64 x 70 cm, klirit, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd (foto: Marko Ercegović)

Iako u poznom životnom dobu, Brtka nastoji da održi maksimalnu koncentraciju, te izražajna sredstva svodi na minimum, ali uvodi savremene materijale i postupke koji isključuju njeno angažovanje u fizičkoj realizaciji dela. Uprkos toj izraženoj depersonalizaciji i tehnološkoj usavršenosti izvedbe, njene crne slike poseduju mnoštvo referenci na zbivanja u realnom svetu. Kako objašnjava Sava Stepanov:

serija crnih slika emanira osećanje epohalne krize kroz smirenu, neekspresivnu i meditativnu raspravu o karakteru i duhu savremenog sveta na prelazu između 20. u 21. vek, koji protiče u znaku liberalnog neokapitalizma, tržišne ekonomije, dehumanizacije i sveprisutnosti digitalnih medija (Stepanov, 2021: 244–245).

Precizno isečena površina crnog klirita funkcioniše kao ogledalna slika tog sveta, te bi se ova dela, shodno simboličkim vrednostima crnog u slikarstvu 20. veka, mogla tumačiti kao prefiguracija propasti, besmisla i zla (Slika 7). No, suštinska vrednost crnih slika leži u izjednačavanju autorskog subjekta i umetničkog objekta, odavno odbače-

noj narcisoidnosti *Super-Ja* i odbacivanju sâmog *Ja*, samoponištavanju autorske nadmoći i taštine. Brtkino *Ja* kao da se povlači pred sveukupnom slikom kao simbolom totaliteta sveta, koju je autorka estetski osmislila, ali ne i lično realizovala, nagoveštavajući hijatus između tog istog sveta i *Sopstva*.

Slikarski razvoj Mire Brtke proticao je u znaku preispitivanja svojstava, karaktera i prirode visokomodernističke slike, a bio je suštinski određen njenim poimanjem umetnosti kao područja traženja vlastitog identiteta i potvrđivanja sopstvene egzistencije kao žene i umetnice u dominantno maskulinom svetu umetnosti. Motivisana potrebom da svojim slikarstvom aktivno participira i deluje konstruktivno u društvenoj realnosti, Brtka na matematički preciznim formama, odnosima i oblikovnim principima artikuliše specifičan tip geometrijske apstrakcije zasnovan na dominaciji i simbolici belog i crnog, dajući svojim slikama spekulativni i metafizički karakter. Takav koncept ahromnog slikarstva proistekao je iz transkulturalnog dijaloga: sinteze i kreativne elaboracije iskustva istorijskih avangardi, rešenja italijanskih predstavnika međunarodnog pokreta *Nove tendencije*, načela estetike praznine i filozofskih koncepata Dalekog istoka, kombinovanih sa intuitivno doživljenim lokalnim umetničkim nasleđem i geografskim zaleđem.



Slika 7. Bez naziva, s.d., klirit, 70 x 64 cm, klirit, vlasništvo Fondacije MIRA BRTKA, Beograd (foto: Marko Ercegović)

Reč je o samosvojnom umetničkom diskursu, koji predstavlja sponu između poznog modernizma i postmodernizma, što Miru Brtku čini autentičnom i markantnom autorskom ličnošću ne samo u italijanskoj i jugoslovenskoj umetnosti, već i na međunarodnoj sceni druge polovine 20. i početka 21. veka. Među njenim savremenikima koji takođe, pod uticajem mističkih učenja Dalekog istoka, koriste belo i crno za transcendiranje metaforičkih značenja ili egzistencijalnih pitanja, bilo da u svojim slikama kao ona zadržavaju odnos forma–pozadina bilo da ga poništavaju, trebalo bi pomenuti Fontanu, Manconija, Kastelanija, Iva Klajna (Yves Klein), Gintera Ukera (Günther Uecker) iz grupe Zero, Eda Rajnharda (Ad Reinhardt), Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg). Izvesne reminiscencije na njihova i sopstvena dela, prisutne u poznim Brtkinim ciklusima, rezultat su njene potrebe da odgovori na izazove postmodernističkog eklektizma kroz primenu principa (auto)citatnosti ili parafraze inicijalnog predloška sa elementima inkluzije. Istrajavajući u stvaranju umetnosti jasnoće, sigurnosti i reda Brtk je gradila sopstveni umetnički identitet i autentičnu sliku sveta, sa misijom dosezanja istine vlastitog umetničkog bića i oduhovljenja čovečanstva. Vođena tim ciljem ona nikada nije gubila osećaj, izazov i odgovornost sopstvenog angažmana, čiji je smisao tražila i nalazila u umetničkom istraživanju skrivenih područja egzistencije i afirmaciji humanih vrednosti.

Literatura:

- Abe, Nobuya. 1967. *Illumination*. Trento: Galleria d'arte L'Argentario.
- Denegri, Ješa. 1970. „Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enfomela do siromašne umetnosti”. *Umetnost*, 21, 43–52.
- Denegri, Ješa. 1995. *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*. Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa. 2019. *Dijalog: Lazar Vozarević, Mira Brtk, Aleksandar Tomašević, Milena Čubraković*. Beograd: Nacionalna galerija.
- Denegri, Ješa. 2020. *EXAT-51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*. Zagreb: Horetzky.
- Denegri, Ješa i dr. 2021. *Refleksije*. Beograd: Muzej grada Beograda i Fondacija Mira Brtk.
- Denegri, Ješa. 2021. „Mira Brtk i grupa *Illumination*”; u J. Denegri i dr., *Refleksije*. Beograd: Muzej grada Beograda i Fondacija Mira Brtk, 7–12.
- Denegri, Ješa. 2022a. „Skica italijanskih umetničkih zbivanja između 1960–1970”; u V. Latinović i dr., *Mira Brtk: rimski period*. Novi Sad: Galerija Bel Art, 87–105.
- Denegri, Ješa. s.d. *Bele slike*. <https://www.mirabrtka.rs/white-paintings/> (Pristupljeno 16. 2. 2024).
- Draganić Nonin, Gordana. 2012. „Intervju Mira Brtk: 'DNK' kao horizont vojvođanske ravnice”. *Nova misao*, 16, 15–24.
- From, Erih. 1964. „Psihoanaliza i zen budizam”; u D. T. Suzuki i E. From, *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 201–269.
- Gabriel, Mary. 2019. *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan,*

Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art. Boston: Little Brown & Company.

- Gatt, Giuseppe. 1965. *Forme presenti*. Roma: Galeria Scorpio.
- Голубовић, Видосава, Ирина Суботић. 2008. *Зенит 1921–1926*. Београд и Загреб: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвета [Golubović, Vidosava, Irina Subotić. 2008. *Zenit 1921–1926*. Beograd i Zagreb: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost i SKD Prosvjeta.]
- Greenberg, Clement. 1995. „Modernist Painting”; in F. Frascina and J. Harris (eds.), *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon, 308–314.
- Haywood, Andrew. 2005. *Političke ideologije. Uvod*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Janković, Olivera. 2021. „Mira Brtk – umetnica koja je volela da se menja”; u J. Denegri i dr., *Refleksije*. Beograd: Muzej grada Beograda i Fondacija Mira Brtk, 101–108.
- Jung, Carl Gustav i dr. 1987. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.
- Krauss, Rosalind E. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Култерман, Удо. 1982. „Језик тишине – о симболизму беле боје (1966)”. *Градина*, 6, 52–61. [Kulterman, Udo. 1982. „Jezik tišine – o simbolizmu bele boje (1966)”. *Gradina*, 6, 52–61.]
- Mijušković, Slobodan. 2009. *Prva poslednja 'slika'*. Beograd: Geopoetika.
- Latinović, Vesna i dr. 2022. *Mira Brtk: rimski period*. Novi Sad: Galerija Bel Art.
- Nochlin, Linda. 2002. „Žene, umetnost i moć”; u B. Anđelković (prir.): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 129–152.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Palkovljević, Tijana. 2008. „Slikarstvo Slavka Vorkapića”; u M. Šuvaković i D. Ugren (ur.), *Umetnost XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti Vojvodine, 234–237.
- Purini, Franco. 2023. „L'universo di Mira / Mira's Universe”; in M. Rodić, F. Purini et S. Stepanov, *I flussi delle nuove tendenze Italiane / The currents of Italian new tendencies*. Beograd et Novi Sad: Arte Media et Simbol, 13–16. <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint> (Pristupljeno 21. 6. 2024).
- Rodić, Miroslav et al. 2023. *I fulsi delle nuove tendenze Italiane / The currents of Italian new tendencies*. Belgrade et Novi Sad: Arte Media et Simbol.
- Сретеновић, Дејан. 1990. *Бело: бела слика у савременом југословенском сликарству из збирке Музеја савремене уметности*. Београд: Галерија-легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића [Sretenović, Dejan. 1990. *Belo: bela slika u savremenom jugoslovenskom slikarstvu iz zbirke Muzeja savremene umetnosti*. Beograd: Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića.]
- Stepanov, Sava. 2022. „Mira Brtk: rimski period”; u V. Latinović i dr., *Mira Brtk: rimski period*. Novi Sad: Galerija Bel Art, 17–85.
- Suzuki, Daisetz T., Erih From. 1964. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit.
- Šarčević, Grozdana. 1994. *Mira Brtk: usmerena imaginacija*. Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti.
- Шарчевић, Гордана. 2003. *Мира Бртка: слике и скулптуре*. Сремска Митровица: Галерија „Лазар Возаревић” [Šarčević, Gordana. 2003. *Mira Brtk: slike i skulpture*. Sremska Mitrovica: Galerija „Lazar Vozarević”]
- Šuvaković, Miško. 1995. „Granice modernosti ili slučaj Mire Brtk”; u: M. Šuvaković i D. Ugren (ur.), *Evropski konteksti umetnosti 20. veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti Vojvodine, 172–177.

- Šuvaković, Miško. 2010. „Proizvodnja / dekonstrukcija / prezentacija / izvođenje 'ženskog' identiteta u modernističkom slikarstvu“; u J. Denegri, M. Šuvaković i N. Dedić (ur.), *Trijumf savremene umetnosti. Mapiranje diskontinuiteta opsesija, uživanja, fantazija i subverzija unutar materijalnih umetničkih praksi u Srbiji tokom dvadesetog veka*. Novi Sad i Beograd: Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujčić kolekcija, 77–87.
- Šuvaković, Miško. 2022. „Mira Brtka: imanencija i transcedencija slike“; u V. Latinović i dr., *Mira Brtka: rimski period*. Novi Sad: Galerija Bel Art, 113–131.
- Tickner, Lisa. 2005. „Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima“; u Lj. Kolečnik (priredio), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 167–243.
- Токин, Бошко. 1928. „Путови Славка Воркапића – етапе: Земун, Београд, Будимпешта, Кратово, Париз, Холивуд“. *Летопис Матице српске*, 315 (3), 453–454 [Tokin, Boško. 1928. „Putovi Slavka Vorkapića – etape: Zemun, Beograd, Budimpešta, Kratovo, Pariz, Holivud“. *Letopis Matice srpske*, 315: 3, 453–454.]
- Travalyan, Rebecca. 2013. „The Legacy of Simone de Beauvoir on Modern French Visual Art“. *Journal of International Women's Studies*, 14 (4), 61–79. <https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1719&context=jiws> (Pristupljeno 28. 5. 2024).
- Trebješanin, Žarko. 2008. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu.
- Vuksanović, Suzana. 2012. *Mira Brtka. Nestabilne ravnoteže*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti Vojvodine.
- Vuksanović, Suzana. 2013. *Nova skulptura u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti Vojvodine.

Achromia and Geometry in Mira Brtka's Paintings

In the predominantly male-dominated 'world of art', the multimedia creations of Mira Brtka (1930–2014) represent a distinctive phenomenon on the Serbian scene in the latter half of the 20th and early 21st centuries. Her art, characterised by a nomadic exploration across different artistic disciplines (film, fine arts, applied arts) and modes of expression (including activism), reflects her courage in embracing change, a penchant for experimentation, and a conscious cosmopolitanism, being active in both Italy and Yugoslavia. This discussion focuses on three series of achromatic (black and white) paintings based on the language of geometry, where Brtka delves into the issues of matter, form, space, light, shadow and movement, i.e. exploring both the material and metaphysical aspects of painting. With a referential reflection on the context of these works' creation, the emphasis is on their formal and conceptual origins as defining features of Brtka's art and her personal identity as an artist. The white achromes from the 1960s subtly echo postmodernist tendencies of repetitions with variations, representing a creative elaboration of solutions derived from the historical avant-gardes, particularly Italian representatives of post-Art Informel abstraction and the New Tendencies movement. The cycles of black and white paintings created after 2000 demonstrate the principle of (self-)citation. The spiritual origins of this highly reduced and geometric abstraction, which was revitalised in Europe in the 1960s, can be traced to the principles and goals of aesthetic emptiness and philosophical concepts from the Far East. Its semantic dimension is interpreted in correlation with psychoanalysis, particularly Carl Gustav Jung's theory of symbols. Motivated by a desire to actively engage with and constructively influence social reality through her paintings, Brtka articulates a unique form of geometric abstraction characterised by mathematically precise forms, relationships, and principles of creation, grounded in the symbolism of black and white, giving her paintings a speculative and metaphysical character. Determined to create art that embodies clarity, security and order, Brtka developed an authentic vision of the world, pursuing the truth of her artistic being and the spiritualisation of humanity.

Keywords: Mira Brtka, black and white monochromes, geometric abstraction, modernism, postmodernism.

Grafički list kao otvoreno polje umetničke prakse Bosiljke Kićevac Popović

Apstrakt: U izuzetno bogatom stvaralačkom opusu umetnice Bosiljke Kićevac Popović (1932–2016) pored centralne pozicije koja pripada ilustraciji knjiga i časopisa namenjenih deci, značajan je i nezaobilazan njen doprinos mediju grafike. U ovom radu fokus je usmeren na polje grafičke delatnosti koja se u celokupnom stvaralaštvu umetnice razvijala paralelno sa ilustracijom. Kao referentna tačka u tumačenju umetničke prakse Bosiljke Kićevac uzima se opšta slika građanskog miljea ugledne beogradske porodice iz koje je potekla. Upravo taj društveni narativ utiče na sagledavanje personalnog i mikro identiteta koji je oblikovao njenu ličnost. U širem kontekstu interpretacija nacionalnog identiteta (kroz istorijsko nasleđe Kosovskog epa i narodnih priča) čini nezaobilazno ishodište njenog rada. Introspektivni doživljaj urbane vizure viđen sa prozora ateljea umetnice usmeren je na tanani prelaz iz unutrašnjeg intimnog prostora ka spoljnom svetu u kome toponimi Beograda postaju prepoznatljivi grafički simboli. Na nizu grafika epske sadržine dominira sklop motiva koji se po maniru i izrazu ne vezuju za stereotipnu žensku ikonografiju, već za elemente preuzete iz literarne naracije na kojima primenjuje princip ulančavanja slika koje simuliraju kadrirane isečke nalik na filmsku traku. U ilustracijama knjiga u tehnici linoreza, narodne motive ukršta sa bajkovitim elementima mašte i fantastike, postižući snažan vizuelni utisak. Vrhunac grafičkog rada ostvarila je u seriji linoreza na temu srpskih poslovice, interpretirajući narodni život uz satiričnu, grotesknu i simboličku ikonografiju. Deo svoje prakse umetnica je posvetila izradi slikovnih ekslibrisa, protkanih elementima folklora i simbolima Zodijskog kruga u kojima je pojednostavljen i prečišćen likovni jezik obojen, kao i većina njenih dela, diskretnom dozom karikaturalnosti i vedrog humora.

Ključne reči: Bosiljka Kićevac, grafika, linorez, ilustracija, ekslibris

¹ gorana.stevanovic@nb.rs

Rađanje moderne grafike

Grafika je oduvek odražavala duh vremena u kome je nastajala i razvijala se, zahvaljujući svojoj jezgrovitosti, sažetosti, umnožavanju vizuelne poruke i lakoći komuniciranja sa posmatračem. U složenim umetničkim zbivanjima druge polovine 20. veka, kao i ostale umetničke discipline, prolazila je kroz razvojne tokove i promene uklapajući se u proces osavremenjivanja jugoslovenske umetnosti.² U ovom periodu dve beogradske akademije i jedna galerija snažno su programski uticali na stvaranje povoljne klime za ubrzani razvoj grafičke delatnosti. Glavni punkt za modernizaciju ove umetničke discipline činio je Grafički odsek Akademije likovnih umetnosti u Beogradu osnovan još 1940. godine, kada je za profesora postavljen Mihailo S. Petrov (Slijepčević, 1985). Petrov je od 1951. godine predavao i na Grafičkom odseku Akademije primenjenih umetnosti gde se pokreću nove mogućnosti za razvoj grafičke discipline, od klasičnih postupaka u crno-beloj tehnici, preko litografije, do kolorističkih efekata u linorezu, drvorezu i drugim tehnikama.

Prve generacije školovanih grafičara u Beogradu, načinile su ogroman korak ka osvajanju specifičnih medijskih svojstava grafike. Zahvaljujući Bošku Karanoviću, Mirjani Mihać, Dragoslavu Stojanoviću-Sipu i Miodragu Petroviću, 1949. godine osnovan je Grafički kolektiv, čija je uloga neodvojiva od stvaranja i preobražaja moderne srpske grafike u kontekstu savremene likovne umetnosti. U daljoj afirmaciji grafike značajni su umetnički doprinosi Stjepana Filekija, Dragoljuba Kažića, Maria Maskarelija, Mileta Grozdanića, Stojana Čelića, Branimira Karanovića, Mladena Srbinovića, Lazara Vujaklije, Miodraga-Bate Kneževića, Velizara Krstića, Živka Đaka i drugih umetnika. Umetnički atelje grupe slikara i grafičara, kako se predstavljao Grafički kolektiv, u galerijskom prostoru na Obilićevom vencu br. 27 u Beogradu, organizovao je prvu izložbu grafike, 1952. godine čime su nagoveštene nadolazeće decenije ispunjene dinamičnim, osmišljenim akcijama i izložbenim aktivnostima (Činkul, 2019).

² U periodu pre Drugog svetskog rata, slikar i profesor na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu Ljubomir Ivanović podigao je ugled grafičke delatnosti u ravnopravan položaj sa ostalim likovnim disciplinama, dok je Mihailo S. Petrov, u periodu do 1921. do 1926. godine, našu grafiku uveo u samu srž avangardnih zbivanja u Evropi, oslobodivši je realističkog postupka, čime ju je uveo u tokove estetskih i idejnih pokreta kao što su dadaizam i zenitizam. U međuratnom periodu grafikom su se povremeno bavili slikari Ivan Radović, Kosta Hakman, Pavle Vasić, kao i Dušan Janković. Prva grafička izložba u Srbiji održana je 1934. godine na inicijativu nekoliko članova sekcije Udruženja „Cvijeta Zuzorić“, najavljujući prodor mlađih umetnika aktivnih u traženju slobodnijeg i individualnijeg izraza. Na izložbi je učestvovalo osamnaest izlagača, među kojima su bili Nikola Bešević, Peđa Milosavljević, Anton Huter, Ivan Lučev, a pojavljuju se i umetnici Mirko Kujačić i Đorđe Andrejević-Kun opredeljeni za angažovanu ulogu grafike. Videti dalje: Kraut, 1985: 200–209; Manojlović, 1934: 318.

Individualni grafički opusi i raznovrsnost likovnih koncepcija potvrđuju da je grafika umetnička disciplina koja je oduvek privlačila radoznale autore. Negujući „estetiku starog zanatstva“, grafika sa slikarstvom deli pojedine likovne pravce, kroz široku lepezu interesovanja i različitih naklonosti grafičara (Kraut, 1992: 11). Osnovna linija razvoja grafike u Srbiji, u periodu od 1950. do 1980. godine proticala je u znaku prevlasti figuracije, od poetskog realizma, preko nadrealizma, fantastike, ekspresionizma, pop-arta i novih oblika figuracije (Bošnjak, 1975). Intimizam, kao i sklonost ka klasičnom zanatu, vezanost za lokalna predanja, „simbolika univerzalnih tema, meditacija o umetnosti minulih epoha“, činile su karakteristike rada grafičara Beogradskog kruga³ (Denegri, 1985: 14). Tako je Miloš Ćirić inspirisan literaturom jakog naboja i sažete simbolike; Bogdan Kršić je na originalan način interpretirao motive iz srednjovekovne i renesansne književnosti u tehnici bakropisa, akvatinte i mecotinte; Boško Karanović se, kroz stvaralačku i pedagošku praksu na katedri za grafiku Akademije primenjenih umetnosti, bavio temeljnim istraživanjem grafičkog medija zasnovanog na proučavanju iskustava starih majstora; Marko Krsmanović se u svom grafičkom opusu opredelio za nekonvencionalno istraživanje tehnika duboke štampe u boji (Činkul, 2016).

Pored umetnika značajno mesto pripada i umetnicama koje su tokom druge polovine 20. veka razvijale različite grafičke izraze. Tokom prvih nekoliko godina šeste decenije Mirjana Mihać koristila je različite mogućnosti grafičkih tehnika, od rustičnog, ekspresivnog drvoreza i linoreza do suptilnosti i liričnosti bakropisa i litografije (Burić, 2013). Vukosava Obradović u svom grafičkom svetu izgradila je poseban svet sintetičkih oblika prožet dramatikom tamnog i svetlog (Činkul, 2016). Danica Masniković opredeljuje se za tehniku akvatinte, krećući se od figuracije do apstraktnih pejzaža (Slijepčević, 1985). U potpuno apstraktnim formama Vukica Mijatović sredinom sedamdesetih godina dočaravala je bojenu strukturu ikona, tkanina i fresaka (Slijepčević, 1985). Milica Vučković svojim radom u suvoj igli i akvatinti obeležila je grafiku osme decenije, krećući se u motivskom krugu ljudskih i životinjskih figura izvedenih u dramatičnim crno-belim odnosima (Kraut, 1996). U tom posebnom ženskom umetničkom krugu istaknutih grafičara druge polovine 20. veka, zapaženo mesto pripada ilustratorki Bosiljki Bosi Kićevac.

³ U kritičarskoj praksi ovaj odomaćeni termin označava umetničke korene (dve beogradske akademije) iz kojih su se formirale nove generacije umetnika.

Život i stvaralaštvo Bosiljke Kićevac Popović

Bosiljka Kićevac Popović (1932–2016) kompleksna je ličnost istančanog umetničkog senzibiliteta. Pripadala je generaciji srpskih posleratnih umetnika poput Marka Krsmanovića, Živojina Kovačevića, Bogdana Kršića i Boška Karanovića koji su istraživali različite ilustratorske i grafičke tehnike. Njena umetnička biografija začela se u godinama nakon Drugog svetskog rata kada je društvena klima bila obeležena nedovoljnom slobodom stvaralačke svesti zbog ideoloških presija. Vreme života i rada Bosiljke Kićevac sadrži nekoliko karakterističnih opredeljenja za različite oblike likovnog izraza, koje bi dubljom ontološkom analizom objedinili kao unutrašnje tokove međusobnog povezivanja sadržaja i htenja njenog slikarskog bića (Slika 1).

Odgajana u građanskom miljeu stare beogradske porodice, uz brata Pavla i sestru Pavu, odrasla je u centru Beograda, u Palmotićevoj ulici. Otac Milan Kićevac, bio je cenjeni lekar i upravnik Dermatološke klinike u Beogradu.⁴ Takođe, pripadala je trećoj generaciji obrazovanih žena kosmopolitskog duha, od bake Bose Petrović, koja se otisnula sa Velike škole u Beogradu na studije u Francuskoj, preko majke Vere Petrović Kićevac, čije se bogato i zapaženo profesionalno iskustvo oblikovalo kroz rad u prestižnoj biološkoj laboratoriji Pasterovog instituta u Parizu. Vera Petrović Kićevac se paralelno sa naučnim radom aktivno zalagala za feminističke ideje i prava srpskih žena u beogradskom ogranku organizacije Ženski pokret, u Alijansi ženskih pokreta, kao saradnica časopisa *Ženski pokret*, na mestu predsednice Komisije za međunarodne veze, u Udruženju univerzitetski obrazovanih žena koje je delovalo u periodu 1927–1941. godine (Albala, 1938).⁵ Vera Kićevac je pripadala grupi intelektualki iz uglednih građanskih porodica koje su uvidele značaj obrazovanja, zastupajući odbranu profesionalnih interesa i integriteta obrazovanih žena, njihovog nezavisnog položaja i borbe za jednake uslove zaposlenja (Kosijer, 2021).

⁴ Iz razgovora sa Anom Popović-Bodroža, ćerkom Bosiljke Kićevac.

⁵ U Beogradu je 1919. godine kao jedno od prvih udruženja počelo da deluje Društvo za prosvetno obrazovanje žene i zaštitu njenih prava, sa idejom podsticanja zajedničke borbe za dostojniji društveni položaj. O razvoju feminističkog pokreta videti dalje: Malešević, 2007: 13. U časopisu *Ženski pokret* (1920–1938) razmatrana su sva suštinska pitanja feminizma, od socijalnog položaja žena, preko uzroka njihove društvene inferiornosti, do „rešavanja svih pitanja koja ženama leže na srcu“, a „njihov opstanak čine tako teškim“. O pitanjima feminizma videti dalje u: *Ženski pokret*, 1920, 1: 2.



Slika 1. Bosiljka Kićevac u svom ateljeu

U nostalgičnim sećanjima na detinjstvo, upletenim u niti memoarske proze *Pričam*, sa uzdržanom setom, Bosiljka Kićevac pominje tri perioda mladosti isprekidana ranim gubitkom roditelja i odrastanjem uz maćehu Milicu Dedijer, koja je, odgajajući troje dece usred kovitlaca Drugog svetskog rata, nametnula poštovanje novih životnih vrednosti (Kićevac, 2009). Racionalnost i beskompromisnost u pogledu Bosiljkinih daljeg obrazovanja, preovladali su u donošenju odluke da se nakon završene Prve ženske gimnazije u Beogradu upiše u Tehničku školu, što je vodilo ka sigurnom izboru zanimanja građevinskog tehničara. Taj momenat u formiranju ličnosti buduće umetnice, bio je preloman da ljubav prema crtanju usmeri ka „dimenziji čiste realnosti“ (Nenadović, 2006: 30). Doba okupacije, životna iskušenja, neprihvatanje partijskih načela, oblikovali su mladu Bosiljku Kićevac u ličnost koja bi bila idealna, po rečima Gordane Popović-Vasić, za jedan feministički pleoaje (Popović-Vasić, 1996: 4). Kao pripravnica Gradskog zavoda za izgradnju Beograda, planirala je da školovanje nastavi na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, ali ukazala joj se nova mogućnost

koja je bila bliža njenoj slikarskoj prirodi. Veliki uticaj na buduću umetnicu ostavila je izložba Dušana Ristića i Ljubice Cuce Sokić u ULUS-ovoj galeriji u Beogradu, održana 1951. godine. Opčinjena motivom kišnog dana na jednoj od izloženih slika Ljubice Sokić, iznova se vraćala u galeriju, sa strahopoštovanjem i iskrenim divljenjem prema velikoj slikarki. U godinama kada je postala zrela umetnička ličnost, u sećanju na razgovor sa Ljubicom Sokić pomenula je koliko je, u trenutku kada se opredeljivala između praktičnog rada na polju arhitekture i neizvesnog puta u svet primenjene umetnosti, prelomna tačka bila upravo ta mala izložba tempera, pastela i crteža (Kićevac, 2009: 166).

Početak pedesetih godina 20. veka, na diskretan nagovor profesora Milana Četića, nakon priprema u ULUS-ovoj školi crtanja u Šumatovačkoj ulici, Bosiljka Kićevac upisuje Akademiju primenjenih umetnosti u Beogradu, prvo odsek arhitekture, a potom odsek slikarstva u klasi profesora Vase Pomorišca i Vinka Grdana (Popović-Vasić, 1996). Na Akademiji se u to vreme školovala i Ida Ćirić, koja će se kao i Bosiljka Kićevac u kasnijim godinama posvetiti ilustrovanju za decu. U periodu nakon diplomiranja, kada su mladi umetnici istraživali nove mogućnosti na polju likovne i primenjene umetnosti, Bosiljka Kićevac izvodi monumentalna dela: intarziju *Lov* za svečanu salu hotela Metropol, tri reprezentativne intarzije za Titov plavi voz,⁶ kao i nacрте za unikatne tepihe u zgradi Saveznog izvršnog veća (Timotijević, 1975). Na nagovor kolege Živojina Kovačevića, objavljuje svoju prvu ilustraciju u književnom časopisu *Zmaj* (1960), čiji je glavni urednik bila Mira Alečković. Od tog momenta profesionalno opredeljenje Bosiljke Kićevac ostaće trajno vezano za primenjenu umetnost, određeno činjenicom da je ilustracijom mogla nesmetano da se bavi u okrilju porodičnog doma, u „satima predaha i tišine“ posvećujući dovoljno pažnje porodici (Popović-Vasić, 1996: 4). Zatvorena u kapsulu svog žanrovskog opredeljenja, mlada umetnica je težila da uskladi privatni i profesionalni život što je prema njenim rečima zahtevalo samosvest, energiju, ali i žrtvu (Marjanović, 2010). Njeno profesionalno sazrevanje otpočelo je u periodu kada je položaj žena nakon okončanja Drugog svetskog rata bio sa jedne strane obeležen brojnim emancipatorskim procesima, pravom na obrazovanje, sticanjem ekonomske nezavisnosti, ali sa druge strane kulturnim i društvenim pritiscima rodni uloga (Zelenović, 2020: 82).

Ne pronalazeći svoj put u enformelu koji je početkom šezdesetih godina 20. veka prožeo beogradsku likovnu scenu poetikom pobune i sumnje u postojeći si-

⁶ Specijalni voz luksuznog tipa korišćen za potrebe nekadašnjeg predsednika SFR Jugoslavije Josipa Broza Tita.

stem vrednosti, Bosiljka Kićevac bavila se figurom, portretom i istorijskim temama. Glavna oblast njenog stvaralaštva ostala je suštinski vezana za ilustraciju knjiga i časopisa namenjenih deci kroz specifičnu likovnu interpretaciju bajki, narodnih priča, romana, poezije, slikovnica i školskih udžbenika.⁷ Ilustracije nabijene poetskim sadržajem prisutne su ne samo kao „pratnja tekstu, već kao njegovo moguće objašnjenje” (Čelić, 1975: 1). U opisu likovne forme i korišćenom metodološkom aparatu često nailazimo na odrednicu „suzdržani poetski realizam”, čime se ilustrativni svet Bosiljke Kićevac vezuje za ekspresiju ličnog, intimni karakter autobiografske ispovesti i poetičnost svakodnevnog, koja odiše „toplinom” i „izvesnom crtom plemenitosti” (Timotijević, 1975: 2).

Umetničko kretanje Bosiljke Kićevac u godinama nakon završetka Akademije primenjenih umetnosti vezuje se za izlagačku aktivnost na preko deset samostalnih izložbi u zemlji, kao i na brojnim zajedničkim izložbama primenjenih i likovnih umetnika, poput „Zlatnog pera Beograda”, „Majske izložbe” i „Oktobarskog salona”, u periodu od 1959. do 2015. godine. Paralelno, van lokalne sredine, aktivno je izlagala u više navrata na „Brnskom bijenalu”, izložbi ekslibrisa⁸ u Londonu, kao i u evropskim centrima ilustracije – Bratislavi, Lajpcigu i Barseloni. Od velikog broja priznanja koja su potvrdila visok umetnički domet njenih radova posebno se izdvajaju nagrade: novinske kuće *Politika* iz Fonda „Vladislav Ribnikar” (1976), Nagrada „Ivan Petković” na izložbi ilustracije „Zlatno pero Beograda” (1976), Nagrada Vukove zadužbine za umetnost (1996), kao i Nagrada ULUPUDS-a za životno delo (1996) (Popović Vasić, 1996). Sa *Politikinom* nagradom, postala je prva primenjena umetnica kojoj je dodeljeno ovo značajno priznanje nakon slikara Nedeljka Gvozdenovića, Ivana Tabakovića, Krste Hegedušića, Gvida Tartalje i vajara Riste Stijovića.

U vremenskom rasponu od preko pet decenija (1960–2016) pored profesionalnog rada na polju ilustracije, Bosiljka Kićevac iskazuje se paralelno kao vrsni grafičar,

⁷ U oblasti ilustracije za decu (1960–2016) ostvarila je impozantan umetnički opus od jednostavnih, linearnih crno-belih crteža, do tehnike pošoara, tempere i kolaža. Realizovala je jednostavna grafička rešenja vizuelne i pedagoške sadržaje prilagođene uzrastu deteta. Referentne slike iz ranog detinjstva i odrastanja reaktiviraju sećanja i nataložene emocije koje doprinose stvaranju osobene atmosfere na ilustracijama Bosiljke Kićevac. Videti dalje u: Stevanović, 2024.

⁸ Ekslibris je štampan ili ručno izrađen listić, koji se lepi na unutrašnju stranu prednjih korica knjige, označavajući njenog vlasnika. Pojavljuje se krajem 15. veka u Nemačkoj, a zatim i u drugim zemljama. Nalepnica je po pravilu umetnički rad malog formata, na kome se iza obaveznog natpisa „ex libris” stavlja ime i prezime vlasnika knjige (biblioteke), što se kombinuje sa ilustracijom koja je najčešće u vezi sa za sklonostima naručioca.

izvodeći radove monumentalnog formata, projekte za tekstil i ekslibrise,⁹ na kojima preovlađuju elementi preuzeti iz folklornih i epskih predložaka. Ovi neodvojivi tokovi njene umetničke prakse stvaraju simbiotsku celinu koja oblikuje portret ozbiljne, kompleksne, studiozne i posvećene umetničke ličnosti.

Grafička tehnika – linorez

Bosiljka Kićevac se opredeljuje za tehniku linoreza koju odlikuje izraženi kontrast svetlo–tamnog tretmana površine. Kao tehnika visoke štampe, linorez je srodan drvorezu, a otisak se radi ručno uz pomoć valjka, ili provlačenjem papira kroz štamparsku presu. Tehnika rada zahteva fizički napor i istrajnost tokom rezanja ploče linoleuma, što povećava zadovoljstvo grafičara, naročito u završnoj fazi rada. Matricu, homogeno po sastavu, čini izrezana ploča linoleuma u koju se dletom, lakim rezačima, rezbarskim nožićima, kao i iglom za radiranje, urezuje prethodno naneti crtež. Postupak ne dozvoljava brisanje i senčenje, već svaki potez ostaje utisnut i nepromenljiv, kao rezultat sigurnosti i preciznosti u izvođenju grafičkog procesa. Linorez je stekao širok krug pristalica među savremenim grafičarima koji se u svom radu opredeljuju za mekše ureze i oble linije, za razliku od prefinjenih, baršunastih poteza koji se sreću u drugim grafičkim tehnikama, poput bakropisa, ili suve igle (Hozo, 1998). Ručna štampa za razliku od industrijske, omogućava neposredni stvaralački kontakt sa matricom kao osnovom grafičkog lista, a ručno otiskivanje stvaralačku intervenciju u drugoj, jednako važnoj fazi realizacije (Kraut, 1987). Grafičar, kako zapaža Bogdan Kršić, „grafički misli” kroz zakonitosti koje imaju svoje prednosti i ograničenja istovremeno ekonomišući sredstvima svoga izražavanja (Kraut, 1987: 123). Umetnici kao što su Pablo Pikaso (Pablo Picasso), Anri Matis (Henri Émile Benoît Matisse), Moris Vlamenk (Maurice de Vlaminck), Kristijan Rolfs (Christian Rohlfs) i Ludvig fon Hofman (Ludwig von Hofman) davali su prednost linorezu spram drugih grafičkih tehnika, dok se u praksi umetnika Beogradskog kruga negovao „inverzioni štampani proces”, odnosno gravira u linoleumu, čiji je glavni predstavnik bio jedan od osnivača Grafičkog kolektiva Boško Karanović (Hozo, 1998: 63).

⁹ U Narodnoj biblioteci Srbije od 2021. godine čuva se zaostavština Bosiljke Kićevac Popović, koja sadrži originalne ilustracije za knjige i časopise namenjene deci, skice i predloške za ilustracije, crteže iz slikarskog dela opusa u tušu, bajcu i grafitu, grafike na temu narodnih poslovice i narodne književnosti, vedute Beograda, ekslibrise, knjige sa objavljenim ilustracijama, izložbene kataloge, pozivnice za izložbe, novogodišnje čestitke, fototeku, hemeroteku i ličnu prepisku umetnice.

Tokom najvećeg dela svoje umetničke karijere, Bosiljka Kićevac oblikovala je linoreze otiskujući ih ručno na finom japanskom papiru, bez pomoći prese „mukotrpnim trljanjem kašike po papiru“ (Popović, 1999: 1). Koristila je prednosti ove tehnike za reprodukovanje uvijenih, talasastih linija, isto koliko i pravih geometrijskih ureza. Prvi grafički listovi sa motivima Beograda nastali su za vreme studentskih dana (1958) kada je od ostataka starog linoleuma koristila manje oštećene delove (Popović, 1999). U tim godinama, neveliko grafičarsko iskustvo oplemenila je zrelošću svoje ličnosti, ovladavanjem zanatom i poznavanjem tehnike materijala, što je svrstava u onu grupu umetnika koja sama izvodi i kontroliše sve faze grafičkog procesa, od ideje do otiskivanja. „Tako je počelo moje bavljenje tim likovnim izrazom i ja sam bila zaražena za ceo život“, beleži umetnica (Kićevac, 2007: 166). Za sebe je skromno tvrdila da nije pravi grafičar po obrazovanju, niti da se može porediti sa svojim kolegama po veštini i znanju u grafičkim disciplinama, ali da, baveći se ovom tehnikom, razmišlja kao grafičar, uživajući u oštrim crno-belim kontrastima koje čini grafika otisnuta na površini linoleuma (Kićevac, 2007: 166). Pored činjenice da je delovala kao članica Grafičkog kolektiva, Bosiljka Kićevac je svoje linoreze predstavila i na „Otvorenom grafičkom ateljeu“¹⁰ 1992. godine (Kićevac, 1992: 42). Zajedno sa ostalim istaknutim grafičarima svoje generacije,¹¹ zastupala je individualni pristup grafičkom izrazu i otkrivanju stvaralačke poetike, smatrajući da je za likovnu manifestaciju kakav je bio „Otvoreni grafički atelje“ značajan štimung, prisnost, kao i druženje učesnika i posmatrača. O tome govori i njen autorski iskaz: „Za grafičara su to retki i dragoceni trenuci kada za čas oseti da nije uzalud posvetio život mukotrpnom radu“ (Kićevac, 1992: 49).

U grafičkom opusu Bosiljke Kićevac izdvaja se nekoliko celina u kojima se prepoznaje njeno specifično viđenje i doživljaj rodnog grada; epski naboj koji kulminira u tematici Kosovskog boja; krug ilustracija namenjen narodnim pričama; dok se kao poslednja celina ističu duhovita grafička rešenja ekslibrisa pogodna za likovno izražavanje u malom formatu.

¹⁰ „Otvoreni grafički atelje“ osnovan je 1983. godine na inicijativu Narodnog muzeja u Beogradu i grupe grafičkih umetnika sa idejom stimulanja i popularisanja grafičkog stvaralaštva, kao i javnog prikazivanja procesa otiskivanja grafičkog lista. Na prvom „Otvorenom grafičkom ateljeu“ učestvovali su: Boško Karanović, Emir Dragulj, Branko Miljuš, Bogdan Kršić, Miodrag Nagorni, Marko Krsmanović i dr. Više o radu ateljea u: Kraut, 1992.

¹¹ Jože Ciuha, Emir Dragulj, Živko Đak, Stjepan Fileki, Mile Grozdanić, Miodrag-Bata Knežević, Bogdan Kršić, Miodrag Vartabedijan, Dušan Petričić.

Pogled na grad sa prozora ateljea

Opređeljujući se za koncept topografske tačnosti zasnovan na vizuelnom sadržaju, Bosiljka Kićevac poput drugih savremenih grafičara „dinamično posmatra grad, da bi njegovu sliku rastavila na fragmente prenoseći i kanališući urbano iskustvo“ (Kovačić, 2021: 18). Kao mesto „permanentnog nereda“, pojam grada uvek iznova „generiše umetničke akcije i oblike delovanja u kome grafika predstavlja autentični obrazac“ (Kovačić, 2021: 25). Introspektivni doživljaj urbane vizure viđen sa prozora njenog ateljea na uglu Palmotićeve i Ulice Ive Lole Ribara, usmeren je na tanani prelaz iz unutrašnjeg individualnog prostora ka spoljnom svetlu. Na nizu grafika izvedenih na finom japanskom papiru sa faktografskom tačnošću beležila je toponime Beograda – krov Narodne skupštine, zgradu Beograđanke i kupolu hrama Svetog Save. Ulicu Ive Lole Ribara (1980) koja je nostalgичno vezuje za period mladosti, ovekovečila je na dugačkom frizu pravolinijski ustrojenih fasada formiranom kao šest ploča u dva paralelna niza (Slika 2). U kompozicionom smislu ovo grafičko rešenje upućuje na bakrorezne vedute u kartografskim atlasima 16. veka, kao što je *Civitates orbis terrarum*.¹² Na grafičkom listu kao da vlada strah od praznog prostora koji umetnica pokriva mrežom horizontala i pojednostavljenih uglastih formi. Svaki segment zgusnute kompozicije formira priču, a svi zajedno dočaravaju život velegrada, kao lično viđenje i doživljaj umetnice. Na pomenutoj, kao i na drugim grafikama slične tematike, nadvija se atmosfera svečane tišine akcentovana diskretnim prisustvom sićušnih ljudskih figura, sugestivno oblikujući zamrznutu sliku grada. Priroda je prisutna više u obrisima, povučena u granične delove grafike, kroz nemirne krošnje drveća i uskovitlanu šaru neba koja pravi dinamičan kontrast nasuprot statičnom crtežu fasada. Stvara se utisak da je reč o gotovo arhitektonski shvaćenim nacrtima, izvedenim na temelju pouka koje je ponela iz Tehničke škole i shvatanju da je crtež „uvek u službi nedvosmisleno jasne ideje“ (Čelić, 1975: 1). Pripremajući se za rad na ovom projektu, fotografisala je svaku zgradu, da bi pribeležila i zapamtila detalje i pojedinosti na njihovim fasadama. Još jedna nedatirana grafika na temu Beograda rađena je kao ručno bojeni otisak na platnu. Rad korespondira sa istoimenim grafičkim rešenjem Bogdana Kršića iz 1950. godine, izvedenim na velikoj drvenoj ploči na kojoj umetnik diskretno označava toponime grada, kao tačke svog profesionalnog puta¹³ (Kraut, 1987).

¹² Jedno od najvažnijih kartografskih dela Evrope 16. veka, delo gravera Fransa Hogenberga, prikazuje šesto gradova moderne Evrope.

¹³ Atelje i stan, Akademija primenjenih umetnosti, gradske kafane Tri šešira i Mali Pariz.



**Slika 2. Ulica Ive Lole Ribara, 1980,
deo grafičkog lista 35 x 100 cm,
Narodna biblioteka Srbije, Grafička zbirka**

Dve grafike, *Beograd savska varoš* i *Beograd dunavska varoš – pogled sa srpske strane – XVIII vek*, Bosiljka Kićevac sačinila je prema istorijskim izvorima. Čine ih sačuvani planovi Beograda iz vremena pre njegovog ponovnog pada pod tursku vlast 1740. godine, kada je centar varoši bio na dunavskoj strani oko Trgovačke ulice koja je spajala Vidinsku kapiju sa spoljnim utvrđenjima, gde su bila koncentrisana najvažnija zdanja tadašnjeg Beograda.¹⁴

Umetnica je uvek i sa ponosom isticala da je Beograđanka u čije su detinjstvo i mladost upletena sećanja na predeo Dorćola koji je ovekovečila kroz crteže kaleme-gdanskih bedema, crkve Ružice i gradskih kapija (Kićevac, 1976). Za razliku od grafika, motiv grada u njenim ilustracijama romana najčešće preuzima funkciju pozadinskog dekora, praćen prepoznatljivim urbanim simbolima poput statue Meštrovićevog *Pobednika*, ili zgrade *Politike* u knjigama *Hajduk u Beogradu* (1985) i *Čarobni fenjer* Branka Ćopića (1990), kao i u nizu ilustracija za časopis *Zmaj*, koje radi šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Njima se pridružuje i serija crteža Beograda, Dubrovnika, Sutivana, Pariza, Minhena i Beča iz perioda studentskih dana, ostavljajući utisak „da su koncipovani kao dekomponovane realnosti zasnovane na vrednostima čiste likovnosti” (Bodroža, 2010: 2).

¹⁴ U Međunarodnom pres-centru priredila je izložbu „Moj Beograd i moja domovina” (1991) na kojoj je izložila slike i grafike se temom Beograda.

Istorijsko i epsko

U radu Bosiljke Kićevac posebno mesto zauzima njeno permanentno interesovanje za istorijsko nasleđe. Veliki uticaj u tom pogledu pripadao je njenom učitelju Mirku Stanišiću koji je svojim pedagoškim pristupom u mladoj Bosiljki Kićevac još u Osnovnoj školi „Kralj Aleksandar” probudio interesovanje za nacionalnu istoriju, posebno za Miloša Obilića i kosovske junake (Nenadović, 1994). Nakon upisa na Akademiju primenjenih umetnosti, pod uticajem profesora Milenka Šerbana, Vase Pomorišca i Ivana Lučeva, upijala je pouke o značaju i važnosti etnografskog nasleđa koje će nastaviti dosledno da primenjuje u svom radu, paralelno na polju ilustracije i grafike.

Tematika Kosovskog boja, kao i krug motiva koji su iz njega proizašli od suštinskog su značaja za nacionalno i duhovno biće srpskog naroda. Pijetet umetnika prema ovoj temi prisutan je u brojnim delima čime je očuvan „kontinuitet kolektivnog sećanja koji se pojavljuje u različitim okvirima umetničkih medija i likovnim interpretacijama” (Tubić, Živanović, 2023: 313). U romantičarsko-modernističkim konceptima srpske umetnosti, krajem 19. i početkom 20. veka dolazi do pojačanog interesovanja za tradiciju, istorijske činjenice, kao i za motiv Kosovske bitke kroz dve različite tematske kategorije. U prvoj se Kosovo polje pojavljuje kao prizor na kome je eksplicitno prikazan čin bitke, dok drugoj tematskoj celini pripada vizija Kosova polja kao prostora nakon bitke. Na grafici *Kosovski boj* Bosiljka Kićevac prikazuje srpsku i tursku vojsku u momentu neposredno pre, kao i u činu, samog boja (Slika 3). Slično kao na grafici *Ulica Ive Lole Ribara*, uvodi stilski postupak u kome pojedinačni grafički listovi, poput ulančanih filmskih kadrova formiraju priču. Pažnju joj privlače problemi vezani za format grafičke ploče, kao i rešavanje kompozicije sa velikim brojem figura. Primenjujući dramatični sudar svetlih i tamnih površina, sugeriše napetost oružanog sukoba, gradeći kompozicionu shemu u tri zone. U donjoj i srednjoj postavlja figure vojnika sa isukanim kopljima u mreži snopova isprepletenih linija, dok u trećoj zoni smešta elemente arhitekture kao scenski dekor. Sigurnim gestom opisuje formu, koristeći se urezima različite dubine i intenziteta. Njena vizija napetih konjaničkih figura dve zaraćene vojske, može se tumačiti u ključu Jungovih (Carl Gustav Jung) opažanja u kojima one simbolizuju „mučni strah i očaj (...) poput panike pred onim snagama nad kojima su čovek ili svest izgubili nadzor” (Chevalier, Gheerbrant, 1987: 278).

Posebnu pažnju umetnica posvećuje odeždi ratnika i ratnoj opremi, kao u grafici *Tamni vilajet* (1985).¹⁵ Pojam „tamni vilajet” opisuje se kao mesto „na kraj sveta (...)

¹⁵ Termin „tamni vilajet” zabeležio je Vuk Stefanović Karadžić u *Srpskom rječniku* u kome reči, poslovice i zagonetke nisu isključivo tumačene običnim leksikografskim objašnjenjima, već se usmeno kazivanje pretače u kratak i efektan narativni zapis.

gde se nikad ništa ne vidi" (Karadžić, 1852: 758). Interpretacija opisa vojnog poduhvata Aleksandra Velikog inicijalno se vezuje za nastanak usmenog predanja koje u Vukovom tumačenju sadrži natprirodni element – glas nepoznatog porekla, koji se vojnicima u tami obraća dvosmislenim rečima: „Ko ovoga kamenja ponese, kajaće se, a ko ne ponese, kajaće se" (Karadžić, 1852: 758). Na toj literarnoj potki Bosiljka Kićevac sažima čitavu radnju u četiri slike, postizujući skladnost i red pojačanom tektonikom plošnih ravni, slično grafici na temu Kosovskog boja.



Slika 3. Odlazak na Kosovo i Kosovski boj, 1989,
deo grafičkog lista 66 x 68 cm,
Narodna biblioteka Srbije, Grafička zbirka

Primenjena grafika – ilustracije u tehnici linoreza

U vizuelnom konceptu umetnica uspostavlja živi dijalog sa literarnim predloškom, pronalazeći pravu meru između ilustracije i teksta obojenog pitkim pristupom prilagođenom dečjem uzrastu, sa uvek prisutnom pedagoškom notom. Iza nje stoje ciklusi tema obrađenih u temperi, sepiji i linorezu u kojima je primetna jednostavnost i čitkost likovnog rukopisa, proizašla iz posebnog osećanja i viđenja sveta „rođenog u svetlu čiste plemenite namere" (Čelić, 1975: 1). Poput umetnika koji su grafiku

kao medij koristili za izradu plakata i likovnu opremu knjiga,¹⁶ Bosiljka Kićevac tehniku linoreza primenjuje u dizajnu pojedinih izdanja težeći da budu ilustrovana grafičkim otiskom, a ne reprodukcijama (Kraut, 1986: 4). U zbirci priča *Devetaci* (1976) ilustracije rađene u tehnici linoreza harmonično dopunjuju narativni postupak na kome počiva pripovedni svet pisca Branka V. Radičevića. Autor se ovde služi različitim govornim formama koje stvaraju narativno tkivo teksta, zasnovano na jezičkoj dinamici i verbalnom poigravanju. Priče u *Devetacima* mogu se podeliti u dve grupe: one koje tematizuju život specifične grupe ljudi i njihovih naravi i one koje obuhvataju neobične razgovorne situacije, nastale na fonu različitih oblika obraćanja (Polić, 2001). U tom kontekstu, ilustracije Bosiljke Kićevac nadovezuju se na usmeni govor i narodni jezik, folklorne pojmove, slikovitost i anegdotsku motivaciju narodnih priča (Slika 4). Junaci na ovim grafikama korespondiraju jedni sa drugima svojim načinom života, odnosom prema prirodi i životinjskom svetu koji je posredovan ekspresivnim grafičkim rešenjima.

Folklorna tematika, na poseban način, ukrštena je sa elementima fantastike u futurističkom romanu Čede Vukovića *Letilica profesora Bistruma* (1978) sačinjenom od bajkovitih elemenata narodne mašte i fantastike. Priču čija se radnja odvija paralelno na zemlji, nebu i pod površinom mora, Bosiljka Kićevac oživljava duhovitim ilustratorskim zamislima fantastičnih bića, poput krilatog konja i mehaničkih životinja. Na pomenutim ilustracijama ostvaruje slična kompoziciona rešenja kao u romanu *Dečaci sa Une* (1983) i narodnoj bajci *Ovčar i tri vile* (1984). Jung i Betelhajm (Bruno Bettelheim), kao i drugi geštalt psiholozi, u bajci su videli pedagoško štivo koje mladim osobama pomaže u preovladavanju frustracija vezanih za porodične okolnosti i teškoće odrastanja (Betelhajm, 2021). Kontrast između pravednog sveta mašte i nepravedne realnosti omogućava eskapizam – beg u svet fantazije koja privremeno oslobađa od pritiska i zabrana koje nameću društvo i porodica, kao jedne od važnih funkcija bajke i folklora uopšte. Ilustracije u tehnici linoreza u bajci *Ovčar i tri vile* osmišljene su kao epizodične priče sa ustaljenim kompozicionim obrascima (junaci i dramatično zbivanje) koje karakteriše element čudesnog (Slika 5).

¹⁶ Ilustracijom su se bavili i slikari Pjer Bonar (Pierre Bonnard), Mark Šagal (Marc Chagall), Žorž Ruo (Georges Rouault), Pablo Pikaso (Pablo Picasso) i dr. Više o ovome u: Bouvet, 1981; Bonnard, 1969; *Izložba grafika Pabla Pikasa*, 1967.



Slika 4. Naslovna strana knjige Branka V. Radičevića, *Devetaci*, 1976, grafika u boji 36 x 50 cm, Narodna biblioteka Srbije, Grafička zbirka



Slika 5. Ilustracija za narodnu pripovetku *Ovčar i tri vile*, 1984, grafički list 33 x 54 cm

Vrhunac ilustratorskog rada Bosiljka Kičevac ostvarila je u bibliofilskom izdanju na temu srpskih narodnih poslovice, kada je povodom dvesta godina od rođenja Vuka Stefanovića Karadžića¹⁷ (1981), načinila mapu grafika *Dok je glava biće kapa*.¹⁸ Poslovice u ovoj specifičnoj likovnoj interpretaciji samo su logičan nastavak niza grafičkih ostvarenja koja umetnica interpretira oslanjajući se na uzore iz narodnih predanja i priča. U ciklusu od dvadeset pet numerisanih linoreza u formi autorske vizuelizacije odabranih poslovice, fabulu uvodi u prvi plan dok pozadinu rešava plošno. U obradi figura prisutan je uticaj naivne umetnosti koji se prepoznaje u obilatom korišćenju folklornih motiva i prikazu narodnog života sa dozom satirične, groteskne i simbolične interpretacije (Slika 6). U predgovoru izdanju, Dušan Radović ističe da su „narodne mudrosti (...) poezija višeg reda jer su njihove metafore formule opštih zakonitosti” (Radović, 1981: 1). Prevodeći vrednosti narodnog duha na jezik crteža, Bosiljka Kičevac razvija univerzalnu priču o opštim istinama i arhetipskim vrednostima, o ljudskim karakterima, radu, borbi za opstanak i drugim aspektima života. Kao kratke usmene književne formule, poslovice poput „Ko što traži, naći će”, „I ćorava koka zno nađe”, „Od dece ljudi bivaju”, „Miraz devojku udaje”, otkrivaju običajne norme u funkcionisanju odnosa između članova porodice i šire društvene zajednice, pri čemu se ukazuje na osnovne moralne i porodične vrednosti. Poigravanjem rečima i njihovim značenjima aludira se na pojave i stanja u društvu, pre svega na „osionost, uobraženost, dvoličnost, pohlepu, sebičnost, prostotu i glupost” (Ognjanović, 1987: 1).

¹⁷ Za Vuka Stefanovića Karadžića umetnicu vezuje i dodela nagrade sa njegovim imenom, za retrospektivnu izložbu u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu 1996. godine

¹⁸ Sa izdanjem *Narodne srpske poslovice i druge različne, kao one u običaj uzete riječi* upoznala se u roditeljskoj biblioteci, još kao dete.

Ekslibris – mala grafika na stranici knjige

Deo umetničke prakse umetnica je posvetila i izradi ekslibrisa koji koriste odlike i forme drugih medija, od likovnih koje ih čine sličnim nalepnici, poštanskoj marki i pečatu, do književnih za koje ih vezuju stihovi, vicevi i dosetke (Munitić, 2006). Sredinom devedesetih godina prošlog veka izložba pod nazivom „Svet ekslibrisa” realizovana kao veliki kulturni događaj skrenula je pažnju javnosti na tradiciju grafike malog formata. U kraćem tekstu, kolekcionar Benoa Žino (Benoît Junod)¹⁹ iznosi stav da ekslibris nije obična vrsta grafike, već je zamišljen da se nalazi na stranici knjige, da se gleda „iz ruke, pre nego da bude uramljen na zidu” (Žino, Kršić, Knežević, 1995: 7). Grupa umetnika koju su pored Bosiljke Kićevac činili Bogdan Kršić, Branko Miljuš, Miloš Ćirić, Ljubodrag Janković-Jale, Ljubica Cuca Sokić i Borut Vild, uz podršku Grafičkog kabineta Narodnog muzeja u Beogradu, organizovala je izložbu „Žinou u čast” (1996). Bosiljka Kićevac tim povodom piše i tekst „Ekslibris / Benoa Žino” u kome govori o ovom izuzetnom kolekcionaru koji je „srpske umetnike uključio u svoj svet poimanja umetnosti bez granica i političkih podela” (Kićevac, 2007: 258). Ekslibrisi Bosiljke Kićevac obrazuju nekoliko celina koje čine knjižni listići namenski rađeni za Žinoovu izložbu, potom ekslibrisi namenjeni članovima porodice i prijateljima inspirisani serijom narodnih poslovice: „Slažu se kao hleb i so”, „Dobro je i u paklu imati prijatelje”, „Galija jednoga ne čeka”, „Bolja je i prazna vreća, nego đavo u vreći.” Umesto latinskih izreka koje se vezuju za svet ekslibrisa, umetnica na originalan način implementira narodne mudrosti sažete u tekstu poslovice (Slika 7). Tehnika linoreza ovde dodatno pojačava pojednostavljen i prečišćen likovni jezik, stvarajući zanimljiv vizuelni koncept obojen blagom dozom humora.²⁰ Ekslibrisi slikovnog karaktera, protkani su elementima narodnog folklora, simbolima zodijaka, kao i obeležjima različitih profesija naručilaca. Umetnica sebe predstavlja kao lavicu, koja u zodijačkoj simbolici pripada grupi astroloških znakova za koje se vezuje potreba da stvari postave na svoje mesto, razvrstaju i konceptualizuju u vremenu u kome briga za red nadvladava brigu za napredak (Chevalier, Gheerbrant, 1987). Grafičke minijature namenjene kolekcionaru Žinou, nose crtu lake karikaturnosti, za razliku od grupe ekslibrisa koje ukrašava nedvosmislenim atributima svog profesionalnog opredeljenja (knjiga, olovka, gumica, otvorena kutija tuša, slikarska četkica i nožić). Dva knjižna znaka radi i za svog supruga profesora Milana Popovića, psihijatra Dečje

¹⁹ Otpравниk poslova Švajcarske ambasade u Beogradu, bio je tvorac i realizator projekta serije međunarodnih izložbi „Svet ekslibrisa”, 1995.

²⁰ Za svoj rad dobila je i dva priznanja: Nagradu Fakulteta primenjenih umetnosti na međunarodnom konkursu „Hilandar” 1999. godine; nagradu Balkankulta na međunarodnom ekslibris konkursu „Ekslibris most” 2002. godine; kao i nagradu na konkursu „Ekslibris hleb” 2007. godine.



Slika 6. Bibliofilsko izdanje *Dok je glava biće kapa*,
Beograd: Vuk Karadžić, 1981,
grafički list 60 x 70 cm,
Narodna biblioteka Srbije, Grafička zbirka

klinike u Beogradu. Na ekslibrisima dizajniranim za bliske članove porodice i prijatelje, umetnica upisuje imena naručilaca, docrtavajući simbole i karikaturalne prikaze koji odražavaju neke aspekte njihovih ličnosti i karaktera. Najčešće je reč o portretima u koje integriše poslovične iskaze koji stvaraju duhoviti slikovno-znakovni sklop.



Slika 7. Ekslibrisi za kolekcionara Benoa Žinoa i druge naručioce, 1995, tabla sa 8 grafika malog formata, Narodna biblioteka Srbije, Grafička zbirka

Zaključna razmatranja

U izuzetno bogatom stvaralačkom opusu Bosiljke Kićevac pored centralne pozicije koja pripada ilustraciji značajan je i nezaobilazan njen doprinos mediju grafike. Ona pripada grupi savremenih grafičara koji se vraćaju direktno obradi ploče i manuelnom radu. Ručno oblikovanje klišeja otkriva napor umetnice da savlada materijal oblikujući u njemu likovnu zamisao. Reč je o stvaralačkom sistemu u kome postavlja određeno problemsko pitanje, pročišćava ga i rešava kroz živu umetničku praksu. Njen grafički rad može se pratiti od prve stvaralačke faze iz studentskih dana da bi se potom tokom četiri decenije pojavljivao i bio zapažen na izložbama Grafičkog kolektiva, Etnografskog muzeja, Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, kao i na bijenlima grafike u Čehoslovačkoj i Italiji. Radi se uvek o crnom znaku i liniji koju otiskuje na belu površinu finog japanskog papira. Opredeljujući se za realistički postupak obogaćen posebnom dozom poetike, Bosiljka Kićevac znalački vešto ulazi u svet grafike, oslobađajući se slikarskog razmišljanja i poimanje forme, kroz postizanje ravnoteže između linije i površine, svetlosti i tame, oštarih ivica i naglašenih silueta. Grafičke listove komponuje smireno, po određenom redu, slažući elemente u veće celine u kojima vladaju zakoni simetrije. Taj put ide u smeru prirodne sinteze u kojoj kupole, krovovi i zgrade postaju grafički simboli čija likovna opravdanost počiva u njihovoj vizuelnoj otvorenosti i spremnosti da se slažu u neprekinute, geometrijske ritmove. Urbanoj prošlosti grada posvetila je čitav serijal grafika u kojima razrađuje najupečatljivije topografske elemente. Uvođenjem subjektivne tačke posmatranja, umetnica stavlja sebe u ulogu naratora, ostvarujući utisak tihe prisutnosti u vremenu i prostoru svojih ilustracija i grafika.

Kao referentna tačka u tumačenju umetničke prakse Bosiljke Kićevac uzima se opšta slika građanskog miljea ugledne beogradske porodice iz koje je potekla. Upravo taj društveni milje utiče na poziciju sagledavanja personalnog, kao i mikro identiteta, koji je oblikovao njenu ličnost. Sa druge strane, i u širem kontekstu, interpretacija nacionalnog identiteta (kroz istorijsko nasleđe Kosovskog epa i narodnih priča) čini nezaobilazno ishodište njenog rada. Tako percipiran njen profesionalni integritet povezan je sa kontinuiranim učenjem i razvijanjem, savladavanjem tehničkih znanja u mediju grafike, savremenom umetničkom praksom i njenom prezentacijom, saradnjom na umetničkoj sceni i izlaganjem sa drugim umetnicima u okvirima grafičke i ilustratorske delatnosti.

Literatura:

- Албала, Паулина. 1938. „Све под сунцем је ташто и пролазно“. *Женски покрет*, 1 (1), 1. [Albala, Paulina. 1938. „Sve pod suncem je tašto i prolazno“. *Ženski pokret*, 1 (1), 1.]
- Betelhajm, Bruno. 2021. *Značenje bajki*. Beograd: Kosmos; Podgorica: Nova knjiga.
- Bouvet, Francis. 1981. *Bonard: complete graphic work*. London: Themes and Hudson.
- Bošnjak, Sreto. 1975. „1950–1974“, *Grafika u Srbiji, 1934–1975*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. 1987. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod.
- Denegri, Ješa. 1985. „Grafika 1950–1980“, *Jugoslovenska grafika 1950–1980*. Beograd, Muzej savremene umetnosti.
- Ćinkul, Ljiljana. 2016. *Marko Krsmanović: izbor iz grafičkog opusa*. Beograd: Grafički kolektiv.
- Ћинкул, Љиљана. 2019. „Из животописа Графичког колектива“, у Д. Оташевић (ур.): *Отисак времена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Графички колектив, 15–16 [Ćinkul, Ljiljana. 2019. „Iz životopisa Grafičkog kolektiva“, u D. Otašević (ur.): *Otisak vremena*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Grafički kolektiv, 15–16.]
- Ćinkul, Ljiljana. 2016. *Vukica Obradović Dragojlović, grafike*. Beograd: Grafički kolektiv.
- Ćelić, Stojan. 1975. *Bosiljka Kičevac: ilustracija i oprema dečjih knjiga*. Novi Sad: Zmajevе dečје igre.
- Hozo, Dževad. 1988. *Umjetnost multioriginala*. Mostar: Prva književna komuna.
- *Izložba grafika Pabla Pikasa*. 1967. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Караџић Стефановић, Вук. 1852. *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем рјечима*. Беч: Јерменски манастир. [Karadžić Stefanović, Vuk. 1852. *Srpski rječnik istumačen njemačkim i latinskijem rječima*. Beč: Jermenski manastir.]
- Кићевац, Босиљка. 1976. „Брег за размишљање“, *ТВ Новост*, (617), 2–3. [Kičevac, Bosiljka. 1976. „Breg za razmišljanje“, *TV Novosti*, (617), 2–3.]
- Kičevac, Bosiljka. 1992. „Da ne bih ponovila...“, u V. Kraut, (ur.): *Otvoreni grafički atelje: 10 godina*. Beograd: Narodni muzej, 49–50.
- Kičevac, Bosiljka. 2007. „Nešto lično – moj pogled na ekslibris“, u R. Ćirić, (ur.): *Zbornik o ekslibrisu*. Beograd: Društvo Ekslibris, Fakultet primenjenih umetnosti, 166–167.
- Kičevac, Bosiljka. 2007. „Ekslibris / Benoa Žino“, u R. Ćirić (ur.): *Zbornik o ekslibrisu*. Beograd: Ekslibris društvo, Fakultet primenjenih umetnosti, 258.
- Кићевац, Босиљка. 2009. *Причам*. Београд: Б. Кићевац. [Kičevac, Bosiljka. 2009. *Pričam*. Beograd: B. Kičevac.]
- Kosijer, Tamara. 2021. „Udruženje univerzitetski obrazovanih žena 1927–1941“, *Istorija 20. veka*, 39 (2): 295–312.
- Ковачић, Драгана. 2021. *Градови: извештај поглед: графике из колекције Народног музеја у Београду*. Београд: Народни музеј. [Kovačić, Dragana. 2021. *Gradovi: izvestan pogled: grafike iz kolekcije Narodnog muzeja u Beogradu*. Beograd: Narodni muzej.]
- Краут, Вања. 1985. *Историја српске графике од XV до XIX века*. Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: Народни музеј [Kraut, Vanja. 1985. *Istorija srpske grafike od XV do XIX veka*. Gornji Milanovac: Dečje novine, Beograd: Narodni muzej]
- Kraut, Vanja. 1986. *Francuski umetnici i pariska škola*. Beograd: Narodni muzej.
- Kraut, Vanja. 1987. *Knjiga o grafičkim listovima Bogdana Kršića*. Beograd: Narodni muzej.
- Краут, Вања. 1992. „Савремена графика виђена кроз отворени графички атеље“, у: *Отворени графички атеље*. Београд: Народни музеј. [Kraut, Vanja. 1992. „Savremena grafika viđena kroz otvoreni grafički atelje“, u *Otvoreni grafički atelje*. Beograd: Narodni muzej.]

- Malešević, Miroslava. 2007. „*Ženski pokret* – feminističko glasilo između dva svetska rata“, u: Miroslava Malešević. *Žensko*. Beograd: Srpski genealoški centar, 9–40.
- Манојловић, Тодор. 1934. „Прва графичка изложба“. *Српски књижевни гласник*. Нова серија, 4, 318–319. [Manojlović, Todor. 1934. „Prva grafička izložba“. *Srpski književni glasnik*. Nova serija, 4, 318–319.]
- Marjanović, Milena. 2010. „Bosiljka Kičevac: ja sam srećna i zadovoljna žena“, *Blic*. <https://www.blic.rs/kultura/vesti/bosiljka-kicevac-ja-sam-srecna-i-zadovoljna-zena/5rr7e1f>. (Pristupljeno 30. 12. 2023).
- Marc Chagall. 1969. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Munitić, Ranko. 2005. „Ekslibris i kako ga čitati“. *Ex Libris Chronicles*, (18/19), 20–23.
- „Нашим читаоцима“, 1920. *Женски покрет*, 1 (1). [„Našim čitaocima“, 1920. *Ženski pokret*, 1 (1).]
- Ненадовић, Светлана. 1994. „Босиљка Кићевац: кад сам била мала“. *Политикин забавник*, 56 (2232), 46. [Nenadović, Svetlana. 1994. „Bosiljka Kičevac: kad sam bila mala“. *Politikin zabavnik*, 56 (2232), 46.]
- Ненадовић, Светлана. 2006. *Дете је отац човека*. Београд: Радио-Телевизија Србије. [Nenadović, Svetlana. 2006. *Dete je otac čoveka*. Beograd: Radio-televizija Srbije.]
- Огњановић, Драгутин. 1987. *Илустрације Вукових пословица: Босиљка Кићевац*. Београд: Етнографски музеј. [Ognjanović, Dragutin. 1987. *Ilustracije Vukovih poslovice: Bosiljka Kičevac*. Beograd: Etnografski muzej.]
- Радовић, Душан. 1981. *Док је глава биће кана*. Београд: „Вук Караџић“. [Radović, Dušan. 1981. *Dok je glava biće kapa*. Beograd: „Vuk Karadžić“.]
- Полић, Страхиња Д. 2020. „Реторика прозе за децу Бранка В. Радичевића у збирци *Деветаци*“, у: И. Чутура, М. Димитријевић (ур.): *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа Јагодина 9–10. мај 2020*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 258–259. [Polić, Strahinja D. 2020. „Retorika proze za decu Branka V. Radičevića u zbirci *Devetaci*“, u I. Čutura, M. Dimitrijević (ur.): *Književnost za decu u nauci i nastavi: zbornik radova sa naučnog skupa Jagodina 9–10. maj 2020*. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, 258–259.]
- Поповић-Васић, Гордана. 1996. „Живот и рад Босиљке Кићевац“, у С. Исаковић (ур.): *Босиљка Кићевац: ретроспективна изложба: 40 година рада*. Београд: Музеј примењене уметности, 4–5. [Popović-Vasić, Gordana. 1996. „Život i rad Bosiljke Kičevac“, u S. Isaković (ur.): *Bosiljka Kičevac: retrospektivna izložba: 40 godina rada*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 4–5.]
- Popović Bodroža, Ana. 2010. *Bosiljka Kičevac: rani radovi: crteži 1957–1959*. Beograd: Grafički kolektiv.
- Slijepčević, Ljiljana. 1985. „Grafika Beogradskog kruga“ u *Jugoslovenska grafika 1950–1980*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Стевановић, Горана. 2024. *Босиљка Кићевац између стварности и маште*. Београд: Народна библиотека Србије. [Stevanović, Gorana. 2024. *Bosiljka Kičevac između stvarnosti i mašte*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije.]
- Subotić, Irina. 2003. *Aleksa Čelebonović, Ljubica Cuca Sokić*. Beograd: Топу, Војноиздавачки завод.
- Timotijević, Božidar. 1975. *Bosiljka Kičevac: izložba ilustracije*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Тубић, Дејан и Живановић Душица. 2023. „Модернистички и постмодернистички концепти рецепције косовске битке у српском сликарству“, у *Зборник радова Филозофског факултета*, 53 (2). Приштина: Филозофски факултет, 313–314. [Tubić, Dejan i Živanović Dušica. 2023. „Modernistički i postmodernistički koncepti recepcije kosovske bitke u srpskom slikarstvu“, u *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, 53 (2). Priština: Filozofski fakultet, 313–314.]
- Zelenović, Ana Simona. 2020. „Teoretizacija feminističke umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji“. *Genero*, 24, 82–83.

The Graphic Sheet as an Open Field of Artistic Practice of Bosiljka Kićevac Popović

Within the exceptionally rich creative oeuvre of the artist Bosiljka Kićevac Popović (1932-2016), the central position occupied by book and magazine illustrations intended for children stands out. However, her significant and indispensable contribution to the medium of graphic art is noteworthy. This paper focuses on her work in the field of graphic art, which developed parallel to her illustrative practice. The interpretation of Bosiljka Kićevac's artistic practice takes as its starting point the broader social context of the bourgeois milieu of the distinguished Belgrade family from which she originated. This social context is essential for understanding the personal and micro-identity that shaped her personality. On the other hand, the broader context of national identity interpretation (through the historical legacy of the Kosovo epic and folk tales), serves as crucial reference point in her work. Her introspective experience of urban scenery observed from the window of her studio, is characterised by a subtle transition from the intimate interior space to the external world, where the toponyms of Belgrade become recognisable graphic symbols. In a series of historically themed graphics, she combines motifs in a style and expression that are not confined to stereotypical "female iconography" but rather draw on elements borrowed from literary narration, such as folk and epic templates. This approach applies the principle of chaining images that simulate framed segments, resembling a filmstrip. In her book illustrations using the linocut technique, folklore motifs are intertwined with fairy-tale elements of imagination and fantasy, resulting in a strong visual impact. The pinnacle of her graphic work is found in a series of linocuts on the theme of Serbian folk proverbs, where she interprets folk life with satirical, grotesque, and symbolic iconography. Part of her artistic practice was also dedicated to creating pictorial ex-libris, which are interwoven with elements of folklore and Zodiac symbols. Here, her visual language is simplified and refined, with a discreet dose of caricature and cheerful humour, consistent with much of her work.

Keywords: Bosiljka Kićevac, graphics, linocut, illustration, ex-libris.

Dijana Metličić¹

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman likovnih i primenjenih umetnosti
Srbija



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

UDC: 75.071.1:929 Nikić D.
7.011(497.113 Novi Sad)
DOI: https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024.ch4

Ko je Danica Nikić? Novosadska kulturna scena između dva rata i prisustvo likovnih umetnica na njoj²

Apstrakt: Do 2024. godine gotovo se ništa nije znalo o stvaralaštvu Danice Nikić, srpske umetnice, dobročiniteljke i pedagoškinje. Zahvaljujući dr Veri Jovanović, istoričarki umetnosti, i bliskim rođacima slikarke u Novom Sadu, a pre svega njenom sestriću, restauratoru Bogdanu Kovačeviću, srpska međuratna kulturna scena danas je bogatija za još jedno žensko ime. U ovom tekstu se, uz brojne podatke, koje su po prvi put dostupni zahvaljujući istraživanjima Vere Jovanović, odabrana dela Danice Nikić tumače u intimističkom ključu, jednoj od dominantnih likovnih estetika četvrte decenije 20. veka i ukazuje se na mogućnost povezivanja njenog celokupnog opusa sa glavnim tokovima razvoja nacionalne umetnosti između dva rata, koje su uglavnom trasirali muškarci. S tim u vezi, pridruživanje još jednog imena umetnice i pedagoškinje, ukazuje na značaj žena za kulturni razvoj i emancipaciju ženske populacije Novog Sada u vremenu muške dominacije.

Ključne reči: Danica Nikić, Budimpešta, Novi Sad, intimizam, ekspresionizam, ženska udruženja, dobročiniteljstvo

Uvod

Otkrivajući ličnost i delo Danice Nikić (1895–1943), srpske slikarke, pedagoškinje i dobročiniteljke, dr Vera Jovanović, istoričarka umetnosti i dugogodišnja upravnica Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, došla je u kontakt sa porodicom Bogdana Kovačevića, sli-

¹ dijana.metlic@uns.ac.rs

² Istraživanje sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, br. projekta 1010, *Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju – ARSFID* / This research was supported by the Science Fund of the Republic of Serbia, #Grant No 1010, *History and identity of female artist in Serbian modern art – creating a source for scientific and artistic transposition – ARSFID*.

kara i konzervatora iz Novog Sada, čija je majka bila Ankica Nikić, rođena Daničina sestra, koja se 1934. godine udala za pravnika Lazara Kovačevića. Njih dvoje su zajednički formirali portret Bogdanove tetke Danice Nikić koji do početka dvadeset prvog veka praktično nije bio poznat javnosti. Nažalost, sticajem različitih okolnosti, štampanje monografije o Danici Nikić odloženo je do kraja 2024. godine, kada će se konačno pojaviti pred publikom sa ciljem da „ispravi” nepravdu učinjenu jednoj ženi, slikarki, pedagoškinji i dobročiniteljki. Čak i tokom 2023. godine kada je bila osamdesetogodišnjica od njene prerane smrti (Danica je preminula 28. februara 1943), srpska istorija umetnosti nije poznavala ovu ženu izuzetnog duha, plemenitosti i snage, koja je u Kraljevini Jugoslaviji, između dva rata bila školovana umetnica, a prema tvrdnji Vere Jovanović „u Novom Sadu, do Danice Nikić, nije poznato da je duže živela i jedna slikarka. Tek će se posle Drugog svetskog rata u ovom gradu nastaniti, tu će živeti i raditi, više likovnih umetnica” (Jovanović, 2024).

Nema sumnje da su znatno poznatija imena, slikarke poput Nadežde Petrović (1873–1916), Danice Jovanović (1886–1914) ili Zore Petrović (1894–1962) bile vidljivije i prisutnije i u Novom Sadu i pre Danice Nikić,³ ali je sudbina svih ovih žena bila srodna: boreći se da budu stvarateljke i slikarke (a ne samo domaćice), opredeljivale su se za samostalan put često ostajući neudate, neshvaćene i neprihvaćene u sredini u kojoj su živjele. Stvarajući u vremenu muške dominacije, one su aktivno učestvovala u prvim borbama za žensku emancipaciju kroz profesionalnu određenost, a značaj njihovog umetničkog i društvenog angažmana prekasno će prepoznati tek potonja istorija umetnosti, upravo ona koja se rađala nakon Drugog svetskog rata, kada većina slikarki-pionirki više nisu bile žive.⁴

³ Aktivnost Danice Nikić gotovo kompletno vezuje se za Novi Sad od 1920. do 1943. godine. Kratka epizoda školovanja i boravka u Beogradu tokom 1925. godine gde je bila polaznica Više pedagoške škole, teško da je mogla slikarski čvršće da je veže za prestonicu. Upravo zato, prilikom pisanja o njoj, van interesne sfere ostaje delatnost Umetničke škole u Beogradu koja je bila aktivna od 1919. do 1939. godine i u kojoj su formalno umetničko obrazovanje stekle brojne slikarke poput Milice Bešević, Milice Živanović, Ivanke Lukić-Šotra, Leposave Pavlović, Zore Petrović, Ljubice Cuce Sokić itd. O ovome više: Živković, 1987. U Umetničko-zanatskoj školi Bete i Riste Vukanovića u Beogradu obrazovane su i prve generacije srpskih slikarki pre Prvog svetskog rata (već 1902/03. bilo je trideset polaznica): Anđelija Lazarević, Natalija Cvetković, Danica Jovanović, Ana Marinković, Milica Čadević, Vidosava Kovačević, itd. Činjenica da nije bila vezana za Beograd ne znači da Danica Nikić nije pratila zbivanja u kulturnom životu prestonice. Brojne izložbe koje je posetila u Beogradu i Novom Sadu, u Nemačkoj, Švajcarskoj, Francuskoj, Italiji, govore u prilog tome da je bila odlično upoznata, podjednako sa slikarstvom velikih majstora prošlosti, kao i sa delima moderne umetnosti o čijem je razvoju sama svedočila. O tome detaljno: Jovanović, 2024.

⁴ Jedan od prvih pokušaja pisanja o slikarkama u nacionalnoj istoriji umetnosti pružila je Zora Simić-Milovanović čiji pregled zahvata široko polje žena stvaralaca, od monahinje Jefimije, preko Katarine Ivanović i Mine Vukomanović, sve do Nadežde Petrović, Anđelije Lazarević i Natalije Cvetković. Više videti: Simić-Milovanović, 1938.



Slika 1. Ankica i Danica Nikić, Budimpešta, oko 1917.⁵

⁵ Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

Uspostavljanje istraživačkih okvira

Danica Nikić (1895–1943), srpska slikarka i dugogodišnja nastavnica Državne ženske građanske škole u Novom Sadu, rođena je u Budimpešti 21. juna 1895. godine, u građanskoj, dobrostojećoj porodici, od roditelja Dafine Georgijević iz Srbobrana i Jovana Nikića iz Novog Sada, armijskog generala u austrougarskoj vojsci. Porodica je imala četvoro dece, od kojih su dvoje rano preminuli: Daničin brat Teodor, student filozofije u Budimpešti, umro je 1914, a nepunu godinu kasnije i mlađa sestra Smiljana. Već 1916. umire i majka Dafina, zbog čega je otac tražio prevremenu penziju iste godine i 1918. potpuno se preselio iz Budimpešte u Srbobran, a zatim i u Novi Sad, u salonski stan koji je za sebe i svoje dve kćerke, Danicu i Ankicu (rođenu 1898), kupio u Dunavskoj 15 (danas 13). Tako je ovaj obrazovani čovek i udovac vodio računa o vaspitanju i razvoju dve kćerke, a od 1920. postao je i aktivni učesnik društvenog i kulturnog života Novog Sada, regionalnog vojvođanskog centra koji se nakon Prvog svetskog rata intenzivno razvijao, postajući mesto okupljanja brojnih intelektualaca, umetnika, književnika, filozofa i mislilaca različitih profila.⁶

Daničino i Ankičino školovanje podrazumevalo je, uz opšte obrazovanje, znanje stranih jezika, sviranje klavira, razvijanje ljubavi prema umetnosti, što je kod obe rano prepoznato, zbog njihove neskrivene naklonosti ka crtanju i slikanju. Posebno bogatstvo Daničinog obrazovanja ogledalo se u činjenici da se školovala u različitim evropskim centrima, te da je sticala i znanja iz nemačkog, engleskog, francuskog, koje je uz mađarski i maternji, odlično govorila. Na taj način ona je od rane mladosti bila zagovornik „konstantnog učenja” i trajnog intelektualnog razvoja. Prenoseći utiske o sopstvenom pređenom putu, u jednom od pisama upućenih ocu i mlađoj sestri,⁷ na osnovu kojih je, između ostalog, dr Vera Jovanović brižljivo tkala portret zaboravljene srpske slikarke i pedagoškinje, borkinje za žensko pravo na obrazovanje i intelektualnu nezavisnost od muškaraca, Danica je priznala: „Kada u duhu prekrilim ove 22 godine svog đakovanja, neko me naročito osećanje obuzme sa željom da sav ovaj moj veliki trud za buduće što bolje upotrebim. Ja verujem da se energije u životu ne gube i puna sam nade, da sve ovo nije bilo uzaludno, nego sam sretna da ovoliko iskustva nosim u sebi, te da mogu što više ljudima korisna biti” (Jovanović, 2024).

⁶ O istoriji Novog Sada videti: Srbulović, 2002; Erdujhelji, 2002.

⁷ Danas u porodičnom vlasništvu Bogdana Kovačevića u Novom Sadu.



Slika 2. *Moj tata*, 1919, grafitna olovka na hartiji, 21,5 x 17cm⁸

Školujući se u Šopronu,⁹ Beču, Eglu u Švajcarskoj (odakle potiču i crteži grada, koje Vera Jovanović smatra i njenim prvim crtačkim pokušajima iz 1911), te Budimpešti, gde pohađa slikarski kurs u privatnoj školi Hermine Bruck (Hermine Bruck, 1865–1944) od 1915. do 1918. godine, Danica Nikić će dvogodišnji kurs i učiteljski ispit zrelosti položiti u Dubrovniku 1922, a diplomski ispit za nastavnike građanskih škola odbraniće u Beogradu 1927. godine. Proputovaće Italiju, Nemačku, Austriju, Švajcarsku i dva puta boraviti u Parizu (1928. i 1930). Stalno nameštenje dobija 1927. u Državnoj ženskoj građanskoj školi u Novom Sadu, u kojoj je i u prethodnih nekoliko godina honorarno službovala, što se zna na osnovu godišnjih izveštaja škole. Nema sumnje da je za istoriju umetnosti u celokupnom pređenom putu Danice Nikić najbitniji boravak kod profesorke slikanja Hermine Bruck, te činjenica da se u Budimpešti školovala gotovo istovremeno ili malo nakon što su na Akademiji lepih umetnosti učili i drugi srpski peštanski đaci poput Petra Dobrovića, Ivana Radovića, Zore Pe-

⁸ Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

⁹ Grad u severozapadnoj Mađarskoj, zanimljiv za Srbe u periodu od 18. veka do pada Austrougarske monarhije, kako zbog održavanja četiri godišnja trgovačka vašara, tako i zbog postojanja reformatorske gimnazije gde se učila filozofija. Više videti: <http://www.sopron.hu/Sopron/portal/english>.

trović ili Ivana Tabakovića.¹⁰ Mogao bi delovati nedovoljno jasan izbor Danice Nikić da privatnoj školi dâ prvenstvo nad državnom Akademijom lepih umetnosti, međutim, ona tu nije bila izuzetak, pošto su se brojni jugoslovenski slikari opredeljivali za privatne internacionalne škole, pretpostavljajući ih akademskim, često rigidnim i neinspirativnim kurikulumima. Rad u privatnoj školi podrazumevao je individualne korekture i neposrednije vezivanje za profesora koji je izabrane studente upućivao u slikarstvo kroz konstantnu vežbu i dijalog. Uz to, mlade žene u vreme Daničinog školovanja, nisu ni imale pravo da upisuju državne Akademije, te su im privatne slikarske škole bile jedino dostupne.

Hermine Bruk, školovana u Budimpešti i Minhenu, imala je pedesetak godina kada se u njen atelje upisala Danica Nikić. Ova umetnica, prepoznatljiva po mrtvim prirodama u širokom rasponu od akademizma do impresionizma i ekspresionizma, bila je više okrenuta Minhenu no Budimpešti, prenoseći iskustva Pariza i umetnosti Van Goga (Vincent Van Gogh), Pissaroa (Camille Pissarro), Koroa (Jean-Baptiste Camille Corot), Sezana (Paul Cézanne), Monea (Claude Monet), Renoara (Pierre-Auguste Renoir) svojim učenicima, s obzirom na to da su njihove izložbe bile česte u predratnom Minhenu. Istovremeno i u Budimpešti, ne zaostajući u svom izboru za okolnim evropskim centrima, neretko su organizovane izložbe i predstavljani su brojni francuski slikari. Međutim, izgleda da je najvažniji razlog da Danica studira kod Hermine Bruk bio određen, pre svega, prilikama na Akademiji u toku Prvog svetskog rata: zgrada Akademije u Budimpešti pretvorena je u vojnu bolnicu, a broj studenata opao je drastično. Desetkovano nastavno osoblje tokom rata, kao i neophodnost novih pristupa u podučavanju slikarstva mlađih generacija, označilo je urgentnu potrebu za reformom Akademije koja se dogodila nakon 1920. godine (Đarmati, 2020: 13). Do tada se Danica Nikić već vratila u zavičaj i počela ozbiljno da razmišlja o pozivu nastavnice, a ne slikarke. Tome je doprinela opšta atmosfera kulturnog razvoja u Novom Sadu, kao i sve veća aktivnost nekoliko zadruga u čijem je radu porodica Nikić uzimala učešća, a koje su bile usmerene ka rešavanju brojnih zapostavljenih ženskih pitanja. Upravo, kao i njene prethodnice, Nadežda i Zora Petrović, i Danica Nikić smatrala je da se samo kroz konstantnu angažovanost u društvenom i javnom životu žene mogu izboriti za svoj položaj, da ga mogu unaprediti i da mogu ukazati na neophodnost prevazilaženja ograničenja patrijarhalnog društva. Nema sumnje da će njena uloga nastavnice i aktivistkinje potisnuti slikarski projekat u drugi plan. Ali ga neće sasvim zaseniti. U isto vreme ovaj izbor profesije ne treba

¹⁰ O ovome detaljno videti u: Đarmati, 2020.

da čudi: u prvim decenijama 20. veka žene su bile još uvek dominantno prosvetne radnice, a kada su se i opredeljivale za slikarstvo, one su postajale pre nastavnice crtanja nego „samostalne” umetnice. Taj poziv im je obezbeđivao finansijsku nezavisnost, pored činjenice da je potvrđivao jasnu rodnu podelu zanimanja koja je još uvek bila na snazi (Popović, 2014: 155).

Danica Nikić: slikarka/pedagoškinja/dobročiniteljka

Danica Nikić, srpska slikarka i pedagoškinja, sasvim sigurno je bila prisutna jednom, ili najviše dva puta, u javnom umetničkom životu Kraljevine Jugoslavije (1930. i/ili 1933. godine), kada je nekoliko svojih radova u različitim tehnikama izložila u Novom Sadu na svečanosti povodom obeležavanja pedesetogodišnjice od osnivanja Dobrotvorne zadruge Srpkinja Novosatkinja (1880)¹¹ i održavanja godišnje skupštine Jugoslovenskog ženskog saveza,¹² kada je upriličena izložba ručnih radova: narodnih, slikarskih i moderne dekorativne umetnosti.¹³ Iako se među navedenim imenima izlagačica na podužem spisku, nalazi A. Nikić (Ankica, Daničina sestra), ali ne i Danica, na osnovu preostale fotodokumentacije u posedu porodice Kovačević, može se identifikovati i Daničinih sedam radova, nastalih u periodu njenog intenzivnog bavljenja slikarstvom i čestih putovanja po Evropi, između 1916. i 1927. godine. Vera Jovanović

¹¹ Dobrotvornu zadrugu Srpkinja Novosatkinja osnovao je Arkadije Varađanin 1880. godine u Novom Sadu. Zadruga se brinula o siromašnima, siročadi, socijalno ugroženim licima, ali je u fokusu bilo obrazovanje devojaka i emancipacija srpskih žena u Južnoj Ugarskoj kojoj je doprineo i časopis *Ženski svet* pokrenut 1886. godine. Nakon stvaranja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Zadruga se bavila obrazovanjem siromašnih devojaka, prikupljajući kroz dobrotvorne balove novčana sredstva za njihovo školovanje. Zadruga je bila aktivna sve do kraja Drugog svetskog rata posle čega joj je rad zabranjen, a veliki deo imovine i bogate kolekcije umetnina preuzeo je Muzej Matice srpske 1946. godine. Osnivački akt Zadruga sa pravilima delovanja njenih članova dostupan je na adresi: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1505>.

¹² Jugoslovenski ženski savez deluje od 1929. godine, a osnovan je 1906. godine u Beogradu pod imenom Narodni ženski savez Srpkinja, Hrvatica i Slovenki. Savez se zalagao za integralno jugoslovenstvo, a uklanjanjem u Međunarodni ženski savez, prihvatio je međunarodne feminističke standarde, utvrdivši svoj detaljni program 1922. godine. Neki od ključnih ciljeva bili su: rad na izjednačenju žene sa muškarcem u privatnom i javnom pravu, zaštita ženske radne snage s obzirom na njen prirodni poziv majke; ostvarenje principa za jednak rad, jednaka zvanja i jednake nagrade; rad na zaštiti dece i omladine, zalaganje za jednako vaspitanje muške i ženske dece u školi i u kući; borba za jednak moral za žene i muškarce, kao i borba protiv alkoholizma i prostitucije. Od 1936. godine Savez je imao i svoje glasilo *Glasnik Jugoslovenskog ženskog saveza*. Detaljno videti: <https://www.womenngo.org.rs/zenski-pokret/istorija-zenskog-pokreta/219-nekoliko-osnovnih-podataka-o-zenskom-pokretu-u-jugoslaviji-između-dva-rata-ili> <https://zistorija.iib.ac.rs/>.

¹³ Izveštaj upravnog odbora / Dobrotvorna zadruga Srpkinja Novosatkinja, Novi Sad, 2. jul 1933. Dostupno u Biblioteci Matice srpske u Novom Sadu.

jasno navodi o kojim slikama je reč, pretpostavljajući da je Daničino učešće na pomenutim izložbama moglo biti zabeleženo bar dva puta: 1930. i 1933. godine, ali o tome, nažalost, ne postoji dovoljno materijalnih tragova. Jovanović sa sigurnošću identifikuje sedam izloženih dela na osnovu pomenute fotografije: *Sa salaša*, *Cveće u mrkom glinenom bokalu* (1917), *Ulica u primorskom gradu* (nedatirana), *Ulaz u razorenu kapelu* (1925), *Na obali Dunava* (1926) i *Studija portreta 1* (nedatirana, ali verovatno iz školskog perioda kod Hermine Bruk).

Već i iz ovih nekoliko izloženih kompozicija te 1933. godine, praktično je moguće trasirati put slikarskog interesovanja Danice Nikić: ona je opredeljena za motive poput pejzaža, mrtve prirode i najređe figure u enterijeru, a slikarski rukopis razvija u rasponu između ranih radova u duhu akademizma (minhenskog, pod uticajem Hermine Bruk), zatim plenerizma i impresionizma, sve do ekspresionističkog i fovističkog tretiranja boje u kasnim radovima (1927), koje nikada ne ugrožava čvrstu formu u slici, zbog čega bi se nesumnjivo moglo govoriti o snažnom duhu konstruktivnog slikarstva treće decenije, te neskrivenom uticaju Sezana. Šta više, Vera Jovanović, u katalogu monografije navodi sve Daničine radove nastale od 1911. do 1930. godine,¹⁴ ukupno 132, u različitim tehnikama: slike u ulju (35), u pastelu (13), akvarele (7), crteže (4 posebna lista), 6 blokova crteža (62) i jednu grafiku mitološkog sadržaja izvedenu u linorezu, matrice sačuvane do danas (Jovanović, 2024). Dalje, mapirajući Daničina složena geografska izmeštanja i kasnija, u toku života, brojna putovanja, kako zbog lečenja slabog zdravlja, tako i zarad profesionalnog usavršavanja, Jovanović određuje i faze u njenom stvaralaštvu: prvu naziva školskom, budimpeštanskom fazom (1915–1918), u duhu minhenskog akademizma Hermine Bruk. Iako u tom periodu dominira crtež, kao osnova slikarstva kojim je trebalo ovladati, već i u ovoj fazi pojavljuju se radovi koji pokazuju osetljivost za tonsko gradiranje boje i izbor intimnih tema koje će suštinski odrediti karakter njenog opusa (*Studija ženske glave*, *Mrtva priroda sa belim ćupom*). Drugu fazu (1919–1924) dr Jovanović povezuje sa ambijentalnim celinama i pejzažima nastalim u zavičaju, u Novom Sadu, Srbobranu ili na Fruškoj gori, u različitim godišnjim dobima, kada se probijaju i jačaju ideje plenerizma i impresionizma, a u njenim delima „ima lirizma i tananosti, ali poleta i smelosti premalo” (Jovanović, 2024). Treću fazu čini skupina pejzaža i motiva sa Jadrana (1925–1929) kada Daničine slike preplavljuje novoot-

¹⁴ Jovanović u monografiji pominje dve granične godine koje bi se mogle uzeti za početak slikarske aktivnosti Danice Nikić: 1907, kada u zaključku piše da je raspon njenog opusa između 1907. i 1930. i 1911, kada datuje prvi Daničin crtež švajcarskog grada Eglu, gde se školovala između 1910. i 1912. godine u Višoj devojačkoj školi, na francuskom jeziku. Verovatnije je prihvatiti 1911. godinu kao početnu tačku Daničinog likovnog izražavanja, s obzirom da raniji materijalni tragovi ipak ne postoje. Videti: Jovanović, 2024.

kriveno, mediteransko svetlo. U ovim delima pojavljuje se prozirno nebo, uske ulice omeđene kamenim zdanjima Dubrovnika ili Herceg Novog, jedrilice na impresionistički tretiranoj površini ustalasane morske vode ili kamenjar sa čempresima. Vitko drveće u prednjem planu kompozicija podseća na slike Lorena (Claude Lorrain) i Pusena (Nicolas Poussin). Danica Nikić kombinuje klasična rešenja majstora prošlosti sa modernim shvatanjem slike u kojoj se idealizovan pejzaž pretvara u odsečak prirodnog ambijenta, koji transformiše svoju fizionomiju pod uticajem promenljive dnevne svetlosti. Nema sumnje da se u pojedinačnim ostvarenjima poput *Ulaza u razorenu kapelu*, *Ulice u primorskom gradu* ili pak *Porušenog prolaza*, *Izvora* ili *Samostana na Dančama*, njen rukopis oslobodio i da je ne samo stilski, već i tematski, pružila neka od najuspelijih ostvarenja na tragu radova onovremenih istaknutih slikara: Milana Milovanovića, Petra Dobrovića, Milana Konjovića, i drugih.



Slika 3. *Kraj prozora (Ankica)*,
akvarel na hartiji 15,8 x 12,3 cm¹⁵

¹⁵ Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

Konačno, poslednju fazu u stvaralaštvu Danice Nikić, dr Vera Jovanović određuje kroz skupinu kasnih radova ekspresionističkog duha, podjednako zvučnog i tmurnog kolorita, nastalih 1929–1930. godine, kada ona putuje u Sloveniju, i na kojima „pažnju privlače energičan pastuozan potez i izraženija dramatika” (Jovanović 2024). *Proplanak u Sloveniji* ili *Polja sa senikom*, ostvarenja su koja se, po gustoj pasti, slojevitim horizontalnim, kolorističkim namazima i gestualnom, brzom potezu, najviše približavaju slikama Nadežde Petrović, poput *Resnika* (1904), kada se Nadežda oslobađala akademskih pouka i prihvatala radikalni jezik modernizma. Međutim, upravo u tački u kojoj je Nadežda silovito krenula napred, odričući se mogućnosti da je udaja ili domaći život spreče na putu slikarstva, Danica Nikić je iznenada prekinula svoju likovnu praksu. Ostaje nejasno da li je u tome presudnog udela imala očeva smrt (1930) ili poznanstvo sa Brankom (Jovanom) Rapajićem, za čije se školovanje i budući monaški poziv Danica srčano založila, kako finansijskom, tako i moralnom podrškom.

O ovom nedovoljno rasvetljenom odnosu dr Vera Jovanović ne želi da spekulise, niti da ulazi u prirodu pokroviteljske naklonosti Danice Nikić prema Rapajiću, koja je trajala do Daničine neočekivane smrti 28. februara 1943. godine. Istina je, nesumnjivo, da je Rapajić dodatno podstakao Daničino dobročinstvo i želju da bude korisna društvu, te da, uz činjenicu da nema sopstvenu porodicu, a da je materijalno obezbeđena, zapravo može da ulaže u druge i nesebično im pomaže. I tako je slikarstvo otišlo u drugi plan, naglo je prestalo da ispunjava stvarnost dotadašnje slikarke u usponu. Upravo su dominantne crte Daničinog karaktera, a to je gotovo monaška posvećenost drugima, plemenitost i potreba za odricanjem od bilo kakvog oblika hedonizma prevladale posle očeve smrti. Povlačeći se sa scene na koju je tek stupila, ona je izbrisala sebe i potpuno se posvetila drugima.¹⁶

¹⁶ Profesionalna veza između Rapajića i Danice Nikić potpuno je promenila dotadašnju slikarkinu izraženu opredeljenost ka razvoju ličnog likovnog opusa. Naime, Danica Nikić je i ranije osećala potrebu da pomaže materijalno ugroženima, studentima i studentkinjama, naročito kroz aktivnosti u brojnim humanitarnim udruženjima. Samarićanski poriv, međutim, ojačao je sa molbom Brankove sestre Ljubice Rajčić, upućenom Danici Nikić, da školuje siromašnog Branka. Tako je uspostavljena gotovo majčinska briga za mladića koji se pod Daničinom zaštitom nalazio sve do njene smrti. Protosinđel Jovan Rapajić, bio je istaknuti član Bogomoljačkog pokreta koji je promovisao zajedno sa Nikolajem Velimirovićem. Rođen 1910, ubijen je već 1945. godine u selu Blažuju, na vrelu Bosne, pošto su njega i Mihajla Đusića uhapsili partizani i u zatvoru mučili i izgladnjivali duže vreme. Porodica Kovačević me je informisala da su sva pisma Jovana Rapajića Danici (bilo ih je oko 140), iz porodične arhive predata arhimandritu Jovanu Radosavljeviću koji je zauzvrat, uz prigodan predgovor, priredio knjigu *Pisma oca Jovana Rapajića*, u izdanju novosadske Besede, 2016. godine. U pitanju je važna epistolarna građa koja omogućava bolje sagledavanje odnosa između Danice Nikić i Jovana Rapajića koji bi u budućnosti trebalo detaljnije istražiti. Videti: Radosavljević, 2016.

Interesantno je da Danica Nikić nije pripadala nijednom umetničkom udruženju,¹⁷ ali je zato bila članica brojnih dobrotvornih, feminističkih i vaspitnih udruženja i zadruga u Novom Sadu (Dobrotvorne zadruge Srpkinja Novosatkinja, Matice srpske, Crvenog krsta, Matice naprednih žena, Ženskog saveza, Jadranske straže i Francuskog kluba), te da je od svog ranog angažmana u prosvetnim vodama (već od trajnog preseljenja porodice iz Budimpešte u Novi Sad 1919/1920. godine), posebno naglašavala značaj emancipacije žena, njihovog prava na sticanje znanja i negovanja samostalnog stvaralačkog i kreativnog izraza u različitim disciplinama: starom vezu, grafici, slikarstvu, crtanju, batiku, plemenitom metalu, itd. Potpunijem razumevanju njenog odnosa prema znanju i značaju konstantnog rada na sopstvenom intelektualnom razvoju doprinose godišnji izveštaji Državne ženske građanske škole u Novom Sadu (dostupni kako u Biblioteci Matice srpske, tako i u fondu Narodne biblioteke Srbije) iz kojih se jasno sagledava Daničin stav da se sticanje znanja ne može svesti samo na nastavni plan i program, već da je neophodno širiti ga i na vannastavne aktivnosti kao što su: posete izložbama, bioskopske i pozorišne predstave, organizovane ekskurzije u razne krajeve Jugoslavije, obilasci fabrika, zanatskih radionica, i drugih kulturnih događaja kojih je u vreme njenog službovanja, tokom treće i četvrte decenije 20. veka bilo u izobilju. Predanost poslu nastavnice i nastojanje da svoje znanje deli sa drugima bili su u njenom slučaju podsticajni od želje da se posveti slikarstvu. Činjenicu da je retko izlagala nije lako objasniti. Može se samo pretpostaviti da Danici slikarstvo nikada nije bilo primarna okupacija: slikala je iz zadovoljstva, a ne zarad upoređivanja sa drugima, često je poklanjala dela i nije se aktivno družila sa predstavnicima jugoslovenske umetničke scene. Na taj način je po sopstvenoj odluci slikarstvo stavila u fusnote profesionalnog života. Pa ipak, opus koji je ostao iza nje potvrđuje vladanje emancipovanim slikarskim jezikom modernizma, tako da mu u budućnosti treba posvetiti zasluženu pažnju.

Još jedna činjenica indikativna je u vezi sa ovim slikarskim opusom: uprkos Daničinoj konstantnoj borbi za bolju poziciju žene u društvu i za prenošenje znanja mladim devojkama koje je duže od dve decenije podučavala u školi u Novom Sadu, njeno slikarstvo ne nosi u sebi silovite proglase, niti bučne poruke. Ono je, naprotiv, u potpunosti odvojeno od Daničinog društvenog bića, kao da je predstavljalo anti-pod njenog celokupnog javnog života i delovanja. Ovo slikarstvo bi se zapravo moglo razumeti kao suštinski putokaz do intimnog bića umetnice. Nema u njemu snage i

¹⁷ Umetničkih udruženja u Srbiji između dva rata bilo je dosta: od *Lade*, preko *Oblika* do *Dvanestorice*, *Desetorice*, grupe *Život*, itd. Zabeleženo je prisustvo umetnica u ovim institucionalnim združivanjima. Zašto se Danica Nikić nije priključila nijednoj, ostaje otvoreno pitanje.

turbulentnosti stila Nadežde Petrović, koja paralelno sa slikarstvom razmišlja o naciji i bori se za sticanje nezavisnosti pokorenih krajeva Balkana perom i glasom, nedostaje mu bremenitost pastuoznih i višeslojnih namaza Zore Petrović, koja na radikalno nov način prikazuje žensko telo u umetnosti, i to ne kao pasivni objekat, već kao delatni subjekat koji se ne plaši da progovori o najintimnijim mislima i čežnjama. Kako tematski, tako i stilski, opus Danice Nikić pripada poetsko-realističkom, tj. intimističkom slikarstvu određenom kroz atmosferu spokojstva i ugodne tišine koju pruža prirodni ambijent ili porodični krug. Posredstvom odabranih predmeta u mrtvim prirodama ili konkretnim izborom ugla posmatranja, bilo da se radi o enterijeru ili o otvorenom prostoru, slikarka prenosi metaforičke poruke, pripisujući određena simbolička značenja izabranim objektima. Upravo zato ne treba „olako“ prilaziti tom smirenom i prijatnom, okougodnom slikarstvu, jer se ispod tankog epiderma spokojstva nalaze skriveni slojevi značenja kojima umetnica upućuje na bitne događaje ili prelomne tačke svog životnog puta. Takvih dela ima taman toliko da se izdvoje unutar celokupnog opusa i ukažu na suštinsku potrebu Danice Nikić da progovori kroz sliku o onome o čemu je retko govorila naglas.

Intimno u stvaralaštvu Danice Nikić

Zaključujući svoju studiju o Danici Nikić, dr Vera Jovanović konstatuje da je:

sa približavanjem četvrte decenije, kada je sazrevala klima za novi stil, poetski realizam, i Nikićeva oslobodila ruku, sakupivši znanje i pustivši emocije da je vode u nove vibracije. Spremno ga je dočekala i mogla da stane uz rame sa afirmisanim umetnicima. A onda se nešto neočekivano dogodilo: prekinula je svoje bavljenje likovnom umetnošću (Jovanović, 2024).

Iako je gotovo nemoguće predvideti u kom smeru bi se kretalo njeno stvaralaštvo, ipak je u odabranim radovima moguće primetiti ranoprofilisanu opredeljenost za intimne teme. Čak je i doživljaj prirode intimistički, te se pejzaž kao dominantni motiv njenog opusa ne definiše kroz kategoriju „nacionalnog“ ili „idealnog/idealizovanog“. Iz njega se teško određuje čak i o kom se konkretnom geografskom prostoru radi, upravo zbog izostanka prepoznatljivih simbola.

Slikarka se opredeljivala za one segmente prirodnog ambijenta koji su odgovarali njenom nenametljivom karakteru, ili u kojima je pronalazila sklonište i sopstveni mir zbog slabog zdravlja i napetih nerava. Upravo tu zabrinutost za potencijalnu neu-

rasteniju izražavao je njen otac Jovan, pišući joj prilikom njenih boravaka na Jadranu ili u Italiji.¹⁸ Nema sumnje da je intimistički pejzaž svedenog kolorita, nežnog svetla i potpuno ispražnjen od bilo kakvih tragova ljudske egzistencije ukazivao da se, uprkos naglašenoj aktivnosti u prostoru društvene pokretljivosti i vidljivosti, uprkos njenom angažmanu u Planinarskom udruženju „Fruška gora“ koje je podrazumevalo brigu o razvoju turizma i sporta (Jovanović, 2024), Danica Nikić nije osećala komforno među ljudima, već da je naprotiv, skupljala snagu za nove životne izazove u sakrivenim kutovima prirode. U izboru motiva poput odsečka ulice, usamljenog drveća, napuštene praznih puteva, kamenih ispucalih zidova ili prolaza koji vode u hlad unutrašnjih dvorišta, ona nesumnjivo stoji na liniji ranog intimističkog opusa Nedeljka Gvozdenovića, kako onog post-minhenskog (1924–1926) tako i beogradskog perioda kasnih 1920-ih i ranih 1930-ih godina, koji je potvrđivao da „je jedini kriterijum u shvatanju i prihvatanju umetnosti tzv. osetljivost oka (...) i opčinjenost slikarskim kvalitetima koji prevazilaze prostorne (geografske), pa čak i vremenske granice“ (Metlič, 2018: 43). Pa iako je figura u enterijeru ili intimno shvaćenom eksterijeru (deo bašte, unutrašnje dvorište, porodični vrt) srazmerno malo zastupljen u Daničinom opusu, izabrani radovi, poput ranih crteža nastalih u vreme školovanja kod Hermine Bruk (*Žena na jastuku*, *Žena na klupi*, *Četiri skice*), a posebno crtež *Moj tata* iz 1919. godine, jasno iskazuju naklonost ka jednostavnim prizorima iz života i prolaznim trenucima koji čine suštinu svakodnevice. U isto vreme, očinska figura izdvaja se ovim crtežom kao najbitnija: temeljna podrška nakon majčine smrti dolazila je upravo od oca i dok god je on bio živ, Danica je bila posvećena kako pozivu nastavnice, tako i slikarke. Istovremeno, iz tog jednostavnog ispisa „moj tata“, izbija nežnost i naklonost koju je osećala prema ocu Jovanu. U Daničinom slučaju svakodnevica je do trajnog preseljenja u Novi Sad, podrazumevala boravak na prostranom i prijatnom salašu u Srbobranu, gde je njen glavni model bila sestra Ankica. Pa baš kao što je Gvozdenović u kratkoj mostarskoj fazi konstantno zagledan u svoju majku i retke posetioce njihovog domaćinstva, tako i Danica u malim uljima, pastelima ili akvarelu beleži prizore porodičnog života, definišući srbobranski letnjikovac kao sigurni, skriveni raj. Kompozicija *Ankica u bašti* (1917) koja je u izvođenju najbliža impresionističkom vibriranju vazduha kroz upotrebu ružičaste, slezove ili boje lavande, prikazuje zaustavljeni pokret dame u beloj haljini i sa elegantnim šeširom, koja je bliska „rođaka“ Renoarovih devojaka sa suncobranom ili Nadeždine sestre Anđe.

¹⁸ Pisma su dostupna u porodičnoj arhivi Bogdana Kovačevića.



Slika 4. *Daničina soba na salašu*, 1920, pastel na hartiji, 21,5 x 18,5 cm¹⁹

Kraj prozora (Ankica), *Ugao enterijera* ili *Daničina soba na salašu* (1920) odišu podjednako smirenom atmosferom – sve su urađene u utišanom koloritu, uz dominaciju tamnoplave, ljubičaste, dubokozelene. Data sa izvesne distance u kojoj je slikarkino dugo posmatranje odredilo doživljaj ovih prostora kao zaštićenih enterijera prijatnih za život, viđena sa strane i dok čita, Ankica sa pismom u ruci, odgovara dominantnoj predstavi smerne žene sklonjenog pogleda i utonule u svoje misli koju su početkom 20. veka u nacionalnu umetnost, pod uticajem evropskog slikarstva, uveli Beta Vukanović, Borivoje Stevanović, Vidosava Kovačević, Natalija Cvetković, Ljuba Ivanović i drugi.²⁰ Prisustvo gotovo nevidljive mačke ispod stola zaokružuje ovaj prizor kao jedan priželjkivani vid domaćeg, ugodnog života na bonarovski (Pierre Bonnard) i vijarovski način (Edourd Vuillard).

Ostvarenje *Daničina soba na salašu* prenosi atmosferu vedrine i radosti, kako svetlim, prozračnim bojama, tako i činjenicom da je ovaj asketski beli prostor sa nekoliko detalja poput vaza sa cvećem raspoređenih po visokoj ugaonoj zidanoj peći karakteri-

stičnoj za vojvođanske kuće, slika na zidu, vezenih belih tkanina sa crvenim i smeđim geometrijskim šarama, uredno zategnutog kreveta i knjiga na noćnom stočiću, zapravo slikarkina „sopstvena soba“, u kojoj je nalazila mir i koja joj je istovremeno omogućavala idealne uslove za meditaciju, ali i za stvaranje. Potvrđujući gledišta Virdžinije Vulf (Virginia Woolf) da ukoliko žena želi da piše, ona mora posedovati dve stvari: sopstvenu sobu sa ključem i bravom i materijalnu obezbeđenost koja će joj dati nezavisnost,²¹ Danica slika lični prostor slobode i sreće u Srbobranu kome se i nakon svih putovanja i bogatih društvenih aktivnosti najradije vraćala. Materijalna obezbeđenost omogućila joj je kako samostalni život u Novom Sadu (nakon očeve smrti i Ankičine udaje 1934, ona se preselila iz porodičnog stana u Dunavskoj u manji, sopstveni, u Ulici Ilije Ognjanovića), tako i dobru ekonomsku situaciju koju je iskoristila da nesebično pomaže drugima.

Daničina asketska i samarićanska priroda i sklonost ka povučenosti uprkos aktivnoj uključenosti u spoljašnji svet, gotovo da su nagoveštene u dve izuzetne rane kompozicije, od kojih jednu čini *Studija ženske glave* (ulje na kartonu), zapravo, portret žene sa maramom, iz profila, dat u toplim zemljanim bojama, zlatnim okerima i tonovima sijene. Uredno skupljena crna kosa sakrivena ispod šarene marama i sklopljene oči modela, gotovo da upućuju na rani pokušaj portretisanja sestre Ankice u melanholičnoj atmosferi kojom odišu prostori kasnootkrivenih Koroovih predstava ženskih figura (*Žena sa perlama* iz 1868/70. ili *Dama u plavom* iz 1874).

Ne manje snažna po utisku tuge, osamljenosti i izolovanosti jeste i kompozicija *Beli ćup* (najverovatnije iz 1916), sasvim maleno ulje na dasci koje ostavlja monumentalni utisak. Ono stoji na početku niza tragičnih gubitaka sa kojima se slikarka suočavala tokom Prvog svetskog rata, dok bi čitav njen opus, s druge strane, zaokruživala kompozicija *Dve ruže u plavoj vazi* sa samog početka četvrte decenije, kada se Danica odlučila za nagli prekid umetničkog delovanja. Ako je kroz svaku sliku Danica upućivala na određeni momenat u svojoj biografiji, uspostavljaajući svoje stvaralaštvo kao svojevrсни dnevnik, onda beli ćup na žutozelenoj podlozi, uz prazan tanjir, nekoliko zelenih grančica imele sa biserno-belim plodovima, jedan svećnjak i otvorena kutijica (šibica?) ukazuju na period kada je Danica izgubila majku, maja 1916. godine u Budimpešti (posle gubitka brata Teodora i sestre Smiljane). Bela imela je još od vremena Julija Cezara smatrana lekovitom biljkom, posebno su je cenili Kelti, a na galskom njeno ime znači „ona koja leči sve“. Istovremeno, u Grčkoj mitologiji pomoću njenih grana Enej je otvorio vrata podzemnog sveta. Struk imele uz beli ćup koji bi se zapravo mogao razumeti i kao urna sa pepelom, nesumnjivo ukazuju na Daničine molitve da se za majku nađe lek, ali i tugu zbog nje-

¹⁹ Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

²⁰ Videti detaljnije: Čupić, 2008.

²¹ Videti: Vulf, 2009.

ne prerane smrti u pedeset prvoj godini. S druge strane, ova kompozicija gotovo da ima proročki karakter u opusu mlade slikarke koja je tek kročila u treću dekadu života. I Danica je bila osetljivog zdravlja i nerava, o čemu svedoči briga njenog oca izražena u pismima koja joj šalje prilikom njenih čestih putovanja. Neretko sama, upućena na sebe, bez znatnije zaštite porodice dok je boravila na Jadranu radi lečenja, a posle 1935. godine i u Beču, gde se podvrgla operaciji leve ruke koja ju je neprestano mučila, Danica je grančicom imele na slici najavila stoičku borbu sa bolešću, vodeći je dugotrajno, u tišini.



Slika 5. *Beli ćup*, ulje na dasci, signirano 16,5 x 21,5 cm²²

Druga i verovatno poslednja slika u njenom opusu, mrtva priroda sa dve ruže u plavoj vazi, koju i dr Jovanović definiše kao „rastanak sa slikarstvom” (Jovanović, 2024), nesumnjivo je u vezi sa gubitkom oca, januara 1930. godine. Spram belog ćupa sada je tu visoka i vitka staklena vaza: parni broj cvetova u njoj, kao i neprobojna crna pozadina iz koje cvetovi izranjaju, upozoravaju na smrt. Samo što je sada ta smrt višestruko bolna: ona dolazi kao opomena o konačnosti onih koje volimo i o prekidu dotadašnjeg života u sigurnosti porodičnog doma: „Odjednom se pojavilo nešto posustalo, melanholično, teško i izmučeno. Postavljena na ivicu neravne podloge, ta visoka staklena vaza sasvim nesigurno stoji u prvom planu, te svaki, i najmanji, dašak mogao bi je preturiti i razbiti” (Jovanović, 2024). Ako bi kroz mrtvu prirodu mogao da se otkrije karakter umetnika, onda je izvesno da je zurbaranovska postavka predmeta koji isijavaju iz okolne tame na pomenutim radovima, u potpunosti definisala slikarku Danicu Nikić: njen stoicizam i unutrašnja snaga uspeli su i nakon 1930. godine da potisnu mrak i

²² Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

poteškoće uslovljene bolešću, omogućavajući joj da u životu nađe nove povode za radost i zadovoljstvo, posebno kroz posvećenost drugima. U desnom uglu slike sa belim ćupom nalazi se jednostavan, nesiguran i drhturav potpis mlade umetnice, latinično ime Danica, kako se ona relativno često potpisivala na radovima, obznajući svoje nenametljivo prisustvo u svetu. Istovremeno, to ime, kao jasni i samodovoljni znak njenog kreativnog bića, stoji kao nesvesna paralela ili izazov srodnoj i gotovo istovremenoj odluci Marka Čelebonovića da se potpisuje sasvim jednostavno, Marko. U slučaju žena ova odluka ipak ima veću težinu: ime nije samo znak, već i objava samostalnog življenja i delovanja u svetu, bez očekivanja muške zaštite i potpore.



Slika 6. *Dve ruže u plavoj vazi*, ulje na kartonu (poč. 1930), 50 x 29.5 cm²³

²³ Ljubaznošću Bogdana Kovačevića.

Umesto zaključka

Iako u potpunosti nepoznato delo Danice Nikić, otkriveno je i obrađeno zahvaljujući zajedničkim naporima njenog sestrice Bogdana Kovačevića, fotografkinje Jelene Kovačević Vorgučin, dr Vere Jovanović, istoričarke umetnosti i Spomen-zbirke Pavla Beljanskog. Uz slikarski opus koji će sigurno tek biti valorizovan i uklopljen u šire tokove nacionalne istorije umetnosti, bogatstvo delovanja složene ličnosti Danice Nikić, uputiće i na mogućnost istraživanja društvenog angažmana koji su žene ostvarivale u prvoj polovini 20. veka u Novom Sadu i šire, u vojvođanskoj sredini, boreći se za svoju emancipaciju i unapređenje položaja u javnom životu. „Žene nemaju prezime. One imaju ime. Njihovo prezime je prelazna pozajmica, nepostojani znak, njihov efemeron. One nalaze druge odrednice koje su njihova potvrda u svetu, njihovo 'biti tu', njihovo stvaralaštvo, njihov potpis. One sebe grade u muškom svetu, provaljujući" (Darjesek, 2019: 32).

Literatura:

- Darjesek, Mari. 2019. *Biti ovde, divno je: život Paule Moderson Beker*. Beograd: Clio.
- Ђармати, Марта. 2020. *Пештански ђаци*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског. [Ђармати, Marta. 2020. *Peštanski đaci*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog.]
- Ердужељи, Мењерт. 2002. *Историја Новог Сада*. Ветерник: Дијам-М-прес. [Erdujhelji, Menjert. 2002. *Istorija Novog Sada*. Veterinik: Dijam-M-pres.]
- Јовановић, Вера. 2024. *Даница Никић: сликар, педагог, добротинитељ*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (у штампи). [Jovanović, Vera. 2024. *Danica Nikić: slikar, pedagog, dobrotinitelj*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog (u štampi).]
- Метлић, Дијана. 2018. *Недељко Гвозденовић: у потрази за апсолутним сликарством*. Београд: Галерија САНУ. [Metlić, Dijana. 2018. *Nedeljko Gvozdenović: u potrazi za apsolutnim slikarstvom*. Beograd: Galerija SANU.]
- Поповић, Војана. 2014. „Women and Applied Arts in Belgrade 1918–1941” u Bogdanović, Jelena et al. (eds.), *On the very Edge*, Leuven: Leuven UP.
- Радослављевић, Јован. 2016. *Писма оца Јована Рапајића*. Нови Сад: Беседа. [Radoslavljević, Jovan. 2016. *Pisma oca Jovana Rapajića*. Novi Sad: Beseda.]
- Симић-Миловановић, Зора. 1938. *Сликарке у српској историји уметности*. Београд: Штампарија Слобода. [Simić-Milovanović, Zora. 1938. *Slikarke u srpskoj istoriji umetnosti*. Beograd: Štamparija Sloboda.]
- Србуловић, Ђорђе. 2002. *Кратка историја Новог Сада*. Нови Сад: Прометеј. [Srbulović, Đorđe. 2002. *Kratka istorija Novog Sada*. Novi Sad: Prometej.]
- Vulf, Virdžinija. 2009. *Sopstvena Soba*. Beograd: Plavi jahač.
- Живковић, Станислав. 1987. *Уметничка школа у Београду*. Београд: Галерија САНУ. [Živković, Stanislav. 1987. *Umetnička škola u Beogradu*. Beograd: Galerija SANU.]

Who Is Danica Nikić? Cultural Scene of Novi Sad Between the Two Wars and the Presence of Female Artists

Until 2024, there was little known about Danica Nikić, an artist, philanthropist, feminist and pedagogue from Novi Sad, Vojvodina. Thanks to the collaborative efforts of Dr. Vera Jovanović, an art historian, Nikić's family in Novi Sad, and especially her nephew, art restorer Bogdan Kovačević, the interwar cultural scene of Novi Sad now recognises another significant female painter. Drawing on newly available information from Vera Jovanović's research, this paper will analyse selected works by Nikić within the context of Intimism, a dominant visual aesthetic of the 1930s. Additionally, it will explore the potential connections between her entire oeuvre and the major currents of Serbian modernism between the wars, which were predominantly shaped by male artists. The inclusion of Nikić, both as an artist and pedagogue into the established narrative of national art history highlights the importance and impact of women's contributions to the cultural development of Novi Sad and the broader emancipation of women in patriarchal Vojvodina and Serbia.

Keywords: Danica Nikić, Budapest, Novi Sad, Intimism, Expressionism, women's associations, charity work.

Merima Omeragić¹

Nacionalni univerzitet Yang Ming Chiao Tung
Međunarodni centar za kulturološke studije
Tajvan



<https://orcid.org/0000-0002-6887-536X>

UDC: 75.071.1:929 Šotra Gaćinović M.
DOI: https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024.ch5

U svijetlu transdisciplinarnosti: prva hercegovačka slikarka Milena Šotra-Gaćinović između boja, revolucionarnosti i sopstvenih riječi

Apstrakt: Fokus istraživačkog rada determinisan je transdisciplinarnim i intersekcionalnim pristupom slikarstvu, memoarskoj prozi i aktivizmu slikarke Milene Šotra-Gaćinović (1909–2003). Premda su tek u savremenoj istoriji umjetnosti Šotrini ciklusi interpretirani iz pozicije feminističkih politika, njen rad sveden u kontekste slikarstva, pisanja i ljevičarskog aktivizma nije temeljnije ispitan. Za razliku od dosadašnjih istraživanja sa fokusom na ženski izraz u pejzažima, portretima i slikama mrtve prirode, analiza u ovom radu uključuje i intimne zapise Milene Šotra-Gaćinović. Sa ciljem da se utemelji rasprava o umjetničkim praksama žena, u ovom radu analiziraće se knjiga *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi* (1990) i ispitaće se način nadogradnje slikarskog subjekta tekstem i opisima svijesti o sopstvu i profesiji. Iskazi Milene Šotra-Gaćinović biće dovedeni u vezu s poetikom *autoginografskog teksta*, kao i sa revizijom istorije umjetnosti, čime se ostvaruje namjera da se proširi naučna recepcija i književno i umjetničko polje.

Ključne riječi: Milena Šotra-Gaćinović, slikarstvo, memoari, transdisciplinarnost, ženski subjekt

Sopstvena soba u ateljeu

Na osnovu intrigantne teze Grizelde Polok (Griselda Pollock) iz teksta „Writing from the Heart”² o neusidrenosti žena uslijed izbrisanosti iz istorije njihovih „pretkinja u umjetnosti i književnosti” (Pollock, 2013: 19–34) i nužnosti ispitivanja dislociranih ženskih subjekata iz kulture i društva, priziva se interes za analizu autobiografičnosti ženskih glasova. Iako su književnosti bliske feminističke analize ženskog spisateljstva, žanrova i djela, istraživačice umjetnosti proširuju pristup vizuelnim i stilskim elementi-

ma promišljanjem „socijalne uvjetovanosti cjelokupne produkcije” (Kolešnik, 1999: ix). U odnosu na sugestiju o razlikama književnih i likovnih kritičarki Talije Gume-Peterson (Thalia Gouma Peterson) i Patriše Metjus (Patricia Mathews), pored fokusa na slike „koje žene stvaraju”, ili na slojevitost vizuelnih tekstova, fokus u ovom radu o Mileni Šotri-Gaćinović biće na „ženskoj umjetničkoj praksi” (Guma-Peterson i Metjus, 2002: 54). U tom smjeru u ovom istraživanju se susreću u istoj ravni istraživanja književnog i umjetničkog polja.

Za razliku od spisateljica koje u *sopstvenim sobama*³ bez obzira na svijest o potencijalnim čitateljima, pišu često ne/cenzurirana opažanja o životu, likovne umjetnice zbog karaktera medija rjeđe upotrebljavaju riječi. Njihov prostor za stvaranje najčešće je atelje. Tekstovi koje su napisale slikarke tretiraju se kao proširujući fenomen za reviziju ženske pozicije u povijesti umjetnosti. U ovom radu će se izvršiti interpretacija poetičnosti zapisa o životu i analiza autobiografskog subjekta, čime će se nadići uobičajeni kritički aparat i kontekst povijesti umjetnosti. S tim znanjima proširiće se analize i recepcije umjetničkih djela, te rekonstrukcija pozicije umjetnice i spisateljice u društvu.

U procesu kreiranja teorijskog okvira u ovom radu nužno je uputiti na ključne postavke disciplina umjetnosti i književnosti, uz oprez koji izaziva povlačenje paralela u zakonitostima društvenog isključivanja spisateljica i umjetnica.⁴

Opisujući kanon kao džentlmenški artefakt, Lilijan S. Robinson (Lillian S. Robinson) u studiji *In the Canon's Mouth: Dispatches from the Culture Wars* (1997) provodi *re-viziju* i cilja na kritiku statusa više i niže književnosti, iskrivljenog čitanja autorki, ističe zanemareno žensko iskustvo i mušku reprezentaciju ženskih likova. Za fenomen istraživanja Robinson stavlja nadmoć kanonskih očeva koje su s različitih aspekata razgrađivale Kejt Milet (Kate Millett, 1969), Ilejn Šouvolter (Elaine Showalter, 1977), Sandra

³ Odnosi se na knjigu Vridžinije Vulf (Virginia Woolf), *Sopstvena soba* (1929) i njen zahtjev da spisateljice umaknu od *zajedničke dnevne sobe* (metafora privatne sfere), što se uz novac etablira kao predušlov za žensko stvaranje književnosti.

⁴ Ljiljana Kolešnik (1999) upozorava da se je na udaru javnosti zbog poistovjećivanja problema isključivanja spisateljica i umjetnica našla Grizelda Polok. Polemika je zasnovana na isticanju razlike u postojanju muškaraca kao likovnih genija, očeva i začetnika pravaca i pečutkivanju umjetnica, dok se je stanje u istoriji književnosti pravdalo kao bolje samo zbog navodne zastupljenosti spisateljica u modernim pregledima istorija književnosti, antologijama, žanrovima i slično. Međutim, situacija nije tako jednostavna jer su i spisateljice i nevidljive i podvrgnute filterima koji određuju njihovu poziciju u književnom kanonu.

¹ merima.omeragic@unsa.ba

² Komemorativni tekst o Roziki Parker (Roszika Parker).

M. Gilbert i Suzan Gubar (Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, 1979). U tom duhu i Nina Bejm (Nina Baym, 1981) demistifikuje čitanja koja vode u isključenost žena iz kanona književnosti, a koje argumentira prezrenošću žene, nepovjerenjem u njihov talenat i izvrsnost. Nevidljivost spisateljica Robinson vidi kao izazov kanonizaciji, kreiranju nastavnih programa i istorija, koje se ne mogu pravdati kompromisima i sporadičnim izborima autorki. Prema Grizeldi Polok (1988) feminističke intervencije u kanon umjetnosti odvijaju se urušavanjem razlika smještenih u temelje tog kanona, kao i „procesom isključivanja žena iz povijesti umjetnosti“ (Kolešnik, 1999: vii). Intervenciju uvodi Linda Noklin (Linda Nochlin, 1971) koja kao uzrok isključenosti žena iz umjetnosti navodi dominaciju mita o velikom umjetniku i posredovanje „drugačijih standarda vrednovanja ženske i muške umjetnosti“ (Nochlin, 1999: 5). Radikalnu reformu položaja žene u umjetnosti donijele su Rozika Parker i Grizelda Polok studijom *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) zasnovanu na dekonstrukciji umjetnika kao nasljednika „originalnog Kreatora“ (Parker & Pollock, 2013: 82), i shodno tome žene-muze. Isključenost umjetnica autorke su ocjenile kao otpor svijeta da prizna da „žene rade velike stvari“ (Parker & Pollock, 2013: 195).

Oba kanona su zasnovana na privilegiranosti autora/umjetnika i demoniziranju autorke/umjetnice, te dvostrukim standardima pri vrednovanju rada, što vodi u izostavljanje žena i njihovog iskustva. Ti procesi, svojstveni i naučnim disciplinama, ovise o stereotipima o ženskom spolu. Zadatak feminističke intervencije ogleda se u izazovima konstituciji slike, teksta, kao i reprezentaciji koja „izražava riječima, vizualizuje, sastavlja – društvene prakse i snage koje nisu prisutne i vidljive, poput drveća, ali za koje teorijski znamo da uslovljavaju našu egzistenciju“ (Pollock, 2002: 114). Identičan problem u književnosti i slikarstvu jeste žensko autorstvo koje se uspostavlja artikulacijom subjekta i konstituisanjem nove ženske umjetnosti. Feministički pristup stvaranju i recepciji nameće se kao političko pitanje „analize oblika ženske podložnosti unutar patrijarhalnih oblika predstavljanja“ (Barry i Flitterman-Lewis, 1999: 83). Svođenje disciplina u zajednički okvir ima za cilj da opiše pozicije žene u kulturi i društvu, te da istakne specifičnosti praksi njihovog rada. Stoga će se u nastavku studije interpretirati reprezentacije ženskog autorskog i slikarskog subjekta, te će se afirmirati novi prostori ženske potkulture.

Izazovni fokus ovog istraživanja je determinisan transdisciplinarnim i intersekcionalnim pristupom književnosti i umjetnosti prve hercegovačke slikarke Milene Šotra-Gaćinović (1909–2003). Osim prepoznatljivosti, popularna sintagma „prva hercegovačka slikarka“ koristi se i kako bi se ukazalo na značaj ove umjetnice u tom dije-

lu države, što se treba tumačiti kao nadopuna činjenici da je bila jedna od prvih bosanskohercegovačkih umjetnica uopšte. Umjetnost Milene Šotra-Gaćinović do sada je analizirana iz ugla feminističkih politika, dok njen lični diskurs nije razmatran, sem u svrhu biografiziranja, čime je zanemaren potencijal autobiografskog narativa. Na značaj dnevnika upozoravaju Parker i Polok, navodeći da pisanje ne prikazuje samo borbe umjetnica, „već otkiva kako nijedan naslikani autoportret tog vremena nije mogao da [ih] sugeriše“ (Parker & Pollock, 2013: 110). Ovoj opaski treba dodati i praćenje vanjskih pogleda na umjetnicu i unutrašnjih na sopstvo. Tekstovi slikarki omogućavaju inovativniju analizu. Predmet istraživanja sastavljen je od nadgrađujućih nivoa Šotrine diskursivne proizvodnje i raščinjavanja značenja ličnog i društvenog života u knjizi *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi* (1990).

Sa ciljem da se rekonstruiše ženski subjekt, ovdje će se pokazati presudnim žensko iskustvo sagledano iz pozicije aktivnog subjekta, kako ga imenuje Linda Noklin (1999). Na temelju svijesti subjekta o sebi razmatra se stratifikacija pozicije umjetnice i spisateljice u sistem, odnosno ženski izlazak iz nametnute sudbine u „prestup ženske umjetnosti“ (Đurić, 1995: 259–268). Analiza slikarskog i tekstualnog subjekta Milene Šotra-Gaćinović omogućava cilj ispitivanja vrijednosti po kojima su umjetnice „zabeležene [što je] od središnjeg značaja za definiciju umjetnosti i umetnika u našem društvu“ (Polok, 2002: 118). Radom se provjerava ženski pogled u autorkinim slikama, dok analiza memoara razotkriva karakter njene korelacije sa sopstvom i istorijski kontekstualizovanom pozicijom umjetnice. Koristeći strategije za analizu autobiografskih ženskih narativa provocira se rodna ideologija optužena za „opisivanje sopstvenih života“ (Smith & Watson, 1998: 11), te se ujedno ukazuje na značaj pregovora autorki sa društvom u borbi za svoj identitet, poziciju i profesiju.

Kako naslov implicira, Šotra-Gaćinović u *Viđenjima* iznosi detalje iz djetinjstva, učenja, umjetničkog stvaranja i angažmana koji motivišu tumačenje jer su vezani za njen umjetnički put. Istraživanjem rada Milene Šotra-Gaćinović na presjecima riječi, vizuelnog utiska i humanističkog angažmana utvrđuje se značaj umjetnice u kulturi, dok se u naučnom smislu ovim radom postavlja temelj transdisciplinarnog pristupa u istraživanju drugačijih modela i praksi umjetnica, kako u istorijskom, tako i u smislu sličnosti iskustava unutar polja likovne umjetnosti i unutar polja književnosti.

Autobiografske refleksije na vez

Autobiografsko pisanje smješta se u centar ovog istraživanja jer ukazuje na moć ženskog subjekta da se odupre patrijarhalnom svijetu, pri čemu se postavlja pitanje o poziciji sopstva. Pojam autobiografskog pisanja koristi se kako bi se identifikovao stil koji sabira istorijski, kulturni i privatno-refleksivni diskurs, kao opredjeljenje autorke da iz prvog lica piše o sebi. Dinamike različitih formi uključene su u ekstenzivno polje pisanja-o-sebi (*life-writing*), koje da bi se analiziralo povlači upotrebu društveno-humanističkog disciplinarnog spektra. Precizniji teorijski aparat je izgrađen u *The Female Autograph: Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century* (1984) u kojoj Domna C. Stenton (Domna C. Stanton) uvodi pojam *autoginografija* (grč. Autos–o sebi, gyne–žena, graphein–pisati). Navedenim pojmom implicira se definicija ženskog i „ograničavanje sopstva u našem simboličnom poretku” (Stanton, 1984: 13), te obilježnost teksta konfliktima privatnog, javnog i profesionalnog.

Osim na ženski status, fokus se stavlja na „ugovoreno čitanje sa sviješću o karakterima ženskih subjekata i sopstva” (Omeragić, 2023: 30). Analizom autobiografskog stila *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi*, razotkiva se praksa karakteristična za žanr memoara, to jest za „personaliziranje istorije i istoriziranje ličnog” (Buss, 2001: 595) s naglaskom na vrijeme u kojem je autorka živjela. Sa zapisima o sapinjanju vaspitanjem i učenju slikarstva izvlači se autobiografski kostur knjige kao svjedočenje o razvoju umjetnice u povijesti južnoslavenske povijesti umjetnosti.

Kada pripovijedaju o sopstvenom djetinjstvu, žene su na nepoznatom terenu poniranja u potencijal priče i njenih ideja pri oblikovanju „mogućnosti narativa njihovog vlastitog govorećeg glasa” (Higginbotham, 2013: 180). Šotra-Gaćinović u centar pažnje dovodi iskustvo bivanja djevojčicom. Osim što se saznaje kakav je bio život djevojčica u drugom desetljeću 20. vijeka, njen opis sadrži podatke o ženskom sopstvu i umjetnosti. Iza svjesnih iskaza o djetinjstvu leži ideologija koja prelama subjektivno i na kraju determiniše glas pripovijedačice.

Djetinjstvo Milene Šotra-Gaćinović određeno je očevim i bratovljevim umjetničkim talentom,⁵ te Prvim svjetskim ratom, kada je glavnu ulogu zauzimala majka koja se borila da opskrbi porodicu. Osim što je „kao žensko dijete, od malih nogu morala raditi sve kućne poslove” (Šotra-Gaćinović, 1990: 14), Milena se povinovala odnosu sa maj-

⁵ Grafičar i slikar Branko Šotra (1906–1960).

kom. Zbog oblikovanja po uzoru na roditelja istog spola, majčin zadatak uključuje odgoj ženske djece da postanu „djetinjaste i pokorne” (Dinerstin, 2000: 85). Lišavajući je prava da se „u potpunosti potvrdi” (Dinerstin, 2000: 88), majka kćeri pruža prve utiske o ženskoj situaciji, usmjeravajući je na ekonomiju vremena i značenje kućanskog rada. Kao ilustracija navedenog može se uzeti autorkin opis odbijanja da se ženska djeca školuju, pri čemu se majka uspostavlja kao agent Mileninog svođenja u privatnu sferu: „Majka je naročito insistirala na tome, tražeći da se usavršavam u kuvanju i domaćinstvu, što sam ja najviše mrzila. Oimala mi je knjige koje sam krišom čitala (...) Razumijevala je moje želje, ali nije mogla da mi pomogne” (Šotra-Gaćinović, 1990: 18). Prikazivanjem gušenja Šotrinog glasa i njene želje za učenjem, zapisan iz pozicije odrasle žene, ovaj događaj je ispunio narativnu funkciju. Putem motiva pobune iz djetinjstva autorka je učinila da „djetinjsko žensko sopstvo pretpostavlja buduću ženu” (Higginbotham, 2013: 182).



Slika 1. Milena Šotra-Gaćinović u ateljeu u Herceg Novom
Izvor: Katalog Izložbe povodom 110 godina od rođenja slikarke, 2019.

Pripovijedanjem o nemogućnosti i prekidima školovanja kako zbog siromaštva, tako i pod uticajem porodičnih vrijednosti, Šotra-Gaćinović je rekonstruisala istorijsku stvarnost potiskivanja ženske djece i društvenog osporavanja njihovog napretka.⁶ Bitan aspekt njenog djetinjstva predstavlja sistemsko nepriznavanje njenog crtanja na

⁶ Izlaz iz složene ekonomske situacije porodica nalazi u udaji šesnaestogodišnje Milene za intelektualca, političara i svećenika Vojislava Gaćinovića (1896–1980).

koje ni učitelji, ni okruženje nisu obraćali pažnju – „pošto sam bila djevojčica to nijesu mnogo uvažavali” (Gaćinović-Šotra, 1990: 15). Opisom ograničenja, Šotra-Gaćinović demonstrira kako kao pripovjedačica „vidi svoj identitet ženskog djeteta” (Higginbotham, 2013: 180). Učenje je nadomješteno trogodišnjim obrazovanjem u zanatskoj školi gdje je Milena sticala znanja iz krojenja, šivenja i veza, a koja su je pripremala za domaćinstvo. Osim što djevojkama nije davala šire obrazovanje, škola nije bila u funkciji njihovog osamostaljenja. Učenje ručnog rada bilo je u funkciji strukturiranja ženskog djetinjstva oko „sticanja feminilnih karakteristika” (Parker, 2010: 66). Uprkos perspektivi obrazovanja Šotra-Gaćinović je uspjela da ručni rad povinuje umjetnosti: „Svoju želju za umjetničkim ispoljavanjem tada sam izražavala vezom, nad kojim sam ostajala satima zguarena, izbodeh jagodica od igle, često do žestokog bola” (Šotra-Gaćinović, 1990: 19). Vez koji determinira razvojni put u umjetnicu, ovdje se analizira u odnosu na feminističke intervencije u umjetnost. U studiji *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* izvedena je akcija „prevrednovanja ručnog rada” (Parker & Pollock, 2013: 54). Od srednjeg vijeka vez je domestifikovan kao ženska praksa jer figurira kao odraz pozicije u domu i represivnih poslova. Fokus vaspitanja djevojčica sumira se u ohrabrenju da se igla koristi kao „dokaz ženskosti” (Parker & Pollock, 2013: 66). Iako je u knjizi *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984) tumačila vez kao simbol poslušnosti, čednosti i ugleda domaćinstva, Parker je proširila značenje ručnog rada s vankulturne aktivnosti na lijepu umjetnost. Prelaz se desio indentifikacijom subverzivnog impulsa i artikulacijom individualnosti u ženskom ručnom radu. Disrupcijom tradicionalnog narativa, rad iglom postiže efekat „optičke iluzije koju ima ulje na slikama” (Parker, 2010: 79) i izaziva divljenje nad teškim radom i upornošću koju vez zahtjeva. Pored snage crpljene iz veza, Šotra-Gaćinović je, kako vidimo na fotografiji iz njenog ateljea (Slika 1), do zrelih godina zadržala pažnju na ručnom radu. U memoarima je predstavljena snaga ženskog izričaja i u vezi sa ženskom porodičnom linijom. Majčin talenat je afirmiran u inovativnosti u tkanju štofova, smišljanju mustri, slaganju boja i pronalasku lišća i korijenja od kojih je pravila „do tada nepoznate boje za raznobojne čilime i tkanine” (Šotra-Gaćinović, 1990: 17–18). Rajka Borojević, mlađa Milenina sestra, osnovala je zadrugu za tkalje i „njihovo arhaično tradicionalno tkanje umjetnički oblikovala i prilagodila savremenom načinu življenja i potrebama tržišta” (Vujković, 2019: 15).⁷ Žene kojima je uskraćena opcija profesionalnog izbora, inventivnim praksama pokazale su otpor i potvrdile tradiciju ženske porodične linije u osvajanju umjetničkog polja.

⁷ Više informacija o zadružnom radu Rajke Borojević može se naći u tekstu Sonje Ćirić „Volim ovaj narod” objavljenom 21. 6. 2023. u listu *Vreme*. <https://vreme.com/mozaik/volim-ovaj-narod/> (Pristupljeno 3. 8. 2024).

Sopstvo u postajanju umjetnicom

Uprkos patrijarhalnom vaspitanju i porodici, povezanosti sa vezom, obeshrabrenošću da se bavi umjetnošću, spletom okolnosti, Šotra-Gaćinović pohađa časove slikarstva kod Petra Dobrovića na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Pohađala je slikarsku akademiju Andrea Lota (André Lhote) u Parizu (1938), gdje je ovladala kompozicijom, bojom ili, kako i sama autorka ističe, podlogom „da izdam sliku” (Šotra-Gaćinović, 1990: 119). Za vrijeme prosvjećivanja iseljenika i drugog boravka u Americi 1940. godine, Šotra-Gaćinović je počela da pohađa školu Aleksandra Arhipenka (Oleksandr Arkhpenko) učeći dinamiku i upotrebu boja koje podsjećaju na domovinu, te slikanje pejzaža. Zahvaljujući Arhipenku, dobila je stipendiju za Traphagen školu mode (Traphagen School of Fashion, Broadway, New York City) u kojoj je učila kostimografiju. Sa progonom porodice Gaćinović, zbog otvorene podrške antifašističkoj borbi u domovini, Milena je potražila zaposlenje, napustila školu i time izgubila šansu da postane „veći umjetnik i tako više doprinese i borbi za koju se opredjelila” (Šotra-Gaćinović, 1990: 173). Rijetka privilegija za ženu iz ruralne Bosne i Hercegovine označila je iskorak u svijet rezervisan za muškarce pripadnike više klase.

Žene kojima je bilo uskraćeno umjetničko obrazovanje, koje je uključivalo usvajanje osnovnih vještina, gubile su resurse za sticanje kulturnog kapitala. Privilegija pristupa akademijama, koju predočava Šotra-Gaćinović, deo je borbe za profesionalno uzdizanje i afirmaciju žena. Kroz povijest žene su isključivane zbog spola i socijalizacije, te morala koji imputira ženama neprikladnost izbora umjetničkih zanimanja. Do 19. vijeka žene su gotovo po pravilu smještane u „društveni život koji ih lišava umjetnosti” (Radycki, 1982: 9–13).⁸ Osnova za isključivanje dolazi iz diskvalifikacije ženskog talenta epitetima intuitivnosti i emotivnosti. Ukratko, „kreativna žena je viđena kao devijantna” (Hopper, 2015: 43). Linda Noklin neprisustvo umjetnica u povijesti vidi kao problem „u institucijama i obrazovanju” (Nochlin, 1999: 5), koje podrazumijeva ulazak u svijet simbola i društveni poredak.

Svjedočanstvo iskustava žena u susretu sa akademijama umjetnosti potvrđuje postojanje diskriminacije u uslovima učenja. Ovdje ciljamo na činjenicu da žene nisu mogle da budu na časovima i da imaju pristup proučavanja ljudske anatomije što predstavlja važan čimbenik obuke umjetnika. Najčešće su bile žene te koje su objek-

⁸ Upravo do 19. vijeka su umjetničke škole pohađale kćeri ili supruge umjetnika koji su ujedno bili i njihovi autoriteti.

tivizirane u modele i muze, dok one koje su aspirirale da budu umjetnice „nisu mogle doći ni do kakvih modela, ni muških ni ženskih” (Nochlin, 1999: 12). Ogledni primjer predstavlja slika Članovi kraljevske akademije (1771–1772) Johana Zofanija (Johan Zoffany) koja portretira muške članove spremne da crtaju muški model, dok su slikarke Angelika Kaufman (Angelica Kauffmann) i Meri Moser (Mary Moser) odsutne i prikazane u vidu porteta na zidu. Ovaj primjer se navodi zbog pažnje koju skreće fotografija iz Dobrovićeve škole koja prikazuje Šotru kao jedinu ženu u društvu kolega slikara (Slika 2), kao i činjenice da je autorka tu učila slikanje ljudske figure. Očigledni nesazmjernost prikazuje Milenine pionirske korake u školi, te je stoga bitan za povijest žene u bosanskohercegovačkoj i jugoslavenskoj umjetnosti.



Slika 2. Kod Petra Dobrovića na Kolarčevom univerzitetu, 1937.
Izvor: *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi* Milene Šotra-Gaćinović, 1990.

U vezi s učenjem prikaza ljudske anatomije Šotra-Gaćinović predstavlja svoje iskustvo. Golo tijelo podvlači žensku participaciju u umjetničkoj temi. Motiv tabuizirane nagosti u *Viđenjima* funkcionira kao „alternativna priča” (Smith & Watson, 1998: 6) putem koje se ženski subjekt usmjerava ka oslobođenju ja-identiteta umjetnice:

Stajala sam kao ukopana – na postolju je mirno stajao go muškarac. Osjećala sam se kao uhvaćena u nekom nevaljalom djelu. Iako sam gledala bezbroj slika i skulptura aktova po muzejima, galerijama, na izložbama raznih slikara i kod mog brata Branka – bila sam šokirana. To ovdje nijesam očekivala. Zbunjena, ne znajući kuda da gledam, pribila sam se uz čošak kraj vrata (Šotra-Gaćinović, 1990: 113).

Rita Felski u knjizi *Namjene književnosti* (2008) upućuje na proizvodnju šoka u književnosti tako da se ovo stanje javlja kao „živopisna ilustracija kako unutarnjih, tako i izvanjskih prepreka koje leže takvoj oslobođenosti na putu” (Felski, 2016: 147). Iako ovaj događaj utiče na izgradnju figure umjetnice, u autobiografskom smislu, veći doprinos čini opis ženskog iskustva, njegov sadržaj i „kritička intervencija” (Smith & Watson, 1998) u tekst i u istoriju umjetnosti. U opis autorka uvodi i zazor drugih učenica koje uz njenu pomoć stupaju u proces učenja i anticipiranje profesije. Na taj način, kako podvlače Sidoni Smit (Sidonie Smith) i Džulija Votson (Julia Watson) (1998) autobiografski narativ etablira se u podizanju pitanja od kulturološkog značaja za ženu.

„Moje (ne)slikanje”: ženska i propagandna umjetnost

Naslov poglavlja je djelomično pozajmljen od same Šotra-Gaćinović i njenih *Viđenja* jer se u ovom dijelu pod navodnicima ističe njena svijest o odustanku od slikanja koja je bitan fenomen za iskustvo slikarki kroz povijest. Pod nuždom istorijskih okolnosti autorka se odriče umjetnosti kako bi se posvetila borbi protiv fašizma. U situaciji kada je mogla najviše da slika, ona je na tome najmanje radila: „Vrijeme koje sam posvećivala slikarstvu bilo je kao kad se nešto nabrzinu krade, otime od vremena potrebnog za druge obaveze” (Šotra-Gaćinović, 1990: 339). Iz ovog događaja identificira se društveno ograničavanje žena. Za razliku od autorki koje su računale na papir o čemu piše Vulf u eseju *Professions for Women* (1931), borba za poziciju u umjetnosti za žene je određena njihovom porodičnom ulogom. Budući da se profesija umjetnice drži za hobi, Milenina odluka da se odrekne umjetnosti konstituira se kao prioritarna u prvi mah zbog rata, a potom u mirnodopskom periodu zbog novinarskog i političkog rada. Kao i stvaralačka ofanziva u slikarstvu, i pisanje memoara, dolazi u kasnom zreloom dobu, i nakon borbe sa prioritetima, samožrtvovanjem i djelomičnim zadovoljenjem modela *anđela iz doma* (Vulf).

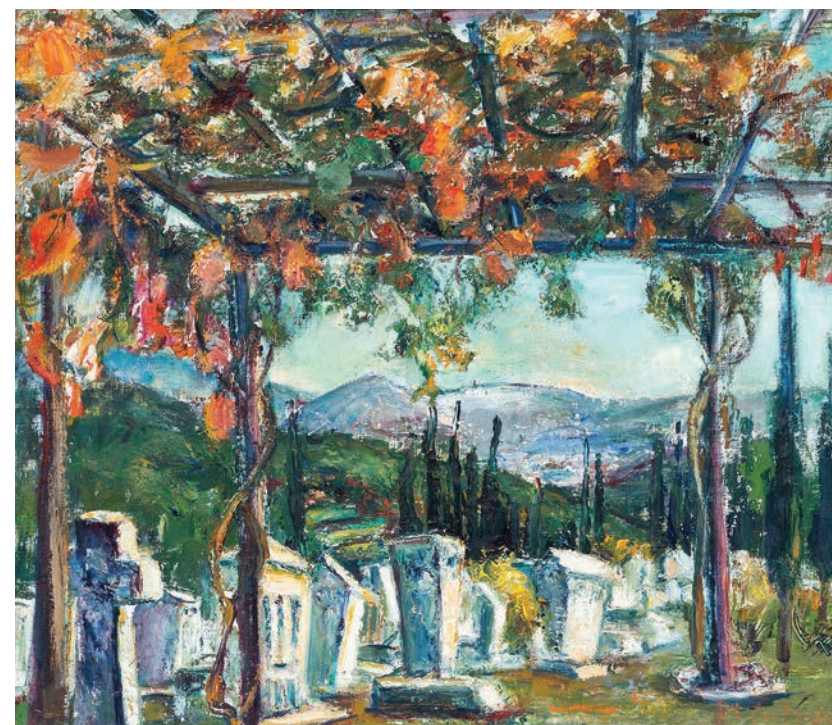
S viješću da je Jugoslavija napadnuta, slikarka je sve manje radila i učila kod Arhipenka. „Kad je odlazio za Vudstok, rekla sam mu [Arhipenku] gorko plačući da ne mogu više raditi, da ću se posvetiti borbi za oslobođenje svoje i drugih zemalja od fašizma” (Šotra-Gaćinović, 1990: 178). Njena vizija odgovornosti prema domovini, osim što je

donijela problem u odnosu na neslaganje sa političkim vođstvom iseljenika u Americi,⁹ i potrebu da se i ona, kao dio bračnog para Gaćinović, izbori za opstanak sopstvene porodice, također je uključivala i posvećenost humanitarnom radu, najčešće u vidu sakupljanja pomoći partizanima, organizaciji žena, te djelovanjem u naprednom radničkom pokretu. Međutim, umjetnički izričaj je slijedio njen politički, pa je logični izbor bilo opredjeljenje za angažirani zaokret u propagandnu umjetnost – kao sredstvo za postizanje ličnog cilja i participacije u oslobođenju Jugoslavije. U takvim okolnostima i spram svijesti da i žene ne smiju zatvoriti oči pred onim što se dešava u Evropi, slikarka je vrijeme, koje je ranije posvećivala radu, pretočila u ono ranije pomenuto otimanje od vremena za druge obaveze. Suzbijanje slikarskog poriva u Mileninom životu opipljivo je prisutno i nakon 1947. godine i povratka u Jugoslaviju. S fokusom na društveni angažman, u vidu posla u Direkciji za informacije pri Vladi Federativne Narodne Republike Jugoslavije (FNRJ), i s žurnalističkim radom u *Tanjugu*, *Politici*, *Borbi*, *Večernjim novostima*, *Oslobođenju* i *Književnim novinama* – Šotra-Gaćinović se udaljila od slikarstva po drugi put. Društvena odgovornost joj je smanjivala vrijeme za umjetnost, a kako navodi Sarita Vujković za „studioznije bavljenje slikarstvom” (Vujković, 2019: 28). Tek krajem 50-ih godina 20. vijeka sudjeluje u osnivanju i u radu ženske likovne grupe *Osmi mart*, kako bi se nakon sticanja penzije posvetila umjetnosti (i pisanju) kao jedinom pozivu. Odstupanje od slikarstva Milene Šotra-Gaćinović uslovno se smješta u pomenuti model *anđela iz doma* iz prostog razloga što druga zanimanja, aktivnosti i rad, pa makar bili u javnom prostoru, daleko su prihvaćeniji od ženskih profesija u umjetnosti koje su snažno društveno odbačene ili stereotipizirane.

Nakon fokusa na sopstvo i etape razvoja „u umjetnicu”, u cilju obuhvatanja autobiografskog i umjetničkog stvaranja u ovom radu se predstavlja slikarska poetika. Akcent je stavljen na proučavanje žene-kao-proizvođačice umjetnosti, kao i na afirmiranje ženskih dostignuća koja „zahtjevaju borbu i žrtve” (Nochlin, 1999: 18). U autobiografskoj izjavi Šotra-Gaćinović je istakla spontanost u stvaranju, ali i borbu sa „platnom dok ga ne savladam” (Vujanović, 2016: 17).

Intervencije u umjetničke kanone podrazumijevaju analizu autorki i njihovih djela bez obzira da li ona zastupaju ili „ne zastupaju feminističke vrednosti, uverenja, poglede i značenja” (Đurić, 1995: 259–268). Rad umjetnica nastaje u okvirima ženskog življenja, te se zato može interpretirati kao ženski. Na platnima Milene Šotra-Gaćino-

vić nalaze se tragovi promišljanja o ženskim pravima, koji su kodirani angažmanom, intimnim porivima i osobenošću stvaranja. Razmatrajući poetiku ženske umjetnosti, Linda Noklin utvrđuje okrenutost umjetnica nutrini i slojevitosti u pristupu mediju, dok Rozika Parker i Grizelda Polok ističu pojavnost mrtve prirode, cvijeća i životinja kao ženskih. Uz ogradu da se poetika ženskog dodatno ne stereotipizira atributima lirskog i emocionalnog koji se povezuju sa ženskim slikarstvom, potrebno je koncentrisati se na partikularni karakter Milenog rada. U kritici su njene teme rascvjetanih čipaka, cvijeća, mediteranskog rastinja, stećaka, predmeta poput ibrika, gusli i opanaka, sata, radne sobe, portreta, figura i aktova, te ekspresionističkih pejzaža iz Hercegovine i Boke u kojima je postigla umjetnički maksimum – naglašeno povezivanje sa predodžbama o ženskom. Njeni pejzaži su ocjenjeni kao putopisi pisani četkicom i pretvoreni u „mitologizovanu sliku zemlje i zavičaja” (Vujković, 2019: 28). U temeljne karakteristike slikarske poetike ubrajaju se jake konture, očuvani reljefni duktus i naglašen nanos boje, prefinjena dinamika i rapsodičnost boja. Poetički naglasak pretpostavlja i čulnost izraženu u nemiru lomljenih linija i kroz „suvišak energije” (Vujanović, 2016: 19), te brzinu poteza kao otisaka snažnih emocija i ličnosti.



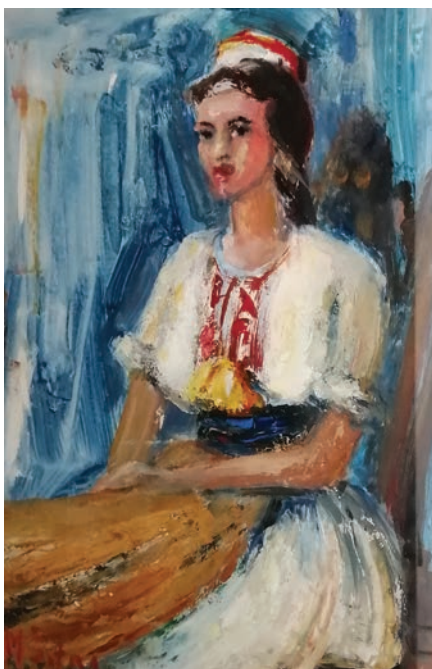
Slika 3. *Stećci Radimlja*, 1982.

Izvor: *Katalog Izložbe povodom 110 godina od rođenja slikarke*, 2019.

⁹ Politička jugoslavenska emigracija u Americi protivila se Narodnooslobodilačkom pokretu i borbi.



Slika 4. *Igalo*. Izvor: Madl'Art, aukcijska kuća Srbija



Slika 5. *Djevojka*. Izvor: Galerija Beograd

Interpretacija slikarstva Milene Šotra-Gaćinović, koja se često bazira na analizi motiva i kolorita, ali i ideologije, skreće pažnju na žensko autorstvo na drugačiji način od uobičajenog. Problematizirani elementi su posebno vidljivi kada se posmatraju slike dostupne u ovom radu (v. Slike 3, 4, 5). Međutim, kako je već naglašeno, pošto treba načiniti otklon od stereotipizacije ženskog slikarstva uopšte, i od Mileninog slikarstva treba načiniti otklon, što znači da se njena poetika oivičena i univerzalnim i partikularnim iskustvom bivanja ženom – iznova tumači kroz aporije njenog umijeća i ideja u stvaranju. Istovremeno, takav postupak urušavaće dvostruke standarde u vrednovanju umjetničkih djela. Prevazilazak tematskog rodnog raskola preduvjet je destereotipizaciji čitanja, što je ostvarivo analizom razlike i jedinstvenosti u izvedbi motiva, te njihovom vezom sa ženskim iskustvom. Naspram tumačenja u postojećoj istoriji umjetnosti,¹⁰ u ovom radu pažnja je usmjerena na neistraženo polje Milenine propagandne umjetnosti, kao i prevashodno na umjetničku moć subverzije rodnog rascjepa.

Analiza zapisa o angažiranoj umjetnosti i oslobodilačkom duhu iz Drugog svjetskog rata utemeljena je na referencama sa umjetničkih platana. Nakon predavanja s kojima je mobilizirala žene da se uključe u borbu protiv fašizma čime je deklarirala feminističku svijest, Šotra-Gaćinović je stekla neprijatelje i titulu *Crvene popadije*,¹¹ ali je ipak nastavila sa humanitarnim i kulturnim radom, te s osnivanjem Demokratskih Srkinja Amerike po uzoru na Antifašistički front žena. U *Viđenjima* autorka bilježi stav o kreiranju propagandnih čestitki, dopisnica, kalendara, ilustracija, oprema knjiga i plakata.

U povijesti umjetnosti nije se dugo čekalo na to da propagandni uradci zadobiju status moderne umjetničke forme. Računajući na simboličnu vrijednost i umnožavanje, Šotrine čestitke predstavljaju ideju. Slijedeći alarm tog časa, zaokret umjetnice u knjizi je opisan rečenicom: „Mnogo više od te materijalne koristi značila je njihova poruka i crtežom i riječima” (Šotra-Gaćinović, 1990: 281). Interpretacijom autobiografskog poriva otkriva se značaj okidača materijalizacije sopstva u tekstu. Ovim navodom Šotra-Gaćinović konstituira sopstveni subjekt u ideologiji prikazan kroz pripovijedanje. Antifašizam određuje kontekste i književnog i umjetničkog stvaranja čineći od

¹⁰ V. Džumhur, 1974; Lalić, 1997; Vujković, 2009 i 2019; Vujanović, 2016; Rajković, 2019; Tomašević, 2019; Pirić, 2021.

¹¹ Nakon protjerivanja, bračni par se seli u Pitsburg (Pittsburgh), gdje suprug Vojislav dobija službu u crkvi Sv. Đorđa (koja je zbog njihovog antifašističkog angažmana ironično prozvana Titovom crkvom). Milena je tada napustila obrazovanje i zaposlila se kao krojačica u fabrici, ali je radila i kao autorka reklama.

djela „poprište borbe i zbrke oko značenja” (Polok, 2002: 114). Nadalje, autorka se osvrće na kritiku svog angažovanog rada: „Na jednoj su prikazane tri jugoslovenske žene – Slovenka, Srпкиnja i Hrvatica – koje zajedničkim snagama ubijaju nacistički simbol svastiku, koji se kao guja prepleo i upio na mapi Jugoslavije” (Šotra-Gaćinović, 1990: 382). U kritici koju prepričava autorka, ističe se značaj simbolike i kompozicije djela. S obzirom da je Šotra-Gaćinović bila na izvoru zapadnjačke kulture sklone propagandnom izričaju, i sama se odlučila za ovaj medij. Konkretno, ova djela su dekorativna i „uključuju miješanje lingvističkih i slikovnih sredstava – proizlaze i iz uloge koju plakati imaju u savremenom javnom prostoru” (Sontag, 1999: 197). S uporištem u latinskoj riječi koja označava širenje, ovaj tip umjetnosti računa s idejom promocije i odašiljanja informacija „gledateljima kao konzumentima” (Sontag, 1999: 196). Šotra-Gaćinović propagandnu umjetnost koristi za prikupljanje humanitarne pomoći i propagiranje antifašizma. Njene čestitke sadrže slikovne elemente čija je funkcija da privuku pažnju: simbole srpa, čekića, crvene zvijezde, vatre, lanca, svastike, krsta, mape ili pak lika Josipa Broza Tita i neidentifikovanih žena i muškaraca. Na koncu, propagandna umjetnost sadrži slogane koji zastupaju ideologiju i prate/podržavaju slikovnu temu.



Slika 6. Čestitka u propagandne svrhe, 1943.

Izvor: *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi* Milene Šotra-Gaćinović, 1990.

Na čestitki (Slika 6) u središnji slikovni element Šotra-Gaćinović subverzivno smješta tri žene u narodnim nošnjama koje asociiraju na ujedinjenje jugoslavenskih naroda – iznad improvizirane mape Jugoslavije koju obuhvataju njihove suknje. U duhu borbe umjetničkog pisma, autorka poseže za novim ženskim ulogama u ratu na način da njihove moćne figure stavlja u službu „ubjeđivanja u hrabrost” (Bož, 2018: 1–9). Njihova hrabrost se ogleda u zajedničkom činu probadanja kopljem svastike (simbola fašizma) koja krvari. Na taj način postignute su „vizuelna agresivnost” (Sontag, 1999: 196) i veličanje „ženske umjetničke moći” (Barry i Flitterman-Lewis, 1999: 85). Upravo u angažiranoj umjetnosti Šotra-Gaćinović otvara se ka drugačijem rezonu koji se interpolira u nove diskurse – i u ovom slučaju feministički osviještene umjetničke prakse. Na vrhu centrirano, proporcionalno nalazi se simbol – „predstavljanje V za pobjedu” (Bož, 2018: 1–9). Iako na čestitki dominiraju plastički elementi, dostupne su i riječi koje „čine dio ukupne vizuelne kompozicije” (Sontag, 1999: 197). U mapi na dnu nalazi se odvojena riječ – Jugoslavija, koja se spaja uništavanjem fašizma. U gornjem dijelu čestitke slogan koji presjeca slovo i simbol V – kombinira latinski i engleski jezik: „A salute to them”. Prevod bi bio u značenju „pozdrav njima”, međutim, ako se slijedi latinska posuđenica, značenje se preslojava u potencijal ženske imenice – sigurnosti, zdravlja, dobrobiti, harmonije i cjelovitosti. Na taj način Šotra-Gaćinović zaokružuje ideju, ovaploćuje feminističku svijest, uspostavlja novu (žensku) praksu i realizira antifašistički angažirano umjetničko djelo, koje i ženu reprezentira kao neizostavnu akterku istorijskih događaja.

Zaključak

Istraživanje u ovom radu zasnovano je na teorijskom i kritičkom svođenju ispitivanja književnosti i umjetnosti, odnosno njihovih zajedničkih aspekata kreativnosti i artikulacije ženskog sopstva u tekstu i slikarstvu. Razmatranje uslova stvaranja i recepcije sadrži feminističku kritiku memoara *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi*, te intervenciju u umjetnost na primjeru propagandnog rada Milene Šotra-Gaćinović. Izbor ove umjetnice motivisan je, kako zbog njenog značaja za razvoj moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini, tako i zbog činjenice da se okušala u pisanju autobiografskog narativa. Književnom analizom autoginografskog narativa fokus je stavljen na formiranje ženskog subjekta i sopstva, pri čemu se vodio dvostruki diskurs. Na bazi analize rukopisa i žanra memoara upotunjeno je znanje o figuri umjetnice, dok su se likovnim intervencijama demontirali aspekti pregovora oko društvene pozicije umjetnice u 20. vijeku. U tom smislu interpretirani su okidači autobiografskog pisanja i refleksija na vaspitanje u djetinjstvu, fiksiranost autorke na vez, te usmjerenje u profesiju. Analizom *Viđenja* postignuta je rekonstrukcija postajanja umjetnicom u odnosu na obrazovanje i

susret sa nagošću koja figurira kao okidač doživljaju sopstvenog subjekta kao umjetničkog. U posljednjem poglavlju je ispitivan stav o napuštanju profesije, kao i poetika stvaralaštva Milene Šotra-Gaćinović u slikarstvu i propagandnoj umjetnosti. S navedenim aspektima istraživanja potvrđen je značaj ove umjetnice za povijest bosansko-hercegovačke i jugoslavenske umjetnosti. Analizom rada i ličnosti postignut je upliv u književno i umjetničko polje, kao i dublji uvid u ideju ženskog stvaranja i postajanja umjetnicom kroz povijest. Metodološki značajnije za nauku, radom je postavljen temelj za transdisciplinarnu raspravu o modelima i univerzalnim strukturama koje uslovljavaju i definišu pozicije, utiču na umjetničke prakse žena, kako kroz povijest, tako i danas.

Literatura:

- Barry, Judith, Sandy Flitterman-Lewis. 1999. „Tekstualne strategije: politika umjetničkog stvaralaštva”; u Lj. Kolečnik (prir.): *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti: izabrani tekstovi*. Zagreb: Centar za ženske studije, 83–96.
- Bož, Eren Evin Kılıçkaya. 2018. “Women as an image in war propaganda posters”. *Proceedings of the World Conference on Women's Studies*, 3(2), 1–9.
- Buss, M. Helen. 2001. “Memoirs”; in M. Jolly (ed.): *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London & Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 595–596.
- Ćirić, Sonja. „Volim ovaj narod”. *Vreme*, 23. 6. 2023. <https://vreme.com/mozaik/volim-ovaj-narod/>. (Pristupljeno 3. 8. 2024).
- Dinerstein, Doroti. 2000. *Sirena i minotaur: Odnosi među polovima i ljudska nelagodnost*. Beograd: Feministička '94.
- Đurić, Dubravka. 1995. „Feministička umetnost”. *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, 2–3, 259–268.
- Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Prevod: Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Naklada Jelsenski i Turk.
- Guma-Peterson, Talija, Patriša Metjus. 2002. „Feministička kritika istorije umetnosti”; u B. Anđelković (ur.): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 39–108.
- Higginbotham, Jennifer. 2013. *The Girlhood of Shakespeare's Sisters: Gender, Transgression, Adolescence*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hopper, Gill. 2015. *Art, Education and Gender: The Shaping of Female Ambition*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kolečnik, Ljiljana. 1999. „Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu”; u Lj. Kolečnik (prir.): *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti: Izabrani tekstovi*. Zagreb: Centar za ženske studije, i–x.
- Nochlin, Linda. 1999. „Zašto nema velikih umjetnica?”; u Lj. Kolečnik (prir.): *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti: izabrani tekstovi*. Zagreb: Centar za ženske studije, 1–23.
- Omeragić, Merima. 2023. *Post/jugoslavenska antiratna ženska proza*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Parker, Rozsika, Griselda Pollock. 2013. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I. B.Tauris & Co Ltd.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I. B.Tauris & Co Ltd.

- Pollock, Griselda. 2013. “Writing from the heart”; in J. Stacey, J. Wolff (ed.): *Writing Otherwise: Experiments in Cultural Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 15, 19–34.
- Polok, Grizelda. 2002. „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti”; u B. Anđelković (ur.): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 109–126.
- Radycki, J. Diane. 1982. “The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century”. *Art Journal*, 42 (1), 9–13.
- Smith, Sidonie, Julia Watson (eds.). 1998. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Sontag, Susan. 1999. “Posters: Advertisement, Art, Political artifact, Commodity”; in M. Bierut (ed.). *Looking Closer 3*. New York: Allworth Press, 196–218.
- Šotra-Gaćinović, Milena. 1990. *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi*. Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar.
- Stanton, C. Domna. 1984. “Autogynography: Is the Subject Different?”; in D. C. Stanton (ed.): *The Female Autograph: Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press, 3–20.
- Vujanović, Vojislav. 2016. „Adela, Lujza, Iva, Mica, Rajka, Milena: Prve likovne umjetnice Bosne i Hercegovine”; u: *Ženskom rukom – Doprinos ženskog srpskog slikarstva i vajarstva umjetnosti Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: SPKD Prosvjeta i Umjetnička galerija BiH, 7–19.
- Vujković, Sarita. 2019. „Daleki vidici hercegovačke slikarke”; u T. Rajković, S. Vujković, I. Grujić. *Milena Šotra-Gaćinović: Izložba povodom 110 godina od rođenja slikarke*. Trebinje: Muzej Hercegovine u Trebinju, 27–29.

In the Light of Transdisciplinarity: The First Female Painter from Herzegovina Milena Šotra-Gaćinović Between Colours, Revolutionarity and Words

This paper focuses on the transdisciplinary and intersectional approaches to the painting, memoirs, and activism of the female painter Milena Šotra-Gaćinović (1909–2003). Although contemporary art history has only recently begun to interpret Šotra's work from a feminist political standpoint, her oeuvre, which spans painting, writing, and left-wing activism, has not been thoroughly examined. Unlike previous research, which has primarily focused on female expression in landscapes, portraits and still life paintings, this paper's analysis will also include Milena Šotra-Gaćinović's intimate notes. With the aim of establishing a discussion on women's artistic practices, this paper will analyse the book *Viđenja iz iseljeničkog života u Americi* [Visions from the Immigrant Life in America] (1990), examining how the subject of the painter is elevated through texts and descriptions of self and profession. Milena Šotra-Gaćinović's statements will be linked to the poetics of the *autogynographic* text, as well as to the revision of art history, thereby broadening the scientific reception and expanding the literary and artistic fields.

Key words: Milena Šotra-Gaćinović, painting, memoirs, transdisciplinarity, female subject

Sofija Milenković¹

Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Srbija



<https://orcid.org/0009-0002-1223-3138>

Ana Ereš²

Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-0442-0606>

„Aušvic 49865” Vide Jocić i pitanje reprezentacije stradanja u Drugom svetskom ratu u skulpturi

Apstrakt: Vajarka Vida Jocić (1921–2002) u februaru 1958. godine priredila je prvu samostalnu izložbu „Aušvic 49865” u Galeriji Grafički kolektiv u Beogradu, u okviru koje je predstavila skulpture podstaknute iskustvom koje je doživela kao zarobljenica istoimenog koncentracionog logora u Poljskoj. Tokom narednih godina ova izložba bila je predstavljena u nekoliko zemalja. Iako je rad Vide Jocić u polju skulpture, koji je posvećen stradanju civila u Drugom svetskom ratu i sećanju na Holokaust, bio zapažen u umetničkoj javnosti tokom života umetnice, njen skulptorski doprinos ostao je zaboravljen u istorijsko-umetničkim istraživanjima. Polazeći od izložbe „Aušvic 49865” kao jednog specifičnog skulptorskog odgovora na pitanje reprezentacije stradanja u Drugom svetskom ratu, u radu će se analizirati problematika memorijalizacije ženskog iskustva u ratu u umetnosti u Srbiji i na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru. Biće dat poseban osvrt na poziciju ove umetnice u odnosu na njene savremenike – vajarke i vajarke koji su se bavili srodnim pitanjima u polju skulpture krajem 1950-ih.

Ključne reči: Vida Jocić, moderna skulptura, reprezentacija stradanja, žensko iskustvo u ratu, Drugi svetski rat

U februaru 1958. godine, u Galeriji Grafički kolektiv u Beogradu, održana je izložba skulptura Vide Jocić pod nazivom „Aušvic 49865”. Ova izložba je bila prvo samostalno predstavljanje umetnice koje je priredila odmah nakon završetka studija vajarstva

(1955) i specijalističkih studija (1957) na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu.³ Izložba je obuhvatila nešto manje od dvadeset skulptura, nastalih između 1956. i 1958. godine, koje su bile objedinjene temom logorskog stradanja u Drugom svetskom ratu i podstaknute ličnim iskustvom umetnice, na šta je ukazivao broj u nazivu izložbe – oznaka istetovirana na ruci Vide Jocić kojom je ona bila obeležena kao zarobljenica koncentracionog logora u Aušvicu. Na izložbi je bio predstavljen niz portreta i figura, od kojih su neki referisali na konkretne ličnosti (*Vukota Vukotić, Boban Patrnogić, Autoportret*), dok se češće radilo o tipološkim, univerzalno koncipiranim figurama logorašica i logoraša. Skulpture kao što su *Apel, Na žici, Preživela logorašica, Tragovi, Preživeli, U iščekivanju, Nepoznati, Glava žene i Maska I–V*, sugerišu različite etape i aspekte logorskog iskustva, artikulirane kroz formu realističnog portreta ili, za opus Vide Jocić daleko karakterističnije, stilizovane skulptorske forme specifične tipologije krhkih i deformisanih fizionomija i tela (Slika 1, Slika 2).



Slika 1. Naslovna strana kataloga izložbe „Aušvic 49865” Vide Jocić, Galerija Grafički kolektiv, 1–10. februar 1958. Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti, Beograd

¹ sofija.milenkovic@f.bg.ac.rs

² ana.eres@f.bg.ac.rs

³ Vida Jocić je učila vajarstvo kod Jovana Kratovila, Sretena Stojanovića, Lojza Dolinara i Ilije Kolarevića. Pre nego što je upisala Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu, Vida Jocić je završila Visoku filmsku školu u Beogradu (1949) i neko vreme bavila se profesionalno glumom.



Slika 2. Vida Jocić, *Glava žene*, 1958, brački mermer, 26 x 26 x 32 cm, kolekcija Narodnog muzeja Srbije

Jedno od centralnih dela u izložbenoj postavci bila je skulptura *Apel* – stojeća, do krajnosti ispijena, ženska figura u haljini, blago uzdignute, na ćelavo ošištane glave, koja je ostala i jedno od najprepoznatljivijih dela u ukupnom stvaralaštvu ove umetnice. *Apel* je imao dvostruko značenje. S jedne strane, on je upućivao na svakodnevno i, često, višesatno prozivanje i prebrojavanje zarobljenika u logoru, koje je bilo sprovedeno više puta dnevno i tokom kojih su zarobljenici morali da stoje postrojeni u stavu mirno. Ovi „apeli” su podrazumevali različite oblike zlostavljanja i ponižavanja zarobljenika koji

su se po pravilu završavali smrtnim ishodom za određen broj logoraša. „Život u logoru prolazio nam je u ‘apelima’”, svedočila je umetnica, „Od apela do apela prebrojavali su se živi, odbrojavalo produžavanje života. U tim stravičnim trenucima ja sam održavala život, više svest svoga življenja, ‘misaonim vajanjem’. Likove koje onda nisam izvajala, vajam danas, kao svet koji je postao deo mene, koji u meni neprestano traje” (B. 1958). „Apel” je označavao i simbolični, društveni apel ili „apel za mir”, kao podsećanje, opomena i iskazivanje antiratnog stava u kontekstu savremenih političkih sukoba u svetu kroz koje je Vida Jocić aktuelizovala temu logorskog stradanja u Drugog svetskom ratu, poput rata u Alžiru (Popović, 1958), koji je bio u jeku u trenutku održavanja izložbe u Galeriji Grafički kolektiv, i rata u Vijetnamu na koji je Vida Jocić povodom *Apela* skretala pažnju tokom 1970-ih (B., 1972; M., 1972). Od dela koja je Vida Jocić predstavila na ovoj izložbi, po neposrednosti svoje vezanosti za logorsku tematiku, mogu se izdvojiti i *Na žici* (Slika 3), koje prikazuje beživotno i deformisano telo u visećem položaju i izvesno se odnosi na karakteristične bodljikave žice pod visokim naponom koje su opasavale logor u Aušvicu kako bi onemogućile beg zarobljenika, a na kojima su, bacajući se preko njih, oni često vršili samoubistva. Pored navedenih, na izložbi se izdvojio i rad *Preživela logorašica*, sedeći ženski akt duge kose i drastično transformisanog, izmučenog i iscrpljenog tela koje svedoči o traumi života u brutalnim logorskim uslovima.



Slika 3. Vida Jocić, *Na žici*, 1958, posrebrana bronza, 15 x 34 x 41 cm, kolekcija Narodnog muzeja Srbije

Profesionalni život Vide Jocić krajem 1950-ih i početkom 1960-ih nije obeležila samo izložba u Galeriji Grafički kolektiv, već i mnogobrojne druge aktivnosti, među kojima je predstavljanje izložbe „Aušvic 49865” u više zemalja. Iste godine kada je realizovala svoju prvu samostalnu izložbu, Vidu Jocić je Savez udruženja boraca Narodno-oslobodilačkog rata (SUBNOR) pozvao da izradi bistu narodnog heroja Vere Blagojević, koja je otkrivena 1959. godine, dok je u štampi zabeleženo i da je 1958. godine poklonila bistu svoje sestre, takođe narodnog heroja, Olivere Jocić, radnom kolektivu Fabrike duvana u Nišu. Već 1958. godine u Varšavi je priređena izložba reprodukcija skulptura Vide Jocić na temu logora u Aušvicu, sa planom da se posle ove izložbe, u Poljskoj realizuje i izložba njenih skulptura (*Borba*, 1958). Nakon predstavljanja u Salonu Tribine mladih u Novom Sadu, početkom marta 1959. godine, izložba „Aušvic 49865” otvorena je početkom juna iste godine u Salonu „Nova kultura” u prostoru Jevrejskog pozorišta u Varšavi, a u organizaciji poljskog Centralnog biroa za organizaciju izložbi (CBWA), Grupe MARG, kao i poljskog Saveza boraca za slobodu i demokratiju (ZBOWiD) (Stano, 2007: 192).⁴ Budući da je bila dobro primljena u Varšavi, izložba je prenetu u Krakov (*Borba*, 1959), gde je otvorena sredinom juna u foajeu Starog pozorišta. Ovu izložbu imali su prilike da vide i članovi Udruženja mladih umetnika Norveške (Abramović, 1961), na čiji poziv je Vida Jocić izlagala svoje radove u Oslu u januaru 1960. godine, a zatim i u Trondhjemu i Kristijansudu. Naposljetku, u junu 1960. godine, izložba je priređena u Galeriji Grabovski u Londonu. Pored izlagačke aktivnosti između 1958. i 1960. godine, ističe se da je skulptura Vide Jocić *Preživela logorašica* bila jedan od radova koji su činili postavku izložbe Jugoslovenskog paviljona u Memorijalnom muzeju u Aušvicu (Osvjenčimu), svečano otvorenog u septembru 1963. godine (Subotić, 2021: 149; 4. jul 1963, 14–15), dok je Vida Jocić bila uključena i u proces dopune i korekcije ove postavke oko 1967. i 1968. godine (Arhiv Jugoslavije 1967; Arhiv Jugoslavije 1968).

O prisustvu Vide Jocić u javnosti krajem 1950-ih i početkom 1960-ih godina svedoči i intenzivan odjek izložbe „Aušvic 49865” kako u jugoslovenskoj, tako i u poljskoj, norveškoj i britanskoj štampi. Pažnju jugoslovenske likovne kritike najviše je privlačila specifična tematika izložbe, mada se kritika u nekim slučajevima usredsređivala više na autentičnost ličnog iskustva umetnice kao nekadašnje zarobljenice logora, nego na analizu i tumačenje skulptura, odnosno razumevanje načina na koji Vida Jocić tretira temu stradalackog logorskog iskustva. Karakteristična za mnoge članke, u tom smislu, jeste upotreba emotivno povišenog jezika, kao i poetično-patetična narativizaci-

⁴ Tokom trajanja izložbe jugoslovenski ambasador u Poljskoj, Ratko Dugonjić, predao je Glavnom odboru poljskog Saveza boraca za slobodu i demokratiju skulpturu *Apel* na poklon, u ime Centralnog odbora SUBNOR-a (*Invalidski list*, 1959b).

ja biografije umetnice, poput sledećeg primera: „Iz logora u Osvjencima (Aušvic) Vida Jocić, zarobljena partizanka, donela je sobom kaverne u grudima, slomljene nerve i košmar vizija koje do danas žive u njoj, koje ona sada, čuvajući ih od zaborava utiskuje u svoje gline” (B., 1958), uz insistiranje na detaljima opisa traumatičnih doživljaja iz logora. Osobenost recepcije predstavlja i način na koji je tretiran identitet umetnice koji je, pre nego što je bio određen njenom vokacijom, bio definisan činjenicom da je bila partizanka, zarobljenica logora u Banjici, Aušvicu i Ravensbriku i ratni invalid. Na ovo određenje identiteta Vide Jocić nadovezivala se svojevrсна mitologizacija njenih vajarskih početaka i stvaralačkog čina, odnosno konstruisanje čitavog hagiografskog narativa postajanja skulptorkom koji je bio određen dvema epizodama – događajem iz Banjičkog logora u kome je Vida Jocić, iščekujući svoju smrt, navodno „vajala” svoj lik od pamučnih čaršava ili vate koja joj je bila dostupna, „za uspomenu sestrama” (Sabić, 1958), kao i situacijom, gde je nasilna smrt, u blatnjavom logorskom rovu, Poljakinje sa kojom je bila u zarobljeništvu u Aušvicu podstakla Vidu Jocić da ovekoveči njen lik u glini koju je zahvatila na licu mesta (B., 1958; Sabić, 1958). I u jednom i drugom slučaju likovna kritika je interpretirala čin vajanja Vide Jocić kao produkt impulsivnog nagona za održanjem, kao potrebu za ostavljanjem traga iza sebe i očuvanjem sećanja na druge, ali i kao rezultat procesa suočavanja sa traumom i naknadnog oslobađanja od nje (Popović, 1958; J., 1958).

Pažnju likovne kritike privuklo je i to da je Vida Jocić u svojim delima uspeła da izbegne zamku ilustrativnosti i doslovnosti, uprkos temi i ekspresivnom maniru koji su mogli da je podstaknu na ostvarivanje reprezentacijske forme u tom pravcu (Brajović, 1958; Protić, 1958; Đorđević, 1959). Katarina Ambrozić primetila je i da skulpture Vide Jocić nisu „samo plod jednog do srži proživljenog teškog životnog perioda, nego i skulptorski doživljene odgovarajuće forme” (Ambrozić, 1958), što sve zajedno ukazuje da je još u vreme održavanja prve samostalne izložbe Vide Jocić, likovna kritika prepoznala tretman teme logorskog stradanja u skulpturama umetnice kao pozitivan primer senzibilne i primerene prakse u tom okviru. Poljska likovna kritika još je odlučnije karakterisala rad Vide Jocić kao praksu koja nudi osobenu reprezentaciju teme logorskog iskustva i po tome se izdvaja u ukupnom tadašnjem korpusu umetnosti posvećenoj ovoj temi. Isto tako je isticala njen rad po savremenom tretmanu logorske tematike kroz skulptorsku formu. U tom smislu je navedeno da je

[t]ema Osvjenčima (...) zaista (...) velika tema. Ali, ta tema, kao što je poznato, nikoga ne oplemenjuje. O tome svedoče mnoga ‘strašila’ napravljena u ulju, akvarelu, kamenu ili gipsu u okviru gotovo ritualne umetnosti, a takođe i većina dela posve-

ćenih problematici rata, logora itd. Jugoslovenska umetnica Vida Jocić savladala je međutim te teškoće izbegavši ih, bar u većini radova, izloženih u Varšavi. Osnovna karakteristika njene skulpture je umerenost. Umerenost u patosu, umerenost u ekspresiji. Nikakvog krika, buntovanja, čak pokreta; mir i ozbiljnost podvlače dramatism, produbljuju atmosferu tragizma koji vajarka hoće da nam pokaže (...) Najbolji radovi na izložbi su upravo oni gde se Vida Jocić slobodno služi metaforom, uproščavanjem, sintezom, gde se ne brine o doslovnoj vernosti i banalnom podudaranju sa stvarnošću (M., 1959).

Isto tako je istaknuto da „[s]kulpture Vide Jocić nisu savremene samo po novoj i neobičnoj formi. One svedoče o borbi savremenog umetnika da nađe adekvatan, savremen izraz za jedan ogroman idejni i osećajni potencijal (...) Njene skulpture preraštaju krug njenih sopstvenih preživljavanja i dobijaju opšteljudsku, humanističku sadržinu” (M., 1959). Naposljetku, o profesionalnom zamahu i reputaciji koje je Vida Jocić dobila oko održavanja svoje prve samostalne izložbe i njenih ponovnih priređivanja u inostranstvu, svedoči podrška koju je javno dobila od svojih profesora, Jovana Kratochvila, Sretena Stojanovića, Lojza Dolinara i Ilije Kolarevića,⁵ koji ne samo što su afirmativno govorili o radu Vide Jocić, već su isticali perspektivnost njene karijere, verujući „kao retko kada, da će ona kao umetnička ličnost zauzeti određeno mesto u našem društvu” (Stojanović prema D. M., 1958), da joj „treba (...) pružiti priliku da se izrazi” (Kratochvil prema D. M., 1958) i da je „svakako izbila u prve redove, najstrože – stekla je sve da bude značajan vajar” (Kolarević prema D. M., 1958).

Sve ove primere recepcije Vide Jocić je važno istaći u kontekstu njene kasnije marginalizacije u kanonima istorije umetnosti. Uprkos dinamičnim počecima karijere ove umetnice i njenoj intenzivnoj prisutnosti, kako u domaćem, tako i u internacionalnom kontekstu krajem 1950-ih i početkom 1960-ih godina, ta vrsta profesionalnog zamaha i interesovanja javnosti za njen rad u suštini se nije ponovila u decenijama koje su usledile, mada Vida Jocić jeste imala relativno postojanu aktivnost: povremeno je održavala samostalne i učestvovala na grupnim izložbama, dobijala nagrade, učestvovala na umetničkim vajarskim simpozijumima i imala nekoliko zapaženih nastupa u inostranstvu. Okosnica percepcije njenog identiteta u javnosti je ostala činjenica da je bila partizanka od 1941. godine, zajedno sa svojim sestrama Radmilom i Oliverom Verom Jocić, zatim aktivna pripadnica Valjevskog partizanskog odreda i naposljetku politička zarobljenica koja je između 1942. i 1945. godine prošla i preživela torturu

tri koncentraciona logora – najpre Banjičkog, iz kog je prebačena u Aušvic, da bi pred kraj rata bila poslata u koncentracioni logor Ravensbrik, gde je dočekala oslobođenje. Problematika na koju se Vida Jocić usredsređivala u svojoj umetničkoj praksi od 1960-ih pa nadalje, takođe je ostala vezana prevashodno za ratnu tematiku sa fokusom na prikazu stradanja, uključujući, pored skulptura iz ciklusa *Aušvic*, ciklus skulptura *Ptica (Feniks)*, od kojih su dve izvedene u mermeru u okviru simpozijuma skulpture „Beli Venčac” 1968. i 1971. godine, kao i biste narodnih heroja koje je umetnica izlagala u Galeriji Doma JNA u Beogradu 1975. godine. Međutim, prisustvo Vide Jocić u javnosti bilo je određeno najviše povremenim predstavljanjem skulptura iz ciklusa *Apel* i revitalizacijom interesovanja javnosti za njih, uključujući i one u problematičnom dnevnopolitičkom okviru 1990-ih godina, povodom izložbi u Galeriji ULUS 1994. i Centru za kulturnu dekontaminaciju 1999. godine.⁶ Figuru *Apel*, koju je Vida Jocić prvobitno izlagala kao samostalnu, od 1970-ih godina počela je da izlaže u vidu ambijentalnih serijskih celina koje su se sastojale od oko dvadeset do pedeset umnoženih identičnih figura. Kao takve, one su bile fokus samostalne izložbe umetnice u Galeriji Doma omladine u Beogradu 1971. godine, kao i njenog nastupa na Petom međunarodnom bijelalu savremene skulpture „Ljudske forme” (*Formes humaines*) u Rodenovom muzeju 1972. godine, na kom je dobila specijalnu pohvalu žirija (M., 1972). Ambijentalna kompozicija *Apel*, izvedena u bronzi, uključena je 1987. godine i u postavku jugoslovenskog dela muzejskog prostora u nekadašnjem koncentracionom logoru Ravensbrik (D. S., 1987; Veličković, 1987).

Pored relativno konstantne prisutnosti i aktivnosti, kao i odjeka koji je imala izložba „Aušvic 49865”, umetnička praksa Vide Jocić nije do sada bila predmet nijednog monografskog istorijsko-umetničkog istraživanja, kao što nije bila ni predmet detaljnijeg razmatranja u okvirima, doduše malobrojnih, istorizacija moderne skulpture kod nas (Kolarić, 1961; Protić, 1982) ili u studijama koje obrađuju fenomene za koje praksa Vide Jocić predstavlja jedan od reprezentativnih primera, poput jugoslovenske skulpture posvećene Drugom svetskom ratu i NOB-u (*Revolucionarno kiparstvo*, 1977) i umetnosti nastale iz otpora prema fašizmu (Vasiljević, 2015). Razloge za ovu marginalizaciju i nevidljivost skulptorskog doprinosa Vide Jocić u postojećim istorijsko-umetničkim istraživanjima ispitaćemo kroz problemsku analizu strategija reprezentacije teme stradanja sa akcentom na ženskom iskustvu u Drugom svetskom ratu u srpskoj i jugoslovenskoj umetnosti poznih 1950-ih i tokom 1960-ih godina. Skulptura Vide Jocić pred-

⁵ Sreće se i kao Kolarović (prim. ur.).

⁶ Vida Jocić: „Apel sa mir 1958–1999”, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Paviljon Veljković, Beograd, april 1999. Izložba povodom NATO bombardovanja Jugoslavije, organizovao Jovan Despotović.

stavljena na izložbi „Aušvic 49865” u kontekstu domaće umetnosti predstavlja osoben primer memorijalizacije stradanja u koncentracionim logorima koje je zasnovano na umetničnom iskustvu logorskog života na individualnom i kolektivnom planu. Kako pokazuju *Apel* i *Preživela logorašica*, dve centralne skulpture predstavljene na ovoj izložbi, Vida Jocić je veliku važnost pridavala ne samo univerzalnoj reprezentaciji stradanja kroz tipološki konstituisane figure logorašica, već je isticala specifično žensko iskustvo u logoru, što njen rad izdvaja u odnosu na istovremene umetničke obrade date tematike. Pitanje koje se pri tome postavlja nije samo na koji se način i kojim skulptorskim sredstvima tema stradanja narativizuje u delu Vide Jocić, već kako se, kroz osobenu praksu reprezentacije tela (ženske) žrtve i njene transformacije, pristup ove umetnice pozicionira u odnosu na njene savremenice i savremenike⁷ (Slika 4).



Slika 4. Vida Jocić, *Apel*, 1959, bronza, 144 x 44 x 28 cm, kolekcija Muzeja savremene umetnosti, Beograd

⁷ Iako skulptura Vide Jocić upućuje na kulturu sećanja na Holokaust i problematiku reprezentacije Holokausta u umetnosti, što predstavlja zasebno polje istraživanja, u ovom radu zbog argumentacije koja se primarno odnosi na razmatranje dela ove umetnice u kontekstu reprezentacije stradanja i ženskog iskustva u Drugom svetskom ratu u umetnosti na jugoslovenskom prostoru, kao i zbog ograničenog obima teksta, izložba „Aušvic 49865” neće biti detaljno analizirana u teorijskim okvirima studija Holokausta.

Kultura sećanja na žrtve Drugog svetskog rata imala je veoma značajnu ulogu u kulturnoj i političkoj strategiji socijalističke Jugoslavije, o čemu – pored obimne spomeničke produkcije u zemlji – svedoči i već pomenuta izgradnja i otvaranje Jugoslovenskog paviljona u okviru Memorijalnog muzeja u Aušvicu. Skulpture Vide Jocić bile su, premda svedeno, uključene u reprezentativne komemorativne prakse, kako kroz postavku jugoslovenske izložbe u Aušvicu, tako i kroz nekoliko ranije pomenutih primera spomeničke skulpture koja je tokom 1950-ih i 1960-ih godina realizovana u formi spomen-bisti narodnih heroja NOB-a i postavljena u parkovskim i gradskim prostorima u Valjevu, Nišu, Skoplju, Šapcu i drugim mestima.⁸ Iako je bila posvećena reprezentaciji stradanja u ratu i sećanja na žrtve rata, u fokusu vajarskih istraživanja ove umetnice nije bila spomenička skulptura. Koliko nam je poznato iz veoma oskudnih biografskih podataka, ona nije uzimala učešća na javnim konkursima za izvođenje spomenika posvećenim sećanju na Drugi svetski rat.⁹ Njena skulptura realizovana je u manjem, intimnom formatu, namenjena izlaganju u enterijeru i prostoru izložbe. Razlozi ovome mogu biti višestruki. Sa jedne strane, u obzir treba uzeti da su za učešće na javnim konkursima i izvođenje skulptura velikog formata za javni prostor bili neophodni adekvatni uslovi rada, kako u smislu prostora, tako i u pogledu dostupnosti materijala, pomoći u radu i prateće infrastrukture neophodne za ovakvu vrstu angažmana u polju skulpture, što Vidi Jocić tokom 1950-ih i 1960-ih godina nije bilo pristupačno. U prilog tome govori da je likovna kritika povodom izložbe u Galeriji Grafički kolektiv isticala neuslovnost radnog prostora Vide Jocić u sobi u kojoj je istovremeno i stanovala (Sabić, 1958; D. M., 1958), dok je umetnica u nekoliko navrata navodila da joj je potreban adekvatan prostor za rad (Mih., 1958; *Invalidski list*, 1959a). Sa druge strane, komemorativne prakse jugoslovenske posleratne skulpture dominantno je karakterisalo predstavljanje muških herojskih figura, boraca ili potlačenih, u stavovima i sa gestikulacijom koji jasno iskazuju prkos i otpor prema okupatoru i tako impliciraju pobedu protiv neprijatelja, što je bilo u funkciji instrumentalizacije sećanja na Drugi svetski rat, kao jednog od kon-

⁸ Vida Jocić je autorka sledećih spomenika: Biste Narodnog heroja Vere Jocić, postavljene u parku fabrike duvana u Nišu 1956. godine; Biste Narodnog heroja Vere Blagojević, postavljene ispred Gradske biblioteke u Šapcu 1959. godine; Biste Narodnog heroja Vere Jocić, postavljene u parku u Skoplju 1961. godine. U Valjevu je u okviru Parka na Jadru (danas Park Vide Jocić) 1965–66. godine postavljeno pet spomen-bisti posvećenih narodnim herojima i pripadnicima NOB-a iz Valjeva: Miloša Dudića, Živana Đurđevića, Žikice Jovanovića Španca, Milice Pavlović Dare i Milivoja Radosavljevića. Tokom 1990-ih godina iz sela Klinci u ovaj park prenet je Spomenik narodnom heroju Radojlu Dudiću, takođe rad Vide Jocić. Detaljan spisak radova u: Jocić 1975.

⁹ Iste godine kada je održana izložba „Aušvic 49865”, Vida Jocić je iskazivala nameru da učestvuje na konkursu za Međunarodni spomenik žrtvama u Aušvicu (Mih., 1958; D. M., 1958), ali ne postoje podaci o tome da je i podnela predlog.

stitutivnih elemenata legitimizacije novouspostavljene vlasti Komunističke partije Jugoslavije i njene pobjedničke pozicije u revolucionarnoj borbi tokom rata (Horvatinčić, 2016; Manojlović Pintar, 2014). U periodu tokom druge polovine 1950-ih godina, kada Vida Jocić počinje profesionalno da se bavi skulpturom, još uvek je bila dominantna ova „optimistička“ retorika spomeničke produkcije koju je arhitekta Bratislav Stojanović, aktivan učesnik u kulturno-političkim telima koja su se bavila raspisivanjem i sprovođenjem javnih konkursa za spomenike, sumirao na sledeći način: „Spomenici NOB treba da nose onaj optimizam, veru u dalje uspore, bolju budućnost koju gradimo, optimizam i sigurnost s kojom su se borili i ginuli oni kojima podižemo spomenike. Zato to ni po formi nisu i ne treba da su nadgrobni spomenici, groblja itd.” (Stojanović, 1952).

Svojim retoričkim svojstvima skulptura Vide Jocić nije se u potpunosti uklapala u navedene strategije memorijalizacije. Iako je bila uključena u specifičan kontekst sećanja na žrtve stradanja u koncentracionim logorima, ona nije bila uključena u prakse komemoracije u javnom prostoru u zemlji. Oba navedena razloga za izostanak iz javnog prostora njene skulpture posvećene stradanju uprkos zapaženom uspehu u izložbenom kontekstu, indirektno reflektuju rodno uređenu hijerarhiju koja je prožimala komemorativne prakse u Jugoslaviji tokom 1950-ih godina, a koja je nastavljena i tokom kasnijeg perioda. Umetnice, odnosno vajarke, ne samo da su bile značajno manje zastupljene kao autorke spomenika u odnosu na svoje kolege, već je i reprezentacija ženskog iskustva u ratu bila marginalizovana u odnosu na izrazito dominantnu maskulinu ikonografiju spomeničke skulpture (Horvatinčić, 2021; Horvatinčić, 2023). Čak i kada je ženska figura bila nosilac tela spomenika, poput primera kao što su *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* u Batini Antuna Augustinčića (1947), *Spomenik Sloboda* na Iriškom Vencu Sretena Stojanovića (1951), *Spomenik oslobođenju* u Rijeci Vinka Matkovića (1955), *Spomenik Revoluciji* u Kumanovu Sretena Stojanovića (1957) ili *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Srbobranu Stevana Bodnarova (1957), ona je bila koncipirana kao univerzalna alegorijska figura pobjede i trijumfa, a ne kao reprezentacija specifičnog ženskog iskustva u Drugom svetskom ratu. Premda je uloga žena u borbi tokom ovog rata na jugoslovenskom prostoru bila veoma važna, što je u dobroj meri doprinelo da Ustavom Federativne Narodne Republike Jugoslavije iz januara 1946. godine žene nominalno budu izjednačene sa muškarcima u svim oblastima ekonomskog, privrednog i društveno-političkog života, u kontekstu održavanja patrijarhalne hijerarhije u spomeničkoj produkciji svedoči i podatak da dugo planiran *Spomenik ženi borcu*, koji je trebalo da bude podignut „u čast ženama Jugoslavije za njihovo masovno učešće u Narodnooslobodilačkoj borbi i heroizam koji su iskazale” (Horvatinčić, 2021: 249), nikada nije realizovan.

Žensko iskustvo u ratu bilo je retko reprezentovano u skulpturi, kako u javnom prostoru, tako i u galerijskom formatu. U godinama kada nastaju skulpture Vide Jocić koje su predmet ove analize, njene kolegice Ana Bešlić i Olga Jančić realizovale su spomenike koji uvode ovu temu u pejzaž memorijalne produkcije u Jugoslaviji. U Aleksandrovu, predgrađu Subotice, Bešlić je izvela svoj prvi rad u javnom prostoru *Spomenik žrtvama fašizma – Majka i dete* 1955. godine koji se naslanja na „prkosnu” retoriku onovremene spomeničke produkcije realističkog prosedea uvodeći novi ikonografski repertoar kao, kako je umetnica navodila, odklon od „banalnih ratnih scena” koje su reprezentovane kroz figure bombaša, mitraljezaca i boraca (Šuvaković, 2008). Ova umetnica ponudila je za dato vreme drugačiji obrazac reprezentacije ratnog iskustva žena i dece koji su, prema navodima meštana ovog naselja kao kuriri bili uključeni u aktivnosti NOB-a, i na taj način je u javni prostor uključila sećanje na iskustva koja nisu bila vezana za dominantni trijumfalni repertoar maskuline komemoracije. Iste godine kada i Bešlić, Olga Jančić je realizovala jedini spomenik unutar svog opusa za Bosanski Petrovac, koji je u javni prostor postavljen tek 1970. godine. Figuralna kompozicija izvedena u duhu realizma predstavlja porodičnu grupu – majku, oca i dete – i ima malo poznatu istoriju budući da nije moguće utvrditi naručioca ovog spomenika, kao ni povod njegovog nastanka. Iako neka istraživanja polemišu o tome da je ova skulptura mogla biti namenjena sećanju na ženu borca i osnivanje Antifašističkog fronta žena Jugoslavije u Bosanskom Petrovcu iz 1942. godine (Horvatinčić, 2021),¹⁰ ova figuralna kompozicija u kontekstu naše teme značajna je jer predstavlja još jedan primer uvođenja ženskog iskustva roditeljstva u prakse memorijalizacije na jugoslovenskom prostoru, što je u ovom konkretnom slučaju predstavljeno kroz temu majčinstva u okvirima ravnopravno organizovanih porodičnih uloga u posleratnoj Jugoslaviji. Pored skulptura Vide Jocić, dva navedena spomenika predstavljaju usamljene primere reprezentacije ženskog iskustva u spomeničkoj produkciji u domaćoj umetnosti tokom 1950-ih godina, koji prevazilaze stereotipne ikonografske obrasce. Različito od A. Bešlić i O. Jančić, Vida Jocić je tematizovala žensko iskustvo koje nije vezano za majčinstvo niti je, bar na prvi pogled, bilo definisano „prkosnom”, pobedonosnom retorikom i formalnim jezikom realizma masivne figuracije. Njena *Preživela logorašica* (Slika 5) i *Apel* reprezentuju žensko stradanje u logoru koje je u formalnom i semantičkom pogledu ostvareno kroz ekspresivni jezik tananih, elongiranih formi gotovo plošne prostorne strukture, specifične taktilnosti i reljefnosti površine, što kao rezultat daje znatno moderniju skulptorsku realizaciju tela koja rezonira decentnim egzistencijalnim senzibilitetom. Imajući u

¹⁰ Indikativno je da ovaj spomenik nikada nije reprodukovao u monografijama o radu Olge Jančić i da se pod nazivom *Porodica* pominje samo u katalogu njene retrospektivne izložbe održane u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu iz 1987. godine (Pušić, 1987).

vidu specifičan kontekst umetničinog iskustva u ratu koje je obeležilo njena vajarstva ispitivanja, evidentno je da je njena pažnja bila usmerena na istraživanje tela kao nosioca izraza koji bi na adekvatan način – u formalnom i ekspresivnom smislu – prikazao iskustvo stravičnog stradanja u logoru kome umetnica ne samo da je svedočila, već ga je i neposredno iskusila.



Slika 5. Vida Jocić, *Preživela logorašica*, 1958, bronza, 5 x 28 x 80 cm, kolekcija Narodnog muzeja Srbije

Da bi se transpozicija iskustva logorskog stradanja u skulpturu obuhvatnije razumela, neophodno je razmotriti kako se konkretno odvijao autorkin život u Aušvicu. Premda se to ne navodi u biografiji, niti u tekstovima o njenom radu, na osnovu arhivskih izvora o političkom radu jugoslovenskih žena u logoru Aušvicu u periodu 1943–1944. godine saznaje se da se Vida Jocić ubrzo po deportaciji u logor uključila u rad ilegalne organizacije, tzv. Internacionalnog komiteta, koju su u najvećoj meri činile političke zatvorenice različitih nacionalnosti. Ova organizacija delovala je kao specifična forma otpora u uslovima logorskog života kroz različite aktivnosti: njene članice vodile su brigu o slabima i bolesnima i tajno pribavljale medicinska sredstva za lečenje, upućivale su novopristigle logorašice u način funkcionisanja logora i pomagale im u svakodnevnim aktivnostima, a istovremeno su razvijale plan organizovanja otpora u

slučaju masovnog odvođenja u krematorijum. Unutar ove organizacije Vida Jocić je imala važnu ulogu koja se odnosila na ilegalnu nabavku i čuvanje materijala (flaša benzina i makaza za sečenje električnih žica, noževa, lopata i slično) koji bi mogao poslužiti za napad na stražare (Nikolajev-Lazarević i Čalić-Perišić, 1960; Žugić i Milić, 1989: 97). Aktivnosti ove organizacije imale su važnu egzistencijalnu i društvenu funkciju koja se odnosila na ostvarivanje mreže solidarnosti i brige među logorašicama, kao i održavanje osećanja nade, podizanja morala i negovanja kolektiviteta u stravičnim uslovima rada i boravka u Aušvicu. U navodima logorašice Nade Čalić pominje se jedan od primera pružanja otpora u kome je Jocić učestvovala:

Jednoga dana esesovci pokušali da prisile Vidu Jocić i Hildu Fridman da sudeluju pri ukrcavanju Jevrejki u kamione za krematorijum. One su to energično odbile povukavši za sobom i ostale zatočenice, koje su s njima radile u logorskom kupatilu. Zbog toga su kažnjene batinanjem, klečanjem, nekoliko sati i oduzimanjem hrane (Žugić i Milić, 1989: 128).

Logorsko iskustvo Vide Jocić nije bilo obeleženo samo traumom sopstvenog stradanja i svedočenja stradanju drugih, već i učešćem u otporu koji je ovom iskustvu dodao jednu osobitu dimenziju koja upućuje na slojevitost datog iskustva i, konsekvantno tome, neophodnost da se reprezentacija ovog iskustva razmotri u datom kontekstu. Različito od srodnih i istovremenih elaboracija teme stradanja žrtava u logoru i ratu, poput skulptorskog rešenja Nandora Glida za *Spomenik stradalim Jugoslovenima* u Mauthausenu (1958) koji je izveden u formalno-estetskom ključu srodnom skulptorskom jeziku Vide Jocić (Subotić, 2012) ili primerom *Spomenika bola i prkosa* (1959) vajara Anta Gržetića u Spomen-parku „Kragujevački oktobar”,¹¹ Jocić ne angažuje prikaz umirućeg tela da iskaže agoniju umiranja žrtava nacističkog terora, već bira figuru preživela logorašice da prikaže i horor stradanja u logoru i skriveni otpor koji se istovremeno odvija, ali i reperkusije ovih iskustava u životu koji dolazi nakon završetka rata. Umetnica je u tom smislu isticala sledeće: „Za mene je Aušvic ne samo običan nacistički koncentracioni logor, on je simbol ljudskog stradanja, ali u isto vreme i simbol snage čovečjeg duha da savlada najteže” (*Invalidski list*, 1959a). Njenu skulpturu, kako je to primetila i onovremena kritika, ne odlikuje dramatika stradanja koja je iskazana

¹¹ *Spomenik bola i prkosa* podignut je na mestu gde je 1941. godine streljana Nada Naumović. Kompozicija spomenika monumentalizuje stilizovanu uspravnu žensku figuru u trenutku streljanja i palu, umiruću mušku figuru. Reprezentacija ženskog iskustva je u Gržetićevom spomeniku diskretno „maskulizovana”, lišena ženskih karakteristika tela, kako bi se istakla heroizirajuća funkcija reprezentacije ženskog tela koje je ovde predstavljeno kao univerzalna alegorijska figura stradanja (Mitrović, 2023: 101–103).

naglašenim i sugestivim korporalnim gestovima. Nasuprot tome, preživljeno stradanje i mučenje vidljivi su na površinama statičnih tela skulptura koja su obeležena ožiljcima i usecima kao tragovima traume koja nadilazi konkretan istorijski trenutak. Dovodeći predstavu tela u skulpturi do formalnih granica njegove materijalizacije, Vida Jocić posredno ukazuje ne samo na stvarne događaje sistematskog uništenja miliona ljudskih tela u koncentracionim logorima tokom Drugog svetskog rata, poput velikog broja njenih savremenica i savremenika u širem polju evropske posleratne skulpture (up. sa Pollock, 2013), već upućuje i na otpornost tela da – uz sve psihičke i fizičke ožiljke ovog uništenja – izdrži u ime života, odnosno rekonstituiše se kroz mukotran proces preživljavanja kao specifičan čin otpora.¹² Njene skulpture, dakle, u isto vreme funkcionišu kao reprezentacije stradanja/žrtve i života/otpora koje povezuje umetničina lična trauma preživele. Iako su ove skulpture Vide Jocić svojedobno recipirane kao primeri koji predstavljaju univerzalno ljudsko stradanje u koncentracionim logorima u Drugom svetskom ratu, treba istaći da one ipak diferenciranju identitet i iskustvo žrtava. Utemeljene u ličnom iskustvu umetnice, ove skulpture jasno upućuju na žensko iskustvo u logoru. *Preživela logorašica* realizovana je kao ženski akt sa jasno akcentovanim osobenostima ženskog tela i njegovog propadanja. Posebno naglašena duga kosa logorašice, koja predstavlja posredni autoportret umetnice, može se razumeti i kao jedan vid otpora tela koje iznova uspostavlja svoj rodni identitet nakon logorskih procedura defeminizacije koje su, pored ostalog, sprovedene i redovnim šišanjem logorašica (up. Presiado, 2016), što je prikazano u *Apelu* gde je logorašica predstavljena obrijane glave. Njen skulptorski odgovor na temu stradanja i logorske traume, pored prethodno navedenog, reprezentuje i degradaciju i destrukciju feminiteta koji je sproveden posebnim metodama u nacističkim logorima kao dodatnom strategijom poniženja i mučenja zarobljenica.

Sa namerom da uputimo na nedostatak istorijsko-umetničkih istraživanja i uključivanja Vide Jocić u šira razmatranja istorije moderne skulpture u domaćoj historiografiji, ovde predstavljena analiza opusa umetnice u kontekstu izložbe „Aušvic 49865” ukazuje na neophodnost da se njen skulptorski pristup istraživanju reprezentacije stradanja u koncentracionim logorima u Drugom svetskom ratu ispita i interpretira

¹² U ovom kontekstu valja navesti još jednu umetničinu ispovest u vezi sa logorskim iskustvom: „Moja skulptura je počela kao moj protest, moje suprotstavljanje uništenju. Kad sam napravila masku mrtve Poljakinje, shvatila sam nešto. Ubili su je ali je ona nastavila da živi na mome dlanu, u grumenu gline. Jer umetnost ima jednu veliku moć vraćanja. I kad su moje drugarice, logorašice, videle tu masku shvatile su da nas ne mogu ubiti i da postoji nešto što se ne može uništiti” (Milenković, 1967).

kao značenjski i retorički slojevita elaboracija jednog važnog pitanja umetničke produkcije suočene sa novim, prethodno nedoživljenim iskustvom masovnog stradanja i destrukcije. Praksu Vide Jocić u odnosu na istodobne umetničke odgovore na ovu temu definiše i izdvaja to da je nastala iz suočavanja sa traumom proživljenog logorskog iskustva i da se realizovala kao estetska praksa (up. Pollock, 2013: 7–8) koja teži da proizvede ili pronađe nove načine susretanja sa neizbrisivim tragovima, ostacima ili prizorima preživljenog užasa boravka u koncentracionim logorima sa naglaskom na žensko iskustvo. Premda je problematizacija rodno strukturiranih odnosa unutar sveta umetnosti i polja skulpture u posleratnoj Jugoslaviji istraživačko polje koje tek dobija svoje početne rezultate, pozicija Vide Jocić unutar ove problematike ne samo da otvara jedno posve specifično pitanje, već upućuje na neophodnost da se ono razmotri u svoj kompleksnosti koja obuhvata i nove reprezentacijske obrasce koje su umetnice uvele u korpus umetničke produkcije u nedovoljno poznatom domenu istorije (spomeničke) skulpture ovog perioda.

Literatura:

- Abramović, Danica. 1961. „Norveška i engleska kritika o skulpturi vajarke Vide Jocić.” *Crvena zvezda*, 21. februar 1961.
- Ambrozić, Katarina. 1958. „Dve izložbe skulpture.” *Književne novine*, 62, 21. februar 1958.
- Б., О. 1958. „Аушвиц 49865 – скульптуре заробљене партизанке.” *Политика*, 1. фебруар 1958. [B., O. 1958. „Aušvic 49865 – skulpture zarobljene partizanke.” *Politika*, 1. februar 1958.]
- Борба. 1958. „Репродукције скульптура Виде Јоцић у Варшави.” *Борба*, 4. јун 1958. [Borba. 1958. „Reprodukcije skulptura Vide Jocić u Varšavi.” *Borba*, 4. jun 1958.]
- Борба. 1959. „Успех Виде Јоцић у Пољској.” *Борба*, 7. јун 1959. [Borba. 1959. „Uspeh Vide Jocić u Poljskoj.” *Borba*, 7. jun 1959.]
- Борба. 1972. „Похвала ‘Апелу’.” *Борба*, 12. јул 1972. [Borba. 1972. „Pohvala ‘Apelu’” *Borba*, 12. jul 1972.]
- Брајовић, Томан. 1958. „Сведок ужаса 49865.” *Инвалидски лист*, 8. фебруар 1958. [Brajović, Toman. 1958. „Svedok užasa 49865.” *Invalidski list*, 8. februar 1958.]
- D. M., A. 1958. „Skulpture o Aušvicu”, *Mladost*, 19. februar 1958.
- Д. С., Д. 1987. „Пркос ужасу.” *Вечерње новости*, 24. август 1987. [D. S., D. 1987. „Prkos užasu.” *Večernje novosti*, 24. avgust 1987.]
- Đorđević, Dragoslav. 1959. „Vida Jocić.” *Vidici*, 1. mart 1959.
- Horvatinčić, Sanja. 2016. „Ballade of the Hanged: the Representation of Second World War Atrocities in Yugoslav Memorial Sculpture.” In *Art and its Responses to Changes in Society*, edited by Ines Unetić et al., 188–208. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Horvatinčić, Sanja. 2021. „Žena nakon borbe: reprezentacija i delovanje žena u polju spomeničke produkcije socijalističkog razdoblja.” U *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj. Protagonisti, radovi, konteksti*, ur. Dalibor Prančević, 242–281. Split: Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu.
- Horvatinčić, Sanja. 2023. „Beyond the Modernist Paradigm: Critical Perspectives on Authorship in Yugoslav Memorial Production.” In *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, edited by Sanja Horvatinčić and Beti Žerovc, 298–335. Ljubljana:

Igor Zabel Association for Culture and Theory, Berlin: Archive Books.

- *Invalidski list*. 1959a. „Vida Jocić: Da se doživi muzika tišine.” 1. maj 1959.
- *Invalidski list*. 1959b. „Poklon Saveza boraca Jugoslavije poljskom Savezu boraca.” 13. jun 1959.
- J., R. 1958. „Auschwitz 49865.” *Vjesnik*, 8. februar 1958.
- Jocić Vida. 1975. *Vida Jocić: izložba je posvećena palim herojima naše revolucije* (exhib. cat.). Beograd: Galerija Doma jugoslovenske narodne armije.
- Kolarić, Miodrag. 1961. *Novija jugoslovenska skulptura*. Beograd: „Jugoslavija”.
- M., D. 1959. „Пољска критика о скулптури Виде Јоцић.” *Политика*, 12. август 1959. [M., D. 1959. „Poljska kritika o skulpturi Vide Jocić.” *Politika*, 12. avgust 1959.]
- M., A. 1972. „Похвала ‘Апелу’.” *Борба*, 12. јул 1972. [M., A. 1972. „Pohvala ‘Apelu’.” *Borba*, 12. jul 1972.]
- Manojlović Pintar, Olga. 2014. *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, Čigoja.
- Мих., Ал. Д. 1958. „На домаку страве...” *Студент*, 4. март 1958. [Mih., Al. D. 1958. „Na domaku strave...” *Student*, 4. mart 1958.]
- Миленковић, Буба. 1967. „Један тренутак са Видом Јоцић: Моја скулптура је светлост рођена из мрака.” *Чачански глас*, 19. мај 1967. [Milenković, Buba. 1967. „Jedan trenutak sa Vidom Jocić: Moja skulptura je svetlost rođena iz мрака.” *Čačanski glas*, 19. maj 1967.]
- Mitrović, Katarina. 2023. *Spomen-park „Kragujevački oktobar” i memorijalna umetnost u Srbiji posle Drugog svetskog rata*, doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Pollock, Griselda. 2013. *After-affects after-images: trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. Manchester: Manchester University Press.
- Поповић, Д. 1958. „Скулптуре логорашице број 49865.” *Црвена звезда*, 8. фебруар 1958. [Popović, D. 1958. „Skulpture logorašice broj 49865.” *Crvena zvezda*, 8. februar 1958.]
- Popović, Đ. 1958. „Прича и облик.” *Борба*, 7. фебруар 1958.
- Presiado, Mor. 2016. „A new perspective on Holocaust art: women’s artistic expression of the female Holocaust experience (1939–49).” *Holocaust Studies*, 22 (4): 417–446. <https://doi.org/10.1080/17504902.2016.1201365>
- Протић, Миодраг Б. 1958. „Три скулптора.” *НИН*, 16. фебруар 1958. [Protić, Miodrag B. 1958. „Tri skulptora.” *NIN*, 16. februar 1958.]
- Protić, Miodrag B. 1982. *Skulptura XX veka*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna.
- Pušić, Marija. 1987. *Olga Jančić. Retrospektivna izložba skulptura*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- *Revolucionarno kiparstvo*. 1977. Zagreb: Spektar.
- Сабић, Љ. 1958. „Шта хоће рука...” *Борба*, 1. фебруар 1958. [Sabić, LJ. 1958. „Šta hoće ruka...” *Borba*, 1. februar 1958.]
- Stano, Bernadeta. 2007. *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane: życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Stojanović, Bratislav. 1952. „Veoma važno a malo prodiskutovano pitanje o spomenicima.” *Borba*, 8. јул 1952.
- Subotić, Irina. 2012. *Nandor Glid*. Beograd: Fondacija Vujičić kolekcija.
- Subotić, Jelena. 2021. *Žuta zvezda, crvena zvezda*. Beograd: Clío.
- Šuvaković, Miodrag. 2008. *Ana Bešlić*. Beograd: Topu, Vojnoizdavački zavod.
- Васиљевић, Марија (ур). 2015. *Уметност као отпор фашизму*. Београд: Музеј историје

Југославије. [Vasiljević, Marija (ur). 2015. *Umetnost kao otpor fašizmu*. Beograd: Muzej istorije Jugoslavije.]

- В., С. 1972. „Апел Виде Јоцић у Паризу.” *Књижевне новине*, 16. јун 1972. [V., S. 1972. „Apel Vide Jocić u Parizu.” *Književne novine*, 16. jun 1972.]
- Величковић, Мирољуб. 1987. „Апел садашњим и будућим генерацијама.” *Илустрована политика*, 1. септембар 1987. [Veličković, Miroljub. 1987. „Apel sadašnjim i budućim generacijama.” *Ilustrovana politika*, 1. septembar 1987.]
- Žugić, Tomislav i Miodrag Milić. 1989. *Jugosloveni u koncentracionom logoru Aušvic 1941–1945*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- 4. јул. 1963. „Југословенски део Спомен-музеја у Оsvјенциму.” 4. јул, II (72), 12. новембар 1963, 14–15.

Arhivski izvori:

- Nikolajev-Lazarević, Jelena i Nada Čalić-Perišić. 1960. Izveštaj o političkom radu jugoslovenskih žena u logoru Aušvic 1943–1944. 30. јул 1960. Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata. Arhiv Jugoslavije (AJ-SUBNOR II-297-303).
- Arhiv Jugoslavije. 1967. Informacija sa sastanka grupe interniraca biv. logora Aušvic u cilju razmene iskustava u radu na prikupljanju materijala za dopunu i korekciju jugoslovenskog dela muzeja u Aušvicu. 13. јул 1967. Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata. Arhiv Jugoslavije (AJ-SUBNOR I-297-113).
- Arhiv Jugoslavije. 1968. Zaključci sa sastanka održanog 5. februara 1968. godine u cilju organizacije rada na prikupljanju materijala za korekciju jugoslovenskog dela muzeja u Osvjencimu. 1968. Arhiv Jugoslavije (AJ-SUBNOR I-297-113).

Vida Jocić’s Auschwitz 49865 and the Sculptural Representation of Suffering During the Second World War

In February 1958, the sculptress Vida Jocić (1921–2002) held her first solo exhibition *Auschwitz 49865* at the Grafički Kolektiv gallery in Belgrade. The exhibition featured sculptures inspired by her experiences as a prisoner in the Auschwitz concentration camp in Poland. Over the following years, this exhibition travelled to several countries abroad. Although Jocić’s work, dedicated to depicting the suffering of the civilians during the Second World War and commemorating the Holocaust, was recognised by the art public during her lifetime, her sculptural contributions have remained marginalised in art historical research. This analysis uses the *Auschwitz 49865* exhibition as a case study to explore how women’s wartime experiences have been memorialised in art, particularly in Serbia and the former Yugoslavia. It also compares Jocić’s work to that of her contemporaries who were addressing similar themes in sculpture in the late 1950s.

Key words: Vida Jocić, modern sculpture, representation of suffering, women’s wartime experiences, Second World War

Karikature Bete Vukanović: između privatnog i javnog

Apstrakt: Slikarka i likovna pedagoškinja Beta Vukanović (Babette Bachmayer, 1872–1972) slovi u domaćoj istoriografiji za prvu umetničku karikaturistkinju u Srbiji. Ostvarivši impozantan opus od približno petsto karikatura, bila je jedna od retkih vizuelnih stvarateljki na našim prostorima koja je, počevši od prvih decenija 20. veka, aktivno izlagala karikature. Nastale prevashodno kao produkt slikarkinih interesovanja za ljude, te osobenosti njihovih karaktera i fizionomija, karikature Bete Vukanović predstavljaju jedinstveno polje vizuelnih istraživanja, koje doprinosi detaljnijem razumevanju njenog celokupnog stvaralaštva. Karikaturalne predstave Bete Vukanović bile su odraz *intimnog* slikarstva, beleženog u javnom prostoru, a potom dorađivanog u tišini ateljea. Skicirane tokom zvaničnih prijema, banketa i sastanka, karikature Bete Vukanović svedočanstvo su crtačke darovitosti i smeje psihološke karakterizacije predstavnika političke, kulturne i umetničke elite, ali i šireg socijalnog miljea onovremenog građanstva i njegovih uzusa, koje je slikarka na duhovit način podvrgla kritici.

Ključne reči: Beta Vukanović, karikature, slikarstvo, privatno, javno

Uvod

Definisana kao umetnički žanr koji podrazumeva svesno izobličavanje realnosti naglašavanjem karakterističnih obeležja ljudi ili događaja u cilju postizanja komičnog efekta (Kolarić, 1987: 17), karikatura ima dugu tradiciju u zapadnoevropskom svetu. Rani nagoveštaji *modernog* karikaturalnog izražavanja prepoznaju se u delu Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci), čiji crteži deformisanih ljudskih glava nalikuju karikaturi, s primesama groteskne note koja nadvladava onu komičnu (Hofmann, 1960: 759). No, do procvata prave karikature doći će tek u 17. veku, kada je izvorno italijanski termin *caricatura* uveden u širu upotrebu. On se primarno vezuje za braću Karači (Annibale i Agostino Carracci), tačnije za Anibala, koji je još u onovremenim izvorima prepoznat kao rodonačelnik ovog

žanra (Vaccaro, 2024: 105). Svojim karikaturalnim portretima (*ritrattini carichi*), Karači je otelotvorio ideal „savršene deformacije” u direktnoj suprotnosti sa klasičnim kanonom lepote ostvarenim u epohi visoke renesanse (Vaccaro, 2024: 107). Tokom narednog stoleća, ključna ličnost za dalji razvoj karikature bio je Vilijam Hogart (William Hogarth), koji je u svojim satiričnim prikazima dao kritički osvrt na tadašnje englesko društvo. U svojstvu oštrog likovnog hroničara svog vremena, nazvanog „epohom Hogarta” (Craske, 2000: 11), ovaj autor se posebno istakao pronicljivom vizualizacijom scena iz svakodnevnog života, kojima je tvrdio da lični poroci vode do javnog propadanja (Isto: 23).

Kao što su i Hogartovi satirični prikazi sredinom 18. veka stekli veliku popularnost zahvaljujući sve masovnijoj dostupnosti štampanih medija, tako su i umetničke karikature iz prethodnog veka počele da dobijaju veći plasman u javnosti osnivanjem humorističkih časopisa (Kolarić, 1987: 17). U to vreme stvara i čuveni francuski slikar, grafičar i karikaturista Onore Domije (Honoré Daumier), čije su karikature iz perioda od 1830. do pada Drugog Francuskog Carstva 1870. godine oštro uperile prst u onovremena politička i socijalna zbivanja, što je uticalo i na tamničenje njihovog tvorca.

U kasnijem periodu, manji je broj likovnih umetnika aktivnih tokom 19. i prve polovine 20. veka koji su se bavili isključivo karikaturom, a još je manji broj umetnika tog profila, što nam dodatno otežava jasnije sagledavanje opusa Bete Vukanović (1872–1972) u širem evropskom kontekstu. U nedostatku približnijih analogija, indikativno je napomenuti da su pojedine učenice Bete Vukanović, koje su izgradile internacionalnu karijeru, poput Milene Pavlović Barilli, eksperimentisale i sa žanrom karikature – možda baš inspirisane opusom svoje profesorke crtanja i slikanja.

Sagledavanje i razumevanje bogatog stvaralačkog opusa slikarke i likovne pedagoškinje Bete Vukanović, čije je delovanje obeležilo srpsku i jugoslovensku umetničku scenu prve polovine 20. veka, nekompletno je bez uvida u njeno pasionirano bavljenje karikaturom.

Ova multimedijalna umetnica, koja se tokom sedam decenija duge karijere posvetila prvenstveno slikarstvu, ali i različitim granama primenjene umetnosti (slikanje na svili i staklu, rad u koži i drvetu, ilustracija knjiga i dr.),² ostala je upamćena u domaćoj istoriografiji i kao prva umetnička karikaturistkinja kod nas. Vanja Kraut, jedna od

¹ isidora.savic@mgb.org.rs

² Ovim tehnikama podučavala je svoje učenice u Srpskoj crtačkoj i slikarskoj školi i kasnije Umetničko-zanatskoj školi, što je bilo u skladu sa onovremenim poimanjem primenjene umetnosti kao „svojstvene interesovanju i umeću ženske populacije” (Popović, 2011: 11–12).

vodećih istraživačica karikature u našoj sredini, ističe da je „nesumnjiva zasluga Bete Vukanović što je karikatura u Srbiji počela da se neguje kao posebna forma likovne ekspresije” (Kraut, 1968: nepaginirano), što navodi na zaključak da opus Bete Vukanović, koji broji više od petsto karikatura, predstavlja nemerljiv doprinos razvoju ženskog likovnog stvaralaštva, ali i srpske i jugoslovenske umetnosti uopšte.

Beta Vukanović, rođena kao Babet Bahmajer (Babette Bachamayer) u nemačkom gradu Bambergu, školovala se u Minhenu (1881–1897) i Parizu (1897–1898), a najveći deo života provela je u Beogradu (1898–1972). Nakon udaje za kolegu, slikara Ristu Vukanovića (1873–1918), u Minhenu 1898, umetnica se nastanila u prestonici Kraljevine Srbije, gde je ubrzo priredila zapaženu izložbu sa svojim suprugom i njihovim kolegom, vajarom Simeonom Roksandićem (Narodna skupština, 1898).³ Ujedno je učestvovala i u kreiranju Srpske crtačke i slikarske škole (1900), čime je, kao osnivačica Ženskog odeljenja (Simić-Milovanović, 1955: 342), dala poseban doprinos razvoju domaće likovne pedagogije.

Odnegovana na tradiciji *tamnog* minhenskog slikarstva realizma, Beta Vukanović je početkom 20. veka, rasvetlila paletu i proširila tematski registar svojih radova (Savić, 2022b: 253–254). Dolaskom u Beograd dodatno se posvetila kolorističkim istraživanjima, naročito u tehnikama akvarela i pastela. Ogledajući se u različitim žanrovima, od portreta i autoportreta, preko folklornih i orijentalnih kompozicija, do mrtvih priroda i pejzaža, istakla se po delima prožetim likovnom poetikom plenerizma i umerenog impresionizma (Medaković, 1981: 222). Kao *klasik moderne* (Savić, 2003: 4), i u poznim fazama stvaralaštva, ostala je dosledna tradiciji figuracije, odnegovanog crteža i primeni pastelnih boja, nikada ne težeći totalnom rastakanju forme niti se udaljavajući od *narativnosti* slike. Mada je eksperimentisala sa svetlosnim efektima na platnu, deklarirajući se kao jedna od ranih pobornica impresionizma kod nas (Anonim, 1954: 410), Beta Vukanović je, kao „najstarija srpska slikarka” 1970-ih godina upamćena kao umetnica, čiji je opus nastao na osnovama akademskog slikarstva, prijemčivog građanskoj klasi, kao vodećem konzumentu njenih likovnih ostvarenja.⁴

Beta Vukanović se karikaturom bavila od školskih dana. Prvo je karikiraturalno nacrtala učiteljicu, čemu je usledilo kažnjavanje, koje je ipak nije odvratilo od ovog žanra.

³ Opširnije o pomenutoj izložbi, detaljima njene realizacije i sveukupnom značaju za tadašnju srpsku sredinu videti: Ristić, 2004: 5–8.

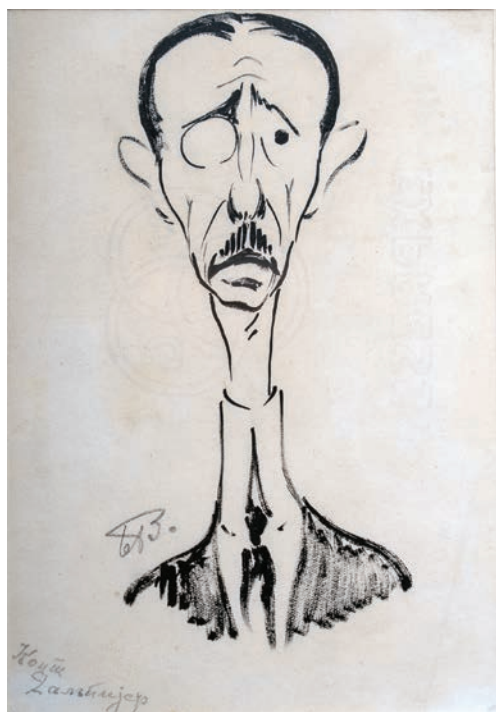
⁴ O recepciji slikarstva Bete Vukanović u stručnoj javnosti, opširnije u: Borozan, 2022a: 7–22.

Najranije karikature, prema sopstvenom svedočenju, publikovala je u minhenskom časopisu *Jugend* (1898), u vreme školovanja u bavorskoj prestonici. Srpskoj publici je svoj opus premijerno prikazala na IV izložbi Društva srpskih umetnika „Lada” 1910. godine, kada je u posebnoj sali, uz slike, izložila i 60 listova s karikaturama, što se smatra prvim predstavljanjem ove umetničke grane na nekoj beogradskoj izložbi (Ristić, 2004: 41). Od tada pa nadalje, Beta Vukanović se deklarirala i kao karikaturistkinja, te je uzela aktivno učešće na izložbama humorista i karikaturista u zemlji i inostranstvu, paralelno objavljujući dela ovog žanra u domaćim i stranim časopisima (*Politika*, *Borba*, *Ježev almanah* i dr.) (Paunović, 1954). O posvećenom bavljenju karikaturom svedoči i podatak da tokom 50-ih godina prošlog veka nije bilo neobično „videti slikarku kako za vreme nekog predavanja ili na nekom skupu skicira poneko zanimljivo lice” (Kraut, 1968a: 385).

Karikature koje je crtala Beta Vukanović mogu se podeliti u dve grupe, koje čine sastavni deo tipološke klasifikacije ovog umetničkog žanra. „Pojam karikature u užem smislu odnosi se na portretnu i podrazumeva karikaturu lica, odnosno poprsja i karikaturu cele figure, dok se pod pojmom karikature u širem smislu podrazumevaju *geg karikature*, *crtani vic* ili adekvatnije *situacijska karikatura*” (Radisavčević, 2013: 9). Većinu sačuvanih karikatura Bete Vukanović čine upravo portretne, koje počivaju na „detaljnoj i oštroj psihološkoj karakterizaciji prikazanog lika, uz prenaplašavanje i/ili transformisanje portretnih crta”, dok se celofiguralne, takođe zastupljene u njenom opusu, zasnivaju na izdvajanju i duhovitom potcrtavanju karakterističnih osobina (Radisavčević, 2013: 9). Upravo je Bogdan Popović, u osvrtu na IV izložbu Lade (1910), definisao karikaturu kao „hiperbolisanu umetnost” (Kolarić, 1990: 127), istakavši slikarkinu pronicljivost, te sposobnost da oseti anomalije i na šaljiv način ih predstavi.

Zahvaljujući umetničinom daru zapažanja, ali i neporecivoj likovnoj vrednosti njene izvedbe, karikatura Bete Vukanović je „pionirski postavila, negovala i do pune zrelosti razvila (...) portretnu, psihološku karakterizaciju” (Stanišić, 2013: 21). Bez obzira na stilsku odrednicu, zavisnu od stepena dorađenosti i primenjene dekorativnosti (secesija, impresionizam, ekspresionizam), portretne karikature Bete Vukanović skoro uvek su izrazito slikarski modelovane i koloristički živopisne (Isto). Počivajući na snazi crteža (Borozan, 2022b: 82), izvedene najčešće olovkom, tušem, ugljenom, kredom, temperom i/ili akvarelom na papiru, karikature Bete Vukanović prikazuju plejadu ličnosti iz kulturnog, političkog, društvenog i umetničkog života prestonice, svedočeci ne samo o fizičkim osobenostima karikiranih, već i o njihovom karakteru, jer „od malog telesnog nedostatka ili karakterne duhovne osobine stvarala je umetničke retkosti i originalna rešenja čija sličnost s modelom je uvek bila sačuvana” (Marković, 1990: 16). O tome svedoče

karikature Vladana Đorđevića, Dragutina Gute Protića, Lazara Pačua, Bogdana Popovića, Stevana Todorovića, Marka Murata i brojnih drugih, koje je, crtala s velikim entuzijazmom. Njena „žaoka“ nije zaobišla ni red bliskih prijatelja, poput Uroša Predića, Simeona Roksandića, pa ni supruga Ristu Vukanovića (Ristić, 2004: 44). Već pomenutu Bogdanovićeve hiperbolu, slikarka je postizala prenaplašavanjem određenih delova lica, kao što je preuveličavanje nosa, posebno istaknutog u profilno datim portretima (*Slikari Šobajić i Pavlović*, oko 1920; *Ministar Momčilo Ninčić*, 1915–1920, *Kosta Glavinić, predsednik beogradske opštine*, 1910–1911) ili celokupne figure – najčešće isuviše izdužene i stanjene (*Aca Borisavljević Glista*, profesor Univerziteta, oko 1910; *dr Miodrag Ibraovac*, oko 1910; *Dampijer, francuski poslanik*, oko 1910), odnosno glomazne i krupne (*General Milivoj Zečević*, oko 1921; *dr Voja Janjić*, 1923) (Slika 1). Ipak, Beta Vukanović je ostala pri svesnoj umerenosti prilikom karikiranja, upodobljavajući se stavu da „moderan (u značenju dobar) karikaturista ne izobličuje, izbegava ekstremno izražavanje i groteskno karikiranje likova“, već diskretno predočava „karakteristično smešno“ (Stanišić, 2012: 367).



Slika 1. Beta Vukanović, *Kont Dampijer*, 1935–1937, tuš na papiru, 23 × 15 cm, Muzej grada Beograda, inv.br. LBV 238⁵

⁵ Autorka izražava zahvalnost Muzeju grada Beograda na ustupljenim reprodukcijama.

Za razliku od najstarijih sačuvanih srpskih karikatura s početka 19. veka (Kolarić, 1954), koje su bile izrazito politički intonirane, šaljivi prikazi znamenitih ličnosti iz domena politike u izvedbi Bete Vukanović nikada nisu bili u funkciji političke agitacije i propagande, niti su bili dnevno-političkog karaktera (Borožan, 2022b: 77), već su „na vispren način demonstrirali osnovne vidove ljudskog ponašanja“ (Isto). Jer, „iza ovih naizgled ljupkih karikatura krila se jedna vanvremenska slika ljudskih strasti, sujeta i nagona“ (Isto). Ipak, slikarka nije izuzela ni sebe iz svog sveta karikiranih ličnosti. Pored karikature, bavila se i autokarikaturom, ne štedeći ni sopstveni lik autoironije. Autokarikala se i u poznim godinama, o čemu svedoči i karikatura publikovana 18. aprila 1954. godine u dnevnom listu *Politika* (Ristić, 2004: 45). Osim nekoliko crteža iz ličnog skicen bloka, među kojim se ističe onaj koji prikazuje slikarku koja sedi pred platnom, poigravajući se glavom guske (*Autoportret u formi guske*), naročito je indikativna karikatura *Komfor u stanu Bete Vukanović na Kolarčevom univerzitetu* (Slika 2).



Slika 2. Beta Vukanović, *Komfor u stanu Bete Vukanović na Kolarčevom univerzitetu*, 1962, tuš i akvarel na papiru, 18 × 24 cm, Muzej grada Beograda, inv.br. 1896

Izvedena 1962, tušom na papiru, na svedenom formatu (18 x 24 cm), prikazuje na šaljiv način samu umetnicu i neuslovni ambijent u kojem je stvarala. Parafrizirajući znamenitu sliku *Siroti pesnik* Karla Špicvega (Karl Spitzweg) iz 1839, koju je mogla videti u kolekciji Stare pinakoteke u Minhenu (Savić, 2022–2023: 161), slikarka se predstavi-

la u krevetu, držeći kišobran u ruci kao vid zaštite od vode koja se sliva s tavanice i plavi atelje, o čemu svedoče kofe s prikupljenom kišnicom raspoređene širom sobe. Sagledavajući atelje kao vid posredne samoprezentacije (Čupić, 2017: 137), slikarka se nije kritički osvrnula isključivo na atmosferu u sopstvenom radnom enterijeru, već i na status umetnika svoga doba, čime ova karikatura dobija univerzalnije značenje. Poput Špicvega, Beta Vukanović „izvrgava ruglu romantičarski i modernistički koncept genijalnosti umetnika, kao i uvreženu auru slikarskog ateljea” (Borožan, 2022b: 79). Svesno hipertrofiranom atmosferom umetničke radionice, u *realnom* svetu potvrđenom fotografijama koje svedoče o stvarnom prokišnjavanju, ona se u duhu *otmenog podsmevanja* osvrnula na *simpatične nepravilnosti* teških uslova rada domaćih umetnika (Savić, 2022–2023: 161), ali i na status likovnih stvaralaca u tadašnjoj zajednici, koji „uprkos zvaničnim protokolima i dodeljenim nagradama egzistiraju na društvenoj margini” (Borožan, 2022b: 82).

Formalno-sadržinske odlike karikatura Bete Vukanović

Beta Vukanović je od početaka profesionalnog bavljenja slikarstvom pokazala veliku naklonost prema slikanju portreta, koji su bili osnovno idejno težište njenih karikatura. Prve portrete, nastale u Minhenu, tokom formativne faze, izlagala je, poput svojih najranijih karikatura, upravo u bavorskoj prestonici krajem 19. veka (Savić, 2022a: 95). Kako je naredno stoleće odmicalo, a njena paleta se postepeno rasvetljavala, Beta Vukanović je naslikala značajan broj portreta i u plenerističkom maniru. Osim prijatelja i kolega, bliskih saradnika i učenika, portretisala je i ličnosti iz javnog života onovremenog Beograda (Savić, 2022–2023: 152). Kako je uočeno još na prvoj umetničkoj izložbi u Beogradu, 1898. godine, „portretima njenim priliči prvo mesto, jer su umetnički shvaćeni i odlično izvedeni” (Kolarić, 1958: 92). Upravo se „svežina i živost” (Isto) kao odlike *klasičnih* portreta Bete Vukanović očitavaju i u njenim karikaturama. Slikarka je „svež i živ snimak onog što sačinjava naročitu osobinu ličnosti, njen karakter, a što se inače na ličnosti samo povremeno opaža u pokretima tela, u izrazu lica i oka” (Isto) zahvaljujući izrazitoj pronicljivosti oka i dovrtljivosti duha najuspelije vizualizovala u svojim karikaturnim portretima. Kako ističe Anri Bergson (Henri-Louis Bergson) „umetnost karikaturiste sastoji se u tome da zapazi taj pokret koji je katkad neprimetan i da ga otkrije svačijim očima povećavajući ga” (Bergson, 2022: 22).

Osim ličnosti iz sfere političkog života, karikirala je i predstavnike umetničke elite. Karikaturu svog prijatelja Branislava Nušića, jednog od „najatraktivnijih” modela srpskih karikaturista (Stanišić, 2013: 22), nacrtala je 1924. godine. Predstavila ga je pro-

filno, ovekovečivši trenutak svojevrsne apoteoze. Ženska figura, otelotvorenje Muze, s velikim ponosom, odlikuje pisca lovorovim vencem. Oslanjajući se na parafrazu tradicionalne teme u istoriji umetnosti, koja se tiče alegorijskog prikaza ženske personifikacije, koja ukazuje čast zaslužnom književniku ili pesniku, Beta Vukanović je ovenčala Nušića lovorovim vencem – simbolom boga Apolona, zaštitnika muzike i poezije, ali i pobede u rimsko doba, odnosno večnosti u hrišćanskoj tradiciji (Impelluso, 2004: 38), čime je uvela ličnost ovog komediografa u svojevrsni panteon slave. Kao brižljiva likovna hroničarka svog vremena, Nušića je karikaturno prikazala upravo u godini objavljivanja njegove slavne *Autobiografije*, naslovivši karikaturu posvetom *Slavljeniku*.⁶ Pored nesumnjivog poštovanja koje je Beta Vukanović mogla imati prema Nušiću kao piscu, delila je i prijateljsku naklonost, o čemu svedoče pojedine anegdote iz njihovog života. Kako je sama slikarka više puta isticala, od Nušića je naučila da pravi i ispija domaću, *tursku kafu* (Petrović, 2022: 13–15), što je i u ritualnom smislu obeležilo njen prelazak iz Minhena u Beograd, te uticalo na upoznavanje ove „Bavarke po poreklu, a Srпкиnje po životu i radu” (Kovačević, 1958: 248) sa lokalnom tradicijom i običajima. Blisko druženje Nušića i Bete Vukanović u narednom periodu je potvrđeno i poklonima u vidu određenih komada nameštaja i orijentalnih tepiha koje je slikarka dobijala od pisca, (Savić, 2022–2023: 143), što je bila okosnica njihove kolekcionarske prakse. Takođe, Nušić je i sam bio ljubitelj karikature, o čemu svedoči više od 50 karikatura koje se danas čuvaju u Legatu Branislava Nušića, u Muzeju grada Beograda,⁷ među kojima je i analizirani crtež tušom na papiru Bete Vukanović.

U najekspresivnije umetničine karikature savremenika i kolega ubraja se i prikaz slikara Uroša Predića datiran okvirno u 1910. godinu, koji se danas nalazi u privatnom vlasništvu. Na vrlo jednostavnom, koloristički svedenom, ali izuzetno izražajno uobličenom crtežu, Beta Vukanović prikazala je Predića u svojstvu Don Kihota, „Servantsovog lutajućeg viteza i večnog sanjara” (Mišić, 2022: 47). Opretila se da umetnika predstavi profilno, naglašavajući njegovu visoku i asketsku figuru, čija je aura posebno istaknuta oreolom, a dostojanstvo uzdignutim postoljem na kojem stoji naslonjen desnom nogom, kao i kopljem koje drži u levoj ruci. Primenom redukovanoj bojenog registra, sačinjenog od crvene, žute i bele boje, ovičenog plošnim konturama crteža, Beta Vukanović ovekovečila je svog prijatelja, s kojim je, između ostalog, učestvovala u osnivanju udruženja *Lada*, kojim su potom oboje počasno predsedavali, ali i sa

⁶ Ista karikatura, koja je u Muzeju grada Beograda zavedena pod inv. br. BN 85, čuva se i u kolekciji Narodnog muzeja Srbije pod nazivom *Branislav Nušić* (inv. gr. 215).

⁷ Autorka izražava zahvalnost kolegici Mariji Petrović, kustoskinji Muzeja grada Beograda na pomoći prilikom istraživanja.

kojim je delila trenutke dokolice, tokom posete Predičevoj rodnoj kući u Orlovatu,⁸ o čemu svedoči i međusobna razmena pisama, kao i poklona kojima su memorisali takve susrete.

Veštom inscenacijom umetnikove vitke i koščate korporalnosti, uskih ramena i uspravnog držanja (Skoko, 2017: 68), Beta Vukanović je vizuelnim putem gotovo verodostojno istakla prepoznatljivu telesnu konstituciju ovog umetnika, koji je u javnoj sferi i među umetničkom kritikom ostao upamćen po svojoj doslednoj pripadnosti likovnoj poetici i načelima akademskog realizma, čak i u vreme kada su oni u domaćoj sredini smatrani *passé*, „dostojanstveno prkoseći u bezizlaznoj borbi sa *vetrenjačama* modernog doba” (Mišić, 2022: 47). Mada nam nije poznato kako je Predić reagovao na pomenutu predstavu, a imajući u vidu da se i on sam sporadično bavio karikaturom, njegov kratak osvrt na karikaturalne crteže Bete Vukanović u sopstvenim pismima, poseduje dodatnu važnost: „Beta Vukanović izložila je, opet u zasebnoj sobi, svoje najnovije radove i uz to čitavu seriju vrlo uspešnih karikatura, koje su *clou*⁹ na ovoj izložbi” (Simić, 2007: 175).

Ponekad se Beta Vukanović o svojim kolegama karikaturalno izjašnjavala, dočaravajući ne samo psihologizaciju likova na *statično* postavljenim portretima, već naglašavanjem gestualnosti portretisanih. U tom maniru je prikazala kolegu, slikara Petra Dobrovića 1940. godine, koga je inače više puta karikirala. Umetnica je s pažnjom ovekovečila trenutak, verovatno tokom neke sednice ili sastanka umetnika, u toku žustre diskusije, o čemu svedoči dinamičan pokret njegovih ruku. Njegova glava, naboranog čela, po sredini raščeljanog razdeljka i gotovo urokljivo prikazanih očiju svedoči o podređenosti naslikanog dinamici pokreta, dodatno potcrtanog cigaretom u ruci.

Interesantno je da Beta Vukanović većinu svojih kolega nije prikazivala uz slikarske atribute, izuzev svog minhenskog profesora slovenačkog porekla Antona Ažbea, koga je predstavila u vidu male figure brkatog čoveka, koji u rukama nosi predimenzioniranu slikarsku paletu. Ovim postupkom je odala poštovanje svom učitelju i njegovoj profesionalnoj opredeljenosti.

⁸ O tome svedoči ilustracija za naslovnu stranu *Kalendara Srbobran* za 1902. godinu, u izvedbi Uroša Predića, kao poklon Bete Vukanović, koja se danas čuva u Legatu Bete Vukanović pri Muzeju grada Beograda. Opširnije u: Vranješ, 2022: 147.

⁹ „Fr. ekser, klin; figurativno: dati nekome tako oštar odgovor da mora da začuti”. Prema: Simić, 2007: 175.

Manje nego na pomenutoj Predičevoj karikaturi, u prikazu Nadežde Petrović iz 1902/1903. godine, Beta Vukanović se držala fiziognomske sličnosti. Bez naknadnog imenovanja portretisane, ne bismo s lakoćom mogli da prepoznamo profesionalni profil naslikane, što nas navodi na zaključak da je Beta Vukanović bila prevashodno inspirisana karakternim osobinama i temperamentom ljudi koje je karikirala. Interesantno je da se opredelila da Nadeždu Petrović, umetnički i, nadasve, društveno angažovanu slikarku, prikaže u formi sedeće, punačke žene s šeširom. Primenom isključivo linearne forme, bez upliva senčenja, šrafitiranja ili bojenih nanosa, istakla je njenu jednostavnost i smirenost (Kraut, 1968a: 387), te naglašenim linearizmom ostvarila ideal „čiste karikature” (Kraut, 1968a: 388). Mada se stiče utisak da je karikatura nastala kao „u jednom dahu, neposredno i stilizovano do minimalizma” (Stanišić, 2013: 21), ostaje otvoreno pitanje da li je karikatura nastala iz potencijalnog revolta nešto oštrijom opaskom Nadežde Petrović o jednom segmentu opusa Bete Vukanović,¹⁰ kome je pridodato i poređenje sa mužem: „(...) pejzaži su joj mnogo slabiji, ne razume ih, u njih ne unosi dušu, u svojoj umetnosti stoji strogo pod uticajem konvencionalnih principa i rado podržava one koji joj se dopadaju, nema one jake individualnosti, koju ima u svojoj umetnosti njen suprug Rista Vukanović” (Petrović, 2015: 101).

U posebnu tematsku potkategoriju karikatura Bete Vukanović mogu se uvrstiti one sa temom žena, njihovih navika, svakodnevice i mode. U svojim „ljupkim hronikama vremena i prostora” zabeležila je i atmosferu beogradskih balova i prijema, „princeza u protokolarnim večernjim toaletama, ali i običnih građanki kojima su javna druženja takvog tipa značila mnogo više od samog plesa” (Stanišić, 2016: 28). Jer, ovakva mesta nisu više služila isključivo za demonstraciju zapadnoevropskih modnih trendova i prestižnih manira, već i za promociju ličnih stavova i pripadnosti uglednim krugovima građanstva (Isto). Takva frivolna atmosfera uočljiva je na karikaturama *Sestra grčkog poslanika* (1924), *Dvorska dama* (nedatirano) ili *Madame Léger, žena direktora električne centrale*. Ove karikature prikazuju i smenu mode, od orijentalnih ka zapadnoevropskim uticajima koji su jačali kako je 20. vek odmicao, ali karikiraju i koncept građanke modernog doba kao socijalno angažovane žene, koja svoju javnu aktivnosti sprovodi preko brojnih udruženja (Stanišić, 2016: 29). Slikarka je ovim sižeima pristupila u duhu otmenog podsmevanja, poput komedije naravi, ali bez težnje ka preziru ili ironiji (Stanišić, 2013: 21).

Nedatirana karikatura iz kolekcije Narodnog muzeja Srbije, naslovljena *Žena i nakit* na satiričan način prikazuje opsesiju posedovanja i nošenja ženskog nakita. Još od

¹⁰ Opširnije u: Kusovac, 2010: 18.

poznog 19. i ranog 20. veka, moda je predstavljala popularan simbol individualnog statusa i građanske emancipacije (Stanišić, 2016: 17). Naime, obilje ukrasa u vidu karnera, mašni, čipke, dugmadi, pozamanterije na odevnim predmetima, ali i na obući, tašnama, suncobranima i šeširima, zbog svoje preterane ukrašenosti, neretko su bili jedna od omiljenih tema karikaturista početkom 20. veka (Popović, 2007: 319). U tom duhu, i Beta Vukanović izvela je podsmešljiv vizuelni komentar na sličnu temu, s fokusom na nakit. Glavu sedokose žene koja nosi minduše spojila je s telom kornjače, čiji je svaki pojedinačni prst na šapama ukrašen po jednim prstenom. Da li kornjača kao jedna od drevnih životinja, poznatih po dugom životu, treba da predstavi sredovečnost naslikane figure, te ukaže na to da se sklonost ka kinđurenju ne smanjuje kod izvesnih žena ni protokom vremena, ne možemo sa sigurnošću tvrditi, ali je neosporno da se Beta Vukanović na šaljiv način, ovom i sličnim karikaturama, osvrnula i na tada aktuelne modne trendove, kao i na učitanje „ženske” osobine, poput kaćiperstva, pomodarstva i koketerije (Stanišić, 2013: 22).

Izvesnu inverziju rodni uloga, slikarka je ostvarila na karikaturi književnika Iva Vojnovića iz okvirno 1924. godine, koga je prikazala pred ogledalom, tradicionalnim simbolom taštine, pretežno prikazivanog uz ženske figure, a u cilju isticanja uživanja u sopstvenoj lepoti, aludirajući na koncept samoljublja. Slikarka je književnika predstavila u košulji s leptir-mašnom, sa šešikom i cipelama, ali bez pantalona, dok nosi čarape i donji veš dugačkih nogavica. O njegovoj otmenosti svedoči *damski* uzdignut prst na desnoj ruci u kojoj drži ogledalo, a o intimnom činu ulepšavanja motiv boce sa parfemom u desnom uglu. U slučaju ove karikature, slikarka je veštom i podsmešljivom inscenacijom osobene poze „izvukla” celu ličnost, odnosno tašt karakter (Kraut, 1968b: nepaginirano), koji uživa u veličanju sebe. Na taj način poigrala se i sa konceptom, retko tematizovanog, muškog kaćiperstva.

Osim vizuelnog amalgama čovek/žena-životinja, neretko primenjivanog u vizuelnom domenu karikature, Beta Vukanović koristila je i tehnike prenaplašavanja, tj. predimenzioniranja naslikanog, radi postizanja većeg komično-humorističkog efekta. Slikarsku scenografiju i teatralnost karikatura, ostvarila je u delu slične tematike, *Dom učenica*, gde dolazi do isticanja naličja mode i modnih trendova. Slikarka je prikazala grupu žena u enterijeru nekadašnjeg Doma učenica u Krunskoj ulici, u kome je kao udovica i sama obitavala nakon Prvog svetskog rata. Jedna naglašeno izdužena i druga smanjena ženska fugura, na ovoj karikaturi date su u neposrednoj opoziciji, čime je dodatno potcrtan njihov kontrast, ali i komičnost celokupne karikature, izvedene ne toliko u moralizatorskom, niti didaktičnom tonu, već više razigrano, poput šale, čija

zajedljivost ne boli i ne vređa (Kraut, 1968b: nepaginirano). Drugim rečima, proporcijama, odnosno disproporcijama predstavljenih ličnosti, uspešno je prikazala apsurdnost odnosa, stavova ili neharmoničnost prikazanih parova (Kraut, 1968a: 387). To je slučaj i sa jednom od koloristički najekspresivnijih karikatura Bete Vukanović, koja prikazuje *Venčanje Jovana Cvijića* (Slika 3). Svečan, ceremonijalni čin, upriličen 28. aprila 1911. godine u Topčiderskoj crkvi u Beogradu, slikarka je podvrgla smehu, stvarajući komičnu, ali i pomalo nelagodnu atmosferu, potvrđenu kontrastiranjem reakcija mlade i mladoženje okruženih svatovima. Vizuelno istaknutim kapljicama znoja koje se slivaju s njegove krune dok sveštenik fokusirano sprovodi obred, a mlada se ponosito ističe uspravnim stavom, ukazala je na dualni pristup ovoj svečanosti iz ugla naučnika i njegove supruge Ljubice.



Slika 3. Beta Vukanović, *Venčanje Jovana Cvijića*, 1911, tuš i akvarel na papiru, 57,9 × 51,4 cm, Muzej grada Beograda, inv.br. JC 1472

Osim pojedinačnih i grupnih portretnih karikatura, koje čine najveći deo opusa Bete Vukanović, zastupljene su i one anegdotsko-reporterskog duha (Kraut, 1968b: nepaginirano). U motivskom pogledu, takve kompozicije je moguće podeliti na one socijalnog karaktera, koje prikazuju skupinu ljudi na određenim javnim događajima (*Venčanje Jovana Cvijića*), odnosno one koje prikazuju Beograd, te njegovu „problematičnu” atmosferu u domenu komunalnih i javnih usluga. U pitanju su karikature koje su

nam danas mahom poznate iz literature, poput *Beogradske prašine*, *Beogradskog blata*, *Beograda u noći*, *Beogradskog tramvaja* (Kulundžić, 1940: 60). Od samog dolaska u Beograd, slikarka je bila fascinirana lokalnim ljudima, običajima i opštom atmosferom, te ne čudi što su se različiti segmenti ovog grada našli i u njenoj karikaturi. Interesantan je i njen kritički osvrt na onovremene muzeje, što je vizualizovano u radu *Narodni muzej*, „u kojem šetaju miševi, a dremljivi čuvar kuva kafu na glavi antičke statue” (Kraut, 1968b: nepaginirano) (Slika 4). Nažalost, najveći broj tih karikatura uništen je tokom Prvog i Drugog svetskog rata, te je od nekadašnjih petsto, danas sačuvano samo nešto više od sto.



Slika 4. Beta Vukanović, *Narodni muzej*, privatno vlasništvo¹¹

¹¹ Autorka izražava zahvalnost gospodinu Milošu Jurišiću na ustupljenoj reprodukciji.

Recepcija karikatura Bete Vukanović u javnosti

Izlaganje karikatura Bete Vukanović na beogradskoj umetničkoj sceni početkom 20. veka izazivalo je burne reakcije. Naročito su se osetile *prozvanima* upravo one ličnosti koje su i bile predmet ovih podsmešljivih crteža, jer, kako je primetio slikarkin učenik Pavle Vasić, „u mnogim od tih (karikatura) postoji jedna neodoljiva *vis comica* kojom je osetljivost karikiranih bila naročito pogođena” (Vasić, 1966: nepaginirano). Pojava žustre percepcije šaljivih portreta i/ili kompozicija Bete Vukanović dovodi se u vezi sa *habitusom* onovremenog društva, koje nije bilo upoznato sa ovim vidom umetničkog izraza.

Ipak, slikarka je uvek jasno potcrtavala da je pri radu nisu vodili „nikakvi pakosni motivi”, te da je karikatura „umetnost svoje vrste” (Kulundžić, 1940: 65), što je, kako je sama istakla, na kraju i bilo prihvaćeno kao istina i među beogradskom publikom, jer, „sa utemeljenjem građanskog društva i sa sve radikalnijom socijalizacijom i modernizacijom svesti, karikatura dostiže nivo u kojem uloga komičnog postaje neka vrsta dopadljivog *društvenog gesta*” (Stanišić, 2012: 367). No, prvobitna reakcija Beograđana na komične prikaze predstavnika građanske elite bila je umnogome negativna. Očigledno je da čaršijska sredina na prelazu „iz kaldrme u asfalt” nije još uvek bila spremna da se suoči sa *modernijim* načinom prikazivanja naličja ljudskih karakternih osobina, iako je osnova bila komično-šaljivog karaktera. Kako je sama umetnica posvedočila:

Dovoljno je da Vam kažem da su se neki, do tada moji najbolji prijatelji, kad sam ih karikirala, pretvorili u moje neprijatelje. Jedan je šta više na moju izložbu do-
vodio i svog advokata da me tuži, ali ovaj ga je urazumio dokazavši mu da to nije
nikakvo vređanje. Primala sam i anonimna pisma, u kojima mi se pretilo da će da
me biju. Jedna dama iz viših beogradskih krugova je čak pokretala akciju da me
bojkotuju (Kulundžić, 1940: 65).

Uprkos inicijalnim gotovo skandaloznim reakcijama na karikature Bete Vukanović, bilo je i onih koji su, već u to doba, prepoznali njihov izrazit umetnički, ali i sve-
dočanstveni potencijal. Među njima je bio i kralj Petar I Karađorđević, pasionirani
kolekcionar autorkinih karikatura, kao i slikarkin prijatelj Vojislav Veljković, čija zbirka
karikatura predstavlja, nakon kolekcije u Narodnom muzeju Srbije, najbrojniju skupinu
karikatura ove umetnice (Ristić, 2004: 46). Manji broj karikaturalnih predstava slikarka
je, zajedno sa svojom ostavštinom, predala na čuvanje Muzeju grada Beograda, dok se
pojedinačna ostvarenja i dalje mogu naći u privatnoj svojini prijatelja i poznanika koje
je karikirala i obradovala ih ličnim poklonima u vidu ovih šaljivih crteža.

Namena karikature: od javnog ka privatnom i *vice versa*

Karikature Bete Vukanović nastajale su pretežno u javnom prostoru, odnosno na raznim svečanostima, prijemima, balovima, skupovima, sednicama i sastancima, kojima je Beta Vukanović kao slikarka, uvažena građanka i članica brojnih umetničkih udruženja prisustvovala,¹² da bi potom bile eventualno doradivane, te skladištene u slikarčinom ateljeu ili, u slučaju pojedinih crteža, čuvane među koricama skicen bloka (Slika 5).



Slika 5. Beta Vukanović u svom ateljeu u Kapetan Mišinoj 13, oko 1910, fotografija, arhiva Muzeja grada Beograda

Prisećajući se prvih beogradskih karikatura, umetnica je isticala da ih je izvodila „krišom“, crtajući „grozničavo i brzo“, dok su pojedine nastale i po porudžbini (Paunović, 1954: nepaginirano), što baca dodatno svetlo na njihovu namenu. Mada su krei-

¹² Bila je jedan od osnivača Društva srpskih umetnika „Lada“ (1904), Udruženja likovnih umetnika u Beogradu (1919), Udruženja slikara i vajara ratnika 1912–1918 (1938), član Udruženja „Cvijeta Zuzorić“ i član ULUS-a (1944), izvor: Petrović, 2022: 19.

rane u raznim stvaralačkim raspoloženjima, uhvaćenost trenutka, potkrepljena brzim slikarčinim delovanjem u javnom prostoru, ali gotovo isključivo iz *prikrajka*, odredilo je spontanost, neposrednost i autentičnost njenih karikatura. Ipak, one nisu ostale nedostupne javnosti, već su bile aktivno izlagane na domaćim i međunarodnim umetničkim smotrama,¹³ što svedoči o Betinoj inicijalnoj nameri da ih podeli sa ostatkom sveta, čime je potcrtan njihov *komunikacijski* potencijal. To je posebno potvrđeno javnim izlaganjem karikatura velikog formata, koje su bile namenski rađene za potrebe prvog Umetničkog bala u Beogradu *Hiljadu i druga noć* 1923. godine (Popović, 2018). Tom prigodom, Beta Vukanović, zajedno sa kolegama Tomom Rosandićem, Pjerom Križanićem i Dragoslavom Stojanovićem, kreirala je dekoraciju za Veliku salu Kasine u vidu karikatura monumentalnih dimenzija, a prema zamisli Branislava Nušića (Popović, 2018: 127–128). Slikarka je prikazala boginju Atenu, koja, ispred zgrade tadašnjeg Univerziteta, današnjeg Kapetan Mišinog zdanja, u svoje krilo i ceger smešta više beogradskih intelektualaca (Borožan, 2022a: 23). O daljoj medijskoj distribuciji, te prisustvu ove karikature Bete Vukanović u javnoj sferi, svedoči i podatak da je upravo motiv Atene bio reprodukovano na neformalnoj pozivnici za pomenuti bal (Isto).

S druge strane, motivski izbor njenih karikatura, fokusiranih prevashodno na ličnosti iz domena politike, književnosti, muzike i likovnih umetnosti svedoči o njihovoj *dostupnosti* slikarki. Beta Vukanović je, naime, odmah po dolasku u Beograd, te zahvaljujući socijalnim kontaktima koje je u mladosti uspostavio njen suprug, postala deo zapaženih beogradskih građanskih krugova. Kako je sama isticala, početkom 20. veka družila se sa uvažanim predstavnicima beogradske intelektualne elite (Sima Matavulj, Bogdan Popović, Jovan Dučić, Branislav Petronijević i drugi) (Kulundžić, 1940: 64). Većinu navedenih ličnosti prepoznajemo na njenim karikaturama, što potvrđuje da je svoje likove birala iz neposrednog okruženja. Krećući se u višim građanskim krugovima, i sama Beta Vukanović imala je pristup ljudima i događajima koje je slikala i karikirala, te nije isključeno da je faktor iznenađenja koje su njene karikature proizvodile bio prouzrokovan činjenicom da nije stvarala iz pozicije svojevrsnog „outsajdera“, već kao pripadnica istih tih i sličnih krugova, koji su je kao Nemicu poreklom bezrezervno prihvatili, a čija je postala hroničarka.

Bez obzira na to što su karikature Bete Vukanović okarakterisane kao *nimalo navične*, one su, u svojoj suštini, crteži šaljivog karaktera, koji nisu pledirali ka moralno-didaktičnoj, već isključivo ka humorističnoj svrsi. Krećući se između privatnog i javnog

¹³ Spisak izložbi Bete Vukanović dat je u: Ristić, 2004: 96–102.

prostora, koji je i odredio njihovu namenu – počevši od zvaničnih sednica, sastanaka, prijema, s jedne, i intimnosti ateljea, s druge strane, slikarkine karikature su se iznova pojavljivale u sferi javnosti kroz izložbe, časopise i potom pohranjivale u muzejskim zbirkama i privatnim kolekcijama. One i danas predstavljaju dragoceno vizuelno sve-dočanstvo o epohi poznog 19. i ranog 20. veka, o ljudima, modi, običajima beogradskog građanstva, te umetničke, političke i intelektualne elite, tvoreći ujedno i važan likovni dokument, koji ide u prilog tezi o Beti Vukanović kao svestranoj umetnici, koja je pružila i pionirski doprinos razvoju karikature na srpskoj i jugoslovenskoj umetničkoj sceni.

Literatura:

- Аноним. 1954. „Легати Музеју града Београда“. *Годишњак Музеја града Београда* 1, 407–411. [Аноним. 1954. „Legati Muzeju grada Beograda“. *Godišnjak Muzeja grada Beograda* 1, 407–411.]
- Bergson, Anri. 2022. *O smehu: esej o značenju komičnog*. Beograd: Centar za izučavanje tradicije Ukronija.
- Борозан, Игор Б. 2022a. „Између стварности и мита: Бета Вукановић и њена рецепција“; у Л. Мереник и И. Борозан (ур.): *Еманципација vs традиционализам: Бета Вукановић и пут ка модерној слици*. Београд: Музеј града Београда, 5–31. [Borozan, Igor B. 2022a. „Između stvarnosti i mita: Beta Vukanović i njena recepcija“; u L. Merenik i I. Borozan (ur.): *Emancipacija vs tradicionalizam: Beta Vukanović i put ka modernoj slici*. Beograd: Muzej grada Beograda, 5–31.]
- Борозан, Игор Б. 2022b. „Еволутивна модерност: ликовни и тематски оквири сликарства Бете Вукановић“; у Л. Мереник и И. Борозан (ур.): *Еманципација vs традиционализам: Бета Вукановић и пут ка модерној слици*. Београд: Музеј града Београда, 33–89. [Borozan, Igor B. 2022b. „Evolutivna modernost: likovni i tematski okviri slikarstva Bete Vukanović“; u L. Merenik i I. Borozan (ur.): *Emancipacija vs tradicionalizam: Beta Vukanović i put ka modernoj slici*. Beograd: Muzej grada Beograda, 33–89.]
- Craske, Matthew. 2000. *William Hogarth*. London: Tate Gallery.
- Чупић, Симона. 2017. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске. [Čupić, Simona. 2017. *Teme i ideje modernog: srpsko slikarstvo 1900–1941*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.]
- Hofmann, Werner. 1960. „Comic Art and Caricature in the Western World“, *Encyclopedia of World Art*, Volume III, New York: McGraw-Hill, 759–768.
- *Изложбе у Београду 1880–1904*. 1985, прир. Миодраг Коларић. Београд: Народни музеј. [*Izložbe u Beogradu 1880–1904*. 1990, прир. Miodrag Kolarić. Beograd: Narodni muzej.]
- *Изложбе у Београду 1904–1911*. 1990, прир. Миодраг Коларић. Београд: Народни музеј. [*Izložbe u Beogradu 1904–1911*. 1990, прир. Miodrag Kolarić. Beograd: Narodni muzej.]
- Impelluso, Lucia. 2004. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Ковачевић, Божидар. 1958. „Поводом шездесет година уметничког рада“. *Књижевност*, 9: 247–250. [Kovačević, Božidar. 1958. „Povodom šezdeset godina umetničkog rada“. *Književnost*, 9: 247–250.]
- Коларић, Миодраг. 1954. „Прве политичке карикатуре код Срба“. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 6, 156–161. [Kolarić, Miodrag. 1954. „Prve političke karikature kod Srba“. *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, 6, 156–161.]
- Kolarić, Miodrag. 1987. „Karikatura“, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II tom, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 17–20.

- Краут, Вања. 1968a. „Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју“. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, IV, 383–391. [Kraut, Vanja. 1968a. „Beta Vukanović kao karikaturista i zbirka njenih karikatura u Narodnom muzeju“. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, IV, 383 – 391.]
- Kraut, Vanja. 1968b. *Karikature Bete Vukanović*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Кулунџић, Звонимир. 1940. „Сликарка г-ђа Бета Вукановић“, *Београдске општинске новине*, 1 (58), 56–65. [Kulundžić, Zvonimir. 1940. „Slikarka g-đa Beta Vukanović“, *Beogradske opštinske novine*, 1 (58), 56–65.]
- Кусовац, Никола. 2010. *Бета Вукановић*. Београд: Радио-телевизија Србије. [Kusovac, Nikola. 2010. *Beta Vukanović*. Beograd: Radio-televizija Srbije.]
- Марковић, Јасна. 1990. *Легат Бете Вукановић*. Београд: Музеј града Београда. [Marković, Jasna. 1990. *Legat Bete Vukanović*. Beograd: Muzej grada Beograda.]
- Медаковић, Дејан. 1981. *Српска уметност у XIX веку*. Београд: Српска књижевна задруга. [Medaković, Dejan. 1981. *Srpska umetnost u XIX veku*. Beograd: Srpska književna zadruga.]
- Мишић, Снежана. 2022. *Урош Предич: живот посвећен лепоти и уметности*. Нови Сад: Галерија Матице српске. [Mišić, Snežana. 2022. *Uroš Predić: život posvećen lepoti i umetnosti*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.]
- Пауновић, Синиша. 1954. „Бета Вукановић као карикатуриста“. *Политика*, 18. април. [Pau-nović, Siniša. 1954. „Beta Vukanović kao karikaturista“. *Politika*, 18. april.]
- Петровић, Надежда. 2015. Ликовне критике, прир. Бранко Кукић. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“ [Petrović, Nadežda. 2015. *Likovne kritike*, прир. Branko Kukić. Čačak: Umetnička galerija „Nadežda Petrović“.]
- Петровић, Петар. 2022. *Бета Вукановић (1872–1972): лучоноша једне епохе*. Београд: Народни музеј Србије. [Petrović, Petar. 2022. *Beta Vukanović (1872–1972): lučonoša jedne epohe*. Beograd: Narodni muzej Srbije.]
- Поповић, Бојана. 2007. „Одевање и мода у Србији у првој половини 20. века“, у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, прир. Милан Ристовић, Београд: Clio, 318–341. [Popović, Bojana. 2007. „Odevanje i moda u Srbiji u prvoj polovini 20. veka“, u *Privatni život kod Srba u dva-desetom veku*, прир. Milan Ristović, Beograd: Clio, 318–341.]
- Роровић, Бојана. 2011. *Применјена уметност и Београд: 1918–1941*. Београд: Музеј применјене уметности.
- Поповић, Бојана. 2018. „Душан Јанковић на балу уметника Хилјаду и друга ноћ у Београду 1923. године“. *Годишњак града Београда*, LXV, 125–150. [Popović, Bojana. 2018. „Dušan Jan-ković na balu umetnika Hiljadu i druga noć u Beogradu 1923“. *Godišnjak grada Beograda* LXV, 125–150.]
- Радисавчевић, Марија. 2013. *Пјер Крижанић: хроничар једног времена*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског. [Radisavčević, Marija. 2013. *Pjer Križanić: hroničar jednog vremena*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog.]
- Ristić, Vera. 2004. *Beta Vukanović*. Beograd: TOPY, Vojnoizdavački zavod, Muzej grada Beograda.
- Савић, Исидора. 2022a. „Рани сликарски опус Бете Вукановић и утицаји Минхена на њено стваралаштво“; у Л. Мереник и И. Борозан (ур.): *Еманципација vs традиционализам: Бета Вукановић и пут ка модерној слици*. Београд: Музеј града Београда, 91–113. [Savić, Isidora. 2022a. „Rani slikarski opus Bete Vukanović i uticaji Minhena na njeno stvaralaštvo“; u L. Merenik i I. Borozan (ur.): *Emancipacija vs tradicionalizam: Beta Vukanović i put ka modernoj slici*. Beograd: Muzej grada Beograda, 91–113.]
- Савић, Исидора. 2022b. „Етнографски модернизам: фолклорни мотиви у делу Бете Вукановић“, *Зборник Народног музеја Србије* XXV (2), 249–267. [Savić, Isidora. 2022b. „Etnogra-

đanski modernizam: folklorni motivi u delu Bete Vukanović", *Zbornik Narodnog muzeja Srbije* XXV (2), 249–267.]

• Савић, Исидора С. 2022–2023. „Атеље као огледало идентитета уметнице: сопствена соба сликарке Бете Вукановић”. *Годишњак града Београда*, LXIX–LXX, 119–163. (у штампи) [Savić, Isidora S. „Atelje kao ogledalo identiteta umetnice: *sopstvena soba* slikarke Bete Vukanović”. *Godišnjak grada Beograda* LXIX–LXX, 119–163. (u štampi)]

• Савић, Исидора. 2023. *Бета Вукановић – класик модерне*. Крагујевац: Спомен-парк „Крагујевачки октобар”. [Savić, Isidora. 2023. *Beta Vukanović – klasik moderne*. Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar”.]

• Симић-Миловановић, Зора. 1955. „Прве уметничке школе у Београду”. *Годишњак Музеја града Београда*, 2, 311–352. [Simić-Milovanović, Zora. 1955. „Prve umetničke škole u Beogradu”. *Godišnjak Muzeja grada Beograda* 2, 311–352.]

• *Сликарево перо: писма Уроша Предића*, прир. Ненад Симић. 2007. Београд: Библиотека града Београда. [Slikarevo pero: pisma Uroša Predića, prir. Nenad Simić. 2007. Beograd: Biblioteka grada Beograda.]

• Скоко, Оливера. 2017. *Дакле Ви сте тај Урош Предић?* Зрењанин: Народни музеј Зрењанин. [Skoko, Olivera. 2017. *Dakle Vi ste taj Uroš Predić?* Zrenjanin: Narodni Muzej Zrenjanin.]

• Станишић, Гордана. 2012. „Развој југословенске карикатуре у првој половини 20. века: у делима из Кабинета графике Народног музеја у Београду”. *Зборник Народног музеја*, 20 (2), 361–384. [Stanišić, Gordana. 2012. „Razvoj jugoslovenske karikature u prvoj polovini 20. veka: u delima iz Kabineta grafike Narodnog muzeja u Beogradu”. *Zbornik Narodnog muzeja*, 20 (2), 361–384.]

• Станишић, Гордана. 2013. *Nobody is perfect: карикатура у делима југословенских уметника из збирке Народног музеја у Београду*. Београд: Народни музеј. [Stanišić, Gordana. 2013. *Nobody is perfect: karikatura u delima jugoslovenskih umetnika iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu*.]

• Станишић, Гордана. 2016. *Када су женскиње постале грађанке*. Београд: Народни музеј; Медија центар „Одбрана”. [Stanišić, Gordana. 2016. *Kada su ženskinje postale građanke*. Beograd: Narodni Muzej; Medija centar „Odbrana”.]

• Vaccaro, Mary. 2024. „Carracci's *Ritrattini Carichi* and the *Origins* of Caricature”; in *Grotesque and Caricature: Leonardo to Bernini*, eds. Rebecca Norris, Lucia Tantardini, Leiden, Boston: Brill, 103–125.

• Vasić, Pavle. 1966. *Motivi Bete Vukanović*. Beograd: Kulturni centar Beograda.

• Врањеш, Ана. 2022. „Легат Бете Вукановић у Музеју града Београда”; у Л. Мереник и И. Борозан (ур.): *Еманципација vs традиционализам: Бета Вукановић и пут ка модерној слици*. Београд: Музеј града Београда, 135–166. [Vranješ, Ana. 2022. „Legat Bete Vukanović u Muzeju grada Beograda”; u L. Merenik i I. Borozan (ur.): *Emancipacija vs tradicionalizam: Beta Vukanović i put ka modernoj slici*. Beograd: Muzej grada Beograda, 135–166.]

Beta Vukanović's Caricatures: Between Private and Public

Painter and art educator Beta Vukanović (also known as Babette Bachmayer, 1872–1972) is recognised as the first female artistic caricaturist in Serbia. With an impressive oeuvre comprising approximately five hundred caricatures, she was one of the few artists in the region to actively exhibit caricatures starting in the early decades of the 20th century. Beta Vukanović's caricatures represent a unique field of visual exploration where the sincerity of her brushwork is most evident, emerging primarily from her interest in people and the peculiarities of their characters and physiognomies. Unlike commissioned works, her caricatures reflected a more personal artistic vision, initially created in public settings and later refined in the solitude of her studio. Sketched during official receptions, banquets, and meetings, Beta Vukanović's caricatures navigated the space between the private and public spheres. They showcased her artistic talent and provided bold psychological characterisation of political, cultural, and artistic elites, while also critiquing the broader social milieu and customs of contemporary urban society with wit.

Keywords: Beta Vukanović, caricature, painting, private, public

Jelena Ognjanović¹

Galerija Matice Srpske
Novi Sad
Srbija



<https://orcid.org/0009-0003-3265-1000>

Žensko nasleđe i muzej u 21. veku: studija slučaja Galerije Matice srpske

Apstrakt: Kada je 1971. godine u časopisu *Art News* (br. 69) Linda Noklin (Linda Nochlin) objavila članak "Why Have There Been No Great Women Artists?", postavila je niz problemskih tema koje su i nakon 50 godina i dalje aktuelne. U tom jednom pitanju sadržan je kompleksan niz pitanja koji nas usmerava na razmišljanje o tome koliko je umetnost slobodna, autonomna aktivnost, tj. koliko je stvaranje umetnosti i razvijanje jednog umetnika/umetnice integralni element date društvene situacije, vođene i utvrđene specifičnim društvenim i umetničkim institucijama – akademijama, kolekcionarima, umetničkim tržištem, kao i muzejima i galerijama. Povod za razmišljanje na ovu temu u Galeriji Matice srpske bio je projekat *Percepcije* koji je Galerija u saradnji sa *British Council*-om realizovala kroz izložbu „Žena po meri društva?“ 2018. godine, a postavio se i sa drugim projektima poput izložbe „Identitet(i). Predstave žena u srpskom slikarstvu (1918–1941)“. Istraživanje o zastupljenosti umetnica u kolekciji Galerije Matice srpske rezultiralo je pomenutim izložbama, ali je otvorilo i mogućnosti za razvijanje politike otkupa umetničkih dela, kao i novih strategija izložbene delatnosti. Ako muzej u 21. veku posmatramo kao platformu za pokretanje različitih društvenih pitanja, onda upravo programske aktivnosti jednog muzeja kakav je Galerija Matice srpske i njena kolekcija, mogu predstavljati polazne tačke za nova čitanja istorije društva, kulture i umetnosti u kojima neće biti „velikih“ i „malih“ umetnica i umetnika.

Gljučne reči: kritički muzej, žensko nasleđe, prezentacija umetnica, feminizam, politika akvizicija, izložbe

Umetnost i feminizam u 20. veku

Feminizam, kao važan društveni fenomen, javlja se u nekoliko talasa tokom 19. i 20. veka (Ofen, 2015: 25–26). Tzv. drugi talas feminizma razvio se u Evropi i Americi tokom 60-ih i 70-ih godina 20. veka. Imajući u vidu da su žene tokom Drugog svetskog rata i u godinama posle rata u velikoj meri bile upućene na sebe, same su izdržava-

le svoje porodice i preuzimale mnoge „muške“ obaveze, nameće se pitanje kako su dozvolile da ih ponovo „potisnu“ u „privatnu sferu“ (Bok, 2005: 365). Promena rodniha odnosa, ukoliko treba da bude fundamentalna i trajna, ne nastaje iz nužde niti čak u vezi sa dugogodišnjim ratnim stanjem. Ona je započeta tek nakon što su iščezla ratna sećanja i nakon što su savladane njene posledice (Bok, 2005: 366). U okviru feminističkog pokreta jedan deo usmerio se ka razvoju feminističke umetnosti, likovne kritike i istorije umetnosti. I dan danas se, razmišljajući na temu feminističke umetnosti i istorije umetnosti, vraćamo na čuveni esej Linde Noklin (Linda Nochlin) objavljen prvi put 1971. godine pod naslovom „Why Have There Been No Great Women Artists?“ u kojem je autorka postavila niz problemskih teza koje se tiču razloga zbog kojih u prošlosti nije bilo velikih umetnica. To pitanje zapravo ističe široko polje jedne opšte mistifikacije umetnosti izvan političkih i ideloških okvira koje se tiču žena. U njegovoj srži stoje mnoge naivne, iskrivljene i nekritičke pretpostavke o stvaranju umetnosti odnosno stvaranju „velike umetnosti“. Zahvaljujući tim pretpostavkama u istoriji umetnosti su se izrodila „velika“ umetnička imena poput Mikelandela (Michelangelo Buonarroti), Rafaela (Raffaello Santi), Van Goga (Vincent Van Gogh), i brojnih drugih. Takođe, postavljeno pitanje nas usmerava na razmišljanje o tome koliko je umetnost slobodna, autonomna aktivnost, odnosno koliko je stvaranje umetnosti i razvijanje jednog umetnika/umetnice integralni element date društvene situacije, vođene i utvrđene specifičnim društvenim i umetničkim institucijama – akademijama, kolekcionarima, umetničkim tržištem, kao i muzejima i galerijama.

Od sredine 20. veka do danas, u zapadnoj civilizaciji bilo je brojnih projekata koji su imali za cilj uključivanje zaboravljenih umetnica u umetničke kolekcije i dopunjavanje istorijskih arhiva koji su ih zanemarivali. Jedan od prvih takvih primera predstavlja izložba koju je još za vreme rata 1943. godine organizovala čuvena kolekcionarka Pegi Gugenhajm (Peggy Guggenheim) u saradnji sa umetnicima Maksom Ernstom (Max Ernst) i Marselom Dišanom (Marcel Duchamp) u galeriji Art of This Century u Njujorku. Prema rečima Pegi Gugenhajm u katalogu, „Izložba 31 žene“ zamišljena je kao stalna postavka – kolekcija koja predstavlja antologiju ne-realistične umetnosti nastale u periodu od 1910. do 1942. godine. Pored radova američkih umetnica, izloženi su i radovi mnogih koje su izbegle u SAD usled nacističkog režima, među kojima je bila i srpska umetnica Milena Pavlović Barili (Segal, 2023: 5). Nakon Drugog svetskog rata, među značajnim izložbama bila je izložba "Old Mistresses: Women Artists of the Past" inspirisana upravo esejem Linde Noklin, a održana 1972. godine u Umetničkoj galeriji Valters u Baltimoru, Merilend (Walters Art Gallery, Baltimore, Md.) zahvaljujući ideji kustoskinja Elizabet Braun (Elisabeth Broun) i En Gabar

¹ j.ognjanovic@galerijamaticesrpske.rs

(Ann Gabhart). Imajući u vidu da termin *old masters* aludira na status, vrednost i ustanovljen kanon cenjene umetnosti značajnih slikara poput renesansnih i baroknih majstora, ne postoji termin koji bi opisao umetnice tog perioda. Otuda se namerno koristi reč *mistress* koja povlači, proizvodi i navodi na drugačije, odnosno seksualno značenje (McCormack, 2021: 14). Pet godina kasnije, održana je značajna izložba "Women Artists, 1550–1950" čija su kustoskinje bile Linda Noklin i En Saterlend Harris (Ann Sutherland Harris). Izložba, sa preko 150 umetničkih dela 83 umetnice, doživela je uspeh kako u Okružnom umetničkom muzeju u Los Anđelesu 1976. godine, tako i gostujući u Ostinu, Pittsburgu i Bruklinu. Jedna od prvih izložbi posvećena italijanskoj umetnici 17. veka Artemisiji Đentileski (Artemisia Gentileschi) održana je 1991. godine u Muzeju „Kuća Buonaroti“ u Firenci. Skoro dvadeset godina kasnije u Nacionalnoj galeriji u Londonu priređena je prva monografska izložba iste umetnice. U skorije vreme veliki muzeji, poput Prade, Luvra, Galerije Ufici i drugih, organizuju izložbe posvećene umetnicama prošlosti, poput izložbe flamanske umetnice 16. veka Klare Peters (Clara Peeters), italijanskih umetnica 16. veka Sofonizbe Angvisole (Sofonisba Anguissola) i Lavinije Fontane (Lavinia Fontana).² Među izložbama ove vrste, bila je i "Royalists to Romantics: Women Artists from the Louvre, Versailles, and Other French National Collections" koja je održana u Nacionalnom muzeju žena u umetnosti, u Vašingtonu. Ovaj muzej je prvi ovog tipa i nastao je 1981. godine kao privatni neprofitni muzej. Neophodnost postojanja, tzv. ženskih muzeja ukazala se 70-ih godina, kao mesta za razmenjivanje rezultata istraživanja, prostora za afirmisanje i slobodu ženskog stvaralaštva (Dražić, Kopicl, 2019: 218). U deceniji od 1980. do 1990. godine osnovano je petnaest ženskih muzeja u zemljama kao što su Nemačka, SAD, Danska, Australija, Vijetnam, Italija, Holandija i Indija (Dražić, Kopicl, 2019: 221). U Srbiji je već 1961. godine osnovana Galerija slika „Milena Pavlović Barili“ u Požarevcu, na osnovu želje i donacije slikarkine majke rodnom gradu umetnice. Iste godine osnovana je i Umetnička galerija „Nadežda Petrović“ u Čačku. Obe galerije pored zaostavština ovih umetnica u svojim zbirkama baštine slikarstvo druge polovine 20. veka, savremenu umetnost kao i nekoliko legata.

Već u vreme prve izložbe na kojoj su predstavljene umetnice iz istorijskih epoha, pojedine feministkinje – istoričarke umetnosti zapitale su se koliko je zapravo korisno kreirati isključivo izložbe umetnica, smatrajući da je potrebno ne sagledavati ih samo zbog činjenice da su ženskog roda. Feministička teorija i likovna kritika razmišljaju u

² O izložbama umetnica iz prošlosti videti na: <https://artherstory.net/the-politics-of-exhibiting-female-old-masters/> Pristupljeno 16. 7. 2024.

pravcu dekonstrukcije sadržaja, naknadno konstruisanih značenja i upitanosti nad sumnjivim pretpostavkama koje leže u metodološkim osnovama istorije umetnosti (Kolešnik, 1999: 6). Feminističke teorije podstakle su interdisciplinarnost i razvoj ženskih i rodnih studija, pa čak i pojavu nove muzeologije koja se poziva na socijalnu i inkluzivnu ulogu muzeja (Janes, Sandell, 2019: 127–136). U tom smislu, umetnički rad Džudi Čikago (Judy Chicago) *The Dinner Party* 1974–1978. među prvim se bavio istraživanjem ženske istorije (Slika 1).

Na velikom stolu u vidu jednakostraničnog trougla postavljeni su tanjiri za 39 žena – junakinja Zapadne civilizacije i kulture dok su na tepihu ispod utisnuta u porcelanu imena 999 žena (Snyder, 1981: 30–34). Tanjiri simbolično oblikovani kao leptiri – vagine, imali su namerno istaknuto značenje muške vizije „ženskog duha“. Iako kasnije osporavan zbog svođenja žene na reproduktivni organ i selektivnost u izboru umetnica, ovaj rad je 2007. godine postao deo stalne postavke Bruklinskog muzeja u Njujorku, u okviru odeljka *Globalni feminizam* (Dražić, Kopicl, 2019: 89). Deo muzejske postavke su i aktivistički radovi grupe anonimnih umetnica *Gerila devojke* (Guerilla Girls) koje se od 1989. godine bave kritikom institucija. Na njihovom posteru „Da li žene treba da budu gole da bi ušle u američke muzeje?“ postavljeno je zapravo važno pitanje, imajući u vidu rezultate njihovih istraživanja koja su pokazala da u Metroliten muzeju manje od 3% umetnika čine žene, ali 83% dela čine ženski aktovi.³ Posmatrajući stalne postavke najvećih svetskih muzeja, i dan danas možemo postaviti isto pitanje. Primeri dobre prakse jesu Bruklin muzej (Brooklyn Museum) sa izdvojenim delom posvećenim feminističkoj umetnosti ili galerija Tejt Modern u Londonu (Tate Modern, London), u kojoj se kroz stalnu postavku skoro podjednako izlažu radovi umetnica u okviru najrazličitijih tema poput *Izvođač i učesnik* (*Performer and Participant*), *Umetnik i društvo* (*Artist and Society*), *Materijali i objekti* (*Materials and Objects*) i mnogih drugih.⁴

³ Više o projektu videti na: www.guerillagirls.com, Pristupljeno 16. 7. 2024.

⁴ O stalnoj postavci galerije Tejt Modern videti na: <https://www.tate.org.uk/visit/art-on-display>, Pristupljeno 16. 7. 2024.



**Slika 1. Rad Džudi Čikago *The Dinner Party* (1974–1978)
u Bruklinskom muzeju u Njujorku
(Foto: Jelena Ognjanović)**

Imajući u vidu međunarodnu izložbenu delatnost i muzejsku scenu, na prostoru Srbije u 21. veku može se uočiti porast izložbi koje se na različite načine bave istraživanjem ženskog stvaralaštva, kao i uloge i pozicije žene. Samo u poslednje tri godine održane su značajne izložbe među kojima su: „Umetnice: dela ženskih autora“ u kolekciji Savremene galerije Subotica; Olga Jevrić – „Kompozicija i skulptura“ (Slika 2); Soja Jovanović – „Snovi u boji“; Beta Vukanović – „Klasik moderne; Lučonoša jedne epohe – Beta Vukanović“; Milena Čubraković – „Crteži i akvareli Ružice Bebe Pavlović i Milice Dinić“; „Feministička avangarda 70-ih“ (Radovi Iz Verbund kolekcije, Beč); „Na Putu Slobode“ (Radovi iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti Vojvodine); „Heroine Spomen-zbirke Pavla Beljanskog“; „Femina Balcanica: Mater, Matrona, Augusta, Dea. Žena na Balkanu u antičkom dobu“; „Nasleđe: kolekcija predmeta Nadežde Petrović“; „Jagoda Buić – Esencijalnost niti“; „Nadežda Petrović u Parizu“; „Nadežda Petrović – Modernost i nacija“; „Nadežda Petrović: bez boje“; Nadežda Petrović – „Život kao ljubav na delu“; „Ženska strana Grčkoškolske ulice“; „Intimni prostori Mirjane Nikolić Pećinar“⁵



**Slika 2. Izložba Olga Jevrić. *Kompozicija i skulptura*
u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, 2023.
(Foto: Jelena Ognjanović)**

⁵ Podaci preuzeti sa <https://icom-serbia.mini.icom.museum/publikacije/casopis-icom-srbija/>, Pristupljeno 16. 7. 2024.

Studija slučaja Galerije Matice srpske

Na posebnom primeru muzejske ustanove Galerije Matice srpske moguće je detaljnije se baviti muzeološkom praksom i izložbenom delatnošću u vezi sa ženskim nasleđem. Povod za preispitivanje ženskog stvaralaštva i njegove prezentacije u ovom muzeju bio je međunarodni projekat *Percepcije* koji je 2018. godine realizovan u saradnji sa *British Council*-om. Kroz projekat je pokrenuto pitanje rodne (ne)ravnoteže u izložbenim programima, kao i u kolekcijama muzeja. Takođe, ovo pitanje je dalje istraživano i na konferenciji i u zborniku Saveza feminističkih organizacija „(Re)konekcija” pod nazivom *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*, gde sam u tekstu „Umetnice u muzejima: razmišljanje o ženskom umetničkom nasleđu” (Dražić, Kopicl, 2019: 205) dala sažet uvid na ovu temu. U ovoj studiji dat je popis radova umetnica u novosadskim muzejima (Isto: 209–213). Od kada je Galerija Matice srpske otvorena za javnost 1933. godine održane su 22 izložbe (od ukupno 716 organizovanih) koje su predstavile stvaralaštvo umetnica ili su se na različite načine bavile ženskim stvaralaštvom i reprezentacijom žena. Među njima najviše je izložbi poklon-zbirki, koje sadrže radove koje su ili umetnice darovale ustanovi ili su to učinili njihovi naslednici (Palkovljević Bugarski, 2022: 57–116) (Slika 3). U fondu Galerije čuvaju se integralni opusi umetnica Miroslave Mire Sandić, Slavke Petrović Sredo- vić, Milene Jeftić Ničeve Kostić, Emine Čamo Lorbek, Marice Radojčić, Ružice Bebe Pavlović, Vere Zarić, Ivanke Acin i Radmile Graovac. Sve poklon-zbirke su obrađene i predstavljene javnosti sa pratećim katalogima. U tom smislu, najrasprostranjeniji način nabavke radova umetnica upravo je i bio putem poklona. U galerijskoj kolekciji zastupljeni su radovi 90 različitih umetnica, ali je zapravo mali broj dela otkupljen za umetnički fond. Projekat i njegova izložba „Percepcije: Žena po meri društva?”, kako je i Tijana Palkovljević Bugarski istakla u uvodnom tekstu, bili su prilika da se kao značajan oblik aktivnog odnosa prema kolekcijama definišu kvalitetne politike akvizicija (Palkovljević u Ognjanović, 2018: 12). Na primer, nakon ove izložbe, kao i izložbe „Identitet(i): Predstave žena u srpskom slikarstvu (1918–1941)” Nikole Ivanovića, otkupljeno je nekoliko radova Ljubice Cuce Sokić, koja je do tada bila zastupljena sa samo dva rada – jednom slikom i jednim crtežom. Nakon toga, otkup od porodice, kao i veliki poklon naslednika umetnice bili su podstaknuti izložbom „Olga Kešeljević i Mark Barbeza: Jedna sasvim (ne)obična srpsko francuska veza” dr Dijane Metlič. Ova izložba posebno je istakla učesnicu umetničkog života Srbije i Francuske – Olgu Kešeljević, istoričarku umetnosti i najbolju prijateljicu Ljubice Sokić, do tada nepoznatu stručnoj i široj javnosti.



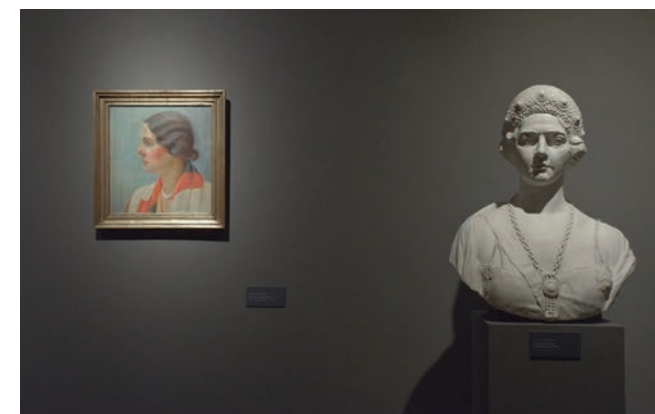
Slika 3. Izložba *Poklon-zbirka Milene Jeftić Ničeve Kostić* u Galeriji Matice srpske, 2006. (Foto: Arhiva Galerije Matice srpske)

Polazeći od ideje da je muzej u 21. veku važan pokretač društvenih pitanja i platforma za preispitivanje izazova današnjice, izložba „Percepcije: Žena po meri društva?” predstavila je jedno moguće razmišljanje o temi, a ne narativ jedine istine (Slika 4). Upravo u samom nazivu *percepcije* istaknuta je mogućnost različitog doživljaja, a kroz drugi deo naslova upitanost nad pozicijom žene u društvu nekad i sad. Mogućnost da se paralelno izlože dela britanskih umetnica iz kolekcije *British Council*-a i dela iz zbirke Galerije Matice srpske, otvorila je prostor za različita tumačenja umetničkih dela i to kroz četiri teme: *Žena i društvo*, *Žena kao personifikacija*, *Žena (nije) samo telo*, *Ženski pogled nasuprot muškom* (Ognjanović, 2018: 18–33). Primenom feminističkih teorija, izložba je pokrenula dijalog o pitanjima ženske ravnopravnosti i emancipacije žena u Srbiji, te otvorila mogućnosti daljeg predstavljanja umetnosti žena kod nas. U tom smislu, realizovan je bogat prateći program u vidu debata o zastupljenosti umetnica u kolekcijama, predavanja o srpskim i britanskim umetnicama i njihovom radu, organizovani su razgovori sa poverenicom za zaštitu ravnopravnosti, radionice za decu, tinejdžere, osobe sa invaliditetom i mnoge druge aktivnosti.



Slika 4. Izložba *Percepcije. Žena po meri društva?* u Galeriji Matice srpske, 2018. (Foto: Arhiva Galerije Matice srpske)

S druge strane, izložba „Identitet(i). Predstave žena u srpskom slikarstvu (1918–1941)” u osnovi se bavila politikom reprezentacije i vizuelizacije različitih identiteta i njihovog značaja za umetnost između dva svetska rata (Slika 5). Kroz predstave žena, preispitivan je njihov nacionalni, klasni, rodni i seksualni identitet, kao i složeno pitanje sopstva (Ivanović, 2021: 21). Upravo kroz savremenu muzeološku praksu, koncept postavke i aktuelnu temu kojom se bavi, kao i brojne prateće programe, javnost je bila podstaknuta na razmišljanje o (ne)jednakosti i uputilo se na činjenicu da je razumevanje različitosti nepohodno za život danas. Posebna celina izložbe i poglavlje prateće publikacije, bili su posvećeni kvir identitetima, o kojima se u srpskoj istoriji umetnosti do sada retko polemislalo. U tom smislu, postavljeno je važno pitanje kako se može uočiti i prepoznati kvir, kako se ispoljavao i prilagođavao fenomen kvira u heteronormativnoj vizuelnoj matrici. Problematizovano je pitanje da li je kvir tematika u srpskom (međuratnom) slikarstvu sve ono što proizvode kvir identiteti ili su to sve one teme koje je kvir praksa vremenom usvajala kao deo sopstvene vizuelne kulture; ili se, pak, ne može govoriti u ovako krutim okvirima koje daje zapadna nauka, naročito kada se govori o epohi i specifičnom kulturno-političkom prostoru kakav je Beograd između dva svetska rata (Ivanović, 2021: 118–119). Iskorak u ovom smeru svakako je veoma značajan u pogledu predstava žena i stvaralaštva srpskih umetnica 20. veka.



Slika 5. Izložba *Identiteti. Predstava žena u srpskom slikarstvu (1918–1941)* u Galeriji Matice srpske, 2021. (Foto: Arhiva Galerije Matice srpske)

Ka novim idejama

Nekadašnja stalna postavka Galerije Matice srpske koja je hronološki prikazivala srpsku likovnu umetnost 18, 19. i 20. veka fragmentarno je predstavljala i radove srpskih umetnica. Tačnije u postavci srpske umetnosti 19. veka nalazila su se dva rada Katarine Ivanović, dok je u postavci srpske umetnosti 20. veka bilo prikazano po jedno delo Danice Jovanović, Zore Petrović, Nadežde Petrović i Ankice Oprešnik. Zahvaljujući prethodnim iskustvima na polju sagledavanja kolekcije i istraživanja različitih tema, nova stalna postavka Galerije Matice srpske u pripremi, pod nazivom „(Re)vizija kolekcije Galerije Matice srpske”, ponudiće drugačiji uvid u srpsku likovnu umetnost. Opredeljujući se za tematske metodološke okvire, otvorena je mogućnost da se kroz novu stalnu postavku prikažu radovi umetnica koji do sada nisu bili deo opšte hronologije. Pored navedenih autorki, čiji će radovi ponovo biti zastupljeni u novoj postavci, biće izložena i dela Judite Ajzenhut, Bete Vukanović, Ljubice Cuce Sokić, Vere Čohadžić, Ane Marinković, Ksenije Ilijević, Vere Zarić, Milene Jeftić Ničeve Kostić, Ružice Bebe Pavlović, Radmile Graovac, Ane Bešlić, Zlate Markov Baranji, Miroslave Mire Sandić, Slavke Petrović Sredović i Ivanke Acin. Upravo brojnost i zastupljenost umetnica čiji se radovi izlažu zajedno sa njihovim muškim kolegama i prikazuju u okviru određenog tematskog segmenta, govori o značajnoj promeni ka novom i drugačijem sagledavanju srpske istorije umetnosti – viđenju u kome nema velikih ni muških niti ženskih stvaralaca. Upravo je ovo osnova za dalji razvoj politike akvizicija, kao i izložbene, izdavačke i programske delatnosti u kojoj bi žensko nasleđe trebalo da bude podjednako, kao i muško, zastupljeno u muzeju 21. veka.

Literatura:

- Bok, Gizela. 2005. *Žena u istoriji Evrope*. Beograd: Clio
- Grupa autora. 2019. *Museum Activism* (ed. Robert R. Janes, Richard Sandell), London: Routledge.
- Dražić, Silvija, Kopicl, Vera. 2019. *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.
- Ивановић, Никола. 2021. *Идентитет(и). Представе жена у српском сликарству (1918–1941)*. Нови Сад: Галерија Матице српске. [Ivanović, Nikola. 2021. *Identitet(i). Predstave žena u srpskom slikarstvu (1918–1941)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.]
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the picture*. London: Icon Books Ltd.
- Nochlin, Linda. 2021. *Why Have There Been No Great Women Artists?*. London: Thames & Hudson.
- Огњановић, Јелена. 2018. *Перцепције: Жена по мери друштва?*. Нови Сад: Галерија Матице српске. [Ognjanović, Jelena. 2018. *Perpcije: Žena po meri društva?*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.]
- Ofen, Karen. 2015. *Evropski feminizmi 1700–1950*. Beograd: Evoluta.
- Палковљевић Бугарски, Тијана. 2022. *Прилози монографију „Понос нације. 175 година Галерије Матице српске“*. Нови Сад: Галерија Матице српске [Palkovljević Bugarski, Tijana. 2022. *Prilozi monografiji „Ponos nacije. 175 godina Galerije Matice srpske“*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.]
- Segal, Jenna. 2023. 31 *Women Collection Preview*. New York: JPS Artwork LLC.
- Snyder, Carol. 1980–1981. „Reading the language of The Dinner Party“. *Woman's Art Journal*, 1 (2), 30–34.

Women's Heritage and the Museum of The 21st Century: A Case Study of the Gallery of Matica Srpska

When Linda Nochlin published the article “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Art News* magazine (No. 69) in 1971, she addressed complex and enduring issues. This question raises a series of related inquiries about whether art is a free and autonomous activity or if its creation and the development of artists are shaped by social contexts and specific institutions, such as academies, collectors, the art market, museums, and galleries. The Perception project, a collaboration between the Gallery of Matica Srpska and the British Council prompted an exploration of this topic through the 2018 exhibition *Women Tailored to Society?* at the Gallery, and continued with subsequent projects, including the exhibition *Identities: Representations of Women in Serbian Painting (1918–1941)*. Research into the representation of female artists in the Gallery of Matica Srpska's collection led to these exhibitions and highlighted opportunities to refine policies on acquiring artworks and shaping exhibition strategies. In the 21st century, museum can serve as a platform for addressing multiple social issues. The programming and collection of institutions like the Gallery of Matica Srpska offer a basis for new interpretations of societal, cultural, and artistic histories, potentially eliminating distinctions between “great” and “small” artists, regardless of gender.

Keywords: critical museum, women's heritage, presentation of female artists, feminism, acquisition policy, exhibitions

Žarka Svirčev¹

Institut za književnost i umetnost
Beograd
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-0244-644X>

Feministički diskurs neoavangardnih tekstova Judite Šalgo

Apstrakt: Stvaralačke aktivnosti Judite Šalgo koncem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoleća (prevodilački, kritički, pesnički, performerski rad) posmatraju se u integralnom vidu i tumače kao prostor inicijalne artikulacije feminističke književnosti/umetnosti u jugoslovenskoj/srpskoj kulturi nakon Drugog svetskog rata. Istraživačka pažnja usmerena je ka autorkinim prevodima pesništva Katalin Ladik i kritičkim beleškama koje ih prate, kao i ka tekstovima sabranim u zbirci *67 minuta, naglas*. Feminizam je upisan u imanentnu poetiku Judite Šalgo, a može se, istovremeno, mapirati i u autorkinoj metapoetičkoj refleksiji. Feminističke intervencije Judite Šalgo u dominantne politike književnosti interpretiraju se u njihovoj bliskosti sa teorijskom refleksijom jezika francuskih poststrukturalističkih teoretičarki sedamdesetih godina, odnosno iz zbirke *67 minuta naglas* apstrahuje se *tekstualnost izdaha*, osobena pesnička poetika Judite Šalgo.

Ključne reči: Judita Šalgo, neoavangarda, feminizam, tekstualnost izdaha

(...) knjiga pesama *67 minuta naglas* (1980) ostaće za sva vremena pravo stvaralačko čudo. Iz postupka u postupak, iz jednog literarnog sna u drugi, Judita Šalgo je naterala poeziju da preskoči samu sebe, sopstvenu senku (...)

(Vujica Rešin Tucić, „Smrt je negde drugde – Judita naše mladosti“)

Preovlađujuća recepcija stvaralaštva Judite Šalgo kreće se na liniji feminističkih/rodni studija (Gordić Petković, 1998, 2007, 2017; Dražić, 2013; Rosić, 2014, 2015). Takav interpretativan postupak u saglasju je sa hermeneutičkim potencijalom autorkinog stvaralaštva, i istraživači koji nisu primarno pažnju usmeravali u ovom pravcu, uključivali su u svoje istraživanja i feministička/rodna metodološka rešenja (Todoreskov, 2014). Ova istraživanja privilegovala su prozu Judite Šalgo. Njen pesničko-perfor-

¹ zarkasv@yahoo.com

merski opus nije bio sistematično sagledavan u feminističkom kontekstu u meri koja bi pokazala njegov pun estetsko-kulturološki potencijal i značaj. Preciznije kazano, kritičko-interpretativna recepcija autorking pesničkog i performerskog rada nije formirala integralni narativ zasnovan na njihovim feminističkim osobenostima. Feministički diskurs neoavangardnog stvaralaštva Judite Šalgo naznačila je pak Siliva Dražić:

U tekstovima Judite Šalgo ne postoji otvoreno, koherentno tematizovanje socijalnog ili političkog statusa žena u jugoslovenskom kontekstu. (...) Nova umetnička praksa nije bila politička u smislu zagovaranja specifičnih društvenih ili političkih ciljeva nego se ticala pre svega „politike” same umetnosti (...) S druge strane, ženski identitet i strategije identifikacije, žensko iskustvo i ženska epistemologija, seksualnost, telo, mogućnosti transgresija, neosporno su teme kojima se Judita Šalgo bavi. Iako one postaju prevalentne i eksplicitnije tek u romanu *Put u Birobidžan*, njihovo tiho prisustvo može se detektovati i u poeziji i u drugim proznim delima (Dražić, 2023).

U ovom tekstu osvetljava se *tiho prisustvo* tema i stvaralačkih postupaka koji pesničko-performerski rad, konkretno zbirku tekstova *67 minuta, naglas*, približavaju feminističkoj umetnosti.² Skreće se pažnja na teme koje je i Dražić izdvojila, ali se feministički diskurs mapira prevashodno na planu „politike same umetnosti” i osobene autorske tekstualnosti koja se sustiče sa feminističkim teorijama teksta. Argumentuje se u prilog tezi da zbirka *67, minuta naglas* radikalizam duguje upravo onim elementima koje možemo da označimo kao feminističke. Time se skreće pažnja na nedovoljno istražene aspekte stvaralaštva Judite Šalgo i njihov heuristički potencijal. Ujedno, u tekstu se skreće pažnja i na poetičke paradigme koje nisu na adekvatan način registrovane u književnoistoriografskim pregledima.

Mogućnost čitanja pesništva Judite Šalgo u kontekstu ženskog stvaralaštva kao osobenog pesničkog toka otvorila je Radmila Lazić, uvrstivši autorku u antologiju savremene ženske poezije *Mačke ne idu u raj* (2000). Lazić je u predgovoru postavila diskurzivni okvir za čitanje i razumevanje stvaralaštva pesnikinja počevši od sedamdesetih godina 20. veka kao izraz specifičnih ženskih iskustava i ženskog pogleda na svet, predočavajući i distinktivna obeležja ove poezije u odnosu na dominantne (muške) pesničke formacije (Lazić, 2000). Pesnikinje obuhvaćene ovim izborom, rečima antologičarke, raskinule su sa tradicionalističkim mišljenjem, izražavanjem i položajem ženskog subjekta (Isto: 7). Premda je Lazić izbor uokvirila tekstom preglednog karaktera, ona je otvorila perspektive za dalje interpretacije Judite Šalgo u kontekstu ženskih pesničkih „poetika prestupa” (Isto: 11).

² O kriterijumima za određivanje feminističke umetnosti vid. Zelenović 2020.

Poslednjih godina stvaralaštvo Judite Šalgo bilo je uključeno u istraživačke i kulstoske projekte Sanje Kojić Mladenov posvećene istraživanju vojvođanskih umetnica iz perspektive rodni studija (Kojić Mladenov, 2022, 2023). Kojić Mladenov stavila je akcenat na performerski rad Judite Šalgo, praćen foto-dokumentacijom,³ upućujući na višestrukost njenog delovanja na novosadskoj neoavangardnoj sceni (urednički rad, produkcija događaja, književno stvaralaštvo). Posmatrajući različite aspekte angažovanosti Bogdanke Poznanović, Judite Šalgo i Katalin Ladik, Kojić Mladenov istakla je da su one „profesionalno *isprepletenim* radom (...) učinile radikalni pomak na umetničkoj sceni i proširile je istraživačkim i interdisciplinarnim eksperimentima, koji se razvijaju u poljima između umetnosti i nauke, vrednim ne samo lokalnog, vojvođanskog/novosadskog, već i međunarodnog razmatranja” (Kojić Mladenov, 2023: 49).

Različita polja delovanja Judite Šalgo tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoleća – urednički rad, prevođenje, pesnička praksa, performansi – u svom sadejstvu, kao jedinstveno polje estetskog aktivizma, važni su za razumevanje njene inovativnosti. Stoga ono iziskuje sintetički pristup, pristup koji prevazilazi mehanicističko katalogiziranje stvaralačkih postupaka, što je još uvek dominantan postupak u neo/avangardnim književnim studijama, odnosno pristup koji uvažava intermedijalnost, interdisciplinarnost i kolaborativnost kao formativno načelo neoavangardnih stvaralačkih praksi. Takav pristup otvara mogućnost da se preciznije uoče, izdvoje i interpretativno sinhronizuju elementi feminističkog diskursa *ranih radova* Judite Šalgo.

Urednički rad Judite Šalgo na Tribini mladih danas slovi za jedan od konstitutivnih elemenata novosadske neoavangarde jer je reč o reprezentativnoj instituciji delovanja, posredovanja i umrežavanja tada inovativnih umetničkih praksi i političkog mišljenja. Precizno određujući značaj uloge Judite Šalgo, „ako je Tribina mladih bila srce novosadske i jugoslovenske avangarde – Judita Šalgo onda je bila srce Tribine mladih” (Milenković, 2022: 63), Nebojša Milenković registruje i jednu važnu tendenciju u recepciji Judite Šalgo: „Njen autorski rad u *polju* novih umetnosti, zatumljen je organizaciono-logističkom ulogom koja Juditu Šalgo, kao glavnu urednicu Tribine mladih (od 1967. do 1971), čini jednom od centralnih ličnosti pokreta” (Isto: 62). Sam autorski rad Judite Šalgo danas je recepcijski raslojen i decentriran. Njegovo istorizovanje, odnosno časopisno umrežavanje njenih tekstova, upućuje na različite, međusobno dejstvujuće linije delovanja. Takođe, upućuje i na stvaralačke gestove koji su ostali van radara isto-

³ Mobilni objekti koje je Judita Šalgo koristila tokom performansa, kao i dva njena konceptualna rada, čuvaju se u Muzeju Macura.

ričara književnosti/vizuelnih umetnosti – promovisanje stvaralaštva žena kao formativno za nove umetničke prakse.

Judita Šalgo je od sredine šezdesetih godina objavljivala prevode sa mađarskog jezika u časopisu *Polja*. Prevodila je autore okupljene oko novosadskog časopisa *Új Symposion*. Njen prevodilački rad vid je estetskog aktivizma – povezivanje vojvođanske mađarske i srpske/jugoslovenske interliterarne zajednice. Aktivistička dimenzija njenog prevodilačkog rada ogleda se u specifičnosti prevodilačke prakse tog vremena na stranicama časopisa *Polja* i *Új Symposion*, zasnovane na razumevanju formativne uloge prevođenja u procesima povezivanja različitih jugoslovenskih kulturnih zajednica u jedinstven prostor delovanja i usmerene ka „prevođenju svežih, aktuelnih tekstova i reflektovanje na njih, s ambicijom da se neposredno učestvuje u zajedničkom kulturnom prostoru“ (Ladanji, 2018: 131). Prevodilački izbori Judite Šalgo reflektuju programski postavljeno proširivanje poetičko-kulturološkog repertoara ciljane, jugoslovenske kulture. U tom svetlu, njeno prevođenje tekstova Katalin Ladik ukazuje se kao višestruko značajno. Svojim prevodima, Šalgo ne samo da je uvodila tekstove Katalin Ladik u srpsko-hrvatsko govorno područje, već i poetičke novine koje je ono podrazumevalo i njihov delatni potencijal. Ovo je iznimno važno ako imamo u vidu feministički diskurs pesništva Katalin Ladik (Slapšak, 1996; Lazić, 1996). Drugim rečima, početak feminističke poezije u jugoslovenskoj/srpskoj kulturi počinje pesništvom Katalin Ladik, odnosno prevodima Judite Šalgo.⁴

Uz svoje prve prevode Katalin Ladik, Šalgo je u *Poljima* objavila tekst „Opasne igre razgrađivanja“ (Šalgo, 1969). U tom tekstu Judita Šalgo precizno mapira inovativne poetičke osobenosti Katalin Ladik – rehabilitaciju odbačene i marginalizovane kulturološke i književne građe, konstituisanje novog poretka poricanjem stabilnosti svakog poretka kroz obrednu igru cikličnih smena i obnova, logiku nadrealističke slike, fenomenološku dimenziju igre u procesu izgradnje pesničke subjektivnosti, ujedinjenje različitih kulturoloških kodova, arhajskih formi i savremene, tehničke civilizacije, raslojavanje jezika/govora, njegovo oslobađanje od prvobitnih značenja, postupke karnevalizacije, te dijalektiku utopijskog/distopijskog pola čulnosti (Šalgo, 1969: 2). Diskurzivni mehanizmi teksta usmereni su ka apstrahovanju poetičkih osobenosti pesništva Katalin Ladik kao paradigmatičnih u kontekstu novih stvaralačkih praksi. Ovaj kritički gest Judite Šalgo

⁴ Srpska književna istoriografija još uvek u svoje narative ne uključuje manjinske književnosti jer njome dominiraju esencijalističko-patrilinarna načela književnosti *jednog* jezika. Interkulturalna perspektiva podrazumevala bi da manjinske književnosti uključimo u narativ o srpskoj kulturi ili da istoriju književnosti i kulture stvaranu na srpskom jeziku pišemo, primera radi, iz perspektive prevođenja i kulturnih posrednika kao ključnih aktera književno-kulturnih promena.

radikalna je intervencija u politike umetnosti s obzirom na to da je reč o stvaralačkoj figuri u kojoj se presecaju manjinski identiteti – pripada zajednici manjinskog jezika, i žena je. Drugim rečima, poezija Katalin Ladik Juditi Šalgo je predložak za ispisivanje programskog teksta novih tendencija u književnosti, odnosno umetnosti. Naslov koji je Šalgo izabrala za tekst o pesništvu Katalin Ladik mogao bi da bude poetička odrednica i njene feminističke poetike, kao što će se pokazati dalje u tekstu.

Još jedno prvorazredno svedočanstvo o kongenijalnom razumevanju stvaralaštva Katalin Ladik, te o potrebi njegovog adekvatnog predstavljanja jugoslovenskoj publici jeste i intervju koji je Šalgo vodila sa njom 1971. godine. Iz uvodnih napomena evidentno je da je razgovor vođen sa ciljem da se pesništvo i performansi Katalin Ladik izmeste iz feljtonističkog i senzacionalističkog diskursa koji komodifikuju njeno delo za sopstvene (komercijalne) potrebe, ali i da se nadomesti praznina koja postoji u srpsko-hrvatskoj književnoj kritici po pitanju njenog pesništva (Šalgo, 1971: 34). Razgovor dve autorke, praćen prevodima iz kritičkih tekstova na mađarskom o pesništvu Katalin Ladik (u kojima se ono predočava kao pesništvo koje je „uzburkalo ustajale vode dotadašnje oficijelne poezije“) osvetljava njegove različite aspekte i autorske stavove – odnos prema individualizmu, (samo)reprezentaciji i poetičkim (samo)određenjima (naročito u odnosu na avangardne pokrete), odnos teksta i izvođačke prakse, transponovanje folklornih elemenata. Naposljetku, Judita Šalgo otvara temu „pomalo zluradog“ upućivanja na ženstvenost u poeziji Katalin Ladik, te njenim „erotskim kvalifikantima“. Pokazujući istančano razumevanje složenosti erotskog fenomena u njenom pesništvu, punoće njegovih antropološko-kosmoloških semantičkih i simboličkih potencijala, što ujedno i vidi kao „kamen spoticanja“ jer „izaziva cinične opaske i radoznalost u svetu koji odlučno nastoji da bude vrlo određen, opredeljen, reklo bi se muški ako ne i patrijarhalni“, Šalgo joj postavlja pitanje da li se slaže da njena poezija nosi obeležja „ženskog senzibiliteta“ i „da li je taj senzibilitet relevantan, na koji način, za sam kreativan čin i njegov rezultat“ (Isto: 35). Judita Šalgo je, dakle, svesna nekritičke apropijacije pesništva Katalin Ladik, njegovog saobražavanja horizontu očekivanja patrijarhalne pesničke i medijske kulture. U njihovom razgovoru, odnosno, u njenim pitanjima, može se prepoznati, ono što su savremene teoretičarke postulirale u okviru feminističke teorije čitanja: „otkrivanje, artikulisanje i razrada pozitivnih izraza ženske tačke gledišta, veličanje opstanka ove tačke gledišta uprkos ogromnim silama koje joj se suprotstavljaju“, kao i „dijalektika komunikacije“ (nasuprot dijalektici kontrole) koju obeležava „poriv za povezivanjem“ (Švajkart, 2001: 169, 172). Odgovor Katalin Ladik predstavlja povlašćeno mesto artikulacije ženske pesničke samosvesti i jedan je od pokazatelja da autorke u okviru neoavangarde svoje pesničke subjektivnosti nisu gradile i afirmisale unutar univerzalističke matrice:

Iako je lako ranjiva, prihvatila sam tu sudbinu žene [podređene uloge u društvu] i sve mogućnosti koje pruža ženski senzibilitet koristila sam u svojoj borbi za opstanak, za mesto pod suncem. Služeći se tim biološki dodeljenim senzibilitetom otkrila sam nove, neslućene mogućnosti poezije i izražajnosti uopšte. Koristila sam doživljaje materinstva, pa čak i svoje telo za sveti čin jednog univerzalnog oplođenja svih živih i neživih stvari, zemlje sa vodom (Isto: 35).

Neoavangardno pesničko stvaralaštvo Katalin Ladik i Judite Šalgo važna je platforma, mahom previđana, artikulacije feminističkih ideja nakon Drugog svetskog rata. Njihova jezička istraživanja, „opasne igre razgrađivanja“ jezika, jezički nomadizam i transfere iz lingvističkog u vizuelni ili performativni komunikativni kod, možemo da posmatramo kao osvajanje jezika, oponiranje falocentrizmu jezika i kulture koja se njime posreduju, upisivanje ženske epistemološke i iskustvene pozicije.⁵

Tekstovi objedinjeni u zbirci *67 minuta, naglas* svojim konstitutivnim aspektima susreću se sa tekstualističkom praksom. Poezija je bila jedan od ključnih medija nove umetničke prakse, kako ističe Silvia Dražić u predgovoru izbora *Novosadski tekstualizam*, a njeno specifično obeležje je „orijentacija na jezik, na jezički eksperiment i na sam tekst“, odnosno, „jezik upravo u svoj medijalnosti postaje predmet i sadržaj poezije“ (Dražić, 2018: 23). Uključivši tekstove iz zbirke *67 minuta, naglas* u svoj izbor, Dražić ih poetički profilise, ističući njihovu žanrovsku otvorenost, prisustvo naučnog, publicističkog i dnevno-političkog diskursa, destabilizaciju pesničkog subjekta, te zaključuje da „kroz metapoetske i metajezičke opservacije Šalgo propituje vlastiti pesnički identitet, status i smisao poezije, kao i instituciju književnosti.“ (Isto: 38). Takođe, razmatrajući stvaralačke postupke novosadskih tekstualista, Dražić navodi poigravanje sa administrativnim obrascima Judite Šalgo, njihovu dekontekstualizaciju u cilju ironizovanja, brisanja njihove neutralnosti i subvertovanja njihove implicitne objektivnosti (Isto: 26–27).

Strategije subvertovanja neutralnosti/objektivnosti diskursa kulture opazuju se u različitim pesničkim postupcima koji gravitiraju oko oneobičavanja citatno prisutnih funkcionalnih stilova koji uspostavljaju/formalizuju društvenu komunikaciju. Ti postupci izuzetno su raznovrsni i s pravom je Vojislav Despotov konstatovao – „Judita Šalgo, kulturno usmerena na proizvodnju obrazaca novog pesničkog govora, kraljica postupaka. Šteta što ne postoji *zavod za pesničke patente*. Poludeli bi tamo od pro-

dukcije Judite Šalgo!“ (Despotov, 2005: 32). Unos autobiografskog materijala u mikrožanr rečnika, koji se i transformiše leksičkim jedinicama koje reflektuju partikularnost i kontingentnost u seriji tekstova „Rečnik“, neposredan je vid osporavanja univerzalističke matrice pesničke subjektivnosti. U IV delu „Rečnika“ razlaže se ponaosob svaki pojam rečenice *Ja idem kući*. Nakon identifikacije, „Ja (lična zamenica prvog lica jednine, nominativ): Judita, rođena Majnhajm, adoptirana Šalgo, udata Mirković.“ (Šalgo, 2023: 47), sledi niz pravno-administrativnih dokumenata koji fiksiraju identitetske pozicije. Potom, subjektivna perspektiva se intimizuje: „Oblik vlastitog pominjanja: ja, mama (mama će ti dati...); nazivi na koje se odazivam: Judita, Juco, mama, kevo, dete moje, ti, ej ti, vi tamo, Šalgo, Mirković, drugarice, ženo, gospođo, gospođice, devojko, curo (curo, evo jeftinog sira...)“ (Isto). Taksativno navođenje, odnosno razlaganje subjektivnih pozicija reflektuje mrežu socijalnih označitelja kojima je *ja* prekriveno i istovremeno orodnjeno. Repozicioniranje *ja* uslovljeno je promenama po ženskoj liniji, odnosno upisivanje promene socijalnog statusa (najpre majke, potom i sopstvenog). Mobilnost ženskog subjekta u socijalnoj mreži određena je njenim odnosima sa drugim članovima zajednice. *Ja* je ujedno određeno i složenom mrežom afektivnih, socijalnih, klasnih i profesionalnih relacija na koje upućuju imena na koja se odaziva. Odrednica *kuća* uključuje dodatnu istorizaciju iskustva, te se u svojevrsnom adresaru upisuje i istorijska/lična traumatska fraktura. U smeni adresa i sustanara možemo da pratimo ne samo porodične transformacije *ja*, njegovu geografsku mobilnost, već i istorijsku/ličnu traumu Holokausta (Isto: 48–49). Rečnička odrednica tako postaje složen egzistencijalni narativ kroz koji cirkuliše nomadski ženski subjekat (up. Braidotti, 1994).

Tekst „Srednji rod“ naročito je provokativan sa stanovišta pesničkih jezičkih politika. Najpre, u prvom delu teksta putem inverzije subjekatske i objekatske pozicije, objektu se pripisuje moć delanja kroz perceptivne mogućnosti. Jezičke igre *razgrađivanja* gramatičkih oblika i dijalogizacija izgrađena na (pseudo)nonsensu izlučuju svoj smisao iz iskaza pesničkog subjekta koji se već u narednom segmentu teksta personifikuje kao *žensko/Žena* – „Ja govorim o svom govoru i zato uvek počinjem iz početka“ (Šalgo 2023, 50). Govor se prelama kroz sinestezijsko iskustvo u kom je naglašena telesnost, te mehanizmi čulne percepcije kao mesta jezičke artikulacije. Dijalog *Muškarca* i *Žene*, naredni segment teksta, predstavlja ukrštanje opozitnih diskursa, muškog i ženskog, kako ih određuje patrijarhalna, logocentrična konstelacija mišljenja i govora. Takođe, ovaj dijalog možemo da čitamo i kao dijalog žene sa internalizovanim patrijarhalnim diskusom, a *treći rod* predstavlja prostor oslobađanja od jezika normativne referencijalnosti. Diskurs *Žene* utemeljuje se na kontrapunktu, dinamičnosti, procesualnosti i repetitivnosti. *Muškarčevo* pitanje „Ko si ti u stvari?“ (Isto: 51) reflektuje nužnost jezičke identifikacije, gramatičke artikulacije u skladu sa društvenim rodnom normativom.

⁵ Jezička „situacija“ (usvajanje mađarskog i srpskog jezika) Judite Šalgo, te njena stvaralačka refleksija ukrštanja životnog i umetničkog iskustva zbog svoje složenosti iziskuje drugačiju istraživačku metodologiju nego što je pokrivena ovim tekstom. Silvia Dražić je vrlo podsticajno pisala na ovu temu (Dražić, 2023).

Ženino uporno insistiranje na trećem rodu jeste odbijanje jezičke normativnosti, te okretanje jezičkoj heterotropiji. Na *Muškarčevo* pitanje u posljednjem segmentu teksta da li je *ono* dobro, Žena odgovara: „Ono je dobro, dobro/loše, loše, jer izjednačuje vremena (juče jeste kao što i danas jeste a tako i sutra jeste), a odricanje od vremena, lica i roda uslov je pravičnost u mišljenju i govoru” (Isto: 53). Odricanje nije pak negiranje i poništavanje, već svest o habitusu jezičkog roda u koji subjekat projektuje svoje ja, svest o kulturološkim konstruktima kojima su ispunjeni gramatički rodovi – tek osvešćivanjem i distanciranjem od uslovnosti sopstvenog roda (odnosno objektivnosti i neutralnosti gramatičkog muškog roda), sopstvenog u smislu nametnute norme, moguća je jezička jednakost, odnosno ono što lirska junakinja naziva pravičnost u mišljenju i govoru. Na pitanje „Da li je dostižno?”, ženski glas odgovara da je „dostižno istrajnim samoposmatranjem. Jer ono ne dejstvuje putem čula, već kroz mesta na koži koja nisu dostupna drugim dražima: kroz tačke neosetljive na bol.” (Isto). *Tačke neosetljive na bol* asocijativnom bujnošću prizivaju u svoje okruženje feminističke teorije teksta, tela kao teksta i možemo ih čitati i kao mesta nedostupna inskripciji društvenih zakona, mesta nesvesnog, mesta zadovoljstva i jezičke oslobođenosti.

Tekst „Treći rod”, kao i zbirka u celini, otvara se za interpretativno čitanje u ključu poststrukturalističke refleksije jezika francuskih teoretičarki. Elemente ženskog *pisma* (*l'écriture féminine*), kako ga određuje Elen Siksu (Hélène Cixous), možemo da opazimo na različitim planovima *67 minuta, naglas*. Paradigmatičan postupak u zbirci jeste urušavanje i osporavanje autoritativnog jezika, njegove (prividne) neutralnosti i objektivnosti koji je jezik muških subjekata. Učiniti jezik svojim, uzeti ga u svoja usta, imperativ koji Siksu u antologijskom tekstu „Smeh meduze” stavlja pred žene, dosledno je realizovan u *67 minuta, naglas* – već i svojim naslovom zbirka fingira *uprisutnjenje ženskog pesničkog glasa*. „Sada je upravo na ženu red da pokaže da je Zakon običan fantazam, prazan označitelj koji se lako može dekonstruisati, jer je zasnovan na konsenzusu” (Siksu, 2010: 13) i pravu nadređenog da oblikuje podređenog. Na tu prazninu, odnosno društveni konsenzus intenzivno upućuje intertekstualna ikonoklastija *67 minuta, naglas*. Ta praznina, primera radi, ilustrativno je predložena prvim obrascem iz istoimene serije tekstova, „neonatalnim obrascem” koji čitaoci treba da popune, čime se u vanserijski parodiranom konceptu „priče *ab ovo*” pregnantno odražava razumevanje identiteta kao mesta konstrukcije, kao fiksijski narativ. Stvaralački postupci Judite Šalgo bliski su i konceptu semiotičkog koji je razvila Julija Kristeva (v. Kristeva, 1982; Đurić, 2009). Za razliku od Elen Siksu, Kristeva (što zbirku *67 minuta, naglas* i čini bliskom ovom konceptu) nije povezivala ženske aspekte jezika isključivo sa ženskim libidom i seksualnošću, već je razvijala teoriju marginalnosti, subverzije i disidentstva. Povlašćen predmet teorijskog istraživanja J. Kristeve jesu avangardni tekstovi, tekstovi građeni

na semiotičkom principu, principu koji subvertira Simboličko koji reflektuje poredak društvenih odnosa, zakona i jezika. Pol pisanja (*treći rod* Judite Šalgo) nije uslovljen polom/rodom subjekta koji piše, već je ono (pisanje) mesto transgresije. Julija Kristeva se usmerava na *semanalizu*, istraživanje jezika na planu zvuka, melodije, ritma, grafičke organizacije, dakle, svih onih materijalnih aspekata teksta koji osporavaju i narušavaju racionalne strukture društveno dogovorenog značenja.⁶

Serijski tekstovi „Obrasci” otvorena je za razmatranje *semanalitičkog* potencijala rada na/u jeziku. Logocentizam (ujedno i projekcija falocentričnog sistema) birokratsko-administrativnih tekstova ili standardizovanih zadataka/uputa, logika koja podrazumeva linearnu, zatvorenu, koherentnu strukturu, odnosno zadaci koji podrazumevaju odgovore zatvorenog tipa, Šalgo podvrgava *opasnim igrama razgrađivanja*. Jedan od dominantnih postupaka je tropizacija, prevođenje na figurativni jezik, jezik fluidnog, otvorenog, nestabilnog i nedovršenog značenja. Postupci lirizacije opazuju se na planu ritmičkog ustrojstva teksta, leksičkom izboru (uključivanje leksema afektivnog naboja u birokratski stil), preoblikovanju matematičkog diskursa u egzistencijalističkom ključu oneobičenim sintagmama koje ga otvaraju za nova, nanovo fluidna značenja. Oneobičavanje se vrši i na planu transtekstualne citatnosti, naročito grafičke organizacije teksta koja saučestvuje u oneobičavanju recepcije, ili, pak, grafičke organizacija teksta koje „odslikava” radnju. Citatno prisustvo forme obrazaca u koliziji je sa pretpostavljenim, odnosno, iniciranim sadržajem. Tekstovi zasnovani na formalizaciji, opštosti, afektivno neutralnim podacima postaju predlozi za izrazitu introspekciju povišenog emotivnog registra („Dokukati”, „Popuniti”, „Dopevati”, obrazac u stilu nedeljnog rasporeda obaveza). Tekst „Odgovoriti” poigrava se sa frazeologizmima raznolike kulturološke provincije postavljajući ih kao pitanja koja strukturno podsećaju na dečija filozofska pitanja (Kinderfragen), dekonstruišući jezičke obrasce kao kognitivne prečice i okoštavanja. Takođe, ni serija „Obrasci” nije lišena eksplicitnog upisa ženske iskustvene pozicije. Tekst „Zaokružiti” sadrži listu od četrdeset i jednog glagola, različite radnje i stanja jednog totalnog životopisa, među kojima su i *rađam* i *dojim*. Izbor prilikom zaokruživanja, izbor između ličnog i opšteg, podrazumeva i žensko iskustvo kao antropološki relevantno. Tekst „Nepotrebno precrtati” naročito ističe društvenu asimetriju muškarca i žene i identitetske konstrukte koji se nameću tim pozicijama. Savetodavni imperativi, *život je..., budi..., gledaj..., misli..., pošuj..., bori se..., upućeni sinu/kćeri* (nepotrebno, dake, precrtati) jesu etički (i pragmatički) nalozi koji se u tradicionalnoj kulturi prenose po muškoj liniji (i formulisani su i u muškom rodu). Nepotrebno precrtavanje *kćeri* imaginiranje je

⁶ Minuciozan uvod u feminističke teorije teksta pruža Dubravka Đurić u studiji *Poezija, teorija, rod* (Đurić, 2009).

pluraliteta iskustava (i dobara) koja su nizom socijalnih sankcija nedostupna ženskim članovima zajednice. Kada se, recimo, sledeći saveti upute kćeri – „*bori se za svoje dobro – svoju čast – svoju pava – svoju zemlju – opšte dobro – mir – slobodu – opstanak – istinu – svaki dinar – mesto pod suncem – moć.*” (Šalgo, 2023: 77) – potpuno drugačije kulturološke implikacije imaju nego kada se upute muškarcima, te se tekstom performira upisivanje žene u simbolički poredak zajednice.

Poetiku ženskog iskustva možemo da čitamo i u autorkinoj usmerenosti ka taktilnosti kao mediju komunikacije i koži kao mestu inskripcije društvenih naloga i zakona, kao složenom kulturološkom narativu. Otelovljenje pesničkog glasa/subjekta doslovno je realizovano u „Izvedenim tekstovima”, poslednjem segmentu zbirke *67 minuta, naglas*. Međutim, telesnost je izrazito politizovana i u tekstu „Nežna koža”: katalog glagola, prireda i imenica koje obuhvataju različita iskustva, doživljaje i predstave kože, odnosno telesnosti, od prijatnih, ekstatičnih do brutalno nasilnih. Samo grafičko ustrojstvo teksta, vizualizacija označitelja ženske polnosti, potpuno ginocentrira pesmu i dodatno semantizuje i tropizuje reči koje sadrži. Jer, reči poput *erotika, zabodina, razvaliti, ožiljci, mirisna, precvala, otvor, gristi* imaju različita značenja u kontekstu muškog i ženskog iskustva, razotkrivaju drugačiju topografiju užitka i bola, razliku muške i ženske seksualnosti kako je imaginira patrijarhat.⁷ „Crni / zli rez”, poslednja dva reda „Nežne kože”, shodno vizuelnoj predodžbi teksta, impliciraju mehanizme patrijarhalne kontrole ženske seksualnosti, oduzimanje autonomije i uživanje, odnosno inskripciju nasilja i sakaćenja.

„Vežbe disanja”, inicijalni tekst u zbirci *67 minuta, naglas*, poetički se upisuje u feminističku liniju zbirke, preciznije kazano, otvara feminističku tekstualnost zbirke. Reč je o tekstu koji grafičkom organizacijom, simulacijom disanja, dominacijom onomatopejske ekspresije, izrazitim ukrštanjem eliptičnog, poetskog iskaza i diskursa teorijske refleksije, govora iz perspektive pesničkog *ja* i iskaza univerzalnog karaktera estetski efektno artikuliše *semiotičko*, odnosno jezičke transgresije. Ujedno, disanje, fiziološki

⁷ Ovaj aspekt zbirke *67 minuta, naglas* priziva u okruženje jednu ilustrativnu belešku iz *Radnog dnevnika* u kojoj su artikulirana razmišljanja o dodiru kao mediju komunikacije žene sa svetom: „- Žena, uskraćena za mnoge oblike komunikacije, osuđena je na DODIR. Dodirom kompenzira, nadoknađuje sve svoje slabosti. / - i ženski govor je tek dodirivanje, on klizi po površini stvari; žene daktilografiraju, žene prepisuju svet prstima, daktilografski sa jednog rukopisa na drugi – vez, ručno šivenje” (Šalgo, 2008: 43–44). Metafore šivenja, pletenja i veza tokom sedamdesetih godina postale su formativne metafore feminističkog tumačenja upisa polnosti u tekstove kulture. Podsećanja radi, Katalin Ladik, u konceptualne radove tokom sedamdesetih godina, uključivala je isečke iz modnih magazina i krojačke arkove, odnosno označitelje iz ženske sfere rada i kulture, brišući granice između tradicionalnih formi muškog (apstrakcija, konceptualna umetnost, odnosno njihove „univerzalnosti”) i ženskog izražavanja, kritikujući time društveno konstruisane uloge žene.

i automatizovan čin, biva projekcija egzistencijalnih okupacija, uritmijavanja telesnih pulseva i mišljenja i imanentno poetički realizuje poetiku telesnosti. Tekst „Vežbe disanja” takođe se gradi na diskurzivnom oponiranju niza kategorija koje ilustruju upisivanje polnosti i njenog razumevanja u kulturi, odnosno, koje ilustruju dva modela tekstualnosti: udah/izdah, suvo/vlažno, jasno/mutno, žuto/plavo, muško/žensko. Za *udah* se vezuje najkraće rastojanje, volja i kratki postupak, definicija, te svođenje pitanja na odgovor; *izdah* se pak ispoljava kao šum i buka, spirala, preispitivanja i stalno vraćanje, izgovor. Polazeći od patrijarhalno arehetipiziranih kategorija muško i žensko (i pripadajućih simboličko-vrednosnih konotacija), pesnička subjektivnost metarefleksivno *tekstualnost izdaha* koju afirmiše i stvaralački prisvaja, ostajući otvorena za nanose udaha, ispisujući jedno od antologijskih mesta ženskog pisma ili „poetike prestupa”.

Tekst „(voda”, koji u zbirci zauzima granično mesto spajajući pesničke tekstove i „Izvedene tekstove”, zrači svojim programskim nabojem i sabira iskustva i pesničke strategije koju otvara prvi tekst, „Vežbe disanja”. Tekst „(voda” je pohvala fluidnosti i višeznačnosti, pluralizmu, multiperspektivizmu, jednom rečju, ontologiji mnoštvenosti koju reflektuju navedena svojstva vode u pesničkom tekstu. U konačnici, voda kao dejstvujući princip suprotstavlja se „mehanimici čvrstog” i njenoj kartezijanskoj dualnosti i metafizičkoj samoidentitetu. Voda je pokretljiva, živa, taktilna, pulsirajuća, životodavna, kreativna, decentrirajuća, ukrštajuća, nomadska – sve ove odrednice mogu se opojmiti polazeći i od imanentno poetičkog plana zbirke kao *tekstualnost izdaha*.

Performansi Judite Šalgo, objedinjeni u poslednjem delu zbirke „Izvedeni tekstovi”, takođe su prostor artikulacije ženske subjektivnosti i to u doslovnom smislu. „Ovo je literatura fizičkog dodira koja ne može da preboli odlaganje” (Šalgo, 2023: 98), reći će u jednom performansu, i sama povezujući svoje poetičke eksperimente u jedinstveno stvaralačko jezgro u kojima prepoznavamo feminističke taktike subverzije logocentričnih tekstova kulture. Umetnost performansa i jeste prepoznata početkom sedamdesetih godina u svom emancipatorskom/feminističkom potencijalu jer je reč o „formi koja je manje opterećena istorijom”, odnosno, „formi koja nudi više potencijala za eksperiment i subverziju” (Potkin, 2000: 75). Helen Potkin (Helen Potkin) tvrdi da se performansi umetnica mogu razumeti kao odgovor na politike umetnosti koje marginalizuju žene kao umetnice i reprezentacijski manipulišu telom žene, a performerke su nastojale da uključe žensko sopstvo u umetničku praksu (Isto: 76). Drugim rečima, „performans u prvi plan stavlja ulogu umetnice kao žene” i otvara mogućnost drugačije umetničke reprezentacije žene, sugeriše zauzimanje subjekatskih pozicija, kao i problematizaciju konstrukta žene kao objekta, odnosno njene pasivnosti i restrukturiranje režima „patrijarhalnog pogleda” (Isto).

Judita Šalgo u performansima preispituje instituciju umetnosti, problematizujući tradicijom utvrđene norme i konvencije. Sam govor o politikama književnosti/umetnosti iz perspektive žene jeste politički gest i intervencija u polje društveno-kulturološke hijerarhije i moći (pojavnosti, delanja, govora). Šalgo je naročito zainteresovana za problematiku angažmana, delovanja u javnom prostoru, ispitivanja kome i na osnovu čega pripada pravo i moć reprezentacije, čiji govor je legitiman u sferi umetnosti. Sonja Veselinović je „Izvedene tekstove” čitala u manifestnom kontekstu, kao „pesme-manifeste”, tekstove kojima se izvodi jezik sa ciljem upućivanja na vezu između poetike i politike, zaključujući da je za čitav opus Judite Šalgo ključna „usmerenost ka izbegavanju celovitosti, koherencije i ma kakvog *znanja*, da bi se tekstualno baziralo na procesualnosti, performativnosti i neprestanoj reviziji” (Veselinović, 2022: 341). Veselinović je uputila i na „Položaj književnosti”, tekst autopoeitičke prirode, „još jedan potencijalni manifest u maniru Judite Šalgo. Kao i ostali izvedeni tekstovi, on preispituje načine postojanja i delovanja književnosti i odbacuje svaku iluziju o izolovanosti estetskog fenomena od njegovog izvođenja, njegovog konteksta i upotrebe” (Isto: 351).⁸

Judita Šalgo performans „Položaj književnosti” izvodi *sedeći, stojeći, hodajući*, čučajući, *sedeći na stolu, stojeći na stolu*, te *ležeći na stolu*, materijalizujući, odnosno otevljujući različite položaje književnosti. Autorka prevodi sebe, žensku subjektivnost iz sfere dokolice, marginalnosti i nevidljivosti u sferu govora, javno dobrog, umetničke reprezentacije koja je simbolički kapital jedne kulture. U segmentu performansa „Stojeći na stolu”, nalazimo iskaz koji jezgrovito sažima feminističku pesničku/izvođačku samosvest, osporavanje konvencionalnosti i instrumentalizacije jezika adresiranjem rodno zasnovanih socijalnih mehanizama koji deluju u sferi jezika, te *biranje* „neuravnoteženog govora” (vanredno iskazana autopoeitička odrednica iz koje se može iščitati čitava istorija patrijarhalnog tretmana ženskog govora):

Čovek, stojeći na stolu, morao bi da drži govor.

Žena na stolu – morala bi da igra. Ja pokušavam da igram na glasnoj žici i pokazujem kako i literatura može da bude cirkus. (...)

Ja sam tu: ova prosta rečenica može da bude komedija, drama ili tragedija, zavisno

⁸ Čitanje „Izvedenih tekstova” u kontekstu manifesta dragocena je feministička književnoistorijska intervencija Sonje Veselinović. Tekstovi autorki, koji se po svim svojim elementima uklapaju u manifestni korpus, prenebregavaju se i izostavljaju iz akademskih rasprava ili hrestomatija. U kontekstu istorijskih avangardi, programski/manifestni tekstovi Isidore Sekulić „Pesnici koji lažu”, Zdenke Marjanović „Književna revolta u Italiji”, Mage Magazinović „Moderan ples”, Nadežde Petrović „Sa četvrte jugoslovenske izložbe” revidiraju postojeće postavke avangardnih studija koje su izrazito maskulocentrične.

da li je izrečena ispod, u ili iznad nivoa gledališta. Popela bih se na sto, a popela bih se i na žicu da dokažem svoje pravo na neuravnotežen govor (Šalgo, 2023: 98).

Judita Šalgo nije propitivala jezik „po sebi”, nego jezik kao patrijarhalno konsteliran prostor i/li sredstvo mišljenja, govora i delanja. Izranjanje, te konstituisanje ženskog pesničkog ili performerskog subjekta, politizacija ženske subjektivnosti, afirmacija govora žena kroz „opasne igre razgrađivanja” ili „igru na glasnoj žici” – „neuravnoteženog govora” koji se poetički ostvaruje kao *tekstualnost izdaha* koji podriva logocentrizam i falocentrizam – poetički je temelj zbirke *67 minuta, naglas*.

U jednom intervjuu krajem osamdesetih godina, Judita Šalgo izjavila je da su je često „naročito pre desetak godina, pa i kasnije, nakon pojave moje knjige pesama *67 minuta naglas*, tapšali po ramenu s tim ‘eksperimentalnim’ i ja sam to uvek razumela kao: ti si marginalac, ti ispadaš iz igre, jer se *samo* igraš. Nisam se samo igrala. Naprosto, sledila sam svoje osećanje ritma, istraživala svoj vlastiti mentalni sklop i senzibilitet.” (Šalgo, 2008: 120). Autorkina *igra na žici* i borba za pravo na (ženski) *neuravnotežen govor*, shodno patrijarhalnoj interpretativnoj normi, svakako nije mogla biti legitimisana u književnoistoriografske (i ine) narative. Uprkos tome, „iz te knjige svi smo ponešto uzeli”, svedočio je Vujica Rešin Tucić (Isto: 142). Preostaje još da srpske studije književnosti uzmu/prihvate tekstove sabrane u zbirci *67 minuta, naglas* i autorkine prevode Katalin Ladik kao konstitutivne tekstove neoavangarde *i* (baš tako, u sastavnom odnosu) početak feminističkog pesništva u jugoslovenskoj/srpskoj kulturi nakon Drugog svetskog rata. Preskočila je njena poezija samu sebe, odnosno poeziju, kao što je rekao Vujica Rešin Tucić ili, rečima Vojislava Despotova, bila je Judita Šalgo „šampionka postupka”. Jedan od tih postupaka, u konačnici, možemo uzeti i opojmiti – *tekstualnost izdaha* (ili u nekoj sličnoj formulaciji) – taj „literarni san” *67 minuta, naglas*, međutim, ne samo kao samosvojnu pesničku poetiku Judite Šalgo, već i kao oznaku za tekstualne prakse bliske konceptu *l'écriture féminine* uopšte.

Literatura:

- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Despotov, Vojislav. 2005. *Čekić tautologije*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
- Dražić, Silvia. „Judita Šalgo i Katalin Ladik: Strankinje u svom jeziku”. Digitalna platforma ŽeN-Ski muzej, na <https://zenskimuzejs.org.rs/2023/12/21/judita-salgo-i-katalin-ladik-strankinje-u-svom-jeziku-1/>.
- Dražić, Silvia. 2018. *Novosadski tekstualizam*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Đurić, Dubravka. 2009. *Poezija, teorija, rod*. Beograd: Orion art.

- Гордић Петковић, Владислава. 2007. „Историја и хистерија: женски пикарески роман“; у Н. Милић и др. (ур.): *(Зло)употребе историје у српској књижевности: од 1945. до 2000. године*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 113–118. [Gordić Petković, Vladislava. 2007. „Istorija i histerija: ženski pikarski roman“; у Н. Милић и др. (ур.): *(Zlo)upotrebe istorije u srpskoj književnosti: od 1945. do 2000. godine*. Kragujevac: Centar za nauč-na istraživanja SANU i Univerziteta u Kragujevcu, 113–118.]
- Gordić, Vladislava. 1998. „Judita Šalgo: priče o t(e)lu“, *Reč*, 5 (46), 114–121.
- Гордић Петковић, Владислава. 2017. „Трансформација и еманципација као релевантни концепти у прози Саре Вотерс и Јудите Шалго“; у В. Гордић Петковић и З. Пауновић (ур.): *Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности: преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација*. Нови Сад: Матица српска, 99–114. [Gordić Petković, Vladislava. 2017. „Transformacija i emancipacija kao relevantni koncepti u prozi Sare Voters i Judite Šalgo“; у В. Гордић Петковић и З. Пауновић (ур.): *Žanrovska ukrštanja srpske i anglofone književnosti: prevodna recepcija i književnoteorijska interpretacija*. Novi Sad: Matica srpska, 99–114.]
- Kojić Mladenov, Sanja. 2023. „Avangardne umetnice u Vojvodini“, *Interkulturalnost*, 25, 47–57.
- Kojić Mladenov, Sanja. 2022. *Na putu slobode / Radovi iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti Vojvodine*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Kristeva, Julija. 1982. „Poetičke revolucije“, *Delo*, 33 (11/12), 263–267.
- Ladanji, Ištvan. 2018. „Prevođenje i kulturni identitet časopisa *Új Symposion* u prvim godinama izlaženja (1965–1971)“, *Књижевна историја*, 50 (164), 125–134.
- Lazić, Radmila. 1996. „Katalin Ladik: mesto žudnje“, *ProFemina*, 5/6, 136–139.
- Lazić, Radmila. 2000. „Predgovor“; у R. Lazić (prir.), *Mačke ne idu u raj: antologija savremene ženske poezije*. Beograd: K. V. S, 5–25.
- Миленковић, Небојша. 2022. „Збогом авангардо!“, *Градац*, тематски број, 48, (225/226). [Milenković, Nebojša. 2022. „Zbogom avangardo!“, *Gradac*, тематски број, 48, (225/226).]
- Potkin, Helen. 2001. Performance art; in Fiona Carson and Claire Pajaczkowska (eds.): *Feminist Visual Culture*. New York: Routledge, 75–88.
- Росић, Татјана. 2014. *(Анти)утопије тела: репрезентација маскулинитета у савременој српској прози*. Београд: Институт за књижевност и уметност. [Rosić, Tatjana. 2014. *(Anti)utopije tela: reprezentacija maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.]
- Росић, Татјана. 2015. „Феминистички есеј у српској књижевности и распад Југославије“, *Књижевна историја*, 47 (157), 233–254. [Rosić, Tatjana. 2015. „Feministički esej u srpskoj književnosti i raspad Jugoslavije“, *Književna istorija*, 47 (157), 233–254.]
- Siksu, Elen. 2006. „Smeh Meduze“, *ProFemina*, 43/45, 67–81.
- Slapšak, Svetlana. 1996. „Katalin Ladik: osvajanje opscenosti“, *ProFemina*, 5/6, 140–143.
- Šalgo, Judita. 1971. „Bila sam opsednuta mitom o dvopolnom biću: Intervju sa Katalin Ladik“, *Elle*, 14. 1. 1971, 34–35.
- Šalgo, Judita. 1969. „Opasne igre razgrađivanja“, *Polja*, 15 (128), 2.
- Šalgo, Judita. 2008. *Hronika*. Novi Sad: Studentski kulturni centar.
- Šalgo, Judita. 2023. *Sabrane pesme*. Beograd: Kontrast izdavaštvo.
- Švajkart, Patrocinia. 2001. „Čitati nas same: prilog feminističkoj teoriji čitanja“, preveo s engleskog Vladimir Kapor, *ProFemina*, 6, (25/26), 167–176.
- Todoreskov, Dragana. 2014. *Tragom kočenja: prisvajanje, preodevanje i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Веселиновић, Соња. 2022. „Перформативни текст Јудите Шалго“; у С. Шеатовић и П.

Тодоровић (ур.): *Манифести у српској књижевности 20. века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 341–353. [Veselinović, Sonja. 2022. „Performativni tekst Judite Šalgo“; у С. Шеатовић и П. Тодоровић (ур.): *Manifesti u srpskoj književnosti 20. veka*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 341–353.]

• Zelenović, Ana Simona. 2020. „Teoretizacija feminističke umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji“, *Genero*, 24, 71–111.

The Feminist Discourse of Judita Šalgo's Neo-Avant-Garde Texts

Judita Šalgo's creative activities in the late 1960s and early 1970s (translation, criticism, poetry, performance work) are considered integrally and interpreted as the initial articulation of feminist literature/art in Yugoslav/Serbian culture after the Second World War. Research attention is directed toward the author's translations of Katalin Ladik's poetry, the critical notes accompanying them, and the texts gathered in the book *67 Minutes Aloud*. The translation of Katalin Ladik into the Serbian-Croatian language can be seen as translation activism. By translating her poetry, Judita Šalgo conveyed to the Yugoslav cultural community the feminist discourse characteristic of Katalin Ladik's poetry. Feminism is also inscribed in the immanent poetics of Judita Šalgo, and it can be mapped in her metapoetic reflection. Šalgo's feminist interventions in the dominant politics of literature are interpreted in their closeness to the theoretical reflection on language by French poststructuralist theorists Hélène Cixous and Julia Kristeva. In this context, starting from the collection *67 Minutes Aloud*, the paper abstracts the concept of the textuality of breath as the authentic and unique feminist poetic practice of Judita Šalgo. At the same time, that concept is proposed as a potential heuristic matrix of exceptional potential.

Keywords: Judita Šalgo, neo-avant-garde, feminism, textuality of breath

Individualizam kao pobuna: književnost i aktivizam Biljane Jovanović

Apstrakt: Biljana Jovanović (1953–1996) savremena je srpska književnica čiji su književni rad i društveni aktivizam činili nerazdvojnu celinu, u tematskom i konceptualnom smislu. Njena su se poetička usmerenja menjala od knjige do knjige, i od jedne važne društvene problematike ka drugoj, održavajući visok nivo polemičnosti i dijalogičnosti i ne pokoravajući se prepoznatljivim stilskim i ideološkim rešenjima. Status njenog dela u recepciji donekle je paradoksalan: ona se u određenim krugovima smatra kulturnom autorkom, ali se o samim knjigama i njihovom uticaju slabo piše. Njen angažman u borbi za ljudska prava, slobodu govora, u antiratnim projektima poput Civilnog pokreta otpora, Leteće učionice-radionice, kao i demonstracijama tokom 1991–1992, beskompromisno je usmeren protiv autoritarnosti, nacionalizma i patrijarhata. U radu će se razmotriti sadejstvo biografije, filozofskog obrazovanja i književnih traganja u delovanju Biljane Jovanović kao kulturne figure.

Ključne reči: Biljana Jovanović, poetika, feministička kritika, recepcija, kulturno polje, aktivizam

Sedamdesetih godina 20. veka, kada je u jugoslovensku i srpsku književnost stupila Biljana Jovanović, predstava o ženskom autorstvu bila je vrlo oskudna. Recepcija književnica iz prve polovine 20. veka bila je gotovo nepostojeća, dok je posleratnom scenom dominiralo tek nekoliko imena s čijim se književnim i društvenim delovanjem autorka nije mogla poistovetiti niti ih videti kao moguće uzore. Ženska istorija bila je nevidljiva, dok su književne teme s jedne strane još uvek bile definisane socijalističkim vidokrugom, utilitarnošću, jednostavnim izrazom, stvarnosnom prozom, dok se s druge strane uspostavljao modernistički obrazac, koji je pored svih stvaralačkih raznovrsnosti i estetizacije, pledirao za tematsko-poetički „univerzalizam“, koncipiran, naravno, u okvirima maskuline tradicije. U delima autorki koje su stvarale u periodu posle Drugog svet-skog rata kritička recepcija je prenebregavala i prećutki-vala ženski stvaralački identitet

ili ga pak smeštala u stereotipno i marginalno, pa su i one same prihvatale ovu poziciju, nadajući se ma kakvoj legitimizaciji u književnom polju. Kada je 1978. godine Prosveta štampala drugu knjigu Biljane Jovanović *Pada Avala*, koja je usledila posle objavljivanja knjige poezije *Čuvar*, pojavili su se kritički prikazi koji su roman ocenili povoljno, uz to potencirajući pojavu „žene-pisca“ u domaćoj književnosti. Reč je, dakle, o autorki čija se rodna i emancipatorska pozicija u književnosti nije mogla ignorisati, jer je izgrađena upravo na osvešćenom i doslednom oponiranju i parodiranju stilskih i žanrovskih obrazaca, tradicionalno maskulino zasnovanih, ali i na dekonstrukciji čitalačkih praksi.

Specifičnom proboju na književnu scenu Biljane Jovanović nesumnjivo je doprinela afirmacija feminističkih stanovišta i artikulacija problema položaja žene u jugoslovenskom društvu krajem sedamdesetih godina prošlog veka. Jasmina Lukić sagledava roman *Pada Avala*, kao i idući roman autorke *Psi i Ostali*, u kontekstu „proze usmerene na žene“ koja se u okviru zapadne književnosti konstituiše šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka. Ova proza nastaje „pod uticajem feminističkih ideja, koje onda bivaju i jasno prepoznatljive u tekstu, a ponekad dobijaju važnost jednog od središnjih elemenata u njegovoj narativnoj strukturi“ (Lukić, 2016: 21). Jasmina Lukić se ograđuje od namere da Biljanu Jovanović naknadno proglasi za feminističku spisateljicu, ali ističe njenu pripovedačku osetljivost prema pitanjima roda i ženske kulturne uloge i vidi njene romane kao prve primere žanra feminističke ženske proze kod nas. Ako se autorka i nije eksplicitno određivala u ovom smislu, to možemo razumeti u kontekstu njenog izbegavanja ma kakvog vida deklarisanja, te individualističke pozicije koju je forsirala tokom čitavog svog književnog rada. Međutim, njeni romani ne samo da se čitaju u feminističkoj vizuri, nego imaju i interseksionalnu postavku, predočavajući rodnu diskriminaciju uvek u preseku s drugim identitetskim kategorijama poput klase ili seksualne orijentacije. U prikazu romana *Pada Avala* u časopisu *Polja* Vojislav Sekelj primećuje:

Roman *Pada Avala* Biljane Jovanović, svojom osnovnom intencijom, krši uvriježenost o našem poimanju umjetničkog štiva kao pukog ugođaja i inaugurira svijest kao estetsku podlogu, unutar koje se ima aktivnom posrednošću čitaočevog intelekta uspostaviti sinteza između osjetilnosti i spoznaje, a u ovom slučaju na razini sukoba konformističko-klasne opterećenosti čovjeka samim sobom i, u još većem stepenu, drugim (Sekelj, 1979: 34).

U novijem osvrtu i pokušaju poetičko-ideološkog rekontekstualizovanja, Tijana Matijević čita romane Dubravke Ugrešić i Biljane Jovanović u svetlu kompleksnijeg

¹ sonja.veselinovic@ff.uns.ac.rs

razumevanja književne levice, odnosno prevazilaženja artificijelne i samorazumljive predstave sukoba između autonomije umetnosti i njene instrumentalizacije i utilitarnosti. Ona otuda smatra da „mesto koje u romanima Biljane Jovanović zauzima ideologija (malo)građanske svakodnevce, ali i svest o mogućnostima samooslobođenja, kao klasnog i feminističkog zahteva pisanja i delovanja, odgovara programskim zahtevima proleterske književnosti“ (Matijević, 2020: 222). U tom smislu, ona prepoznaje čin probijanja otuđene svakodnevne stvarnosti, koja je oličena u siromašnim i prljavim urbanim prostorima i likovima marginalcima, ali i odsustvo utopijskog revolucionarnog odgovora. Ovakva vrsta odgovora iz perspektive poetike Biljane Jovanović doživljava se pre svega kao prevaziđena, simplifikovana i lažna, a sličnu paralelu povlači i Jasmina Lukić kada skreće pažnju na to da se roman B. Jovanović ipak u jednom suštinski razlikuje od tipičnog feminističkog romana – u onom programskom oblikovanju samosvesti implicitne čitateljke. Za razliku od ovog tipa proze koji nastoji da predoči iskustva junakinja kao formativna za njihovu emancipaciju, samopoštovanje i preuzimanje svog života u svoje ruke, njeni romani ne samo da ne pružaju pouku ili primer, već svojom nekoherentnom kompozicijom, antimimetičnošću i otvorenim krajem onemogućavaju bilo kakvo značenjsko svođenje ili polarizaciju. Intervencija u tradiciju Biljane Jovanović bila je toliko radikalna da je kod čitalaca stvarala dezorijentaciju: njena svežina i inovativnost se osećala, ali nije postojao kritički diskurs da se ona opiše, a time i pozicionira u srpskoj književnosti. Zato je doživela trenutačan, neverovatan uspeh i, kao što u *Romanu o Biljani* opisuje Dragan Lakićević Lakas, postala

(...) ime od početka ovenčano slavom, divljenjem, čuđenjem, nevericom, zbuñenošću. Biljana kao da je u sebi upila senzibilitet čitave jedne generacije i dala joj artikulisani izraz: nešto novo, originalno, samosvojno. Bez patetike, bez imitiranja bilo kog pravca ili autora, bez dodvoravanja bilo čijem ukusu, bez stidljivosti i sramežljivosti. (...) Njen jezik je pronašao način da dirne potpuno različit svet: književne kritičare, literate, novinare, široku publiku, a pre svega mlade. Sve se to događa strašno vrtoglavo, takoreći preko noći (Lakićević Lakas, 2021: 110–111).

Etabrirani kritičari poput Predraga Protića, Vuka Krnjevića, Petra Pijanovića pišu o romanu kao o podvigu, o knjizi iskustva i tragičnog konflikta sa sredinom, te inteligentnoj, vispreno, britkoj knjizi. Ali lajtmotiv ovih prikaza jeste tvrdnja da nije reč o sentimentalnoj, spomenarskoj prozi, prozi „nežnog štimunga“, čime se pokazuje da se stvaralaštvo žena percipiralo prevashodno u ovom ključu i samo na taj način bilo prisutno u književnom polju. Sama autorka u intervjuu s Radmilom Gikić govori o tome

kako nije puno čitala autorke starijih generacija, „jer ih i nema puno“, te da ih nedostaje i u savremenoj književnosti. Nevidljivost prethodnica kao uzornih figura onemogućava savremene autorke da se povežu sa ženskom književnom tradicijom i prethodno osvojenim tematskim i diskurzivnim domenima, što još Virdžinija Vulf (Virginia Woolf) u *Sopstvenoj sobi* ističe kao temelj ženskog stvaralaštva, pored vlastitog prostora i novca.² Svaka autorka kao da počinje ispočetka i mora iznova da se obračunava s patrijarhalnim normama po pitanju autorske pozicije i autoriteta, kao i po pitanju onoga što se sme pisati i načina na koji se sme pisati.³ Biljana Jovanović se u pomenutom intervjuu veoma ironično odnosi prema određenju „žena-pisac“⁴ koje razumeva kao sredstvo etiketiranja i marginalizovanja od strane kulturnog establišmenta, dominantno – ako ne i isključivo – muškog.

Žena je u nezavidnom položaju, kao seljak koji je došao sa sela, koji se odrekao tradicionalnih vrednosti a nije našao nove i sada je u nekome vakumu.

Ja ne znam zbog čega se stalno upotrebljava ta dupla reč sa crticom „žena-pisac.“ (...) To, te duple reči, kada se o ženi govori, zvuče ovako majmun-pisac; ili recimo: konferencija žena-pisaca je identično kao kada bi rekla konferencija majmuna-pisaca; neshvatljivo je u okviru jednog tradicionalnog društvenog fonda da žene pišu, kako to muškarci imaju običaj da kažu: „muškom snagom“, što je sinonim za ljudsku snagu, a opšte je prihvaćeno mišljenje da majmuni ne poseduju ljudsku snagu; jasno je da su žene tretirane kao druga rasa, u stvari još i gore, kao drugi oblik života, kao niža vrsta, dakle gotovo kao majmuni; i onda razume se, kada majmun u toku nekog eksperimenta pokaže viši stepen inteligencije nego što se od njega očekivalo, i nego što je ranije u ranijim eksperimentima pokazivao, nastupa pravi pravcati tajac od oduševljenja. Tako žena pokaže da ima negde u sebi (u literaturi) „mušku snagu“, „muški senzibilitet“, „mušku pamet“ i tako dalje.

A što se tiče knjiga kojih nije bilo, to je zbog dugotrajne evolucije majmuna, tj.

² „Međutim, koliki god da je bio uticaj obeshrabrenja i kritika na njihovo pisanje – a verujem da je bio veoma veliki – neuporedivo značajnija je bila teškoća s kojom su se suočavale (i dalje govorim o romansijerkama ranog devetnaestog veka) kad je trebalo da stave misli na papir: naime, one iza sebe nisu imale tradiciju, ili je pak ta tradicija bila tako kratka i krnja da im nije mogla mnogo pomoći“ (Vulf, 2009: 88).

³ Pitanja straha od autorstva i nedostatka ženskih književnih uzora u književnosti 19. veka upravo u ovom periodu postavljaju kao osnov svog ginokritičkog istraživanja Sandra Gilbert (Sandra Gilber) i Suzan Gubar (Susan Gubar) u knjizi *The Madwoman in the Attic* (1979).

⁴ Relevantnost i aktuelnost ove problematike i u našem vremenu predočava Tatjana Rosić u svojim studijama „Žena-pisac: kiborg u srpskoj književnosti?“, *Teorije i politike roda*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008, 11–27; odnosno u studiji *Mit o savršenoj biografiji*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008.

žena. Šalim se. Šalim se, jer sve liči pomalo na to, na odnos ljudi i životinja, tj. onih koji su evoluirali i onih kojima se to tek sada dešava (Jovanović prema Gikić Petrović 2002: 144).

Autorka prepoznaje snishodljivi i autoritativni odnos prema ženama koje pišu, te dosledno poricanje i brisanje kontinuiteta njihovog stvaralaštva u istoriji srpske književnosti. Ona ne pristaje na ovaj nametnuti diskurs i to pokazuje podrugljivim poređenjem koje je veoma slično konstrukcijama u njenoj prozi kojima se demontiraju represivni i diskriminativni društveni obrasci. U nastavku teksta ona ukazuje na to da se globalno stvaraju prilike za ništenje tradicionalnih sistema vrednosti i hijerarhija, te pominje Portorikance, Crne pantere, homoseksualce u Americi, kao odbačene, periferne društvene grupe koje nisu društveno etablirane, ali ipak poseduju društvenu snagu i subverzivni potencijal baš zato što nemaju određeni program i „nisu u uobičajenom sociološkom smislu konstituisane“ (Isto: 145). I svoj stvaralački projekat sagledava upravo u kontekstu ovakvog delovanja sa margine i mimo organizovanih pokreta: beskompromisna kritika svakog vida društvene represije i diskriminacije ne može se izvoditi ni sa kakve definisane ideološke platforme. A ova kritika ima izuzetnu ulogu ne samo u njenim tekstovima koji su zasnovani na političkim i socijalno angažovanim temama, kao što su drame *Ulrike Majnhof 1976*, *Leti u goru kao ptica* i *Centralni zatvor* ili pak roman *Duša, jedinica moja*, nego u čitavom opusu. Već u pesničkoj zbirci *Čuvar* nalazimo sliku grada kao prostora pretnje, te nedodirljivih i nedokučivih institucija. Ambivalentni prikaz grada osobito je značajan za roman *Pada Avala*, u kojem junakinja mapira velegrad potpuno drugačije u odnosu na dominantne maskuline reprezentacije Beograda u književnosti. Socijalna konstrukcija tela, norme rodni uloga, represivni autoriteti u porodici kao mikroprojekciji društva, psihičke bolesti, alternativna seksualnost, sve su to ključni problemi njenih dela koji se ne mogu posmatrati izolovano jedni od drugih i od društvenog konteksta, a ni sa neke univerzalističke moralne i estetske pozicije. U duhu postkolonijalne postavke magičnog realizma, „B. Jovanović forsira pluralnost naspram homogenizujućeg pogleda na svet“ (up. Veselinović, 2022: 633). To podrazumeva pluralnost perspektiva, načina saopštavanja i gledanja u romanu koji neprestano prizivaju pojam *eks-centričnog*, naracija dolazi sa mesta koje je *drugo* u odnosu na centar.

Koliko je Biljana Jovanović bila u pravu u svojoj kritici autoritativnog situiranja stvaralaštva žena u zasebnu poetičku i tematsku sferu, pokazuju i kritičarski uvidi o njenom trećem romanu *Duša, jedinica moja*. Ona je već pišući roman *Psi i Ostali* ukazivala na to da je reč o znatno radikalnijem delu koje atakuje na klasičan pojam mate-

rinstva i da ne zna kako će svet da reaguje, a „svet“ je video njene junake kao „emocionalne invalide“⁵ ne pitajući se mnogo o slici društva i porodice u njemu. Roman *Duša, jedinica moja*, koji ima istorijsku temu, linearnije pripovedanje i muškog protagonista, jedan od recenzenata (J. Radulović) proglasio je njenom „najambicioznije pisanom knjigom“, a autorku odredio kao vrsnog poznavaoa prilika koji nikad ne improvizuje već se oslanja na autentična dokumenta. Kritika je dakle mogla da odahne pošto se autorka okrenula „muškim temama“. Kao što je zapazila Ljiljana Šop: „Težište na ženskoj osećajnosti u prethodna dva romana nije, po ovakvim shvatanjima, imalo status ‘ambicija’, već verovatno nekakvog ‘ličnog problema’ i ‘sužene optike’, nekakvog polovičnog pristupa životu i svetu“ (Šop, 1996: 138). Zato je, kako zaključuje, „u kritici dominantna ‘muška pamet’ mogla tek treći roman Biljane Jovanović da prihvati kao ‘normalan’, zdravo ambiciozan, saobrazan sa viđenjem književnosti kakvo ta pamet inaugurise“ (Isto). Nažalost, nedostatak kritičarskog senzibiliteta i adekvatnog metodološkog aparata koji bi detektovao specifične narativne i stilske postupke u njenom delu na duže vreme je ostavio to delo izvan kritičkog i književnoistorijskog diskursa, pokazujući da je trenutačan i neverovatan prodor romana *Pada Avala* svakako bio proizvod novine, svežine i hrabrosti književnog izraza, ali da je dominantni diskurs književnog polja nastojao da ga postepeno neutralizuje, predoči kao eksces i smanji njegovu vidljivost za buduće književnice.⁶ U svom tekstu „Poetika beznađa Biljane Jovanović“, Svetlana Slapšak priznaje da ni sama dugo nije znala gde da smesti knjigu *Pada Avala*, ni kako da je protumači, i da joj je u tome pomoglo tek kasnije naporedno čitanje ove knjige uz roman *Štefica Cvek u raljama života* (1981) Dubravke Ugrešić. Potom, kao savremenica, precizno i potresno sumira poziciju naše autorke u kulturnom polju:

Kako usamljen je morao biti položaj Biljane Jovanović! Tolerisana isključivo kao „fenomen“, docnije ustoličena kao ikona pokreta protiv rata, diktature i nacionalizma, isključena iz čaršijskog kruga književne kritike, institucija i opšteg licemerja kulture između čekića nomenklature i nakovnja navika, Biljana Jovanović je mogla preživeti izvesno vreme, ali ne dugo: manje od decenije posle knjige *Pada*

⁵ Izraz preuzet iz odlomka recenzije objavljenog na koricama knjige.

⁶ Kao što zapaža Jasmina Lukić: „U srpskoj literaturi autorke poput Biljane Jovanović, Milice Mičić Dimovske i Judite Šalgo uglavnom su čitane u okviru interpretativnog konteksta koji je oblikovalo nekoliko dominantnih elemenata: formalni metodi analize koji ne ostavljaju prostor za pitanja roda, afirmacija modela tzv. ‘stvarnosne’ proze i (naoko paradoksalno) afirmacija interesovanja za društveno aktuelne, često i socijalno vrlo osetljive teme koje su ‘pokrivane’ deklarativnim pozivanjem na autonomiju književnosti. U toj situaciji, ‘ženske’ teme ostajale su na margini, a autorke koje su se njima bavile na književno relevantan način hvaljene su zbog drugih kvaliteta svog pisanja, ali ne i zbog inovativnosti na tom planu“ (Lukić, 2003: 77–78).

Avala, ona je već bila na onoj drugoj strani, presekavši sve veze, sve oblike prilagođavanja: i na drugoj strani, uz obožavanje, još nije bila dovoljno čitana (Slapšak, 2023: 302).

Specifičnost ove usamljenosti položaja autorke presudno je određena biografijom, i to faktorima na koje ona nije imala nikakvog uticaja. Biljana Jovanović, njen brat Pavle i sestra Ana, odrasli su bez majke, a odgojile su ih baka i dve očeve sestre. Njihova majka, tadašnja novinarka *Borbe* Olga Četković, udata Jovanović, stradala je 26. aprila 1955. godine u spletu okolnosti koje su pratile politički proces. Naime, zgrožena procesom protiv Milovana Đilasa i razočarana u partiju, na jednom od partijskih sastanaka vratila je svoju člansku knjižicu. Ovaj partijski sastanak – delimično već prisutan u romanu *Pada Avala*, ali dekontekstualizovan – dočaran je fikcionalno u nacrtu romana, koji je ostao u zaostavštini B. Jovanović „Povest Ksenije Olvin ili Senke Ksenije Olvin sa inicijalima K. O”,⁷ te predstavlja rekonstrukciju događaja iz majčinih poslednjih dana. Posebno mesto u ovom poglavlju ima odricanje Alekse Olvina od supruge Ksenije Olvin i osuda njenog sagrešenja pred partijom. U svom *Romanu o Biljani*, prvi suprug Biljane Jovanović Dragan Lakićević Lakas opisuje događaje vezane za stradanje njene majke i skreće pažnju na distanciranje i javno odricanje njenog oca, te razmatra njegove motive u tom teškom položaju – od partijske doslednosti do taktičkog manevra radi spasavanja šire porodice. U svakom slučaju, objašnjava on, Olgu sačekuju spakovani koferi pred stanom i da ne bi nikog više kompromitovala, ona odlazi u hotel Central u Zemun. Usred noći tajna policija je sprovodi u psihijatrijsku kliniku na Avali, a iza te operacije stoje visoki funkcioner Udbe, Olgin dever, Jovo Kapičić i njen muž, možda u pokušaju da celu stvar zataškaju. Sedmog dana boravka u sanatorijumu Olgu nalaze obešenu o radiator u sobi i slučaj proglašavaju samoubistvom.

Lakićević svedoči o tome koliko je majčina smrt u ovakvim okolnostima uticala na Biljanu Jovanović da se od malena oseća povređeno, kivno i sputano. To je sasvim očigledno i u njenim knjigama, jer ova tema, kao i rana i osujećenost koje nosi, iskrsavaju u svakom delu, bilo da se aludira na gubitak/samoubistvo roditelja i obeleženost emotivnom uskraćenošću, bilo da se tematizuje represivnost porodičnog okruženja i autoritarnost bliskih figura, kao i krivica i slabost čoveka kao instrumenta vlasti, ili se pak demonstriraju društvene strukture moći i nasilni i kazneni mehanizmi. Prema Lakićevićevim rečima, „to osećanje da je žrtva daje mu [detetu] za pravo da naknadno sudi i to po pravu onih slabijih, nevinih, ugroženih” (Lakićević, 2021: 114). S druge strane, ta-

kvo osećanje neprestano postavlja subjekat naspram društva i njegovih organizovanih jedinica, institucija, koje se u delu B. Jovanović često predočavaju na sličan način na koji Mišel Fuko (Michel Foucault) primenjuje metaforu Bentamovog Panoptikona na društvo koje neprestano nadzire, disciplinuje i ujednačava (više u: Veselinović, 2022). Zorica Jevremović je primetila da se sve četiri drame Biljane Jovanović odvijaju u zatvoru (Jevremović, 2016: 84), bilo da je on stvaran ili metaforičan. Zbog ovakve relacije spram društva, drama i agon prirodan su ambijent fikcionalnih svetova ove autorke, te monolozi i dijalozi poprimaju duh rasprava s ozbiljnom filozofskom potkom. U svom kritičkom osvrtu na izvedbu drame *Leti u goru kao ptica*, objavljenom u *NIN*-u 1983, Vladimir Stamenković je primetio:

Ima u njemu nešto autentično, jedan odbojan stav prema ljudskom društvu, koji je, i kad ga ne prihvatamo, dostojan svakog poštovanja. To je stav krajnjeg individualiste, socijalnog autsajdera, koji u društvu uvek vidi neprijateljsku silu, nešto što valja ili savladati ili odbacivati da bi se realizovalo ono što je čoveku imanentno – njegova sloboda (nav. u: Petrić, 2021: 41).

Koliko god ambivalentno zvučala ova primedba, posebno u specifičnim društvenim okolnostima, dva njena određenja – individualizam i sloboda – presudne su za delovanje Biljane Jovanović kao autorke, a osobito društvene aktivistkinje. Društveni angažman i poetika „najplemenitijeg subverzivca”, kako je Biljanu Jovanović nazvala Borka Pavićević, tesno su prepleteni, a vezani upravo za ova dva pojma. Početkom osamdesetih godina prošlog veka ona počinje svoje javno zalaganje za afirmaciju ljudskih prava. Slučaj hapšenja pesnika Gojka Đoga zbog zbirke *Vunena vremena* inicira njeno angažovanje i zalaganje za političke žrtve. Od 1981. godine potpisivane su mnogobrojne peticije koje su se ticale pojedinačnih žrtava represivnih zakona, a poseban akcenat je bio na zahtevu za ukidanje verbalnog delikta. Pritom se Biljana Jovanović principijelno zalagala za oslobađanje krivice mnogih aktera koji su bili na potpuno suprotnim ideološkim pozicijama u odnosu na njenu. Bila je jedna od osnivača i članica prvog Odbora za zaštitu umetničkih sloboda (1982) i predsednica prve nevladine organizacije Odbor za zaštitu čoveka i okoline (1984), dakle važna figura građanskih inicijativa koje su bile prvi oblici organizovanog propagiranja i pregalaštva u domenu različitih dimenzija ljudskih prava u socijalističkoj Jugoslaviji. U nekoliko saopštenja Odbora za zaštitu čoveka i okoline koje je B. Jovanović potpisala, a koja su objavljena u knjizi *Buntovnica s razlogom*, vidi se da su glavne ekološke teme: nuklearna istraživanja na Institutu u Vinči i njihova netransparentnost, deponovanje i odlaganje radioaktivnog otpada. Kad je reč o delatnosti u drugom odboru, posle Titove smrti pokrenut je novi talas represije

⁷ Obj. u *Književnom magazinu* br. 234–235, 2023.

u nastojanju da se utiša svaki glas kritike i disonancije, a žrtve su bili kako oni koji će se u potonjim godinama pokazati kao perjanice nacionalizma, tako i ljudi od integriteta koji nisu mogli ignorisati ugrožene slobode. Koliko je individualistička i beskompromisna pozicija poput one Biljane Jovanović uvek bila neprihvatljiva u srpskom društvu opisuje Dragan Lakićević u pobrajanju pokušaja da se ti disonantni glasovi instrumentalizuju ili diskredituju – na primer, „vaše protestno pismo objavljuje neki četnički ili ljotićeovski emigrantski list“, ili „počinju da vas kontaktiraju strani novinari i humanitarne organizacije sa Zapada“ (Lakićević, 2021: 197–198). I u samom heterogenom peticionaškom pokretu, kako napominje Lino Veljak, motivacija učesnika bila je različita:

Zajednički stav da su sloboda govora i javnog iskazivanja mišljenja neprikosnovene i da izgovorena ili napisana riječ ne može biti predmetom policijske ili sudske represije jednim je predstavljao izraz odanosti principima slobode i neprikosnovenosti ljudskog dostojanstva, a drugima – kako će se to naknadno pokazati – tek sredstvo za uključivanje u borbu za preraspodjelu političke moći ili za nadomještanje dotadašnje konstelacije moći novim profilima moći, onima u kojima će etnocentrizam nadomjestiti dotadašnje deklarativno pozivanje na vrijednosti internacionalizma, jednakosti i solidarnosti (Veljak, 2016: 229).

Ove skrivene motivacije ispoljile su se s legalizacijom nacionalizma i homogenizacijom struktura moći u doba uspona Slobodana Miloševića, a svoje najružnije lice pokazale u pravdanju ratnog nasilja i strahota nacionalnim interesima. Krajem osamdesetih godina 20. veka, Biljana Jovanović počinje da živi između Beograda i Ljubljane, a bila je angažovana u Udruženju za jugoslovensku demokratsku inicijativu (UJDI) i u Helsinškom parlamentu građana, kao i u okviru Beogradskog kruga, dok je svoj ključni antiratni doprinos dala kao aktivistkinja Civilnog pokreta otpora (više u: Veselinović, 2022). Već od početka juna 1991. godine, ona se uključuje u brojne apele za mir i demonstracije, a važno svedočanstvo o ovim poduhvatima i njenim putovanjima i angažmanima duž Jugoslavije u procesu raspada države i otvaranja ratnih sukoba, predstavljaju njena pisma u knjizi prepiske sa Radom Iveković, Marušom Krese i Radmilom Lazić *Vjetar ide na jug i obrće se na sjever* (1994). Ovakva svedočanstva važan su trag činjenice da su u vreme rata na prostoru bivše Jugoslavije među mirovnim aktivistima većinom bile žene, što je opet potpuno odsutno iz zvaničnih glasila. Biljana Jovanović jedna je od organizatorki i učesnica ključnih antirratnih akcija i demonstracija tokom 1991. i 1992. godine, kao što su Paljenje sveća za sve poginule u ratu u Jugoslaviji i otvaranje knjige-epitafa „Grobnica za Miroslava Milenkovića“ (oktobar 1991 – februar 1992), najmasovniji protest Crni flor kroz Beograd (maj 1992), kao i

Poslednje zvono (jun 1992), YU-karavan i LUR – Leteća učionica-radionica. Nakon što su članovi Civilnog pokreta otpora sastavili svoju Deklaraciju, koju je potpisalo više hiljada ljudi na prostoru bivše Jugoslavije i iz drugih zemalja, a u kojoj se navodi da će se pokret zalagati za prava ljudi iz mešovitih porodica, onih koji se izjašnjavaju regionalno, pripadaju nacionalnim manjinama, koji se izjašnjavaju kao Jugosloveni, koji žive u emigraciji, onih koji se nacionalno ne opredeljuju ili ne poistovećuju nacionalno opredeljenje sa državnim razlogom (Iveković et al. 1994: 125–126), Biljana Jovanović je putovala po Nemačkoj i gostovala na tribinama promovišući ove ideje i koncept *novog individualizma*.

U nacrtu jednog od tih izlaganja ona ukazuje na presudnu ulogu intelektualaca u procesu raspada Jugoslavije, a na osnovu „fantazma o intelektualcima kao vlasnicima interpretativnih modela“ i „fantazma o intelektualcima kao nacionalnim prosvetiteljima“ (Jovanović, 2016b: 251–252). Zahvaljujući ovoj vrsti uticaja, etablirani intelektualci predvodili su ratnu propagandu, izolacionizam, arhaično etabliranje nacije i „duhovni autokefalizam“. Naspram takvog delovanja, Civilni pokret otpora postavlja konkretnu transnacionalnu zajednicu intelektualaca i umetnika koji nastoje da održe preostale veze i uspostave „nove, čvršće, naoko nevidljive“.

Kako se suprotstaviti pohodu istorije, odnosno ratu, jer rat još uvek traje; i trajaće sve dotle, čak i onda kada prestane ubijanje, dok traje ratna, odnosno nacionalna retorika, koju na tom mrtvom fantazmu, jednako, ili bar približno jednako upotrebljavaju i intelektualci i aktualne vlasti u jugoslovenskim državama: a retorika je sledeća: domovina, istorija, slava, narod, država, otadžbina, Vaterland, fatherland, motherland, heimat... Individualizmom! Ili, onim što su aktualne vlasti unutar svog jezika nazvale „izdajništvom.“ (...) Suprotstaviti se toj retorici, ili takvom pohodu istorije, koja uvek nudi jednu te istu shemu: dželat i žrtva: gde žrtva sanja da postane dželat, i gde se reprodukuju isti istorijski oblici, unutar kojih je mnogim ljudima namenjena ili jedna ili druga uloga, znači postajati individuom u kjerkegorijanskom značenju te reči. Postajati individuom znači iz sebe osloboditi strepnju, pojam strepnje, iz kojeg, zatim, postajuća individua gradi pobunu kao svoje autentično ljudsko pravo, pravo jednog. Nasuprot staroj retorici, retorici brojeva, država, nacija i samoj istoriji – možda iznova stvoriti jezik jednog, jezik pojedinačnog, jezik individualističkog (Jovanović, 2016b: 252–253).

Ovaj tekst, objavljen u *NIN*-u 1992. godine, još jedno je svedočanstvo o perifer-nim, alternativnim kretanjima skorašnje srpske i regionalne istorije, ali i slika jednog

doslednog stava koji se sprovodi podjednako kroz poetičko i političko delovanje. Pozicija Biljane Jovanović u kulturnom polju određena je kako njenim inovativnim stvaralačkim postupcima koji se nisu lako integrisali u dominantne književne tokove jer su prevazilazili horizont očekivanja čitalačke publike u domenu tematskih preokupacija, narativnih strategija i rodni propitivanja, tako i njenom antisistemskom angažovanosti, borbom protiv kulturne hegemonije. Iako je cenjena u uskim književnim krugovima i ugledna nagrada Srpskog književnog društva za najbolje književno delo na srpskom jeziku koja se dodeljuje od 2006. godine nosi njeno ime, sve do poslednjih godina literatura o njoj i njenom delu bila je vrlo skromna, a čak ni sve njene drame nisu bile objavljene. Angažmanom pesnikinje Radmile Lazić, Svetlane Slapšak, Žena u crnom i drugih saputnica Biljane Jovanović, nastali su temat u časopisu *Pro Femina* 1996. godine i knjiga *Buntovnica s razlogom* 2016. godine. O njenom delu i dalje prevashodno pišu istraživačice i kritičarke manje ili više eksplicitno feminističke provenijencije. Nastojanje da se odredi mesto opusa autorke i njenog poetičkog raspona i uticaja u savremenoj srpskoj književnosti – ili pak njenom originalnom jugoslovenskom kontekstu – suočava se konstantno s praznim hodom, budući da ne postoji adekvatno mapiranje savremenog ženskog stvaralaštva u srpskoj književnosti. U tumačenju dela Biljane Jovanović očigledno nisu od pomoći kritički i književnoistorijski alati kojima su kritičari i istraživači pristupali centralnom, dominantno maskulinom književnom toku. U svom tekstu iz 1996. godine, Jasmina Lukić podvlači kako joj formalistički univerzalizam, preovlađujući pristup sedamdesetih godina 20. veka, nije omogućavao da piše o knjigama autorki koje su joj bile važne, već tek vidokrug i metode feminističke kritike (Lukić, 2016: 18). Ako su i Jasmina Lukić i Svetlana Slapšak istakle upravo dezorijentisanost vladajućom metodologijom i odsustvom adekvatne kontekstualizacije, odnosno poređenja, jasno je da bi povezivanje tumačenja pojedinačnih opusa i dela i uspostavljanje mreže ženskog stvaralaštva u Srbiji od kraja Drugog svetskog rata do danas olakšalo ustanovljavanje poetičkih stremljenja, osobenosti, kao i tipoloških i intertekstualnih srodnosti. Ukoliko je povećano naučno-kritičko interesovanje za književno delovanje žena omogućeno recepcijom feminističke kritike i drugih poststrukturalističkih koncepata, to ne znači da je ovaj korpus samo „ženska stvar“, ali se to po usmerenoj istraživačkoj pažnji nažalost često čini, jer je vrlo malo muškaraca koji pišu o stvaralaštvu žena. Paradoksalno, danas ih je čak i manje nego tih sedamdesetih godina, kada je Biljana Jovanović počela da objavljuje.

No, da se vratimo drugom delu citata iz izlaganja Biljane Jovanović, a time i našem naslovu. Naslovom rada aludirali smo i na njenu osobenu poetičku putanju, koja je postavljena mimo dominantnih književnih tokova, kao i na konkretan politički angažman

u kojem je autorka dosledno stajala nasuprot „mehaničkog slaganja, jedinstvenog mišljenja“.⁸ Ipak najpre smo želeli da uputimo na to kako sama autorka promišlja delovanje pojedinca u svetu i vidi mogućnost suprotstavljanja stalno reprodukujućim shemama istorije individualizmom, a izbegavanje nametnutih uloga postavljanjem individuom u kjerkegorijanskom smislu. Kjerkegorova (Søren Kierkegaard) filozofija bila je važan idejni obzor za Biljanu Jovanović još od studija filozofije i diplomskog rada, pa do poslednje objavljene drame *Soba na Bosforu* (1995), u kojoj su nam orijentiri dve za autorku tako dragocene figure – Marina Ivanovna, odnosno Cvetajeva, i Johan Climacus, odnosno Søren Kjerkegor. U diplomskom radu naslovljenom „Biblijski tekstovi i njihovo tumačenje kao osnov i referenca Kjerkegorovog religijsko-egzistencijalističkog stanovišta“, autorka pokazuje kako je kod Kjerkegora vera „najviši oblik subjektivnosti i individualnosti“ (Jovanović, 1987), a strepnja je ključno obeležje ove individualizovane vere. „Ko je naučio da strepi na pravom mestu i u pravo vreme, taj je ovladao najvišim znanjem“ (Kjerkegor, 1970: 154), piše Kjerkegor u svom delu *Pojam strepnje*, podrazumevajući da je strepnja zapravo odnošenje prema mogućnostima. Kada Biljana Jovanović na osnovu ovakvih postavki sagleda pobunu kao „autentično ljudsko pravo, pravo jednog“, ona artikuliše u biti uverenost u vlastitu, subjektivnu istinu, iza koje stoje čvrsta načela, ideje o socijalnoj pravdi, sve ono što se „otrže sistemima“ (Pavićević, Jovanović, 2016: 260). Zbog toga se njeno delovanje ne može svesti na feminizam, aktivizam ili određeno poetičko usmerenje, to su tek aspekti jedne poetike/politike *opiranja, nesaglasnosti*. Pišući o drami *Soba na Bosforu*, Svetlana Slapšak napominje kako je redakcija *Pro Femine* zvala mlađe kritičare, od kojih su neki učesnici „površne rasprave o postmodernizmu“, da napišu nešto o ovoj drami, ali se niko od tih koji žele da se predstave kao nešto „poetički utemeljeno i politički nezainteresovano“, nije odazvao. Još manje zanima one koji su je „kao kritičara nacionalne ideologije i politike, i kao izrazito nepostmodernog aktivistu, jednostavno ‘ispisali’ iz srpske književnosti“ (Slapšak, 1996: 144). Ova opaska baca jasnije svetlo na status Biljane Jovanović u srpskom kulturnom polju, ali i na njeno zapaženije prisustvo i recepciju u poslednje vreme. Delo ove autorke kojom bi se dičile i mnogo bogatije kulture, i koja je, kao što piše Silija Hoksvort (Silia Hawkesworth), temeljno poznavala evropsko književno nasleđe i savremene trendove, praktične i teorijske (up. Hoksvort, 2017: 193), dočekalo je i značajniju internacionalnu recepciju u vidu prevoda drama na francuski i romana na engleski i nemački jezik. Njen američki prevodilac, Džon K. Koks (John K. Cox), u jednom intervjuu navodi da je *Pada Avala* nešto najzahtevnije što je preveo, ali i da *najvažnijom* pojedinačnom knjigom koju je preveo, smatra roman *Psi*

⁸ Na ovaj termin Nadežde Mandeljštam (Надежда Яковлевна Мандельштам) upućuje u tekstu „Jeste li za bezbednost?“ iz 1988. godine (up. Jovanović, 2016a: 56).

i Ostali – što zbog upečatljivih formalno-stilskih inovacija i subverzivnosti poruke, što zbog suočavanja čitalaca sa veoma neprijatnim istinama o urbanom životu i društvenom tretmanu žena (up. Kunos, Cox, 2020: 229), te da bi želeo da svi koje poznaje pročitaju ovu knjigu. Savremeni čitaoci, u Srbiji ili inostranstvu, možda napokon razumeju ono što su uporno naglašavale prijatelji/ce i saputnici/ce Biljane Jovanović: da je u tim izazovima čitaocu snaga i važnost njene književnosti.

Literatura:

- Гикић Петровић, Радмила. 2002. *Токови савремене прозе*. Нови Сад: Дневник. [Gikić Petrović, Radmila. 2002. *Tokovi savremene proze*. Novi Sad: Dnevnik.]
- Hoksvoort, Silija. 2017. *Glasovi u senci: žene i književnost u Srbiji i Bosni*. Beograd: Službeni glasnik.
- Jevremović, Zorica. 2016. „Ram za sliku Ulrike Majnhof”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd: Žene u crnom: 83–90.
- Iveković, Rada, Jovanović, Biljana, Krese, Maruša, Lazić, Radmila. 1994. *Vjetar ide na jug i obrće se na sjever*. Beograd: Radio B92.
- Jovanović, Biljana. 1979. *Pada Avala*. Beograd: Prosveta.
- Jovanović, Biljana. 1987. „Biblijski tekstovi i njihovo tumačenje kao osnov i referenca Kjerkegorovog religijsko-egzistencijalističkog stanovišta”. Diplomski rad.
- Jovanović, Biljana. 2016a. „Jeste li za bezbednost?”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd: Žene u crnom: 43–56.
- Jovanović, Biljana. 2016b. „Nacrt izlaganja Biljane Jovanović, zima 91/92, Nemačka”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*: 251–254.
- Кјеркегор, Серен. 1970. *Појам стрепње*, превео Глигорије Ерњаковић. Београд: Српска књижевна задруга. [Kjerkegor, Seren. 1970. *Pojam strepnje*, preveo Gligorije Ernjaković. Beograd: Srpska književna zadruga.]
- Kunos, Linda, Cox, John K. 2020. „An Interview with John K. Cox”. *Reči, Journal of Language, Literature and Culture*, 13: 224–235.
- Lakićević Lakas, Dragan. 2021. *Roman o Biljani*. Podgorica: CID.
- Lukić, Jasmina. 2003. „Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama”. *Sarajevske sveske*, 2: 67–82.
- Lukić, Jasmina. 2016. „Svemu nasuprot (energija ženske pobune)”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd: Žene u crnom: 17–33.
- Matijević, Tijana. 2020. „Autorke na književnoj levisi: od proleterske do postjugoslovenske književnosti”, *Antropologija*, 20 (1–2): 213–231.
- Pavićević, Borka, Jovanović, Biljana. 2016. „Vremena i vreme: intervju Borke Pavićević sa Biljanom Jovanović, Atelje 212, 3. 3. 1983”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd: Žene u crnom: 259–264.
- Петрић, Мина. 2021. „Билјана Јовановић драматичарка”. *Сцена*, LVII (4): 37–49. [Petrić, Mina. 2021. „Biljana Jovanović dramatičarka”. *Scena*, LVII (4): 37–49.]
- Sekelj, Vojislav. 1979. „Biljana Jovanović: *Pada Avala*, Prosveta, Beograd 1979”. *Polja*, 25 (249): 34–35.
- Slapšak, Svetlana. 1996. „Teatar minerala: *Soba na Bosforu* Biljane Jovanović”. *Pro Femina*, 7, 144–145.

- Slapšak, Svetlana. 2023. „Poetika beznađa Biljane Jovanović”. *Zeničke sveske – Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 37–38: 274–305.
- Šop, Ljiljana. 1996. „Dok je neznanog junaka, Avala ne sme pasti”. *Pro Femina*, 7, 135–138.
- Veljak, Lino. 2016. „Građanski i antiratni aktivizam Biljane Jovanović”, u: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd: Žene u crnom: 227–230.
- Веселиновић, Соња. 2022. „Родно ситуирање у роману *Пада Авала* Билјане Јовановић”, у: Д. Бошковић, Ч. Николић, *Српски језик, књижевност и уметност: Роман и град*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: 629–638. [Veselinović, Sonja. 2022. „Rodno situiranje u romanu *Pada Avala* Biljane Jovanović”, u: D. Bošković, Č. Nikolić, *Srpski jezik, književnost i umetnost: Roman i grad*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet: 629–638.]
- Веселиновић, Соња. 2023. „Књижевнице као антиратне активисткиње: преписка *Вјетар иде на југ и обрће се на сјевер*”; у: 52. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар: 303–312. [Veselinović, Sonja. 2023. „Književnice kao antiratne aktivistkinje: prepiska *Vjetar ide na jug i obrće se na sjever*”; u: 52. naučni sastanak slavista u Vukove dane. Beograd: Filološki fakultet, Međunarodni slavistički centar: 303–312.]
- Vulf, Virdžinija. 2009. *Sopstvena soba*, prev. Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač.

Individualism as a Resistance: Biljana Jovanović's Literature and Activism

Biljana Jovanović (1953–1996) was a contemporary Serbian writer whose literary work and social activism were thematically and conceptually intertwined. She explored new poetic directions and relevant social issues from one book to another, maintaining a high level of subversiveness and polyphony without conforming to recognisable stylistic and ideological solutions. The reception of her literary work is somewhat paradoxical: in certain circles, she is considered a cult writer, yet her books and their influence are rarely a subject of critical or scholarly attention. Jovanović's engagement in the struggle for human rights, freedom of speech, and in anti-war projects (such as the Civil Resistance Movement and the Flying Classroom-Workshop) and demonstrations in 1991–1992 was uncompromisingly directed against authoritarianism, nationalism, and patriarchy. This paper examines the interplay of biography, philosophical education, and literary explorations in Biljana Jovanović's accomplishments as a cultural figure.

Keywords: Biljana Jovanović, poetics, feminist literary criticism, reception, cultural field, activism

Siromaštvo, ljubav i rat: pripovetke Nadežde Tutunović²

Apstrakt: Nadežda Tutunović je srpska pripovedačica (1910–1975). Autorka je četiri zbirke pripovedaka *Beogradske priče* (1934), *Kroz ulice i duše* (1938), *Prepuna čaša* (1953), dok je posthumno objavljena zbirka njenih priča *Bela kućica* (2010). Bila je saradnica dnevnih novina *Politika* od 1929. godine gde je štampala kratke priče. Knjige je objavljivala u popularnoj ediciji *Naša knjiga* izdavačke kuće Geca Kon, a kasnije u Prosveti. Ovaj rad ima za cilj da objedini biografske i bibliografske podatke i da predstavi stvaralački opus Nadežde Tutunović, kao i dosadašnju recepciju njenog stvaralaštva. U radu će biti sistematizovane pripovetke ove autorkice pomoću formalne i tematske klasifikacije, a zatim će se ukazati na koncepte i kontekste unutar kojih je moguće smestiti pripovetke Nadežde Tutunović, kao što su periodički kontekst gde se može razmatrati uslovljenost književnosti i časopisa, zatim korpus popularne literature i korpus angažovane književnosti.

Ključne reči: Nadežda Tutunović (1910–1975), popularna književnost, angažovana književnost, socijalna pripovetka, ljubavna pripovetka, ratna pripovetka

Zahvaljujući sistematičnim, intenzivnim i ekstenzivnim istraživanjima književnost koju su pisale žene, koja su sprovedena tokom prethodnih desetak godina (a i dalje se sprovode), „otkriveno” je niz autorki čije stvaralaštvo zahteva savremeno čitanje. Jedna od njih je Nadežda Tutunović. Njeno stvaralaštvo je još jedan od brojnih književnih korpusa u nizu onih koje književno-istorijski kanon ne prepoznaje, a čije tumačenje i kontekstualizacija unose promene u dosadašnje percepcije književne istorije. Kako je recepcija književnog stvaralaštva Nadežde Tutunović tek u nastajanju, a biografskih podataka, kao i druge vrste svedočanstava o njoj ima veoma malo, ovaj rad ima za cilj

¹ jelmilinkovic@gmail.com

² Istraživanje sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, br. projekta 1010, *Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izvora za naučnu i umetničku transpoziciju – ARSFID* / This research was supported by the Science Fund of the Republic of Serbia, #Grant No 1010, *History and identity of female artist in Serbian modern art – creating a source for scientific and artistic transposition – ARSFID*.

da dà pregled dosada prikupljenih podataka o ovoj autorki, da predstavi dosadašnju savremenu naučnu recepciju, da ponudi moguću tipologiju njenih pripovedaka, te da konceptualizuje i kontekstualizuje stvaralaštvo Nadežde Tutunović, kako bi se postavila platforma za buduća istraživanja i tumačenja.

Skica za biografiju

Kada je reč o biografiji Nadežde Tutunović ona je svedena i oskudna, a u svim dosadašnjim pominjanjima najčešće se prepisuje ista grupa malobrojnih podataka. Osnovne informacije sabrane su u *Leksikonu pisaca Jugoslavije* i *Srpskom biografskom rečniku*, odakle se biografija Nadežde Tutunović može sažeti u nekoliko rečenica. Nadežda Tutunović (udato Ilić) rodila se u Beogradu 1910. godine. Rođena je u činovničkoj porodici sa mnogo dece. Odrasla je u Beogradu. Uprkos skromnim uslovima u kojima je živela njena porodica, uspela je da se školuje. U Beogradu je završila gimnaziju, a zatim i Filozofski fakultet, grupu za srpski jezik i književnost. Nakon diplomiranja radila je kao suplent u Drugoj muškoj gimnaziji u Sarajevu, a nakon udaje nekoliko puta menja mesto prebivališta pošto je muževljev posao zahtevao selidbe. Drugi svetski rat i okupaciju provela je u Beogradu. Nakon oslobođenja seli se sa porodicom u Šabac gde učestvuje u posleratnoj obnovi i izgradnji ovog grada. Bila je aktivno angažovana na podizanju obrazovnog centra u okviru nove industrije: bila je direktorka tehničke škole pri šabačkoj hemijskoj industriji Zorka (1946–1950). Međutim, rad u hemijskoj industriji ostavlja ozbiljne posledice na njeno zdravlje, te je teško bolesna 1950. godine penzionisana, nakon čega se vraća u Beograd, gde se leči i bavi književnim radom.

Skica za bibliografiju

Nadežda Tutunović je počela da objavljuje sa svega 19 godina u dnevnom listu *Politika* (1929. godine). Kako tokom naredne decenije dominantno ovde objavljuje pripovetke, tako *Politika* postaje povlašćeno mesto njenog književnog rada. Pored toga u ovom periodu u značajnom međuratnom književnom časopisu *Misao* štampala je dve duže priče sa razvijenijom naracijom („Malo drugačije” 1932. i „Periferiska priča” 1933. godine).³ U dva navrata je pravila presek, mahom ranije objavljenih, pripovedaka, uobličivši tako dve zbirke *Beogradske priče* (1934, Geca Kon) i *Kroz ulice i duše* (1938,

³ „Malo drugačije” (*Misao*. 1932. 40 (7–8): 364–378) i „Periferiska priča” (*Misao*. 1933. 41 (3–6): 178–189).

Geca Kon). Posle Drugog svetskog rata objavljuje zbirku *Prepuna čaša* (1953, Prosveta). Nakon ove knjige Nadežda Tutunović više ne objavljuje. Posthumno, njen sin Ljubomir Ilić priređuje zbirku *Bela kućica* (2010, privatno izdanje) gde su prikupljene do tada neobjavljene pripovetke. Pripovedački opus Nadežde Tutunović objedinjen u zbirke, uključujući i posthumno izdanje, broji blizu sto pripovedaka. Prema podacima koji se navode u *Srpskom biografskom rečniku* i *Leksikonu pisaca Jugoslavije* nekoliko njenih pripovedaka prevedeno je na češki jezik i objavljene su u češkoj periodici.

Skica za recepciju

Tekuća kritička recepcija pripovedaka Nadežde Tutunović tokom 30-ih godina nije bila velika, ali je postojala. Zahvaljujući izrazito vidljivim mestima na kojima je objavljivala: *Politika*, edicija izdavačke kuće Geca Kon, ali zahvaljujući i uticaju i ugledu Živka Milićevića, urednika sa kojim je sarađivala, o njenim zbirkama je pisala tada aktuelna kritika. Međutim, ove ocene nisu uvek bile do kraja pozitivne. Kao vredne osobine isticali su: stil, psihologija, deskripcija, uvidi, društvena kritika, galerija perifernih likova. Istovremeno su zamerane izveštačenost, neubedljivost, zanatski pristup, osporavana im je umetnička vrednost i smeštane su u polje osrednjosti (Mladenović, 1934; Prodanović, 1938). Iz današnje perspektive i feminističkih i ginokritičkih čitanja njenog stvaralaštva jedna „zamerka“ se čini zanimljivom. Naime, Mladenović navodi da Nadežda Tutunović „teško uspeva da izađe iz okvira opisivanja ženskog sveta“ (Mladenović, 1934: 277), iako na istom mestu kao kvalitet navodi da „čista ženska crta ovih pripovedaka čini da se one čitaju lako i prijatno, kao sve što dolazi iz srca“ (Isto). Dakle, za tekuću kritiku „ženskost“ je bila i dobra i loša strana stvaralaštva Nadežde Tutunović.⁴ Za savremenu recepciju upravo je ginocentričnost stvaralaštva Nadežde Tutunović privilegovana kao jedan od njegovih najznačajnijih slojeva.

Savremena recepcija stvaralaštva Nadežde Tutunović dolazi iz naučnog polja. Na rad ove autorke, kao jedne u nizu međuratnih književnica, pažnju je skrenula Stanislava Barać u svojoj disertaciji, koja je zatim pretočena u knjigu *Feministička (kontra)javnost* (Barać, 2015). Kasnije je njeno stvaralaštvo Stanislava Barać temeljnije uključila u istraživanje angažovane ženske proze, gde prozu Nadežde Tutunović analizira kao deo opusa koji čine dela Milke Žicine, Jelene Bilbije, Mitre Mitrović i Fride Filipović (Barać, 2019; Barać, 2020; Barać i Matijević, 2024). Ovi tekstovi su prezentovani deo istraživanja koje ova istraživačica sprovodi, a koja bi uskoro trebalo da budu publikovana kao

knjiga o angažovanoj ženskoj prozi, gde je jedan od stožernih korpusa upravo pripovedački opus Nadežde Tutunović.

U okviru istraživanja ženske književnosti u časopisu *Misao*, za potrebe doktorske teze (2016), a kasnije i knjige, koja je iz nje proistekla, detaljno sam analizirala pripovetke Nadežde Tutunović objavljene u ovom časopisu (Milinković, 2022a). Takođe ova istraživanja su prilagođena i objavljena u okviru temata u časopisu *Priča* kao samostalni tekst „Popularna priča Nadežde Tutunović“ (Milinković, 2016). U ovom istraživanju fokus je bio na popularnoj ljubavnoj pripovesti Nadežde Tutunović, odnosno na novim ljubavnim zapletima i na tipovima junakinja koje ona svojom prozom uvodi u žensku književnost.

Pored ovakve vrste naučne recepcije i osmišljavanja uloge i mesta Nadežde Tutunović u kontekstu književnosti 30-ih i 50-ih godina 20. veka, u nekoliko navrata i same pripovetke Nadežde Tutunović bile su ponovo štampane. Prvi korak u neposrednom upoznavanju savremene čitalačke publike sa stvaralaštvom ove autorke učinio je Vasa Pavković 2009. godine objavivši njenu pripovetku „Tužan praznik“ i kratku propratnu belešku u časopisu *Priča* (br. 8 – 9). U ovoj belešci Vasa Pavković daje ocenu stvaralaštva Nadežde Tutunović i apeluje na istraživače da se vrate periodici kao povlašćenom mestu istraživanja i književnoj riznici (Pavković, 2009: 146). U istom časopisu i sama sam priredila temat gde su uz pomenuti tekst štampane i dve pripovetke iz časopisa *Misao* (2016). Sledeći važan korak učinila je Žarka Svirčev uvrstivši četiri pripovetke⁵ Nadežde Tutunović u važan izbor priča srpskih književnica prve polovine 20. veka *Nemiri između četiri zida* (2021). Ovaj izbor je za recepciju značajan jer predstavlja komercijalno izdanje (Laguna) i iskoračuje iz relativno zatvorenog i ograničenog kruga naučne recepcije. Zahvaljujući njemu proza Nadežde Tutunović ima potencijal da bude pročitana i kod tzv. običnih čitalaca, a ne samo u krugovima tzv. profesionalnih čitalaca, kakva je naučna sredina. Takođe, ovaj izbor je značajan jer ujedno i pravi presek ženskog stvaralaštva i svaku pojedinačnu autorku kontekstualizuje unutar širih poetičkih sinhronijskih i dijahronijskih vektora na kojima se oblikovala ženska književnost prve polovine 20. veka.

Istraživanja sprovedena u ovom recepcijskom trouglu Barać – Milinković – Svirčev trasirala su i glavne okvire unutar kojih je značajno razmatrati prozu Nadežde Tutunović: angažovana pripovetka, popularna pripovetka i modernistička ženska književnost.

⁴ Razrađeniju analizu ove recepcije videti u: Milinković 2022a: 237–238.

⁵ Reč je o pripovetkama „Periferiska priča“ iz časopisa *Misao*, „Nepotreban“ iz zbirke *Beogradske priče* i „Jelenino Badnje veče“ i „Tajna“ iz zbirke *Kroz ulice i duše*.

Faze u stvaralaštvu

Nadežda Tutunović je redak primer autorke koja je pisala isključivo pripovetke. Njena književna karijera vezana je za dnevne novine. Naime, kao autorka oblikovala se pišući za književni dodatak/feljton u *Politici*, što je rezultiralo dvema zbirkama priča, da bi posle rata autonomno i nevezano za periodički koncept pisala pripovetke i objavila ih u promišljenoj i pažljivo koncipiranoj zbirci. Njeno stvaralaštvo moglo bi se podeliti u dve faze, koje je moguće odrediti tipološki-formalno kao: I) faza novinarske priče i II) faza razvijenog pripovedanja. Tipološko određenje prati tematska podela: za prvu fazu karakteristične su priče I) socijalne i II) ljubavne tematike, dok druga faza obuhvata III) (po)ratne pripovetke.

Faza novinarske priče: socijalna pripovetka i ljubavna pripovetka

Prva faza novinarske priče pokriva vreme 30-ih godina. U ovoj fazi stvaralaštvo Nadežde Tutunović neposredno je i tehnički i tipološki vezano za periodiku. Kako je pomenuto, već sa 19 godina, ona publikuje prve priče u dnevnom listu *Politika*. Ove novine ostaće njen dominantni prostor za objavljivanje. Odabrane priče iz *Politike* grupisala je u dve zbirke pripovedaka. Ove zbirke objavljene su u ediciji *Naša knjiga* izdavačke kuće Geca Kon, koja je takođe imala periodički koncept.⁶ Pomenutu ediciju i delovanje u *Politici* povezuje isti urednik, Živko Milićević, pa je opravdano pretpostaviti da su zbirke koncipirane u neposrednoj saradnji sa njim. Takođe, u to vreme Nadežda Tutunović iskoračuje iz novinarske priče u dužu i razvijeniju formu i dve takve pripovetke objavljuje u časopisu *Misao*, gde je, takođe, jedan od urednika bio Živko Milićević. O značaju Živka Milićevića kao kritičara i urednika pisao je Predrag Palavestra u knjizi o srpskoj književnoj kritici:

⁶ Zamišljeno je da svakog meseca sem jula i avgusta bude objavljena po jedna knjiga u ovoj ediciji, a postojala je i mogućnost pretplate. Edicija je bila projekat namenjen širokoj čitalačkoj publici i u njoj se štampala isključivo savremena literatura. Urednički koncept, kao i čitalački krug, bili su široko, ali vrlo precizno definisani: „Naša knjiga’ nije namenjena malom i začaranom krugu od stotinu čitalaca no najširim redovima čitalačke publike i zato u njoj izlaze samo stvari pisane jasno, lako i zanimljivo.“ Izdavač je ustanovio i ekonomsku dostupnost knjiga konstatujući u pozivu na pretplatu da je Naša knjiga „najjeftinija knjiga“. Knjige su imale i obim prihvatljiv širokoj čitalačkoj publici: od 160 do 190 strana, a kako se u pozivu na pretplatu tvrdi: „tehnički je opremljena vrlo ukusno“ („Kako se pretplaćuje na ‘Našu knjigu’“ u Tutunović 1934: nepaginirano). Bez obzira na koncept popularne edicije, knjige ovog izdavačkog projekta imale su kritičku recepciju, pa su prikazi i beleške o njima objavljivani u savremenoj štampi (*Letopis Matice srpske, Južni pregled, Venac, XX vek* itd) (v. Milinković 2022a).

Iz povučene uredničke stolice u *Politici*, Milićević je svojim merilima neprimetno uticao na stil međuratne epohe više nego većina tadašnjih elitnih kritičara, koji su se nadmetali za prva mesta u javnosti. Milan Bogdanović i Marko Ristić samo su prešli preko stranica i stubaca *Politike*, dok je Milićević iz guste senke godinama odlučivao šta će biti pušteno u opticaj i kakvo će se štivo preporučiti čitaocima. Kroz njegove ruke prošle su prve priče Branka Ćopića, Mihaila Lalića, Milovana Đilasa, Đorđa Lopičića, pripovetke Branimira Ćosića, Dušana Radića i mnogih pripovedača koji su preko *Politike* ušli u srpsku književnost (Palavestra, 2008: 338).

Nadežda Tutunović je, takođe, jedna od tih koja je preko *Politike* ušla u srpsku književnost.

Novinarska priča je tokom 30-ih godina prepoznata kao jedan od uticajnijih književnih žanrova. U kritici knjige *Beogradske priče*, Mladenović zaključuje da je *Politika* popularisala ovakvu pripovetku koja je uglavnom kratka, jednostavna i u fabuli i u načinu obrade, te da je za njeno pisanje potreban dobar motiv, neposrednost, odlučnost i iskrenost u obradi (Mladenović, 1934: 275). Činjenica da je Nadežda Tutunović pisala pripovetke za dnevne novine, uticala je na način na koji su ove priče oblikovane. Uslovljenost mestom objavljivanja odnosila se na tematiku, koja je bila savremena i aktuelna, na kompoziciju i dužinu pripovetke, koja je često bila naglih obrta i kratka, ali i na stil kojim su priče pisane. Sama Nadežda Tutunović je u posleratnoj zbirci ostavila kratko svedočanstvo o ovom odnosu:

Kako je oskudica prostora u dnevnom listu uvek tražila sažimanja i krupne skokove u izlaganju, a motivi su često bili iz najsavremenijeg tekućeg momenta to često nisam uspevala da se odbranim od prizvuka novinarskog stila (Tutunović, 1953: 283).

Dve zbirke *Beogradske priče* i *Kroz ulice i duše* pokazuju sve karakteristike novinarske priče Nadežde Tutunović: sažetost, jezgrovitost, poentiranje, kompozicione skokove, ali često i nedovoljnu razrađenost, preteranu jednostavnost, očigledne poente, slabije nijansirane i plakatski osmišljene likove (posebno one negativne), kao i nedovoljno pročišćen i izbrušen stil.

Zbirke sadrže otprilike isti broj priča, prva ima 18, druga, objavljena četiri godine kasnije, 20 pripovedaka. Obe knjige imaju sličan koncept u rasporedu priča. Nakon prve ili prve dve pripovetke koje su duže i razrađenije, date su priče sa socijalnom tematikom, a zatim one koje se tiču ljubavnih tema, sa minimalnim odstupanjima od

ovakvog rasporeda.⁷ *Beogradske priče* otvara nešto duža pripovetka „Jedna ljubav u mom gradu” koja spaja ljubavnu i socijalnu tematiku, da bi se nadalje ređale priče najpre o siromaštvu, a zatim o ljubavnim zgodama i nezgodama. *Kroz ulice i duše* otvara priča „Jelenino Badnje veče”, verovatno jedna od najsnažnijih u čitavom pripovedačkom opusu Nadežde Tutunović, koja predstavlja snažan manifest feminističko-marksiističke kritike aktuelnog jugoslovenskog društvenog uređenja.⁸ Iza nje sledi „Periferiska priča” koja kao temu ima novu mladu junakinju koja na drugi način razumeva ljubav i ljubavne odnose od generacije svojih roditelja.⁹ Ove dve priče objedinjuju tematski korpus koji će biti razrađivan u narednim pripovetkama, najpre u onim koje u fokusu imaju socijalnu tematiku, a zatim one koje se bave nizom varijacija na ljubavne (i porodične) teme. Socijalne pripovetke Nadežde Tutunović obrađuju siromaštvo, društvenu reprodukciju, oblike rada, nefunkcionalne porodične odnose, alkoholizam, ekonomsko nasilje, siromaštvo dece, potplaćenost radne snage, klasne razlike. Ljubavne pripovetke tematizuju stasavanje devojaka/žena, ljubavne i seksualne relacije, žensko telo, odnos gradskog centra i periferije, uticaj ekonomskih odnosa na ljubavne odnose, generacijske relacije u jednoj porodici, žensko prijateljstvo, preljubu.

Na osnovu dva glavna tematsko-motivska kruga unutar kojih se kreće Nadežda Tutunović 30-ih godina 20. veka mogu se utvrditi sledeći skupovi pripovedaka:

Socijalna tematika	Ljubavna tematika
<i>Beogradske priče</i>	<i>Beogradske priče</i>
„Na ulici”	„Jedna ljubav u mom gradu”
„Prevarene nade”	„Opomena”
„Pozajmica”	„Domaća atmosfera”
„Promenila se deca”	„Tramvaj i ljubav”
„Dobročinstvo”	„Pogledi pri susretu”
„Po vetru”	„Kad Francuzi gostuju”
„Nesporazum”	„Male laži i vino”
„Subotnje veče uoči prvog”	
„Nepotreban”	

⁷ Ovaj raspored je dosledno sproveden u prvoj zbirci, dok su odstupanja od njega nešto znatnija u drugoj.

⁸ Detaljnu analizu ove pripovetke dala je Stanislava Barać u Barać 2019: 232–233 i u Barać 2020: 201–202.

⁹ Detaljnu analizu ove pripovetke dala sam u Milinković 2022a: 234–243.

„Luksuz”	
<i>Kroz ulice i duše</i>	<i>Kroz ulice i duše</i>
„Jelenino Badnje veče”	„Periferiska priča”
„Veći dinar od cipele”	„Tuđa priča”
„Uvek s tatom”	„Kasni počeci”
„Čika – Ruski”	„Poderana zavesa”
„Tužan praznik”	„Otvorene oči”
„Dobar pazar”	„Devojka”
	„Poraz”
	„Njeni jadi”
	„Večiti ispitivač”
	„Ana”
	„Tajna”

Tabela 1: Pripovetke iz zbirke *Beogradske priče* i *Kroz ulice i duše* raspoređene po dominantnoj temi. Boldom su označene pripovetke u kojima su u fokusu deca.¹⁰

Kada je reč o pripovetkama socijalne tematike njih je potrebno sagledati u kontekstu sličnih priča koje se tih godina objavljuju u periodici, a zahvaljujući kojima se formira jedan *front* angažovane ženske pripovetke. Glavno mesto oblikovanja ovakve pripovetke krajem 30-ih godina predstavlja časopis *Žena danas*,¹¹ na čijim stranicama se ostavlja dovoljno prostora upravo za angažovanu prozu i priče sa socijalnom tematikom (Milinković, 2022b). Sve ove teme ekstremnog siromaštva, nemilosrdne društvene reprodukcije rada, klasnih razlika i društvenog raslojavanja, dečijeg rada i dečijeg siromaštva, privilegovane su teme i u pripovetkama *Žene danas*, ali i u reportažama,

¹⁰ U ove grupacije ne mogu se uvrstiti priče: „Kumov poklon” (*Beogradske priče*), „Mama, deda i Ljubomir”, „Teška boljka” i „Ne razume baba Maca” (*Kroz ulice i duše*). Skupu ljubavnih pripovedaka svako treba priključiti i drugu priču objavljenu u časopisu *Misao*, „Malo drugačije”. Analizu ove pripovetke videti u: Milinković, 2022a: 234–243.

¹¹ Časopis *Žena danas* (1936–1940) je nastao na inicijativu Komunističke partije Jugoslavije, koja je u tom periodu bila zabranjena i čije delovanje je bilo ilegalno. Kako bi mogle da promovišu i plasiraju svoje ideje, komunistkinje su osnovale Omladinsku sekciju Ženskog pokreta, što je bila društveno priznata organizacija sa višegodišnjim iskustvom u javnom delovanju u borbi za ženska prava i slobode. Tako su komunistkinje pronašle model da pod okriljem feminističkog diskursa, plasiraju i socijalističko-komunističke ideje prevashodno zasnovane na marksističkim postulatima (Milinković, 2022b: 274). Časopisu *Žena danas* posvećen je zbornik radova *Časopis Žena danas (1936–1940): prosvetčivanje za revoluciju* (Beograd: IKUM, 2022).

izveštajima i drugim člancima u ovom časopisu. Poređenjem mogućeg uticaja koji su imale priče Nadežde Tutunović sa onim koje su imale priče u časopisu *Žena danas*, čini se značajnim to što je Nadežda Tutunović objavljivala ove pripovetke na čitanim i popularnim mestima. Dok je *Žena danas* bila precizno usmeren i jasno profilisan časopis, koji je svoju publiku crpeo mahom među istomišljenicima, *Politika* i edicija *Naša knjiga* imali su mnogo raslojeniju i obuhvatniju publiku. Zato je važno što Nadežda Tutunović upravo na ovim mestima objavljuje angažovanu prozu koja je direktna kritika postojećeg društveno-ekonomskog stanja i uređenja zasnovana na feminističkim i socijalističko-marksističkim postulatima. Ona ne samo da slika i dokumentuje društvene nepravde i klasne razlike, već insistiranjem na njima indirektno poziva i na njihovu promenu. Kako sam u prethodnoj analizi pripovedaka Nadežde Tutunović pokazala, ona je u „pripovetkama socijalne tematike dala sliku života siromašnih (pri)gradskih porodica međuratnog doba. Uspela je da iznedri izuzetno sugestivne slike teškog života ljudi koji stradaju zbog neuslovnih prostora za život i opšte nemaštine“ (Milinković, 2022a: 238).

U tom smislu su posebno važne pripovetke u kojima su junaci deca i gde su prikazane posledice koje postojeći društveno-ekonomski sistem na njima ostavlja. Pod pretpostavkom da ne možemo biti ravnodušni na scene dečije patnje, reklo bi se da potresne pripovetke poput „Po vetru“, koja je svojevrsna interpretacije čuvene priče „Devojčica sa šibicama“ ili „Uvek sa tatom“, gde otac i ćerka završavaju kao prosjaci pred crkvom, upućuju ozbiljnu opomenu, poput priča, ali i dokumentarnih i novinarskih tekstova o sličnim temama, u časopisu *Žena danas*. U međuratnoj prozi moguće je izdvojiti čitav korpus pripovedaka koje tematizuju dečije siromaštvo i posledice koje ekstremni životni (ne)uslovi ostavljaju na odrastanje dečaka i devojčica, a neretko su o tome pisale upravo autorke.¹² U toj tački pisanja o deci (a za odrasle), ukrštaju se dve tendencije književnosti međuratnog perioda – sa jedne strane reč je o modernističkom postupku korišćenja dečije perspektive kojim se pomera tačka gledišta i uobičajena psihologizacija, a sa druge strane po sredi je želja da se na što verodostojniji način prikaže kompleksnost dečijeg života. Ove dve naizgled suprotstavljene tendencije, modernistička i realistička, sustiču se u stvaralaštvu Nadežde Tutunović. Ona bedu, siromaštvo, dečiji rad, položaj dece u porodici i društvu slika gotovo naturalistički, dok ipak većim modernističkim postupcima homodijageze i introspekcije često pribegava slikanju unutrašnjeg dečijeg života. Zbog toga je jedno od privilegovanih poetičkih mesta u pripovetkama Nadežde

Tutunović upravo dečija perspektiva.¹³ Zahvaljujući ovoj povlašćenoj poziciji neposredno su nam data dečija razmišljanja, strahovi, preispitivanja, brige, osećaji odgovornosti, nemoći i sramote, ambivalentnost osećanja prema roditeljima.

Pristup Nadežde Tutunović ljubavnim temama i zapletima značajno se razlikuje od uobičajene tematizacije ljubavnih odnosa koja je bila karakteristična za žensku književnost. Naime, u istoriji ženske književnosti neretko je prisutna ljubavna tematika, što je posledica činjenice da su ljubavni odnosi u životu žena imali značajno, presudno i oblikotvorno mesto. Uobičajeno, gotovo pamfletsko mesto, vezano za žensku literaturu jeste da se žensko stasavanje i odrastanje, odnosno da se ženski (literarni) *Bildungs*, najčešće završavaju ili smrću ili udajom jer junakinja *na kraju romana može ili da se uda ili da umre*. Kako su ljubavni odnosi bili visoko (društveno) kontrolisani sa jedne strane, a sa druge duboko tabuisani, devojke su imale suštinski interes da se njihova pozicija iz pasivne uloge u ovim procesima preokrene u aktivnu. Književnost je nastojala da ove procese opiše, ali i da utiče na njihovo menjanje. Sa feminističkim pokretom tokom 20-ih i 30-ih godina 20. veka, sa porastom formalno obrazovanih žena, sa povećanim mogućnostima za zapošljavanje žena, sa industrijalizacijom i urbanizacijom, nužno je došlo i do određenih promena i u oblasti ljubavi i braka. U pripovetkama Nadežde Tutunović upravo ova pomeranja literarno se dokumentuju. Pored toga što je autorka promovisala žensku samostalnost i aktivnu *novu ženu*, glavni doprinos koji je Nadežda Tutunović dala u ljubavnim zapletima jeste taj što je ljubavne odnose i veze oslobodila fatalizma. I koliko god je u pričama sa socijalnom tematikom slikala teške životne situacije, često tragične i bezizlazne, toliko je u ovim ljubavnim pripovetkama dopustila svojim junakinjama da se zabavljaju, da razmišljaju o svom telu, da imaju prolazne veze, da se suprotstavljaju i bune, dopuštala im je da greše, ali da to ne bude fatalno.

Ljubavne teme smeštene su u prostore međuratnog Beograda, koji je takođe jedan od „junaka“ pripovedaka. Beograd i posebno njegova periferija dvostruko se predstavljaju, kao grad socijalnih i klasnih razlika i često velikog siromaštva, ali i kao grad mladih koji se voze tramvajima, šetaju njegovim ulicama i parkovima, odlaze na Kalemegdan i Topčider, posećuju obale reka, bioskope, fudbalske utakmice, žureve i igranke (Milinković, 2022a: 243). Često se ova dva tematska kruga ukrštaju, pošto i u pričama sa ljubavnom tematikom Nadežda Tutunović nije propuštala da skrene pažnju i na socijalne i ekonomske društvene uslove: junaci i junakinje njenih ljubavnih priča

¹² O položaju dece u međuratnoj književnosti pisale su Milica Janković, Anđelija Lazarević, Desanka Maksimović i druge.

¹³ Videti, na primer, odličnu pripovetku „Pozajmica“ ili „Subotnje večer uoči prvog“ iz zbirke *Beogradske priče*.

neretko su opterećeni socijalnim teškoćama, dolaze iz materijalno skromnih uslova, junakinje su često mlade devojke koje pokušavaju da se samostalno izdržavaju živeći u iznajmljenim sobama ili jeftinim stanovima. Iako u pričama sa ljubavnom tematikom socio-ekonomska kritika nije glavni sloj naracije, jeste osnova na kojoj se priča razvija, a ponekad su upravo ekonomski razlozi i pokretači određenih odluka i radnji.¹⁴

Faza razvijenog pripovedanja: ratna pripovetka

Druga etapa u stvaralaštvu Nadežde Tutunović jeste faza razvijenog pripovedanja koju obeležava zbirka *Prepuna čaša* objavljena 1953. godine. Novinarska i ove faza odvojene su vremenski prelomom: između prve dve zbirke Nadežde Tutunović i poslednje, treće knjige, dogodio se Drugi svetski rat, koji ona provodi u Beogradu. Iako se u međuratnom periodu takođe mogu naći pripovetke razvijenije naracije i složenijih struktura, one su tamo izuzetak, dok su u trećoj fazi dominantne karakteristike. *Prepuna čaša* je vrlo promišljeno koncipirana zbirka pripovedaka, podeljena u dva relativno jednaka dela. U prvom delu naslovljenom kao i cela zbirka „Prepuna čaša” nalaze se četiri priče, dok drugi deo sa naslovom „Otvorene oči” sadrži pet pripovedaka. Pripovetke prvog dela tematizuju vreme okupacije u Beogradu, dok se u drugom delu nalaze pripovetke o vremenu neposredno pre i nakon oslobođenja. Nekoliko pripovedaka, uključujući i prvu koja otvara čitavu zbirku, datirano je, tako da se naracija može gotovo hronološki pratiti od početka rata do 1947. godine. Pripovetke pokrivaju vreme od leta 1941, odnosno, kako je precizno datirano, od 17. avgusta 1941. godine, što je dan kada su na Terazijama nemačke vlasti obesile tela streljanih ustanika. Kako je ovaj događaj direktno povezan sa otporom protiv nemačkih vlasti u skladu sa njim je i poslednja rečenica pripovetke koja objašnjava i naslov čitave zbirke: „Duša je čeznula za nečim novim, što će je lečiti, što će rasplamsati životni plamičak. Patnje i žuči više nije moglo stati: čaša je bila prepuna.” (Tutunović, 1953: 18, podvukla J. M.). Čaša se prepunila, ustanak je počeo – ovakvom poentom najavljene su i ostale pripovetke koje će pokazivati različite oblike otpora okupacionim vlastima jer to što će lečiti i rasplamsati iznova plamen života jeste otpor nemačkoj vlasti kroz različite oblike ilegalnog rada, koji će biti predstavljeni u pripovetkama koje slede. Poslednja priča u zbirci tiče se posleratne industrijalizacije i urbanizacije i tematizuje rad u socijalističkom preduzeću. Ovako raspoređene pripovetke daju najpre hronologiju života u Beogradu pod okupacijom, a zatim prikazuju svu kompleksnost vremena neposredno nakon oslobođenja, koja proističe iz ideoloških

¹⁴ Kao primer može da posluži odlična pripovetka „Jedna ljubav u mom gradu”, kao i pripovetka „Ana”.

raslojavanja, koja su bila prisutna tokom rata, a zatim su postala još kompleksnija neposredno nakon rata. Kao i u pripovetkama iz 30-ih godina, fokus Nadežde Tutunović i ovde je na običnim ljudima i njihovim sudbinama, često na ženama.¹⁵ Ona ne prikazuje političke događaje, ne slika neposredno ratne sukobe, niti bitke, već pokazuje kako se ti događaji reflektuju na tzv. male živote i svakodnevne aktivnosti.

U ovoj zbirci objedinjene su pripovetke koje većinom imaju razvijeniju i složenu naraciju, slojevite likove i često nekoliko narativnih planova koji se ukrštaju. U prethodnoj fazi, najuspešnije pripovetke su bile upravo one gde je Nadežda Tutunović iskoračivala iz formata i okvira novinarske priče. U poslednjoj, trećoj, zbirci potvrđuje se da razvijenija naracija, Nadeždi Tutunović daje prostor da prikaže sopstveno pripovedačko umeće. U tom smislu su najuspešnije priče „Sa prvim snegom”, gde je ukršteno nekoliko narativnih planova, koji su vešto smešteni u jedinstveni rasplet, zatim „Dečaci”, „Čarobna jela” i „Otvorene oči” u kojima Nadežda Tutunović koristi postupak interiorizacije i fokalizacije pripovedanja dajući nam naizgled objektivnu sliku događaja, dok suštinski događaje većinu vremena posmatramo kroz misli, emocije i optiku glavnih junaka i to dečaka („Dečaci”), mlade devojke („Čarobna jela”) i starije žene („Otvorene oči”). Ove pripovetke su i tematski važne jer donose novine u polje (ženske) pripovetke i književnosti uopšte: u njima se prikazuju delovanje pokreta otpora tokom okupacije, kao i civilna infrastruktura i podrška vojsci na frontu, gradi se lik ilegalke i pokazuje se sva složenost okupacionih okolnosti i svo društveno i ideološko raslojavanje. Sa druge strane, one zadržavaju nijansiranu osetljivost pripovedačice za razlike koje donosi socijalno-ekonomska situacija, koja je često u osnovi motivacije junaka i pokretač radnje: potraga za hranom, potraga za ogrevom, nedostatak stambenog prostora i sl. Takođe, opšti plan na kojima se odvija radnja ovih pripovedaka predstavlja platformu na kojoj je ocrtano ratno stanje. Iako se ne pripoveda direktno o njemu, manje ili više posredno, prikazano je nasilje koje rat sa sobom nosi, kako na frontu, tako i na okupiranim teritorijama, zatim, ranjavanje i stradanje, logori, nemačke patrole, kolaboracija i kolaboracionisti, bombardovanja, hapšenja, zabrinutost, strahovi i iščekivanje, nedostatak hrane i ogreva, povratak vojnika kući i druge teme i događaji. Kao što je u prve dve zbirke Nadežda Tutunović dala hroniku i panoramu života u međuratnom Beogradu, tako je u ovoj zbirci dala čitav spektar događaja, situacija, prostora i likova u okupiranom i neposredno oslobođenom Beogradu.

¹⁵ Vešanje na Terazijama je na primer prikazano iz perspektive mlade majke koja pokušava da nabavi mleko i hranu za svoju decu.

Književno-istorijski kontekst pripovedaka Nadežde Tutunović

Za pripovedački opus Nadežde Tutunović, a posebno za fazu novinarske priče, važan je periodički kontekst. U tom smislu ona je jedna od brojnih autorki čije je književno stvaralaštvo neodvojivo od časopisa. Takođe, njeno stvaralaštvo je još jedan važan primer i dokaz da istraživanje i tumačenje ženske književnosti nije moguće bez proučavanja časopisa jer oni nisu „samo” prostori unutar kojih su autorke objavljivale, već je poetika i struktura časopisa uslovljavala i teme, motive, pristup, ali i žanrove kojima su autorke pribegavale. Ovo je očito na primeru pripovedaka Nadežde Tutunović, jer ne samo da je *Politika* usmeravala autorku ka novinarskoj priči, već je uslovljavala i specifičan odabir i obradu teme, što je uočljivo kada se uporede pripovetke iz književnog časopisa *Misao* ili one iz *Politike* nastajale u istom periodu. U prvom slučaju reč je o razvijenijim naracijama, produbljenijim likovima, ubedljivijim motivacijama i niansiranijoj psihologiji, ali i suzdržanijoj društvenoj kritici. Ipak, iako je novinarska priča zahtevala sažimanja, nagle preokrete i brze rasplete, jasne i eksplicitne komentare na društvene prilike i uopšte podrazumevala je jednostavnije strukture, zahvaljujući upravo ovom prostoru Nadežda Tutunović je delovala na dva plana: na planu popularne i na planu angažovane književnosti.

Tradicija popularne književnosti je jedna od značajnih linija u istoriji ženske književnosti. Popularna književnost bi u najširoj definiciji podrazumevala dela lakše sadržine i jednostavnijeg jezičko-stilskog izraza namenjena široj čitalačkoj publici. Objavlivanje tekstova u časopisima, koji su do polovine 20. veka glavni mediji, a u slučaju *Politike* i mediji masovne komunikacije, učvršćuje osnove njihove popularnosti. Tradicija ženske književnosti podrazumeva i tradiciju popularnih žanrova prema kojima autorke imaju različit odnos i na različite načine ih koriste i (re)definišu. U istoriji ženske književnosti u kontekstu popularnih žanrova, izdvaja se kao povlašćena i najčešće korišćena ljubavna priča ili ljubavni roman i u ovu tradiciju upisuje se i Nadežda Tutunović. Popularna literatura garantuje čitaocima prepoznatljiv i poznat prostor zasnovan na jednostavnoj šemi koja se iz dela u delo ponavlja. Ipak, kao i druge autorke, Nadežda Tutunović je koristila uobičajenu strukturu ljubavne pripovetke kako bi je modernizovala, promenila, uvela nove likove i nove zaplete. S obzirom na mesta velikih tiraža i visoke čitanosti, dnevne novine i popularna edicija, gde je objavljivala, može se pretpostaviti da je čitalačka recepcija njenih pripovedaka bila znatna. I upravo zbog toga je značajno što je baš na tim mestima konstruisala nove ljubavne zaplete i nove ženske uloge, što je otvorenije nego što se pisalo do tada, govorila o seksualnosti i ženskom telu, što je ljubavne odnose i žensko ponašanje u njima oslobodila fatalizma. Ovakva

pomeranja ne samo da su predstavljala bitno motivsko i fabulativno pomeranje i inovaciju u dotadašnjoj pripovetci, već su učvrstila koncept *nove žene* koji se gradi tokom čitavog međuratnog perioda i unela nove elemente u podrazumevani ženski *Bildungs*; jer njene junakinje nisu svedene na dva pomenuta izbora: na udaju ili na smrt.

Naredni kontekst u kome Nadežda Tutunović deluje jeste angažovana književnost. Iako se i za pripovetke ljubavne tematike može reći da imaju sloj angažmana, ova autorka se svojim pričama socijalne i ratne tematike upisuje u značajnu liniju angažovane ženske proze (Barać), koja je neposredno povezana sa različitim oblicima realističkog pripovedanja koje se posebno u ženskom stvaralaštvu pervertira i oblikuje na različite načine tokom čitavog 20. veka. Kada bi trebalo da se nađe zajednička poetička nit pripovedaka Nadežde Tutunović, to bi svakako bila jedna od verzija (novo) realističkog pripovedanja, što nimalo ne iznenađuje jer je sukob na književnoj levisi književno-istorijska panorama na čijem planu Nadežda Tutunović piše. Ukoliko prihvatimo Lasićevo vremensko određenje sukoba na književnoj levisi gde se za početak uzima 1928. godina, a za kraj 1952. (Lasić, 1970), ispostavlja se da su godine aktivnog stvaralašta Nadežde Tutunović smeštene unutar ovih polemika, a da poslednju zbirku objavljuje neposredno, odnosno godinu dana nakon što su one okončane. Za stvaralaštvo Nadežde Tutunović od posebnog značaja mogu biti njegove tri etape: 1) etapa socijalne literature (1928–1934), 2) etapa novog realizma (1935–1941) i 3) etapa socijalističkog realizma (1945–1948). Na razmeđama i ukrštajima karakteristika ovih faza tipološki i poetički bi se mogla smestiti i proza Nadežde Tutunović. Međutim, iako se pripovetke Nadežde Tutunović mogu razmatrati unutar poetičkih okvira socijalne literature i(li) novog realizma dosadašnja književna istoriografija ne uključuje njen, ali ni angažman ostalih autorki, u kompleksna pitanja koja ovaj polemički korpus pokreće i nastoji da razreši. Stanislava Barać smatra da su u književnoj istoriografiji koja nastoji da objasni i valorizuje sukob na književnoj levisi i uopšte književnost koja oblikuje marksističko revolucionarne ideje, a koju su pisale autorke, među kojima je i Nadežda Tutunović, zanemarene jer su akterima na književnoj levisi, a kasnije istoriografiji nedostajali određeni analitički pojmovi, poput feminističke revolucije, angažovane/revolucionarne ženske proze i proletersko-feminističke kontrajavnosti (Barać, 2020).

Književno delovanje Nadežde Tutunović pravi luk od 30-ih do 50-ih godina 20. veka. Na ovom luku smeštene su tematski, kompoziciono i kvalitativno različite pripovetke, ali se u svakom trenutku u njima zadržava aktivan i dijalektičan odnos prema društvenoj realnosti iz koje ove pripovetke izrastaju i u koju se vraćaju. Bilo da je pisala o ljubavnim jadima omladinki, proleterskoj borbi sa siromaštvom ili o podvizima i stra-

hovima ilegalki, Nadežda Tutunović je nastojala da dà komentar aktuelne stvarnosti i da (po)kaže svu složenost i uslovljenost različitih društvenih odnosa, situacija i okolnosti.

Literatura:

- Бараћ, Станислава. 2015. *Феминистичка контрајавност: Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*. Београд: Институт за књижевност и уметност. [Barać, Stanislava. 2015. *Feministička kontrajavnost: Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 20-ih i 30-ih godina 20. veka*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.]
- Бараћ, Станислава. 2019а. „Ангажована женска проза”. *Књижевна историја*, 51 (168): 221–242. [Barać, Stanislava. 2019а. „Ангажована женска проза”. *Književna istorija*, 51 (168): 221–242.]
- Barać, Stanislava. 2020. „Feminističko oplemenjivanje socijalne literature (od 30-ih do 50-ih godina 20. veka)”. *Antropologija: časopis Instituta za Filozofiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*. 20 (1–2): 189–211.
- Barać S. i Matijević T. 2024. „О естетској револуцији и политичкој субјективизацији: југословенска женска књижевност 30-их година 20. века”; у: Марина Протрка Штимач и Зринка Божић (ур.): *Књижевност и револуције*. Загреб: Филозофски факултет, 261–276.
- Lasić, Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Загреб: Liber.
- Milinković, Jelena. 2022b. „Од шегрта до воја који јури: приповетка у часопису *Жена данас* (1936–1940)”; у: Станислава Бараћ (ур.): *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 273–295.
- Милинковић, Јелена. 2016. „Популарна прича Надежде Тутуновић”. *Прича*, 10 (36): 231–238. [Milinković, Jelena. 2016. „Popularna priča Nadežde Tutunović”. *Priča*, 10 (36): 231–238.]
- Милинковић, Јелена. 2022а. *Женска књижевност и периодика: Мисао (1919–1937) у контексту феминистичких часописа*. Београд: Институт за књижевност и уметност. [Milinković, Jelena. 2022а. *Ženska književnost i periodika: Misao (1919–1937) u kontekstu feminističkih časopisa*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.]
- Младеновић, Живомир. 1934. „Београдске приче”. *Летопис Матице српске*, 341 (2): 275–278. [Mladenović, Živomir. 1934. „Beogradske priče”. *Letopis Matice srpske*, 341 (2): 275–278.]
- Павковић, Васа. 2009. „Уз причу”. *Прича*, 3 (8–9): 145–146. [Pavković, Vasa. 2009. „Uz priču”. *Priča*, 3 (8–9): 145–146.]
- Палавестра, Предраг. 2008. *Историја српске књижевне критике 1768–2007 II*. Нови Сад: Матица српска. [Palavestra, Predrag. 2008. *Istorija srpske književne kritike 1768–2007 II*. Novi Sad: Matica srpska.]
- Продановић, Никола. 1938. „Кроз улице и душе”. *Летопис Матице српске*, 350 (5/6): 520. [Prodanović, Nikola. 1938. „Kroz ulice i duše”. *Letopis Matice srpske*, 350 (5/6): 520.]
- Svirčev, Žarka (prir). 2021. *Nemiri između četiri zida: izbor pripovedaka srpskih književnica prve polovine 20. veka*. Београд: Laguna.
- Тутуновић, Надежда. 1934. *Београдске приче*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон. [Tutunović, Nadežda. 1934. *Beogradske priče*. Beograd: Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon.]
- Тутуновић, Надежда. 1938. *Кроз улице и душе*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон. [Tutunović, Nadežda. 1938. *Kroz ulice i duše*. Beograd: Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon.]
- Тутуновић, Надежда. 1953. *Препуна чаша*. Београд: Просвета. [Tutunović, Nadežda. 1953. *Prepuna čaša*. Beograd: Prosveta.]

Poverty, Love and War: Short Stories by Nadežda Tutunović

Nadežda Tutunović is a Serbian storyteller (1910–1975). She is the author of four short story collections: *Beogradske priče* [Belgrade Stories, 1934], *Kroz ulice i duše* [Through the Streets and Souls, 1938], *Prepuna čaša* [Full Glass, 1953] and *Bela kućica* [Little White House, 2010, posthumously]. She was a contributor to the daily newspaper *Politika* from 1929, where her short stories were printed. Her books were published in the popular edition *Naša knjiga* [Our Book] by the publishing house *Geca Kon*, and later by *Prosveta*. The aim of this work is to consolidate biographical and bibliographic data and to present the creative work of Nadežda Tutunović, as well as the reception of her work so far. The short stories of this author will be systematised using a formal and thematic classification. I will then present the concepts and contexts within which it is possible to place Nadežda Tutunović's short stories, such as the periodical context, where the conditioning of literature and magazines can be considered, as well as the corpus of popular literature and engaging literature.

Keywords: Nadežda Tutunović (1910–1975), popular literature, engaging literature, social short story, love short story, war short story



Timekeeper Outside the Canon: Roksanda Njeguš's Prose in the Serbian Literary System²

Abstract: This paper will discuss the work of Roksanda Njeguš (1915–2009) in the context of Serbian literature. Roksanda Njeguš was a translator from Slovenian and Italian into Serbo-Croatian, a writer, and a cultural worker. She published a book of literary reportage *Normirac u srcu* (1949) and the novels *Kidanje* (1959), *Stolice na kiši* (1978), and *Otpisani iz ružičaste zone* (1998). This paper aims to outline one possible line of interpretation of the author's oeuvre regarding the broader political and cultural context of its creation. The author's narrative focus is women's experience during the National Liberation Struggle, and her last novel is dedicated to the breakup of Yugoslavia. Therefore, this work will attempt to view her novels as a literary chronicle of Socialist Yugoslavia through the female experience of struggle. By analysing her novels, this paper will critically reevaluate the author's marginal position in the canon of the Serbian literary system.

Keywords: Roksanda Njeguš, Serbian literature, gender perspective, Socialist Yugoslavia

Introduction

The literary works of Roksanda Njeguš (1915–2009) were published throughout the post-war period in Yugoslavia and later Serbia, marking an entire era from the establishment of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia to its breakup in the 1990s. Njeguš's oeuvre includes four significant publications: *Timekeeper at Heart*³ (*Normirac u srcu*, 1949), a book of literary reportage, and three novels—*Tearing* (*Kidanje*, 1959), *Chairs in the Rain* (*Stolice na kiši*, 1978), and *The Written Offs from the Pink Zone* (*Otpisani*

iz ružičaste zone, 1998). These works were released over a notably wide period, with a ten-year gap between the first two and a twenty-year interval between each of the following publications. This publication pattern complicates the classification of her literary output into distinct phases, as each period would be represented by only a single work since the works differ between themselves. However, as will be shown in the continuation of this paper, there is a persistent focus on "Yugoslav topics" in Njeguš's works, despite their diversity. These topics include the struggles of the Yugoslav Partisans during World War II, the nation-building and society-building processes of post-war Socialist Yugoslavia, and the Yugoslav idea and its decline during the breakup of Yugoslavia. This thematic focus places Njeguš in a very specific, yet limited and limiting, context within the literary system.

I hypothesize that Roksanda Njeguš's invisibility in the contemporary Serbian literary system stems from multiple reasons. The foremost reason is her embeddedness in the Yugoslav political system and her firm belief in the idea of Yugoslavia, which is evident in the themes of her literary oeuvre. As Mitja Velikonja notes, the previous cultures of national memory in all three Yugoslavias merged into a single culture of trans-national pan-Yugoslav memory, only to be "de-Yugoslavized" and fragmented into individual national memories from the end of the 1980s (Velikonja, 2021: 304). This de-Yugoslavization also affected literary memory, which tended to forget the works and authors explicitly aligned with the political and ideological system of Yugoslav socialism, instead focusing on authors who wrote about nation-specific or universal topics. The second reason for Roksanda Njeguš's marginalization in the contemporary Serbian literary canon is the diminished position of female authors within the literary system. Additionally, Njeguš's complex national identity further complicates her recognition within the literary canon. As an ethnic Serb born in Croatia, writing in the western variant of the Serbo-Croatian language, and identifying with a Yugoslav national identity, her work does not easily fit into the nationalist frameworks that have dominated post-Yugoslav literary criticism. This issue of unclassifiability is compounded by the methodological nationalism (Beck, 2000) prevalent in contemporary literary history, which tends to favor authors whose works align with clear national narratives. Consequently, Njeguš's contributions have largely been overlooked.

As Lydia Sklevicky notes, in Yugoslavia — a country that prides itself on highlighting women's equality as a cornerstone of its socialist revolution and celebrates the significant participation of women in the national liberation struggle and revolution — the historical "invisibility" of women can be seen as a result of the "invention of tra-

¹ darko.ilin@ung.si

² This research is part of the research program *Historical Interpretations of the 20th Century* (P6-0347) financed by the Slovenian Research and Innovation Agency.

³ All the titles translated by the author, while the quotes are translated by Slađana Aćimović.

dition.” Substantial efforts have been made, both ideologically and within contemporary historical research, to assert that women have always been nearly fully integrated into the revolutionary (socialist, communist) tradition. By continually repeating this narrative, the belief is propagated that women faced no substantial barriers (or only occasional, minor ones) in joining revolutionary processes such as unions, parties, political actions, and the National Liberation War from the mid-19th century onward (Sklevicky, 1996: 19). However, this process of inventing tradition has proven insubstantial, as there was a discontinuity between the revolutionary Yugoslav tradition and the national traditions of its successor states. Consequently, many women writers have been omitted from the literary-historical record. This paper aims to address this gap by bringing one specific author, Roksanda Njeguš, to the forefront. The aim of this paper is two-fold. Its primary objective is to draw attention to the forgotten author Roksanda Njeguš, to review and present her works within the academic sphere, and to contextualize them. Additionally, the rereading of her works reveals a specific connection between her literary output and the social context of her time. Therefore, this paper will not only review her work but also attempt to interpret it, viewing her novels as a literary chronicle of Socialist Yugoslavia through the female experience of struggle. By analyzing her novels, this paper aims to critically reevaluate Njeguš’s marginal position within the canon of the Serbian literary system.

The Life and Legacy of Roksanda Njeguš

Roksanda Njeguš was born on January 7, 1915, in Drniš, a small town in Dalmatia. The region where she grew up was known for its numerous mines, which became a significant theme in her literary work, reflecting the life and struggles of miners. She began her literary career by publishing in youth and workers’ magazines such as *Voice of the Youth* (*Glas omladine*), *Overview* (*Pregled*), *Young Woman* (*Mlada žena*), and *Peasant Thought* (*Seljačka misao*)⁴. In 1941, Njeguš joined the National Liberation Army (the Partisans), participating in the resistance movement during World War II. After the war, she transitioned into journalism and editing, working at *Radio Beograd* and the newspaper *Combat* (*Borba*). She also contributed to *Literary Newspaper* (*Književne novine*), demonstrating her versatility and commitment to literary and journalistic endeavors.

⁴ Two different biographical accounts about Roksanda Njeguš’s education offer conflicting information. One suggests that she studied in Belgrade, while the other asserts that she studied in Zagreb. We are inclined to believe the latter to be accurate, as the magazines she published in before the war were all Croatian publications based in Zagreb.

Njeguš held significant positions in the literary and publishing fields. She served as the secretary of the Serbian section of the Lexicographic Institute of Yugoslavia, contributing to the development of lexicographic resources in the country. Later, she became an editor at the esteemed publishing house *Education* (*Prosveta*), where she played a role in shaping the literary landscape of Yugoslavia. In addition to her editorial work, Njeguš was actively involved in literary organizations. She was the first president of the Association of Literary Translators of Serbia, a position she held in 1951, highlighting her influence and leadership in the literary translation community. In 1955, she became the secretary of the Association of Writers of Serbia, further solidifying her standing and impact within the literary community.

Roksanda Njeguš was a prolific translator, primarily translating from Italian and Slovene into Serbo-Croatian. She was responsible for many translations of both canonical and contemporary Slovene authors into Serbian. Her translations included works by older literary figures such as France Prešeren, Ivan Cankar, and Oton Župančič, as well as contemporary writers like Ciril Zlobec, Dušan Jovanović, Ciril Kosmač, Beno Zupančič, Primož Kozak, Dominik Smole, Dane Zajc, and Gregor Strniša. Njeguš’s translation of Ciril Zlobec’s collection of poems *Carst* (*Kras*) earned her the Miloš N. Đurić award, the most prestigious Serbian prize for translation, in 1977. In 1980, her translation of Primož Kozak’s play *Affair* (*Afera*) was performed at the Serbian National Theatre in Novi Sad. Her exceptional work in translating Slovene literature into Serbo-Croatian was recognized in 1977 when the Slovene Writers’ Association awarded her the Oton Župančič honorary award for her extraordinarily fruitful and high-quality translations.

Roksanda Njeguš’s Yugoslav political orientation is evident in her approach to translation work, where she emphasized the lack of collaborative projects in translating works from specific Yugoslav national traditions and languages into others. She stated: “Our paths to national and social liberation were infinitely difficult and dramatic. Every recognition of the bloody traces on these paths is irrefutable proof that we can only exist and develop together in this world.”⁵ (Njeguš, 1977: 532). Njeguš’s stance against nationalistic fragmentations of culture is also reflected in her activities and speeches, particularly during the Serbo-Croatian language dispute and the Declaration on the Name and Status of the Croatian Literary Language (1967). After the

⁵ Quote translated by Slađana Aćimović. “Naša pota k narodni in družbeni osvoboditvi so bila neskončno težavna in dramatična. Vsako spoznavanje krvavih sledov na teh poteh pa pomeni nespodbiten dokaz, da moremo v tem in takšnem svetu obstati in se razvijati samo skupaj.”

declaration was published, and as the Association of Writers of Serbia was debating a response strategy, Njeguš delivered a distraught speech that reminded her colleagues of Yugoslavia's ethnic conflicts during World War II. She pleaded with them not to fuel chauvinistic fires, declaring that she would leave the party if the League of Communists supported the declaration (Selinić, 2017: 128, 195). This incident underscores her commitment to maintaining unity and resisting divisive nationalist tendencies. After the 1970s, aside from the publication of her novel in 1998, nothing is known about Roksanda Njeguš's life and works. She passed away in 2009.

Narratives of Unity and Struggle: The Literary World of Roksanda Njeguš

Her first book, *Timekeeper at Heart* (*Normirac u srcu*), published in 1949, was produced with an evident ideological purpose and in the poetic style of the socialist realism of the era. This intention is reflected in its cover illustration by Pjer Križanić, which features the silhouette of factories operating at full capacity, symbolizing the drive towards industrialization. The timing of its publication, shortly after the establishment of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia and during a period of intense transition to mass industrialization, underscores its significance. The title *Timekeeper at Heart* clearly alludes to the working class, with "timekeeper" evoking the regulation and monitoring of labor, as well as the norms that have to be achieved. The phrase "timekeeper at heart" suggests that the worker's identity is intrinsic, emphasizing the values of labor and productivity. These themes are explored and affirmed throughout the text analysis. The book comprises 14 pieces, each underscoring various aspects of the worker's life and the ethos of industrial labor. Subtitled as literary reportage, the work explicitly belongs to the genre of literary journalism (cf. Merljak Zdovc, 2004), blending factual reporting with narrative techniques to create a vivid portrayal of post-war industrialization efforts. This genre choice underscores the immediacy and relevance of the themes addressed, capturing the zeitgeist of the period. Through this collection, Njeguš not only documents but also celebrates the spirit of the working class, aligning with the broader ideological currents of her time.

The first text in the book is titled "Director Mirkača" and focuses on the director of a coal mine. Notably, this character, Mirko Lončar – Mirkača, is rooted in reality. "After World War II, the first director of the Brown Coal Mine in Siverić was Mirko Lončar – Mirkača" (Tarle, 2016: 196). An important detail that aids our understanding is that this text was published in the *Literary Newspaper* (*Književne novine*) on April 6, 1948, in the

section "Figures of New People." The narrative centers on the working class, characteristic of social prose, with coal dust ingrained in the workers' faces. Among all the workers, the focus is on Mirkača, who is allowed to tell his story. His narrative represents the ideal and exemplary life story of the new man: having to work from a young age but determined to pursue education — highlighting the trend of education among the working class. He tries to convince the Italians of their wrongdoings and reports them to the ministry, but his complaints are suppressed.

Mirkača embodies the concern for the collective, opposing the old system and striving to establish new laws in a corrupt state. The metaphor "coal veins are stronger than blood veins" suggests that the ideal of the working class is stronger than familial ties. Mirkača eventually becomes the director and refuses to carry out orders that would endanger the workers. The recurrent motif of "fighting for new laws" underscores his persistent struggle for reform, despite initial setbacks. Ultimately, Mirkača's perseverance culminates in tangible victories, marking a triumph of resilience and conviction. Another worker later interjects, "Let me tell you this, comrade" establishing a narrative situation where Roksanda Njeguš appears to be present, reinforcing the genre of reportage. During the war, Mirkača fights, saying, "Everyone helped — both men and women, with all their hearts," and he captures the mine, preventing the Germans from taking the engines. After the National Liberation War, everything is liberated, and Mirkača becomes the director, advocating for new laws such as the right to annual leave for every worker. The narrative concludes on a slightly humorous and very optimistic note, with people initially not understanding the new laws.

The second text, titled "Domac Rota," begins in a reportorial style, narrating the story of the miner Dinko Bičić – known as Domac Rota. He works all day and then spends his evenings studying materials for the Party Congress at a party meeting and reading the newspaper *Combat* (*Borba*). He embodies the ideal of a politically active worker. The narrative then delves into his life story. As early as 1902, Domac Rota organized a union and participated in strikes. This establishes a continuity of Marxist thought and labor activism in Istria and beyond. His story portrays the life of a striker, initially facing challenging conditions under Austrian rule, until news of the Russian Revolution reaches him — a true workers' revolution. However, the local priest denounces the revolution as the work of the Antichrist, and that is how the narrative explicitly depicts religion as an anti-revolutionary force. This text was also published in the *Literary Newspaper* (*Književne novine*) on November 9, 1948, under the title "The Revolution Has Also Triumphed Here." It represents resistance and the continuity of

resistance, which is fully realized only through the creation of socialist Yugoslavia. However, the narrative highlights the historical continuity of the struggle and workers' resistance, as well as faith in revolution.

The third text, "Flag of Freedom in Trieste," begins not as a direct portrait but more as a reportage. The narrator encounters liberated Italians from concentration camps, who recount the horrors they endured. The narrative constructed by the narrator juxtaposes the horrors of war with the promise of peace, where they will rest in the liberated Yugoslav Trieste. There, an utopian image of Trieste emerges, where Slovenes, Croats, and Italians play and sing together. The depiction of the liberation of Trieste is jubilant and proud, with beautiful architecture and camaraderie between Slovenes and Italians. The representation of the Risiera, a Nazi concentration camp in Trieste, is presented disturbingly and graphically. There, Nazis tortured honest Slovenes and Italians, and now they are portrayed as equal victims, highlighting a tendency towards reconciliation. Mothers from Trieste — Slovenes and Italians — come together, demonstrating the motif of sisterhood and unity in grief. When it became known that the Yugoslav army was withdrawing, the people of Trieste took to the streets to support and even embrace the soldiers, chanting Tito's name. Trieste is depicted in this text as a city of freedom, equality, and unity, deserving to belong to the just liberation army due to its commitment to freedom. However, this unity is shattered by the Informbiro Resolution, presented here as the main but not the only reason for the loss of Trieste, ushering in new struggles for the working class in Trieste.

The extent of this paper prohibits an exhaustive analysis of each individual text. However, it is crucial to underscore that every text, through its portrayal of exemplary individuals or situations, upholds values such as the Youth Brigades, the exaltation of labor, class awareness and mobility, anti-religious sentiment, and more. Nevertheless, it is pertinent to devote some attention to the gendered interpretation of the texts, where exemplary portraits are often depicted through female characters. This phenomenon is evident in three of the texts. In the text "Young Partisan Marija," we encounter a female protagonist for the first time. Initially, a somewhat poignant portrayal of her social status is presented: departing from her shepherd's abode to labor in a bauxite mine. Herein lies the narrative arc of female emancipation — from an apolitical to a politically engaged figure. She evolves into a partisan, learns to write, and assimilates the ideals of communism. Notably, her upward mobility within the social hierarchy is celebrated; transitioning from a laborer to a leading worker, and eventually, demonstrating the internationalism of socialism by aiding Bulgaria. This narrative is firmly

rooted in reality, echoing the experiences of the real-life figure, Marija Bonaš, whose discourse on the essence of labor was published in the magazine *The Voice of Istria* (*Glas Istre*) on February 13, 1948.

In the text "Our Anka: A True Story," we witness the suffering of Anka and her confrontation with dominant male figures—her father and later, fascists who subject her to torment. Despite being offered the chance to defect, with promises of a desired life and education, Anka resolutely rejects such enticements. A poignant moment arises when an Italian assailant denigrates her people, instilling in Anka a resolute refusal to forsake her heritage in the face of torture. Lastly, the text "Assembler Branka Madžić" presents a woman who defies conventional gender roles—a fierce combatant with a fervent desire for battle. As the first female assembler in the heavy industry, Branka exudes cheerfulness and courage, clad in her oil-stained jumpsuit. She endeavors to showcase her fearlessness in combat, channeling her spirit into her duties. Branka's defiance against gender stereotypes is palpable, as she challenges societal expectations and asserts her prowess in traditionally male-dominated domains.

After a decade-long hiatus, Roksanda Njeguš published her second book and first novel, *Tearing* (*Kidanje*, 1959). The novel has been described as an autobiographical-regional and social novel (Vitošević, 1984: 582), while Draško Ređep hailed it as a contemporary classic of literature on the National Liberation Struggle, placing it alongside works by Vjenceslav Novak, Vjekoslav Kaleb, and Vojin Jelić (Ređep, 1960: 468). The novel blends confessional first-person narration with third-person storytelling, seamlessly alternating perspectives. The main protagonist, Danka, a young partisan, embodies autobiographical elements from Njeguš's life, such as her hometown Drniš, and the social context in which she grew up. The novel's narrative style bears similarities to that of Mihajlo Lalić, particularly in the depiction of the environment where partisans operate — demonized spaces like forests they hide in — and the psychological states of the characters reflected through the portrayal of the chthonic landscapes they inhabit. This stylistic choice resonates with Lalić's approach in his novel *The Mountain of Cries* (*Lelejska gora*, 1957),⁶ published just two years before *Tearing*.

⁶ In Roksanda Njeguš's subsequent novel, there is an explicit intertextual connection with Mihajlo Lalić's novel *The Mountain of Cries*. The main protagonist of Njeguš's novel is seen reading the book and mentions the main character from Lalić's work. This intertextual reference serves to create a literary dialogue between the two texts, where the world of Lalić's fictional heroes in wartime does not correspond with the values of real people in the time of subsequent peace.

The novel foregrounds the gendered perspective of partisan life, which, despite nominal gender equality, remained patriarchally structured. The semantic potential of a gendered reading of the novel becomes apparent from the very outset, as the narrative begins with the poignant scene of mother Jeka picking her daughter Danka up from prison — a unique depiction of female unity amid the tragic conditions of war. Danka's maturation from girlhood to womanhood also unfolds within the partisan community, intertwined with feelings of gendered shame when she removes her coat under a man's gaze (Njeguš, 1959: 36–37). Moreover, Danka's character is in constant conflict with certain power structures within the partisan movement: "What does he think, that stupid peasant from Promina", Danka suddenly protested, 'that I can't complete the task because I'm not two meters tall and a pile of meat, just because I'm a woman? Wait, comrade, we young communists are not scared; we're all on the task, and if someone from your group has faltered, it's not our fault'" (Njeguš, 1959: 12). Danka challenges gender stereotypes that position female partisans as incapable of performing certain tasks, striving to assert her competence and break free from these limiting perceptions.

A significant aspect of this novel is its treatment of sexuality within the context of the partisan movement, particularly the portrayal of sexual violence. The novel includes a harrowing scene of sexual assault experienced by Danka:

"Press close to me", he said in an indifferent voice, "you'll be warmer. Don't be a prude. We're soaked to the skin, and in this hole, it feels like the winds are breeding." The long claws of his fingers dug into her shoulder, arm, and side. She wanted to move away because the chill from those claws was more distressing than her wet dress. His voice had thorns too: why was she resisting, why was she acting like any other bourgeois goose? In Zagreb, he had slept in the same bed with a female underground fighter, and nobody thought anything of it. She didn't want to be a prude and didn't want to shiver because of the claws. He pressed his thigh against hers. Suddenly, he started whispering nervously, and she felt like spiders were crawling in the shell of her left ear: it's nothing! And what if there had been something? That female underground fighter wasn't as foolish as the Promina geese who think the hymen is a sacred sacrament that must be brought into the dowry at all costs. He had a comrade, lived with her, and lo-

⁷ Quote translated by Slađana Aćimović: "Šta on misli, glupa seljačina prominska, pobuni se odjednom Danko, da ja ne mogu izvršiti zadatak zato što nemam dva metra visine i kola mesa, zato što sam žensko. Čekaj ti, druže, mi se skojevci nismo prestrašili, svi smo na zadatku, a ako je neko od tvojih popustio, to mi nismo krivi."

ved her. But when he found out that a male underground fighter hadn't seen a woman in months, he asked his comrade to go to him, and she went. That's how he solved those problems. And her? Danko? How did she solve them? (...) She stifles the normal woman within herself and drives him to prostitutes..."⁸ (Njeguš, 1959: 65–66).

This passage poignantly illustrates the tension and complexity of sexual dynamics within the partisan movement, highlighting the coercive and abusive behaviors that could occur even in a context that ostensibly promoted gender equality. It also underscores the internal struggle Danko faces between resisting patriarchal control and the societal pressure to conform to traditional gender roles. This scene portrays the taboo subject of partisan sexuality, which is rarely addressed so explicitly in literature, especially from the perspective of a female character and narrator. On the other hand, it highlights the representation of violent masculinity, attempting to coerce Danko into a sexual relationship she neither desires nor consents to. A crucial aspect of the manipulative discourse is the association of the correct functioning of the underground partisan movement with women's affective and sexual labor, as implied in the man's speech. To ensure the movement operates effectively, a woman must sacrifice her bodily integrity and cater to male sexual needs. By describing the actions of violent masculinity as demonic and chthonic, the narrator draws attention to this commodification of femininity, thus providing a subversive depiction of gender relations within the partisan movement.

After nearly twenty years, Roksanda Njeguš published her next novel, *Chairs in the Rain* (*Stolice na kiši*, 1978). Unlike her previous work, this novel extends beyond the experience of the National Liberation Struggle, encompassing a broader and longer period after World War II in Yugoslavia. The narration is first-person, bolder, and

⁸ Quote translated by Slađana Aćimović: "Stisni se uz me, govorio je ravnodušnim glasom, biće ti toplije. Ne budi malograđanka. Mokri smo do kože, a u ovoj rupi kao da se vjetrovi legu — dugačke kandže njegovih prstiju zabijale su se u njeno rame, u mišicu, u slabinu. Htjela je da se odmakne, jer je jeza od tih kandži bila mučnija nego od mokre haljine. I glas mu je imao bodlje: zašto se otima, zašto se ponaša kao svaka guska malograđanska. On je u Zagrebu spavao u istom krevetu sa jednom ilegalkom, pa nikom ništa. Nije htela da bude malograđanka i nije htjela da drhti zbog kandži. On je pripio svoje bedro uz njeno. Odjednom je počeo šaputati nervozno i njoj se učinilo da joj pauci gamižu u školjci lijevog uha: nikom ništa! I velike li stvari da je i bilo nešto. Nije ona ilegalka luda kao prominske guščice koje misle da je himen sveti sakrament koji se po svaku cijenu mora u dotu donijeti. Imao je on drugaricu, živio je s njom i volio se s njom. Ali kad je saznao da jedan ilegalac mjesecima nije vidio ženu, zamolio je svoju drugaricu da ode k njemu i ona je otišla. Eto, tako je on rješavao te probleme. A ona? Danko? Kako ih ona rješava? (...) Ona guši normalnu ženu i sebi a njega goni prostitutkama..."

more personal, with frequent use of profanity, indicating a different narrative stance. Ciril Zlobec notes that the structure of the novel is autobiographical, and much of its events are likely drawn from the author's own life. However, the author continuously balances this autobiographical element within the confines of a literary form. In the narrative confession, the focus remains on the generation as a whole. This is particularly poignant when the collective experience begins to fragment into individual stories, precisely at the moment when unity seems most meaningful, necessary, and achievable (Zlobec, 1979: 1040). The narrative centers on the disillusionment with revolutionary ideals, highlighting how the generation that once functioned as a cohesive unit under strong ideological principles now succumbs to the influences of capitalism and individualism. While elements of systemic critique exist in the previous novel, they are contextualized within an optimistic spirit of overcoming difficulties. In *Chairs in the Rain*, the novel conveys a deep skepticism about the Yugoslav implementation of the socialist system:

And I am going to campaign for the loan. To explain to these hungry and thirsty people why the loan is necessary. Why we are under blockade. (...) To explain why water tanks are not delivering water even though so many delegations have already gone to Zagreb and Belgrade, not to mention the countless telegrams. Why, why, why — a thousand of my questions and even more of theirs buzz in my head, multiplying endlessly, and I only know one answer. I know it exactly, but I don't know how I will tell them so that it becomes the truth for them⁹ (Njeguš, 1978: 122).

In the novel, several narrative threads are interwoven, with the most significant being the linear progression of post-war events, occasionally interrupted by the recounting of experiences of the main character, partisan Zagorka Ilić-Pirgava, in Italy just before liberation. After the war, Zagorka works on radio programs for the Propaganda Center and belongs to the intellectual elite of the new Yugoslavia, highlighting a sense of discontinuity and difference from Danka, the protagonist of the previous novel. The narrative devotes substantial space to describing the generation that emerged from the revolution, but a significant portion is also dedicated to Zagorka's personal story.

⁹ Quote translated by Slađana Aćimović: "A ja idem da agitujem za zajam. Da ovo gladnom i žednom svijetu objasnim zašto je zajam potreban. Zašto smo u blokadi. (...) Da objasnim zašto im cisterne vodu ne dovoze iako je već toliko delegacija otišlo i u Zagreb i u Beograd, a brzojave da i ne brojimo. Zašto, zašto, zašto, bruji u mojoj glavi hiljadu mojih i još više njihovih pitanja, množe se u nedogled, a ja znam samo jedan odgovor. Znam ga tačno, ali ne znam kako ću ga njima kazati. Pa da im bude istina."

From the parallel narrative about her time in Italy, we learn about her romance with a Sicilian named Lore, who worked as a fascist doctor. This relationship is a source of deep shame for Zagorka, as she perceives it as a betrayal of her ideological commitment and fears it may one day be exposed. On the other hand, there is her love story with Golijat, who later becomes her husband but eventually embodies a man who has lost faith in their shared ideology. It is only after Zagorka catches her husband cheating and experiences the collapse of her love for him that she can fully comprehend his social actions. In other words, only when the emotional conditions are right can the private be understood as ideological, thereby confirming the communist thesis about the inseparability of the intimate from public actions. This moment of personal betrayal allows Zagorka to reassess her husband's political alignment, emphasizing the interplay between the personal and the political.

Roksanda Njeguš's last creative endeavor came after twenty years with the novel *The Written Offs from the Pink Zone* (*Otpisani iz ružičaste zone*, 1998). This was one of the first novels addressing the expulsion of Serbs during Operation Storm in 1995, published quietly and largely overlooked by critics (Garonja-Radovanac, 2015: 334–335). Njeguš returns to the familiar setting of her hometown Drniš and its miners. The novel captures the rising tide of nationalism, paired with a sharp critique of the Yugoslav socialist system's inefficiencies and excessive bureaucracy. As summarized by Slavica Garonja-Radovanac, the novel is written in a monologue form, from a male perspective, reflecting the consciousness of the main character — a child of socialism, an anti-nationalist raised in the spirit of brotherhood and unity, which he continues to defend till the end. The novel sketches a world of a nationally mixed mining town in Dalmatian Zagora. The protagonist's father and uncle are pre-war miners and revolutionaries, making it difficult for him to accept the onset of a new war (Garonja-Radovanac, 2015: 335).

The novel's first part is more dialogical, featuring more direct speech and debates, aiming to convey a sense of polyperspective and division. A key theme is the fluidity of identity and the protagonist's contemplation of values that seemed intact until recently, embodied in the idea of brotherhood and unity. The protagonist struggles to pinpoint when and how the upheaval occurred. Structurally, the novel is divided into two parts: the first, where the conflict is foreshadowed but not yet erupted, consists of short chapters, while the second part, describing the war, unfolds in a single chapter, emphasizing the continuity of the war as an unending, long day. Although women were the central focus of the previous two novels, this work shifts the attention to a

male character, while the central female character, Jelena, is a nurse who aids the wounded and serves as the protagonist's love interest. This can be understood as a sign of the repatriarchalization of society that occurred during the wars in Yugoslavia, as the female character in this novel is reduced to the stereotypical representation of a woman as a helper in the war, rather than an active heroine. Garonja-Radovanac notes that Njeguš mentions real-world political figures by name, which she argues disrupts the fictional feel of the novel (Garonja-Radovanac, 2015: 335). However, this criticism overlooks Njeguš's poetics, which consistently blends fiction and the narrative representation of social reality. The connection to reality is strong throughout her work, and in this novel, it is evident through the narrative, which is highly informed about contemporary events, political parties, and popular nationalist and separatist slogans. This approach turns the novel into a narrative testimony of the social climate in SR Croatia and its Serb-populated regions.

Conclusion

The literary oeuvre of Roksanda Njeguš emerges as a significant corpus within the broader literary system of Serbian literature, offering a reflection of the socio-political currents that defined the era. Through the analysis of her works, it becomes evident that Njeguš wielded her literary prowess not merely as a tool for creative expression but as a vehicle for social critique and historical documentation, both in the case of her literary reportage, novels that stand as a testimony about the WWII and the Yugoslav wars. Njeguš's debut work, *Timekeeper at Heart*, exemplifies her adherence to the principles of socialist realism, effectively capturing and at the same time creating, and modeling the zeitgeist of post-war industrialization and celebrating the resilience of the working class. Subsequent novels, such as *Tearing*, *Chairs in the Rain*, and *The Written Offs from the Pink Zone*, exhibit a narrative evolution marked by a deepening exploration of themes related to gender, identity, and the fracturing of Yugoslav unity.

Njeguš's works, with the exception of the last one, offer a distinct portrayal of the revolution and the subsequent period, presenting it through a woman's perspective. Whether as a reporter documenting the aftermath of the war and the socialist transformations or as a creator of representations of women partisan fighters, her gendered perspective provides an alternative reading of Yugoslav themes in literature. Her writing style, in fact, aligns with that of the best writers from that tradition. While Njeguš's literary contributions are undeniably significant, her reception within contemporary Serbian literary discourse remains muted—a consequence of interse-

cting factors including her ideological alignment with Yugoslav socialism, her gendered positionality within the literary hierarchy, and the complex nature of her national identity. By situating her works within the socio-political context of their production and interrogating their thematic underpinnings, we are able to draw attention to her work, and recontextualize it to allow for different readings. The reevaluation of Roksanda Njeguš's literary opus serves as a critical intervention in the historiography of Yugoslav literature, challenging established narratives and foregrounding the voices of now marginalized authors.

Bibliography:

- Beck, Ulrich. 2000. *What is Globalization?*. Malden, MA: Polity Press
- Garonja-Radovanac, Slavica. 2015. *Srpska književna Krajina: od baštine do egzodusa*. Novi Sad: Prometej.
- Merljak Zdovc, Sonja. 2004. "Literary Journalism: The Intersection of Literature and Journalism". *Acta Neophilologica*, 37 (1-2): 17–23. <https://doi.org/10.4312/an.37.1-2.17-23>.
- Njeguš, Roksanda. 1949. *Normirac u srcu: književne reportaže*. Beograd: Rad.
- Njeguš, Roksanda. 1959. *Kidanje: roman*. Beograd: Kosmos.
- Njeguš, Roksanda. 1977. *Zasipamo okope (v gluhem molku)*. *Naši razgledi*, 26(20), 532.
- Njeguš, Roksanda. 1978. *Stolice na kiši: roman*. Beograd: Nolit.
- Njeguš, Roksanda. 1998. *Otpisani iz Ružičaste zone*. Beograd: Prosveta.
- Ređep, Draško. 1960. „Od istog čitaoca: Roksanda Njeguš: Kidanje". *Letopis Matice srpske*, 385 (5), 467–468.
- Selinić, Slobodan. 2017. *Srbija i jezički sukob u Jugoslaviji 1967*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Sklevicky, Lydia. 1996. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Ženskainfoteka.
- Tarle, Ivan. 2016. „Drniško rudarstvo." *Godišnjak Titius*, 9, 139–222. <https://hrcak.srce.hr/223095>
- Velikonja, Mitja. 2021. „YU rearview mirror: ways of remembering Yugoslavia"; in G. Ognjenovic, J. Jozelic (eds.): *Nationalism and the Politicization of History in the Former Yugoslavia*. London: Palgrave Macmillan, 297–321.
- Vitošević, Dragiša. 1984. „Roksanda Njeguš", in *Jugoslovenski književni leksikon*. Novi Sad: Matica Srpska.
- Zlobec, Ciril. 1979. „Roksanda Njeguš, Stolice na kiši". *Sodobnost*, 27(10), 1039–1040.

Normirka izvan kanona: Roksanda Njeguš u srpskom književnom sistemu

Ovaj rad istražuje književne doprinose Roksande Njeguš (1915–2009) u kontekstu srpske književnosti. Roksanda Njeguš je bila prevoditeljka sa slovenačkog i italijanskog na srpskohrvatski jezik, autorka i kulturna radnica, ostavila je značajan pečat u književnom i kulturnom životu Jugoslavije. Iako je objavila četiri knjige: *Normirac u srcu* (1949), *Kidanje* (1959), *Stolice na kiši* (1978) i *Otpisani iz Ružičaste zone* (1998), njen opus u nekadašnjoj jugoslovenskoj, a današnjoj srpskoj književnosti, nalazi se na marginama naučne i kritičke recepcije. U ovoj studiji će se ponuditi jedna moguća interpretacija autorkinog opusa kroz kontekstualizaciju unutar šireg političkog i kulturnog miljea u kojem je nastao. Centralno mesto njenog narativnog fokusa jeste prikaz ženskih iskustava tokom Narodnooslobodilačke borbe, a njen poslednji roman posvećen je raspadu Jugoslavije. Stoga ovaj rad teži da interpretira romane Roksande Njeguš kao književnu hroniku socijalističke Jugoslavije kroz prizmu ženske borbe i ženskog iskustva. Takođe, kroz temeljnu analizu njenih književnih dela, nastojaće se da se kritički prevrednuje autorkin položaj unutar srpskog književnog sistema. Posmatrajući teme, motive i narativne tehnike koje je koristila autorka, u radu se teži ka objašnjenju značaja njenih doprinosa nekadašnjoj jugoslovenskoj književnosti. Sinteza uvida iz različitih izvora ima za cilj da ponudi obuhvatno razumevanje autorkinog književnog nasleđa.

Ključne reči: Roksanda Njeguš, srpska književnost, rodna perspektiva, socijalistička Jugoslavija

Zorana Simić¹

Institut za književnost i umetnost
Beograd
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-4636-5801>

Selena Dukić: jedna živa pesnikinja

Apstrakt: U radu se delimično osvetljava biobibliografija Selene Dukić (Rača, 1909 – Golnik, 1935), jedne od talentovanijih, značajnijih i svestranijih, ali i zapostavljenijih književnica koje su u 20. veku pisale na srpskom jeziku. Pošto je njena literarno-publicistička zaostavština gotovo u potpunosti neprotumačena, u ovom radu ona se sagledava u osnovnim crtama, kako bi se ukazalo na književnoistorijski značaj i ogromne hermeneutičke potencijale opusa Selene Dukić. Ukratko se prati njena autorska geneza koja započinje već u njenom detinjstvu, objavljivanjem pesama u periodici, a koja kasnije uključuje dvadesetak pripovedaka, dramu, segment romansirane biografije o Milici Stojadinović Srpkinja, kao i niz publicističkih priloga. Budući da se privileguje feministička perspektiva, naročita pažnja usmerena je na tekstove „Jedan moj lep susret” i „Ja kao kći”. Nude se tek pojedine mogućnosti njihovog tumačenja. Cilj rada je da se pokaže zašto je i kako književnost Selene Dukić u današnjem horizontu recepcije možda i relevantnija nego ikad.

Ključne reči: Selena Dukić, „Ja kao kći”, žensko autorstvo, modernizam, avangarda, feminizam

Veliki je izazov, i velika privilegija, pisati o Seleni Dukić.

Priča o ovoj autorki započinje u sferi „tišina”, poput onih o kojima govori Tili Olsen (Tillie Olsen) (Olsen, 1978). Tragati za Selenom Dukić znači suočiti se s tišinama. Tačnije, s prazninama. Sa „skandaloznom istorijom zataškavanja feminizma među Južnim Slovenima” (Slapšak, 1996), ali i drugim hermeneutičkim i istoriografskim lakunama, propustima, s previđanjem nesumnjivo epohalnog doprinosa Selene Dukić (srpskoj) književnosti, te, samim tim, sa svim onim *fantomskim* što je ostalo neizrečeno, nenapisano, a moglo je da bude – čini se čak, moralo je da bude – napisano i izrečeno, osvetljeno i vidljivo. Uvid u književnost Selene Dukić istovremeno beskrajno ohrabruje i inspiriše, ali i izaziva teskobu, nelagodu, otpor, pa i bes prema dominantnim putanjama

¹ zorana_simic@hotmail.com

receptije i kanonskim tokovima, koji su najčešće zaobilazili i samo ime ove književnice, osuđujući na taj način mogućnosti (međugeneracijskog) intertekstualnog dijaloga, stvaralačkih doticaja s jednim tek naizgled skromnim, a zapravo prvorazrednim i vrlo idiosinkratičnim opusom.

Selena Dukić – s pravom se može reći – višestruko je i neopravdano marginalizovana. S jedne strane, *nepročitana* je bila još za života, iako je, kao žena, imala retku priliku da bude okružena nekim od vodećih književnih aktera i/ili autoriteta epohe u književno-intelektualnom polju, obeleženom, između ostalog, dubokom rodnom polarizacijom. S druge strane, na nju se po pravilu nisu osvrtni ni potonji istraživači i istraživačice, uključujući i one feministički orijentisane. Seleni Dukić, tako, dosad nije posvećen gotovo nijedan naučni rad ili, uopšte, tekst, mada je, kako su ubrzo nakon njene smrti istakle urednice časopisa *Žena danas*, posredi autorka „vanrednog talenta“ (v. Dukić, 1937) i premda je od njenog stvaralačkog vrhunca prošao bezmalo čitav vek.²

² Kad je reč o naučnoistraživačkim radovima posvećenim Seleni Dukić, jedini poznat izuzetak jeste tekst Bojana Đorđevića u kom su preštampane i ukratko razmotrene pesme koje je Selena Dukić pisala kao dete, na šta ću se ubrzo još osvrnuti; v. Đorđević, 2018. Takođe, treba spomenuti i samizdat Marije Tomić, u kom je autorka pionirski, premda uz brojne istraživačke nedoslednosti, pokušala da osvetli lik i delo Selene Dukić, uključivši i izvestan broj njenih pripovedaka i publicističkih priloga (v. Tomić, 2021). Selena Dukić rođena je 1909. godine u Rači (Kragujevac), a o tome koliko je njena biografija još neistražena svedoči, između ostalog, činjenica da Vikipedijina stranica posvećena Seleni Dukić obiluje nepotpunim ili pogrešnim podacima (na primer, kao godina rođenja navodi se 1910). Na njeno ime nailazi se vrlo retko, gotovo isključivo u biografsko-leksikonskim publikacijama, pri čemu je akcenat najčešće na njenoj novinarskoj/publicističkoj, a ne na književnoj karijeri (izuzeci su Stjelja, 2020; Svirčev, 2018; Svirčev, 2021, ur.; v. i Simić, 2022). Ono što je izvesno jeste da je njen otac bio vojno lice, zbog čega se porodica Selene Dukić ubrzo po njenom rođenju preselila u Beograd. On je poginuo u ratu kad je Selena imala svega pet godina, dok je majka Selene Dukić tri godine potom umrla od tuberkuloze. Selena Dukić nasledila je ovu bolest od majke i preminula od tuberkuloze u dvadeset šestoj godini, na Golniku, u slovenačkom sanatorijumu za plućne bolesti. U međuvremenu, živela je s babom, sestrom i bratom u Beogradu, gde je završila Trgovačku akademiju i već s petnaest godina, ili ranije, počela da radi i izdržava se ne bi li ujedno pomagala porodici. U redakciju lista *Vreme* stupila je 1927. godine, a od 1932. počela da radi u *Politici*. Jedno vreme bila je u partnerskom odnosu s vrlo uticajnim kritičarem Milanom Bogdanovićem, što je takođe ostavilo traga na njenu receptiju i karijeru. Tada se približila i nadrealistima i Krleži, Bogdanovićevim bliskim prijateljima i saradnicima, koji su je kasnije povremeno spominjali, ali bez osvrta na njen književni talenat ili opus. Jedino je dadaista Dragan Aleksić, zapravo, uz urednice *Žene Danas*, ostavio javni sud o kvalitetu književnokritičkog i književnog angažmana Selene Dukić. Miroslav Krleža je 1942. godine u dnevniku – vrlo indikativno – zabeležio: „Ta djevojka bila je nadarena, i mi smo je svi potcjenjivali“ (v. Tomić, 2021).

Selena Dukić bila je, pre svega, književnica, a potom i književna kritičarka, publicistkinja, te jedna od prvih profesionalnih novinarki u Srbiji.³ O njenom celovitom opusu može se, između ostalog, razmišljati kao o žanrovski, poetički i stilski polivalentnom, heterogenom prostoru kontinuiranog prevođenja *dečije melodije* na *muziku odraslih ljudi* i obratno.⁴ Selena Dukić započela je autorsku putanju kao dete-pesnikinja, apostrofirajući goruće teme epohe poput (traume) rata, okupacije, siromaštva, društvenih i klasnih nejednakosti na zapanjujuće zrelo, muzikalan i upečatljiv način. Dok je još bila učenica nižih razreda osnovne škole, njen talenat zapazila je učiteljica i aktivistkinja u oblasti pedagogije Novka Kovačević.⁵ Na njenu inicijativu, a zahvaljujući responzivnosti Milorada Petrovića Seljančice i Milana Ogrizovića, pesme Selene Dukić publikovane su u *Beogradskim novinama*, jedinom listu koji je u Beogradu izlazio tokom Prvog svetskog rata, tj. u periodu od 1915. do 1918. godine (Đorđević, 2018: 16).⁶ Zadivljujući starije savremenike talentom, suverenošću i čitalačkom kulturom, izvesnom aurom vunderkinda, Selena Dukić je, kako primećuje Đorđević, u najranijim književnim delima ujedno nagovestila neke od svojih potonjih opsesivnih novinarskih tema, „dovoli-vši da se u njoj nasluti buduća publicistkinja izrazito socijalne i levičarske tendencije“ (Đorđević, 2018: 17). U isti mah, sugestivno je najavila i vlastite *fikcionalne* eksperimente, prožete visokim stepenom lirizma, lirizma koji, uprkos tome što se autorka nakon

³ Selena Dukić radila je u redakcijama najtiražnije dnevne štampe epohe, koja je inače bila zainteresovana za tzv. ženske teme i ženske rubrike (v. Milinković, 2015: 37). Osim Selene Dukić, u prve profesionalne novinarke na teritoriji Srbije ubrajaju se i Radmila Bunuševac Dedinac, Anđa Bunuševac i Nadežda Doroški.

⁴ Ovde se aludira na početak pripovetke „Dečak ide i zviždi“: „To nije san, pa ipak liči na san. Ide jedna mala kreatura, svih udova zapalih u tuđe rukave i tuđe nogavice, da bi se teže mogli otud izvući nego rakovo meso iz ljuštore na tanjiru. Ide i zviždi. Jednu raskovanu i rasklimatanu melodiju koju, ako pokušate da prevedete na muziku odraslih ljudi, videćete da je puna ljubavnih motiva. Ovako je komična, svaki joj ton pomećen sa svoga mesta; oni zajedno sapliću kompoziciju, praveći u nevidljivoj i od nje isto tako nakaradnu i u tuđe obučenu figuru“ (Dukić, 2022: 71). U ovom poglavlju ponavljam podatke, uvide i zaključke koje sam iznela u tekstu „The Story/Stories on *The Big and the Little Ones*: Authorship(s) of Selena Dukić“, čije se objavljivanje u časopisu *Libri et Liberi* očekuje 2025. godine. Tekst je napisan u cilju da se (dečija) književnost Selene Dukić, s akcentom na zbirci pripovedaka *Veliki i mali*, približi čitaocima van srpskog govornog područja.

⁵ Novka Kovačević bila je, između ostalog, među osnivačicama Društva za prosvetivanje žene i zaštitu njenih prava / Ženskog pokreta. V. Lebl Albala, 2005: 268–269.

⁶ Kako dodaje Đorđević: „Uz to, Seljančica je objavio i kratak tekst o Seleni Dukić, što je i prvi kritički napis o ovoj književnici!“ (Đorđević, 2018: 16). Sam Seljančica zabeležio je sledeće: „To je Selena Dukićeva, učenica III razreda palilulske osnovne škole. Ona ima svoju knjigu, ‘Pojeziju’ – u koju upisuje svoje stihove. To dete od 9 godina zadivljuje svojom bistrinom. Ona već poodavno piše stihove, dosta je čitala i čita. Sad baš čita dela Čika Ljube Nenadovića. Gotovo celu dečiju književnost zna. Ona ne krije da piše stihove, i o tome govori slobodno, otvoreno i razborito. Blagodareći g-di Novki Kovačevići, učiteljici, koja se za malu pesnikinju zainteresovala, u mogućnosti smo da prikazemo nekoliko pesničkih proizvoda male Selene“ (Isto).

detinjstva nije vraćala pisanju poezije, neće iščeznuti već će, naprotiv, rasti i doživeti vrhunac u prozi koja je nastajala u periodu od 1925. do 1935. godine. Selena Dukić je tada pisala i/ili objavljivala, u raznim časopisima epohe (*Misao, Reč i slika, Vreme, Južni pregled, Žena i svet, Srpski književni glasnik, Život i rad, Letopis Matice srpske, Politika*), izvanredne književnokritičke, publicističke i književne priloge: putopise, feljtone, reportaže, prikaze i kritike,⁷ desetak kratkih priča, isto toliko pripovedaka namenjenih deci, dramu ili drame,⁸ a najzad i početak romana, odnosno romansirane biografije Milice Stojadinović Srpkinja, koju nije uspela da dovrši jer ju je u tome sprečila smrt.⁹

Prozu Selene Dukić odlikuje suvereno vladanje ključnim novelističkim tradicijama 19. i 20. veka, naročito realističkim i naturalističkim, ali i intuitivna, spontana reakcija na glavne tokove modernizma i avangarde (u srpskom i jugoslovenskom kontekstu), pre svega nadrealizam i ekspresionizam – na primer, u pripovetkama „Pređa“, „Noćno bdenje u telefonskoj centrali“, „Dečak ide i zviždi“, „Ja kao kći“, te „Građanskoj noveli“, napisanoj u nespornom dijalogu s Miroslavom Krležom.¹⁰ Pošto nije bila zvanična članica nadrealističkog ili bilo kog drugog književnog pokreta, mada je nadrealistima i Krleži bila bliska, Selena Dukić se u svojoj umetnosti nije vodila poetičkim programima, pamfletskim proklamacijama, decidnim polemičkim pozicijama. Ipak, kao iskusna čitateljka, pesnikinja još od detinjstva, a potom i prozaistkinja, ona je, sledeći vlastiti stvaralački impuls, progresivno dostizala visok stepen osobene poetizacije proze, lingvističkog ludizma, osporavanja sintaksičkih, formalnih, žanrovskih, ali, uporedo s

⁷ Treba izdvojiti tekst objavljen povodom uručjenja nagrade Srpske akademije nauka Milošu Crnjanskom za roman *Seobe*. Ovaj tekst predstavlja (remek-)delo inicijacije Selene Dukić u goruće književne polemike epohe; v. Dukić, 1930. U njemu autorka otvoreno ukazuje na hipokriziju žirija, koji nagradu nije dodelio samo Crnjanskom već i Živku Milićeviću (za poeziju), uticajnom uredniku *Politike*, a koji će 1932. godine postati njen poslodavac i pomoći joj kad je, po svemu sudeći nepravično (zbog sukoba na relaciji Bogdanović–Crnjanski) otpuštena iz redakcije *Vremena* (v. Tomić, 2021).

⁸ Zasad je neizvesno da li je reč o jednoj ili dve drame (v. Janković, 2022). Ovaj aspekt opusa tek treba rekonstruisati.

⁹ Indikativno je da je poslednji, nedovršeni rukopis Selene Dukić posvećen upravo Milici Stojadinović Srpkinji. Reč je o autorki na koju su kroz čitav 20. i 21. vek referisale brojne ovdašnje književnice i brojne feminističke kritičarke, pronalazeći u njoj amblematičnu figuru (receptije) ženskog autorstva u srpskoj kulturi (v. Svirčev, ur., 2022). I Mitra Mitrović je, primera radi, pred kraj svog – doduše, znatno dužeg – života, pažnju posvetila (re)konstruisanju biografije Milice Stojadinović Srpkinja. Zanimljivo je da će obimna biografska studija koja je otuda proistekla ostati u rukopisu. Istraživač biografije i bibliografije Mitre Mitrović, Veljko Stanić, postavio je tim povodom pitanje da li je ova autorka, a možda i nesuđena književnica / književna kritičarka, „u tom *slomljenom cvetu* srpske književnosti prepoznala i vlastitu usamljenost i odbačenost“ (Stanić, 2022: 61). Isto pitanje, nažalost, može se postaviti i u slučaju Selene Dukić.

¹⁰ Ovde se oslanjam na etablišana stanovišta Aleksandra Flakera (Flaker, 1976).

tim, i društvenih (pre svega, klasnih i rodnih) konvencija i *dekoruma*, konstruktivno problematizujući i dekonstruišući dominantni (patrijarhalni) sociokulturni i simbolički poredak. U najboljem, a, paradoksalno, najmanje istraženom segmentu njene proze – pripovetkama koje nisu namenjene deci – njen spontani impuls ka infantilizmu ukrstio se, pritom, vrlo intenzivno i plodno, s tada aktuelnim avangardnim tendencijama.¹¹ Naposljetku, Selena Dukić oprobala se i u pisanju pripovedaka za decu, u kojima se pak držala (do)tad etabliраних narativnih konvencija i tradicija (realistički modus i motivacija, prosvetiteljske tendencije, didaktički impuls, feljtonizam, svojevrсна basnolikost). Slobodnije rečeno – ako je, pišući za odrasle, neretko pokušavala da se obrati čitaocu glasom deteta, u drugom slučaju, pišući za decu, pokušavala je pak da se čitaocu obrati glasom odrasle osobe.¹²

Pošto su blagovremeno objedinjene i publikovane u formi knjige, njene pripovetke za decu bile su predmet analize u nekoliko navrata, ali dosad nisu sagledavane naporedo s ostatkom opusa, što znatno sužava, pa čak i osujećuje mogućnosti adekvatne recepcije svakog od ovih segmenata ponaosob i literarnog nasleđa Selene Dukić u celini. Naime, upravo pripovetke za decu mogu se smatrati hermeneutički najmanje podsticajnim i najmanje inventivnim aspektom književno-publicističkog opusa Selene Dukić. Uprkos tome, a bez celovitog uvida u njenu ostavštinu, kritičari su nakon publikovanja zbirke *Veliki i mali*, kako sumira i Bojan Đorđević (v. Đorđević, 2018), utvrdili „da smo prerano izgubili veliki književni talenat“ (Crnilović, 1937: 324), te da je „prava šteta što na vreme nisu uočene sve mogućnosti ove rano preminule spisateljice“ (Cucić, 1937: 111).

¹¹ O infantilizmu u kontekstu avangarde v. Marković, 2020.

¹² Značajniji deo fikcionalnog opusa Selene Dukić prikupljen je i publikovan tek 2022. godine, u izdanju naslovljenom *Pređa*, a zahvaljujući istraživačkim i priređivačkim naporima Tatjane Janković (v. Dukić, 2022). Uz to, ovo više nego dragoceno izdanje obuhvata i odabrane publicističke i putopisne priloge Selene Dukić, pružajući zasad optimalno uporište za analizu (različitih modaliteta) njenog autorstva. Ipak, iz *Pređe* izostaju najranije pesme Selene Dukić, dramski tekst(ovi), niz publicističkih i književnokritičkih priloga, kao i desetak pripovedaka za decu. U testamentarnom pismu Živku Milićeviću Selena Dukić, naime, sama je načinila jasnu diferencijaciju između pripovedaka namenjenih deci, koje je – katkad i u nastavcima – objavljivala u *Politici* tokom 1935. godine, s jedne, i ostatka vlastitog (proznog) opusa, s druge strane (v. Dukić, 2022). Istodobno, Selena Dukić zamolila je Milićevića da pripovetke za decu objedini u zasebnoj knjizi, a ta njena želja ispunjena je 1937. godine. Tada je, u izdanju Gece Kona, u ediciji „Zlatna knjiga“ koju je uređivao priznati teatrolog Živojin Bata Vukadinović, objavljena zbirka pripovedaka *Veliki i mali*, s ilustracijama podjednako etabliраног karikaturiste Vladimira Žedrinskog (v. Dukić, 1937). Uprkos tome što je Selena Dukić u testamentarnom pismu navela svoj celokupan opus, a ne samo pripovetke za decu, knjiga *Veliki i mali* jedino je izdanje njene književnosti u čitavom dvadesetom veku.

Te mogućnosti, kako se ispostavlja nakon objavljivanja *Pređe*, bile su i znatno veće i daleko *ostvarenije* nego što su savremenici Selene Dukić mislili. Iz današnje perspektive postaje jasno da – ma koliko obimom skroman – opus Selene Dukić obiluje hermeneutičkim potencijalima i književnoistorijskom relevantnošću, anticipatorskim kvalitetima, idiosinkratičnošću i amblematičnošću u isti mah. Njegove iscrpne i obuhvatne interpretacije tek predstoje, a u ovoj prilici ograničimo se tek na jednu u nizu mogućnosti. Opusu ove autorke pristupićemo, naime, iz feminističke perspektive, polazeći od dva teksta Selene Dukić kao od svojevrsne studije slučaja.

Uvrstivši tekst „Jedan moj lep susret” – izvorno objavljen 1927. godine – u segment izdanja *Pređa* koji obuhvata pripovetke (preostala dva odnose se na putopisne reportaže i publicističke tekstove), Tatjana Janković istakla je da on jedini izostaje iz bibliografije koju je u testamentarnom pismu Živku Milićeviću načinila sama Selena Dukić, „moguće zato što taj tekst nije smatrala pričom, već beleškom, materijalom za priču ‘Ja kao kći’ (*Letopis Matice srpske*, 1931), gde prepoznamo motiv susreta u vozu” (Janković, 2022: bez paginacije). Osnovano je, međutim, pretpostaviti da je Selena Dukić izostavila naslov „Jedan moj lep susret” iz drugog razloga: ne (primarno) zato što ga je smatrala (nedovršenim ili nedorečenim) prototekstom pripovetke „Ja kao kći” već naprosto stoga što ovaj zapis, za razliku od tekstova koje nabraja u testamentarnoj bibliografiji, nije smatrala *fikcionalnim*.

Premda se isprva može učiniti nedovoljno preciznom ili elaboriranom, primedba Tatjane Janković zapravo na vrlo zanimljiv i podsticajan način otvara oba ova teksta – „Jedan moj lep susret” i „Ja kao kći” – za (komparativna) tumačenja iz feminističke perspektive. Prvi se može čitati i kao osobeno, spontano uobličenje „ženskog portreta” u vidu novinskog priloga, a indikativno je da ga je Selena Dukić ustupila upravo listu *Žena i svet*.¹³ Od našeg razrešenja dileme treba li ovaj zapis žanrovski svrstati u domen publicističkih ili pak književnih tekstova u užem smislu – zavisi, donekle, i ishod recepcije. Naime, „jedan retko čudan susret” koji se odigrao „pre dve godine u junu mesecu”, na putu za „lepo Hrvatsko zagorje” (Dukić, 2022: 54), verujemo li naratorki na reč, tj. opredelimo li se za stepen i model referencijalnosti koji se očekuju od novinskih žanrova, reportaža, čitaćemo kao *svedočanstvo* i *ispovest*. U tom slučaju – budući da je tekst objavljen 1927. godine – možemo da zaključimo, poistovećujući najpre instancu autorke i pripovedačice, kako je Selena Dukić ovaj inspirativan i vrlo upečatljiv susret s

neobičnom ženom u vozu zaista i doživela par godina ranije, u svojoj šesnaestoj godini života.¹⁴

Bivala mi je sve lepša i počela sam da ludujem za njom.

„Evo, mislila sam, najzad jedan ženski stvor koji s lakoćom rešava sva životna pitanja. Ništa ne zapetljava, ne filosofira mnogo, ni protiv koga se ne bori, sa svačim se miri – i uvek ostaje gospodar situacije. Sasvim savršen stvor” (Dukić, 2022: 57).

Ovaj „sasvim savršen stvor”, ispostavlja se, jeste tip *nove žene*¹⁵ u odgovarajućem društvenoistorijskom kontekstu, (proto)tip čija se izuzetnost/avangardnost oslikava holistički, na više nivoa u isti mah: na nivou pojavnosti, fizičkog izgleda, u karakternim crtama i ličnosti, na planu edukacije i interesovanja, u pogledu radne etike i ideoloških nazora. Reč je o kontekstu još uvek ne sasvim ispoljene, ali ipak sve izvesnije i dublje svetske ekonomske krize i prateće fašizacije društva, koje nisu zaobišle ni Kraljevinu SHS/Jugoslaviju pred kraj treće i početkom četvrte decenije 20. veka, kada su jačale cenzura i rigidnost monarhijskog režima, kada su se pomaljali i potom odlučno nastupali studentski protesti, masovne demonstracije i pobune, a, paralelno s tim, bujao ilegalni komunistički pokret (v. Mitrović, 2023). Selena Dukić u ovom tekstu, drugim rečima, portretiše *novu ženu* kakvoj želi da se približi i kakva i ona sama želi da postane – reč je o nepretencioznoj radnici i samostalnoj intelektualci (komunističkog opredeljenja), koja se odlikuje i suverennošću i blagošću u isti mah, prijatnog i sofisticiranog izgleda koji potiče od unutrašnjeg „finog mira i plemenite zrelosti”, nezainteresovanoj za pomodne pojave, odnosno za *konvencionalnu ženstvenost*, ženstvenost koja se u tom trenutku pretežno percipira kao poželjna i/ili očekivana.¹⁶

I ponovo – ukoliko, sledeći testamentarni zapis Selene Dukić, odlučimo da ovaj tekst ne tretiramo kao *fikcionalan* u užem smislu – dolazimo do potencijalno važnog otkrića. Ukoliko se pomenuti susret, naime, zaista i dogodio, pisani izveštaj o njemu (p)ostaje svedočanstvo o tome da je sama autorka, Selena Dukić, neposredno susrela *novu ženu* svog doba i u njoj pronašla motiv za sopstveni rast i psihološku transformaciju, odnosno individuaciju: „Mnogo puta u toku razgovora osetila sam mesta do kojih

¹⁴ Tome u prilog govori primedba žene koju naratorka susreće: „Draga gospođice, vi jedva ako imate šesnaest godina” (Dukić, 2022: 57).

¹⁵ O „novoj ženi” v. npr. Barać, 2013; 2015; Kolarić, 2021a; 2021b.

¹⁶ „U jednom trenutku zaključila sam da je ta stvar što se zove modom tako sasvim bez smisla, i da ogromno hudi ugledu čoveka uopšte” (Dukić, 2022: 58).

¹³ O „ženskom portretu”, kao i o časopisu *Žena i svet*, v. Barać 2015.

sam ja u svojim psihološkim analizama došla i ostala kao na mrtvoj tački, a koja je ona prelazila ne zastajući” (Dukić, 2022: 59). Drugim rečima, ispostavlja se da Selena Dukić *novu ženu* nije oblikovala kao *konstrukt/ideologemu*, da za njom nije tragala u knjigama/časopisima na koje bi se (intertekstualno) oslanjala, kako je i u fikciji i u publicistici tog doba bilo uobičajeno.¹⁷

Ako je u tekstu „Jedan moj lep susret” naratorka doživela svojevršno otkrovenje u susretu s *novom ženom*,¹⁸ u pripovesti „Ja kao kći”, slično kao i u „Pređi”, *epifanijski* zrak prožima čitavu strukturu, od prve do poslednje reči. Međutim, ovde se, metodom izvesne inverzije, primarno tematizuje susret sa, slobodno rečeno, *starom ženom*, „starrinskom damom”, (sa)putnicom u vozu kao amblemom konvencionalne, retrogradne i prevaziđene ženstvenosti. Štaviše, ta i takva žena figurira kao sinonim i sinegdoha za objektivizovane, *postvarene*, a *neostvarene* žene, ženski *kolektivitet* koji sputava slobodan i nesputan razvoj žene kao *individue*. U isti mah, reč je o mučnom, egzistencijalno gotovo nepodnošljivom susretu s fantazmom ili smrću. Susret naratorke sa četrdesetogodišnjom saputnicom, u kojoj ona traži/prepoznaje vlastitu (odsutnu/mrtvu) majku, s obzirom na to da se odvija na fantazmatškoj ravni, ujedno je i susret sa sobom, s različitim modalitetima ženstvenosti i aspektima rodnog identiteta u naratorki samoj. Njeno „putovanje”, „u centar zemlje”, na čijem kraju stoji epifanijski iskaz – „Prodrli mi je u nos i u svest nova, čista atmosfera odozgo sa jutarnjeg hladnog i blagoslovenog prozora. Mama. Mama. / Pa ja te nemam!” (Dukić, 2022: 81) – jeste, zapravo, put rodnog i seksualnog oslobađanja, intenzivne emancipacije, transformacije i postajanja *novom ženom*, ženom-subjekom, ženom koja sama stvara svoje *ja*. Ovde se pomalja jedna od provokativnijih ideja drugotalasnog feminizma da se u procesu osvajanja autoriteta i

¹⁷ Ta *nova žena* pita se: „Jesam li ja sasvim sigurna u sebe da ću, ako dobijem na lutriji sto hiljada dinara (jer ljudi moje vrste mogu se samo na taj način obogatiti), otići i sa prostim, i kulturnim ljudima mojih načela osnovati veliku radionicu na temelju najšire jednakosti, i stvoriti fond za pomaganje obolelog Čoveka Radnika – ili će me ona *ružna, nenapredna ženska* crta odvući u kakvu pomodnu radnju...” (Dukić, 2022: 59, istakla Z. S.). Selena Dukić ovde lucidno predoseća polemike koje će se godinama kasnije voditi u krugu komunističkog pokreta, odnosno načine na koje će se unutar tog pokreta postavljati tzv. žensko pitanje, pri čemu će se žensko spontano, na rubovima diskursa, donekle nekritički poistovećivati s pojmom *malograđansko/buržoasko* (v. Jorgić Stepanović, 2021; Mitrović, 2023; Simić, 2024). Talog interiorizacije maskulinih gledišta/vrednosti primetan je i ovde, utoliko što se „*nenapredna ženska crta*” unekoliko esencijalizuje, tj. dolazi do asocijativnog povezivanja ženskog karaktera i *nenaprednih/nazadnih* tendencija. Ipak, s obzirom na kontekst publikovanja, ovaj prilog Selene Dukić može se smatrati izuzetno značajnim, anticipatorskim i amblematičnim.

¹⁸ „Toga leta u mojoj glavi je bilo mnogo nerazrešenih problema. (...) Ali iznenada je providenje bacilo pred mene čitavu gomilu rešenih problema i još mnogo strelica prema putevima kojima je trebalo ići dalje” (Dukić, 2022: 54).

postupne subjektivacije žena „ženska autonomija ne može iskusiti bez osećanja napuštanja majke i, šire, drugih žena ili čak aspekata sopstva” (Chevigny, 1983: 96).

Premda sama Tatjana Janković ističe da „biografski podatak da je Selena izgubila majku sa osam godina čini ovu priču posebno dirljivom” (Janković, 2022: bez paginacije) – tj. iako bi se ona unekoliko, na prvi pogled, mogla čitati i u autofikcionalnom ključu,¹⁹ kao svojevrсна *ispovest* o odsutnoj/mrtvoj majci²⁰ – zađemo li dublje u nju, uvidećemo da se ona ultimativno opire jednostavnim i jednoznačnim žanrovskim određenjima, i to upravo usled neverovatno visokog stepena fikcionalnosti. „Ja kao kći” približava se, najkraće rečeno, svojevrсноj dramatizovanoj pesmi u prozi, fluktuirajući neprestano i gotovo neuhvatljivo između epskog, lirskog i dramskog modusa, odvijajući se na granicama (ne)izrecivog, pretendujući na pitanja/zapitanost pre nego na odgovore, na dijalog s instancom odsutnog/mrtvog drugog barem koliko i na intenzivan monolog.

Silnog me truda staje da ne dozvolim stvarnosti da mi uđe u svest, kao što ovo jutro ulazi kroz prozor kupea. Unapred znam kako se čovek budi, i kako bih se i ja kao čovek probudila: kao ptica pogledam oko sebe, vidim gospođu saputnicu, opet pomislim na istoriju ove prljave materije kojom je prekriveno sedište, i vidim da jedan bunar prolazi, prikačen za jednu stanicu, kraj prozora. Onako, kako nikad stvari nisu išle pre pronalaska voza: da im se koren ne vidi (Dukić, 2022: 77).

Zasad je neizvesno da li je Selena Dukić, i u kojoj meri, bila upoznata s literaturom u domenu psihoanalize ili, primera radi, Bergsonom (Henri Bergson). Samo u ovom jednom pasusu, međutim, ona spontano, sinkretički sažima ključne tendencije modernizma i avangarde koje su se formirale „nakon pronalaska voza”, na temelju i/ili uporedno s pomenutim intelektualnim strujama. Fluktuirajući na samim rubovima *stvarnosti*, između materijalnosti koja rizomski gubi na svojoj opipljivosti („istorije ove prljave materije”) i oniričkih prostora, subjekt se, u punoj složenosti i agonu, (re)konstituiše svojevrsnim praćenjem frejdovskog rada sna u kome dolazi do *sažimanja* i *pomeranja*. Drugim rečima, otelovljuje se dinamika jungovske *individuacije*. Istorija kao džojsovska *noćna mora iz koje se pokušava probuditi* ne podudara se pak s prirodom i istorijom „čovekovog buđenja”. Leksema čovek u to je vreme, u javnom diskursu, neretko upotrebljavana kao sinonim za *muškarca*, a u nastavku pripovetke „Ja kao kći” takođe će

¹⁹ O autofikciji v. Dušanić, 2012.

²⁰ „Isto toliko imala bi danas žena čija sam ja kći. Ali ona nije živa” i „Moja rođena majka načinila me je bolesnom” (Dukić, 2022: 75, 80).

biti upotrebljena u tom značenju. U tom svetlu, iskaz naratorke možemo čitati barem dvojako: kao ukazivanje na predvidljivost i dominaciju maskulinocentrične i/ili patrijarhalne istorije/optike, ali i kao svojevrzni humanistički apel, varijaciju pitanja „Zar nisam i ja čovek?”. U svom prosequu, Selena Dukić, dakle, samosvesno piše iz orodnjene perspektive, te problematizuje krnju i poroznu istoriju konvencionalne ženstvenosti uslovljenu preovlađujućim patrijarhalnim uzusima, a koja zauzvrat onemogućava konstruisanje ženske ili feminističke istorije. I ona to čini doslednim dekonstruisanjem mikroporodične sheme i strukture kojima se na snazi održava *buržoaska* logika. „Starinska dama” s kojom se u ovoj pripovesti raskida, saputnica iz voza koja reprezentuje majku, onu majku/prethodnicu koja kinji i zlostavlja ćerku/naslednicu, istovremeno je amblem i patrijarhalnosti i vladajućih buržoaskih modela (femininosti). Selena Dukić, dakle, poput brojnih modernista i, naročito, avangardista, teži da radikalno ospori preovlađujući *društveni ukus*, da, štaviše, *ošamari* taj ukus: „Tvoje oslobođenje još samo ako ne dođe jednim grubim, komičnim i luckastim sredstvom, jednom akrobatikom sa tobom. Baciti te nekoliko puta u vazduh da se premećeš” i „Ja, koja sam te stvorila, umeću te i uništiti” (Dukić, 2022: 79, 81).²¹ Međutim, za razliku od svojih savremenika, ona čini nešto *drugo* i ujedno *prvo* u istoriji (srpske) književnosti. Ona se obračunava s buržoaskim mentalitetom u delikatnoj, samosvojnoj i složenoj *ginocentričnoj* perspektivi, i to – preciznije – u višestruko marginalizovanoj perspektivi ćerke, problematizujući konstrukt (starinske) dame iz pozicije žene koja s istom tom damom ipak deli nešto važno: „jednorodnost”. I ta jednorodnost, koju naratorka eksplicitno adresira, zahvaljujući složenim pripovednim postupcima i *pisivosti* teksta,²² može se tumačiti barem dvojako: kao rodbinska/porodična i kao polna/rodna. U tom koraku, Selena Dukić spontano usložnjava pripovest „Ja kao kći” *edipalnom* logikom, uvodeći svojevrzni motiv prascene, odnosno trougla²³ između majke, ćerke i „čoveka koji je (majku, prim. Z. S.) nagoni na treperenje” (Dukić, 2022: 80).

²¹ Selena Dukić ovde, na veoma sugestivan način, čini inverziju pozicija i (očekivanih) uloga majke i ćerke. *Stvaranje majke* u ćerki ispostavlja se kao neophodan korak i u napuštanju i u integraciji različitih aspekata sopstva. Selena Dukić polazi od idioma na koji se često nailazi, ne bi li pervertovala i konstruktivno parodirala kulturu nasilja (na relaciji majka–ćerka) koju podupire i podstiče patrijarhat, vešto balansirajući između lingvističkih i sociokulturnih konvencija, s jedne, i afektivnog, spontanog, gotovo infantilnog izraza koji zalazi u sferu semiotičkog, s druge strane.

²² Ovde se oslanjam na Bartovu (Roland Barthes) diferencijaciju između čitljivih (*lisible*) i pisivih (*scriptible*) tekstova.

²³ O ljubavnom trouglu između dve žene i jednog (oženjenog) muškarca Selena Dukić piše u svojoj ranoj pripovesti „Dve”. U tekstu „Ja kao kći”, međutim, ovaj motiv postaje amblem vladajuće edipalne i heteronormativne dinamike. Tom problemu mogla bi se u budućnosti posvetiti čitava zasebna studija, a ovde je osvetljen tek tangenčno.

Mama, naša jedna krv tera me da budem na tvojoj strani, i ja ti se nudim u pomoć da savladamo toga čoveka. Ali te prvo ne priznajem sebi za majku.

Dakle, gospođo, naša jednorodnost nagoni me da budem na vašoj strani. I ja vam se nudim u pomoć da savladamo toga čoveka. Ali vas prvo prezirem (Isto).

Osim što odlično oličavaju konstitutivni diskurzivni dualizam, ili, bolje, dijalektiku pripovetke „Ja kao kći” – koja obiluje neosetnim inverzijama i prelazima od (po)rođenog ka roditeljskom, od biološke ka simboličkoj majci, od transistorijskog ka istorijskom, tenzijom između bliskog i stranog, prisutnog i odsutnog, živog i mrtvog – ovi pasusi figuriraju i kao obećanje buduće integracije različitih aspekata sopstva, odnosno dosezanja „finog mira i plemenite zrelosti” kakvi se prepoznaju i privileguju u pojavi saputnice iz „Jednog mog lepog susreta”. Naratorka je, utoliko, svojevrzni *enfant terrible*, koji se prećutno vodi džojsovskom parolom *Non serviam*. O suočavanju s nemogućnošću uspostavljanja matrilinearnosti, pronalažanja sopstvene majke na koju je moguće osloniti se, ne bi li postajanje ženom bilo postajanje čovekom, Selena Dukić piše zalazeći implicitno u domen semiotičkog, a eksplicitno kroz hiperepifanijsku pripovednu potragu za „centrom” i „korenom”. Ona pritom dekonstruiše samu mogućnost dosezanja korena i centra (istorije, svesti, porekla), odnosno ukazuje na rizomski karakter, konstruisanost i performativnost roda, (rodne) istorije, identiteta (up. Simić, 2022). Na taj način, Selena Dukić ovde anticipira čitavu lepezu (feminističkih) doprinosa teoriji 20. veka, u rasponu od Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), preko drugotalasnih ideja, kontinentalne filozofije, Julije Kristeve (Julia Kristeva), sve do Džudit Batler (Judith Butler).

Pogrešno bi, međutim, bilo pomisliti da se time iscrpljuju ginocentričnost i/ili feministički interpretativni potencijali opusa Selene Dukić. U tom pogledu, mogu se izdvojiti najmanje još dva problema. Najpre, *nova žena* konstruiše se i locira, i u drugim prilikama, u publicistici Selene Dukić. Opsežan feljton „Učiteljica osuđena na smrt”, pisan u stilu romansirane biografije (koji, inače, možda i najubedljivije pokazuje da bi Selena Dukić, da je poživela, realističku formu ma kolikog obima savladala s lakoćom), posvećen zemunskoj predratnoj, projugoslovenski orijentisanoj revolucionarki i učiteljici Mariji Kovačević-Bešlić (izvorno objavljen u *Politici* 1933. godine) takođe svedoči o njenom interesovanju za biografije *novih žena* različitih epoha i različitih svojstava. Opis Nadežde Petrović, saborkinje i prijateljice glavne junakinje ovog feljtonskog teksta, vrlo se sugestivno saobražava, primera radi, opisu saputnice iz voza u „Jednom mom lepom susretu”.

Dok su pripremale stan u kući seljaka, i dok su krećile sobu, gazdarica je saopštila još jednu novost.

– Putovala sam sa jednom čudnom damom. Plava, razbarušena sa ogromnom kosom. Vukla je neke daske sa sobom u kupeu. Sasvim neobična žena, sem toga – neširana. (...)

To je bilo doba kad su se žene bez izuzetka „šnirale“, to jest, utezale se u oklope koji su imali da udese određenu liniju figuri (Dukić, 2022: 157).

(...) Ponekad, kad bi se Nadežda raspoložila, razvijala je Mariji svoje umetničke poglede i ostavljala na gazdaricu zapanjujući utisak.

– Ovo kao da je i žena i muškarac – govorila je gazdarica nasamo Mariji, i nije shvatala šta to Mariju oduševljava (Isto: 158).

Osim publicističkim i romanesknim interesovanjem i *oduvevljenjem* za *nove žene*, „i žene i muškarce“ ujedno, one koje u sebi suvereno i blago mire *maskulino* i *feminino*,²⁴ opus Selene Dukić obiluje i jednim suptilnijim, neuhvatljivijim rodno relevantnim impulsom. On se može pratiti kroz (komparativno) čitanje nekih od eksperimentalnijih pripovedaka koje je ova autorka napisala – u pitanju su „Pređa“, „Noćno bdenje u telefonskoj centrali“ i već analizirana „Ja kao kći“. Svojevrсна, na momente demonistička dijalektika (po)rađanja *nove žene* susreće se u njima sa – u ginokritičkoj vizuri prepoznatljivim – simbolom (sopstvene) sobe, ali i potragom za vlastitim glasom/subjektivitetom. U ovoj prilici, bez pretenzija ka temeljnom razmatranju ove problematike, možemo da iznesemo tek dve smernice. Lus Irigaray (Luce Irigaray) piše:

Jedina đavolska stvar kod žena jeste njihov nedostatak Boga i činjenica da su, lišene Boga, prinuđene da se povinuju modelima koji im ne odgovaraju, koji ih proteruju, udvostručuju, maskiraju, odsecaju od sebe i jednu od druge, oduzimajući im sposobnost da napreduju ka ljubavi, umetnosti, misli, ka svom idealu i božanskom ispunjenju (Irigaray, 1993: 64; prevela Z. S.).²⁵

²⁴ Up. početak priče „Noćno bdenje u telefonskoj centrali“: „Kaže da nalazi sličnosti u mojoj ruci sa rukom njenog muža, jer je njegova u jednom bila ženska, toliko koliko je kod mene muška i snažna. Dakle, sreli smo se na jednoj ruci, ja i taj nestali komplotist koji je igrao tango i fascinirao nekim neprirodnim zelenim očima“ (Dukić, 2022: 64).

²⁵ „The only diabolical thing about women is their lack of a God and the fact that, deprived of God, they are forced to comply with models that do not match them, that exile, double, mask them, cut them off from themselves and from one another, stripping away their ability to move forward into love, art, thought, toward their ideal and divine fulfillment“.

Zaista, sve tri pomenute pripovetke mogle bi se čitati u svetlu ovog iskaza, kao napor napredovanja ka „ljubavi, umetnosti, misli“, „idealu i božanskom ispunjenju“, počevši od „Pređe“, u kojoj na samom kraju naratorka saznaje „za novu boju. Boju popetu uvis, nad sve što postoji, koja pije, gori, stvara i crveni se do mere koja boli“ (Dukić, 2022: 63), do pripovetke „Ja kao kći“ gde se na gotovo neuporediv način (u srpskom i jugoslovenskom kontekstu) upućuje na poroznost, lakune, podvojenost/razjedinjenost, izolovanost i teret koje u ženama stvara nedostatak matrilinearne ili ginocentrične istorije/povesti na koju bi se one oslonile, na transgeneracijski procep i jaz koji nastaje između žena i u samim ženama onde gde dominira patrijarhalna kultura i gde je na snazi falogocentričan simbolički poredak. Utoliko je uputno osvrnuti se i na čuveni esej „Smeđ Meduze“ Elen Siksu (Hélène Cixous) (Siksu, 2006). Mračna, neistražena soba, koja reprezentuje potisnuti ženski jezik i seksualnost, sveprožimajuću opresiju koja proishodi iz falogocentrične kulture, ista je soba u kojoj se odvija „Pređa“ Selene Dukić, i koju ona iznova posećuje i u pojedinim potonjim pripovetkama. Bojazan od stupanja u tu sobu Selena Dukić kontinuirano je i odlično savladavala, otkrivajući da razloga za strah nema ukoliko se najpre odvažimo na odbacivanje standarda, predstava i arbitrarnih modela koji su drugi postavili pred nas – nas kao žene i kao ljude. Ako je Siksu smatrala da žene, u cilju prevazilaženja ovih prepreka, moraju sebi da dopuste kontakt s vlastitim telom i vlastitim glasom, Selena Dukić pokazala je, decenijama pre toga, da se takvim jednim glasom i telom može stvoriti delo koje (ih) nadživljuje.

Literatura:

- Бараћ, Станислава. 2013. „Нова жена као медијски конструкт и књижевни лик: стварање феминистичког мита.“ *Књижевна историја*, 45 (151), 733–754. [Barač, Stanislava. 2013. „Nova žena kao medijski konstrukt i književni lik: stvaranje feminističkog mita.“ *Književna istorija*, 45 (151), 733–754.]
- Бараћ, Станислава. 2015. *Феминистичка контрајавност. Жанр женског портрета у српској периодици 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност. [Barač, Stanislava. 2015. *Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност.]
- Црниловић, Зора. 1937. „Селена Дукић: Велики и мали.“ *Јужни преглед*, 8–9 (XI), 324. [Crnilović, Zora. 1937. „Selena Dukić: Veliki i mali.“ *Južni pregled*, 8–9 (XI), 324.]
- Џуџић, Сима. 1937. „Селена Дукић: Велики и мали.“ *Летопис Матице српске*, 1 (CCCXLVIII), 109–111. [Cucić, Sima. 1937. „Selena Dukić: Veliki i mali.“ *Letopis Matice srpske*, 1 (CCCXLVIII), 109–111.]
- Дукић, Селена. 1937. *Велики и мали*. Београд: Геца Кон. [Dukić, Selena. 1937. *Veliki i mali*. Београд: Гeca Кон.]
- Дукић, Селена. 1937. „Ускрс у Јерусалиму.“ *Жена данас*, 5/6, 11–12. [Dukić, Selena. 1937. „Uskrs u Jerusalimu.“ *Žena danas*, 5/6, 11–12]. https://zrstorija.iib.ac.rs/istorijski_arhiv/casopis-zena-danas/ (Pristupljeno 5. 6. 2024).
- Дукић, Селена. „Сеобе Црњанског награђене књижевном наградом Академије Наука“, *Време* (14. 3. 1930). [Dukić, Selena. „Seobe Crnjanskog nagrađene književnom nagra-

dom Akademije Nauka", *Vreme* (14. 3. 1930.) <https://www.mcrnjanski.rs/index.php?str=kritika.php&sr=sira&lang=lat&od=1924&do=1930> (Pristupljeno 5. 6. 2024).

• Дукић, Селена. 2022. *Пређа. Приче, путописне репортаже и публицистички текстови*. Ур. Татјана Јанковић. Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”. [Dukić, Selena. 2022. *Pređa. Priče, putopisne reportaže i publicistički tekstovi*. Ur. Tatjana Janković. Kragujevac: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”]

• Душанић, Дуња. 2012. „Шта је аутофикција?”. *Књижевна историја*, 44 (148), 797–810. [Dušanić, Dunja. 2012. „Šta je autofikcija?”. *Književna istorija*, 44 (148), 797–810.]

• Ђорђевић, Бојан. 2018. „Прве објављене песме Милице Костић и Селене Дукић: прилог проучавању културног живота у окупираној Србији (1915–1918);” у А. Вранеš (прir.): *Српске песникиње: зборник радова*. Вишеград, Београд: Андрићев институт, Задужбина „Десанка Максимовић”, 9–21. [Ђорђевић, Бојан. 2018. „Prve objavljene pesme Milice Kostić i Selene Dukić: prilog proučavanju kulturnog života u okupiranoj Srbiji (1915–1918);” u A. Vraneš (prir.): *Srpske pesnikinje: zbornik radova*. Višegrad, Beograd: Andrićev institut, Zadužbina „Desanka Maksimović”, 9–21.]

• Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

• Irigaray, Luce. 1993. *Sexes and Genealogies*. Columbia University Press.

• Јанковић, Татјана. 2022. „Реч приређивача”; у С. Дукић: *Пређа. Приче, путописне репортаже и публицистички текстови*. Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, без пагинације. [Janković, Tatjana. 2022. „Reč priređivača”; u S. Dukić: *Pređa. Priče, putopisne reportaže i publicistički tekstovi*. Kragujevac: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, bez paginacije.]

• Јоргић Степановић, Кристина. 2021. *Питање еманципације жена у Југославији (1918–1948)*. Универзитет у Новом Саду: докторска дисертација. [Jorgić Stepanović, Kristina. 2021. *Pitanje emancipacije žena u Jugoslaviji (1918–1948)*. Univerzitet u Novom Sadu: doktorska disertacija.]

• Kolarić, Ana. 2021a. *Periodika u feminističkoj učionici. Časopis “Ženski pokret” (1920–1938) i studije književnosti*. Beograd: Fabrika knjiga.

• Kolarić, Ana. 2021b. „Nova žena’ u književnosti i kritici.” *Peščanik*. <https://pescanik.net/nova-zena-u-književnosti-i-kritici/> (Pristupljeno 5. 6. 2024).

• Lebl Albala, Paulina. 2005. *Tako je nekad bilo*. Beograd: VMD.

• Марковић, Бојан. 2020. *Поетика и поезија авангарде за децу и младе (Александар Вучо, Оскар Давичо и Васко Попа) – методички и теоријски аспекти*. Универзитет у Београду: докторска дисертација. [Marković, Bojan. 2020. *Poetika i poezija avangarde za decu i mlade (Aleksandar Vučo, Oskar Davičo i Vasko Popa) – metodički i teorijski aspekti*. Univerzitet u Beogradu: doktorska disertacija.]

• Милинковић, Јелена. 2015. *Женска књижевност у часопису Мисао (1919–1937)*. Универзитет у Београду: докторска дисертација. [Milinković, Jelena. 2015. *Ženska književnost u časopisu Misaos (1919–1937)*. Univerzitet u Beogradu: doktorska disertacija.]

• Mitrović, Mitra. 2023. *Otpisana: autobiografski zapisi*. Prir. Veljko Stanić. Beograd: Vukotić Media.

• Olsen, Tillie. 1968. *Silences*. New York: Delta Press.

• Siksu, Elen. 2006. „Smeh Meduze”, s francuskog prevela Sanja Milutinović-Bojanić. *Pro Femina*, 43/45, 67–81.

• Simić, Zorana. 2022. „Graditeljke drugih puteva”. *Genero*, 26, 127–139.

• Симић, Зорана. 2024. *Уреднице женске/феминистичке периодике у Краљевини СХС/Југославији: биографски, књижевноисторијски и типолошки аспект*. Универзитет у Београду: докторска дисертација. [Simić, Zorana. 2024. *Urednice ženske/feminističke periodike u Kraljevini SHS/Jugoslaviji: biografski, književnoistorijski i tipološki aspekt*. Univerzitet u Beogradu: doktorska disertacija.]

• Slapšak, Svetlana. 1996. „Julka Hlapec-Ђорђевић: iz skandolozne istorije zataškivanja feminizma među Južnim Slovenima”. *Pro Femina*, 5/6, 86–89.

• Станић, Вељко. 2022. „Парче великог живота: Митра Митровић о тридесетим годинама 20. века”; у С. Бараћ (прir.): *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију: зборник радова*. Београд: ИКУМ, 55–97. [Stanić, Veljko. 2022. „Parče velikog života: Mitra Mitrović o tridesetim godinama 20. veka”; u S. Barać (prir.): *Časopis Žena danas (1936–1940): prosvetčivanje za revoluciju: zbornik radova*. Beograd: IKUM, 55–97.]

• Stjelja, Ana. 2020. „Selena Dukić – prerano izgubljena srpska književnica”. *VoxFeminae*. <https://voxfeminae.net/strasne-zene/selena-dukic-prerano-izgubljena-srpska-knjizevnica/>. (Pristupljeno 4. 6. 2024).

• Svirčev, Žarka. 2018. „Ko se plaši avangardistkinja?”. *Beton*. <https://www.elektrobeton.net/mikser/ko-se-plasi-avangardistkinja/> (Pristupljeno 4. 6. 2024).

• Svirčev, Žarka, ur. 2021. *Nemiri između četiri zida*. Beograd: Laguna.

• Свирчев, Жарка, ур. 2022. *Постајање ауторком: зборник радова са научног скупа одржаног у оквиру 46. Књижевних сусрета Милици у походе*. Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Културни центар Новог Сада „Милош Црњански”. [Svirčev, Žarka, ur. 2022. *Postajanje autorkom: zbornik radova sa naučnog skupa održanog u okviru 46. Književnih susreta Milici u pohode*. Beograd, Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Kulturni centar Novog Sada „Miloš Crnjanski”]

• Томић, Марија. 2021. *Селена Дукић (1909–1935): документарно-прозни запис уз осврт на личност и дело М. Богдановића*. Београд: самиздат. [Tomić, Marija. 2021. *Selena Dukić (1909–1935): dokumentarno-prozni zapis uz osvrt na ličnost i delo M. Bogdanovića*. Beograd: samizdat.]

• Chevigny, Bell Gale. 1983. “Daughters Writing: Toward a Theory of Women’s Biography”. *Feminist Studies* 9 (1), 79–102.

Selena Dukić: A Living Poetess

The paper highlights the bio-bibliography of Selena Dukić (Rača, 1909 – Golnik, 1935), one of the most talented, significant, and versatile, yet overlooked women writers of 20th-century Serbian literature. Given that Dukić’s work remains largely underresearched and unjustifiably unknown, this study will examine her literary and journalistic contributions in broad terms to underscore the literary-historical significance and vast hermeneutic potential of her oeuvre. Selena Dukić’s authorial journey began in her childhood, with the publication of poems in periodicals, and later included a series of short stories for both adults and children, one or more plays, a segment of a novelised biography of Milica Stojadinović Srpkinja, and numerous journalistic contributions. This paper places particular emphasis on the gynocentric aspects of Selena Dukić’s oeuvre, i.e. on two texts approached briefly from a feminist perspective: on the one hand, the journalistic article “Jedan moj lep susret” [My Beautiful Encounter] which serves as a proto-text for the short story *Ja kao kći* [Me as a Daughter], and on the other hand on the aforementioned short story. The paper highlights the importance, anticipatory qualities, and potential epochal features of these texts to lay the groundwork for future analyses of Dukić’s oeuvre. It aims to demonstrate why and how her work might be more relevant than ever in contemporary literary discourse.

Keywords: Selena Dukić, *Ja kao kći* [Me as a Daughter], women’s authorship, modernism, avant-garde, feminism

Lutka, animacija, dokument: Filmsko umetničko stvaralaštvo Vere Jocić (1916–2000)

Apstrakt: Tekst obrađuje umetničku i filmsku karijeru autorke kratkih animiranih i dokumentarnih filmova Vere Jocić (1916–2000), koja je bila i slikarka i montažerka, a smatra se i pionirkom jugoslovenske animacije i lutka-filma zajedno sa njenim suprugom, poznatim piscem Ljubišom Jocićem (1910–1978). Ovaj umetnički i bračni par realizovao je prvi animirani i lutka-film u posleratnoj Jugoslaviji, *Pionir i Dvojka* (1949), za koji su osvojili Zlatnu medalju za najbolji film za decu na Filmskom festivalu u Veneciji 1950. Zajedno i samostalno, režirali su više kratkih animiranih i dokumentarnih filmova, i druga ostvarenja. Vera Jocić stvarala je u doba uspona Beogradske škole dokumentarnog filma. Samostalno je napisala i režirala istaknute kratkometražne dokumentarce *Devojke bez momaka* (1963), *Apel* (1964), *Kuća bez fasade* (1970) i druge.

Ključne reči: Vera Jocić, lutka-animacija, kratki dokumentarni film, ženski film, umetnički dokumentarac

Umesto uvoda: Na početku su bile – Lutke

U nedavno snimljenom retro naučno-fantastičnom filmu *Zver* (Francuska, Kanada, 2023), smeštenom u rani 20-ti vek, u savremeno i u doba bliske budućnosti, autor Bertran Bonelo (Bertrand Bonello) dovodi u direktnu vezu starovremensku fabriku za proizvodnju lutaka, u kojoj se odvija prelaz sa proizvodnje od porcelana na masovnu proizvodnju lutaka od celuloida, sa civilizacijom uznapredovale „virtuelne realnosti“. Kada klasičan lutka-film uporedimo sa aktuelnom digitalnom animacijom i „kompozitingom“

slike,² vidimo da se faze razvoja naše civilizacije od kraja 19. veka, kada je izmišljen kinematograf, do danas, kada živimo u kulturi digitalne statične i pokretne slike i brojnih vrsta ekrana, ogledaju i na planu umetnički i tehnički jedinstvenog filmskog žanra, animacije.

Vera Jocić (Šabac, 1916 – Beograd, 2000), po obrazovanju slikarka,³ priznata je kao zaslužna pionirka domaće animacije sa svojim suprugom, poznatim piscem Ljubišom Jocićem, i to u domenu veoma zahtevnog i ekskluzivnog tipa animacije, lutka-filma. Vera i Ljubiša Jocić realizovali su u produkciji Avala filma iz Beograda prvi animirani film u posleratnoj Jugoslaviji, *Pionir i Dvojka* (1949), i nakon njega još dva animirana lutka-filma, *Njena lutka Crvenkapa* i *Dečak i zmaj* (oba 1951), ugrađivši sebe u zvaničnu istoriju jugoslovenskog i srpskog filma. Štaviše, *Pionir i Dvojka* bio je pravi pionir, tek drugi domaći film⁴ koji je poneo značajno međunarodno priznanje: Zlatnu medalju za najbolji film za decu na filmskom festivalu u Veneciji 1950.

Preduslov za nastanak i zasluženi uspeh izvanrednog filma *Pionir i Dvojka* bila je inicijativa tadašnjeg Komiteta za kinematografiju da organizuje kurs animacije za slikare, karikaturiste i grafičare u Avala filmu, radi razvoja animacije i uopšte dizajna domaće filmske proizvodnje (Đurašković, 2000). Avala film, tada smešten u staroj zgradi televizije na Tašmajdanu, slao je svoje ljude u studio *Barandov* u Pragu, u Čehoslovačku. Vera Jocić, kao polaznica njihovog kursa, odazvala se i dobila stipendiju za specijalizaciju u studiju Jiržija Trnke (Jiří Trnka, 1912–1969), evropskog i svetskog klasika animacije, koji je u velikoj meri uticao i na razvoj jugoslovenskog animiranog filma. Midhat Ajanović u svojoj analizi dometa čuvene Zagrebačke škole crtanog filma ističe takođe direktan uticaj Trnkinih animiranih filmova, prikazivanih u Zagrebu, na više filmova oskarovca Dušana Vukotića, autora crtanog filma *Surogat* (1961), jedinog jugoslovenskog dobitnika Oskara, za najbolju kratku animaciju (Ajanović, 2008: 255–256).

Opus Jiržija Trnke uključuje ostvarenja *Dar* (1946), *Perak* i *SS* (1947), *Špaliček* (1947), sedmodelni film o bogatoj folklornoj tradiciji, *Pesma prerije* (1949), parodiju na

² Proces spajanja slike dobijene fotografisanjem / filmskim snimanjem objekta ispred kamere i virtuelno proizvedene slike ili scenografije u kompjuterskom programu. Preteča ovog procesa jesu rani specijalni efekti iz doba nemog filma, a masovnu primenu pre savremenog filma, pa sve do danas, imao je na televiziji.

³ Kako navodi *Imenar srpskog filma* Petra Volka, Vera Jocić završila je slikarsku školu i više puta izlagala na kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu (Volk, 2008: 256). Predavala je crtanje. Kao slikarka je i bila pozvana na kurs animacije u Avala filmu.

⁴ Prvi jugoslovenski film koji je dobio nagradu u Veneciji, na oficijelno najstarijem filmskom festivalu u svetu, bio je dokumentarni film Franca Štiglica *Mladina gradi* iz 1947 (Munitić, 1999: 18).

¹ i.kronja@yahoo.com

američki vestern, dok se *Carev Slavuj* (1948) prema bajci H. K. Andersena (Hans Christian Andersen) i *Veseli cirkus* (1950) zasnivaju na tehnici animacije sečenog papira. Dejvid A. Kuk (David Cook) ističe Trnkine dugometražne animirane lutka-filmove kao daleko „najznačajnije u tadašnjoj Čehoslovačkoj produkciji” (Kuk, 2007: 455). Prema Kuku najveći dometi Trnke su *Stare češke priče* (1953), epsko folklorno delo, lutka-balet i opera, i *San letnje noći* (1958), „čarobna filmska adaptacija Šekspirove komedije”, koja se „smatra Trnkinim remek-delom” (Isto).

Najveći deo autorstva na animiranom filmu *Pionir i Dvojka* pripada Veri Jocić, koja je napisala scenario, osmislila i oblikovala lutke i scenografiju, rukovođila timom mladih saradnica i saradnika i pomagala u montaži. O detaljima nastanka filma autorka svedoči u emisiji RTS Trezor, snimljenoj u januaru 2000,⁵ par meseci pre njene smrti, u intervjuu publikovanom i u zborniku *Animirani film* (2000). Prvi kostur za strukturu tela lutaka ekipa je dobila od samog Jiržija Trnke. Kako ističe Vera Jocić, on se sastojao od osamdesetak metalnih delova, i funkcionisao veoma komplikovano. Tokar je izradio lopte za glave lutaka, dok je njihova kosa, po autorkinoj dosetki, bila napravljena od ostataka krzna, koje joj je krznar u tu svrhu poklonio. „A same lutke, kao da su bile žive. Bili smo im veoma privrženi, a činilo se i one nama. Možda upravo zbog toga što je toliko rađeno na njima” (Đurašković, 2000: 113), ističe Vera. Film je dobio izuzetne kritike, naročito člana žirija Luiđija Mote (Luigi Motta), koji je pored ostalog napisao: „Taj mali, ali veliki film čini čast zemlji iz koje je potekao” (Isto: 114).

U izvanrednom teorijskom eseju na temu lutka-filma, Vera i Ljubiša Jocić, do tada već istaknuti nadrealista, pesnik i romanopisac, formulisali su neke od principa na kojima počiva, kako ističu, „film multiplikacije” i „film s lutkama”. Autori *Pionira i Dvojke* ovde objašnjavaju da je težnja čoveka da mrtve stvari oživi davnašnja, vidljiva u starim božanstvima i mnogobožničkim religijama, u nadahnuću bajki sveta, dečijim igračkama i sl. Po njihovim rečima, treba praviti razliku između marionetskog pozorišta i filma sa lutkama, kao što je pravimo između snimljenog igranog filma i živog glumca na sceni. U čuvenom citatu, oni navode da je: „Lutka došla na film na umetnički način, svojstven multiplikacionom filmu, da prikaže ljudski život. U filmskoj lutki, kada ju je stavio pred kameru, čovek je umetnički uobličio samoga sebe i njoj dao svu svoju sudbinu” (Jocić V. Lj., 2009: 34). Dosta analogije autori prave sa „umnim” životinjama u bajkama i basnama, u kojima se takođe postiže alegorija ljudskih potreba i ponašanja, i zaključuju:

⁵ RTS Trezor: *Polu veka animacije u Srbiji*: <https://www.youtube.com/watch?v=Rln6QG6PU6Q>, (Pristupljeno 28. 6. 2024).

Fabula filma sa lutkama, ne samo fabula, već njegova sadržina, forma, ne proizilazi iz oblika i prirode lutaka, kao što ni pisane bajke, alegorije, forma i sadržaj ne proizilaze iz oblika i prirode životinja, već iz života i prirode ljudi koji se kroz njih predstavljaju. (...) Zato prostorna multiplikacija i jeste umetnost, jer iako svet lutka ima svoje naročite oblike, drukčije mogućnosti nego igrani film, iako dopušta fantastičnosti, iako je on začarani svet lutaka, on nikako nije jedan *stvarni* drukčiji svet od onoga u kome mi živimo, već je samo *umetnički* stvoren svet koji treba umetnički da prikaže, da pruži realni život (Isto: 36–37).

O umetničkom kanonu: Žena, filmska autorka, Vera Jocić

Filmska umetnička biografija koautorke prvog animiranog filma u posleratnoj Jugoslaviji, čuvene lutka-animacije *Pionir i Dvojka* (1949), u dosadašnjoj jugoslovenskoj i srpskoj istoriji filma nije obrađena u svojoj celini. Vera Jocić (1916–2000), koja je završila slikarsku školu i izlagala na samostalnim izložbama u zemlji i inostranstvu, u kinematografiju ulazi kao zrela žena sa umetničkim iskustvom, realizujući multi-žanrovski filmski opus dobrim delom zajedno sa svojim suprugom, istaknutim međuratnim i posleratnim književnikom Ljubišom Jocićem (1910–1978), kao i samostalno. Vera Jocić prisutna je u našem profesionalnom filmu i kao montažerka većeg broja filmova, prevashodno igranih. U čitulji objavljenoj u *Večernjim novostima*, ističe se da nas je napustila „Vera Jocić, priznati filmski stvaralac”.⁶ U programima i biltenima Jugoslovenskog festivala kratkometražnog i dokumentarnog filma 1960-ih godina ona je takođe prisutna, kao autorka filmova i učesnica stručnih tribina. Ali gde je sagledavanje njenog ukupnog opusa i umetničkog doprinosa, kao jedne od retkih umetnica, koja je konzistentno radila u profesionalnoj kinematografiji i koja je osvojila više nagrada na stranim i domaćim filmskim smotrama? U ta priznanja spadaju, osim nagrade u Veneciji, Nagrada katoličkog žirija u Oberhauzenu 1964. godine za kratki dokumentarni film *Apel*, Specijalno priznanje Jugoslovenskog kratkog metra u Beogradu, a verovatno i druga priznanja koja još nismo dokumentovali i otkrili.

Ovde je nužno spomenuti tradicionalno prisutno nejednako prihvatanje doprinosa žena u umetničkom stvaralaštvu, posebno u kinematografiji, obeleženo rodnom nejednakošću kao karakteristikom patrijarhalnog društva i kulture. Činjenica je da do danas rad stvarateljki poput Vere Jocić, nije doživeo onakvu javnu recepciju, institucionalizaciju, priznanje i značaj kakav dobijaju autori muškog pola i roda, te stoga nije

⁶ *Večernje novosti*, Beograd, 14. 3. 2000. Ljubaznošću arhiva Biblioteke Jugoslovenske kinoteke u Beogradu.

ni bio dosledno sistematizovan u kanonu istorije domaće likovne i filmske umetnosti, teorije i kritike, koji do danas sadrži istoriju i valorizaciju rada na prvom mestu muškaraca umetnika. Navedeno jeste jedan od nosećih razloga današnje „zaboravljenosti” i nesistematičnosti u odnosu prema doprinosu i ostavštini ove i drugih filmskih autorki. Takođe, raspad socijalističke Jugoslavije i potiskivanje zajedničke jugoslovenske kulture, koje se vrlo neselektivno i često tendenciozno vrši u postjugoslovenskoj stvarnosti ex-YU zemalja, doprinose jednom drastičnom kulturnom diskontinuitetu, pored ostalog i na polju doprinosa žena, umetnica i filmskih autorki.

Pitanje koautorstva sa suprugom, autorom koji je bio priznata javna književna i umetnička ličnost, takođe je uticalo na vrednovanje rada Vere Jocić. Njen doprinos se ističe ponajviše u ovom saradničkom kontekstu, koji je objektivno značajan i nepobitno tačan, ali ne govori uvek mnogo o ličnoj sposobnosti, talentu i pregalaštvu same autorke. Postoje dakako svedočanstva o njenom ličnom doprinosu unutar zajedničkih filmskih projekata profesionalnog i bračnog para Jocić, ali ona ostaju u fragmentarnom obliku, raštrkana u pojedinačnim osvrtima, svedočanstvima, nekim programima festivala i stenogramima, i, svakako dragoceno, u njenim kratkim biografijama u nacionalnim filmskim leksikonima dr Petra Volka (Volk, 2008) i Tomislava Gavrića (u pripremi).

Mnogi dokumentarni filmovi Vere Jocić, zajedno sa animiranim ostvarenjima ovog para, mogu se videti kao tipični predstavnici filmskog „ženskog pisma” i autorskog rukopisa rediteljki u drugoj polovini 20. veka i danas. Među temama i prosedeima takvih filmova značajno mesto zauzimaju istorija privatnog i ličnog života naspram zvanične „velike” istorije, emotivna proživljavanja, položaj žena, dece i omladine, socijalno ugroženih ili nevidljivih grupa,⁷ umetnost i kultura, zatim lirčnost ili, pak, radikalno ispovedni ton, društvena subverzivnost u odnosu na patrijarhalne norme. Stoga ovakvi filmovi često ostaju neshvaćeni i „nevidljivi” unutar „zvanične” kinematografije. Iako se ovakav uvid po pravilu negira, evo i eklatantnog primera: *Njena lutka Crvenka-pa* Vere i Ljubiše Jocića, kratki animirani film očigledno „ženske” tematike i prevashodno namenjen ženskoj deci, i onoj koja žele da se igraju lutkama sa ženskim likom, kao „manje važan” nije uvršten u *Antologiju srpske animacije* izdate na nekoliko DVD-a, sada na USB nosaču, dok je tu, osim antologijskog *Pionira i Dvojke*, uključen njihov zajedni-

ki film namenjen najpre muškoj, a onda i svojoj deci, a što je očividno iz naslova, *Dečak i zmaj* (1951).

Vera Jocić, svakako, zaslužuje važno mesto u nizu žena, filmskih autora domaće kinematografije, koji se, zavisno od dobre volje, može interpretirati kao zasebni „ženski kanon” domaćeg filma ili kao njegov ravnopravan deo. U animaciji to su Divna Jovanović i Vera Vlajić, danas Jelena Bešir, u kratkom eksperimentalnom filmu *Zorica Kijevčanin*, u dokumentarcu *Svetlana sa Zoranom Popovićem*, Mila Turajlić, u celovečernjem igranom filmu *Soja Jovanović*, Ratiborka Duda Čeramilac, Mirjana Vukomanović, a danas Maja Miloš, Ana-Marija Rozi (Rossi) i mnoge druge autorke.

Problem priznavanja umetničkih dostignuća postoji i sa druge strane. Koautor filmova Vere Jocić Ljubiša Jocić temeljno je zastupljen i analiziran u kanonu srpske nacionalne književnosti, dok se u toj recepciji nedovoljno pominje njegov doprinos filmskoj umetnosti. Kako ističe Đorđije Vuković, Ljubiša Jocić je punih 50 godina pisao i objavljivao poeziju koja je bila njegova najvažnija delatnost, i uz to pisao romane, priče i eseje, snimao dokumentarne, igrane i lutka-filmove, glumio i slikao (Vuković, 1985: 174). Bio je, takođe, novinar i prevodilac. Jocić se u našoj međuratnoj književnosti ističe kao nadrealista, koji je objavio više avangardnih zbirki poezije i poema (*San ili biljka*, 1930, *Bez naslova*, 1934, i druge) i roman *Polomljena kola* (1940) u duhu „novog realizma” i socijalno angažovane proze. Drugi Jocićevi romani su: *I s tobom sama* (1953), *Tamnice* (1956) i *Draga Mašin* (1959). Posthumno su mu objavljeni značajni *Ogledi o signalizmu* (1994). U međuratnom periodu i kasnije Jocić je važio za apartnu, boemsku figuru, avangardistu koji otvoreno izražava sopstveni „etičkoseksualni revolt” i ima neobično ponašanje, koje je nailazilo na „otpor u patrijarhalno-pravoslavnoj kulturi” (Isto: 175). Specifičnu kombinaciju autobiografije i autofikcije, erotske poligamije, fantastike i De Sadovskih (Marquis de Sade) maštarija pisac je izrazio u svojoj veoma originalnoj memoarskoj prozi *Ljubav i sloboda* (1934) i *Nemogućim memoarima* (1972). Vuković ovom delu Jocićevog opusa posvećuje naročitu pažnju. Jocić je otvoreno pisao o svom poligamnom životu, izmišljenom ili stvarnom, što je uticalo i na rezervu prema kvalitetu njegovog književnog opusa u domaćoj javnosti. Slobodan Novaković u svojim sećanjima naziva Ljubišu Jocića „Šer Metr”, citirajući uzrečicu ovog pisca, džokeja i bicikliste: „Ceo život je samo moj san!” (Novaković, 2017: 18). Jocić je skandalizovao lokalnu sredinu objavivši radikalno intonirani feljton *Nemogućim memoarima*, gde opisuje svoje autofikcijske ljubavne susrete sa mnogim ženama, kao i posebno naručeni, kvadratni krevet: „Žene su za Šer Metra

⁷ Primera radi, film rediteljke Ratiborke Duda Čeramilac *Virtuelna stvarnost* (RTS, Viktorija film, 2001), gl. ul. Maja Mandžuka i Dragan Nikolić, koji je montirala Vera Jocić, jeste „savremena drama o problemima narkomanije mladih.” Izvor: <http://www.filmovi.com/ym/film/914.shtml> (Pristupljeno 30. 6. 2024).

bile lepe kao konzerve koje se mogu otvoriti i potrošiti. Otvarao ih je bez napora, trošio ih je sa zadovoljstvom i bacao ih je posle upotrebe, bez griže savesti, očekujući da mu se ponovo jave sa nekom novom etiketom" (Isto: 19). Proizvodnja mačističkog patrijarhalnog mita o galskom tipu zavodnika kakav je, navodno, bio Jocić od strane njegovih savremenika i kritičara, a prvenstveno od samog pisca lično, nadovezuje se na naše uvodne napomene o rodnoj nejednakosti u umetnosti. Istine radi, treba istaći da je Jocić stoički zastupao svoj subverzivni, avangardno-alternativni filozofski svetonazor i umetnički projekat, hrabro podnoseći osudu sredine. Interesantno je primetiti da nijedan od navedenih hroničara-istoričara književnosti i kulture niti jednim slovom u svojim opsežnim priložima o Jociću ne pominje da je on bio oženjen, i to poznatom umetnikom Verom Jocić (sic!), što je po svemu sudeći u funkciji toga da mit o avangardisti galskog ponašanja i beskonačnih erotskih avantura ostane neokrnjen.

Rigidnost u domaćem shvatanju umetničkih vrsta kao hijerarhijski postavljenih, kakva se ispoljava i u slučaju Ljubiše Jocića, tradicionalno je išla na ruku shvatanju filma prvenstveno kao zabave i razonode, te poslovično nedovoljnom priznavanju ozbiljnih kvaliteta umetničke kinematografije. Sigurno je da su u istorijskim okolnostima posle Drugog svetskog rata u Evropi i Jugoslaviji – što se nije tako mnogo promenilo ni do danas – mogućnosti razvoja lične umetničke karijere bile drastično neravnomerne u korist muškaraca umetnika, dok je za njihove talentovane saputnice po pravilu bila rezervisana tek apartna ili prateća uloga.

Postoji još jedan, dodatni razlog za nedovoljno prepoznavanje doprinosa naše autorke na javnoj sceni i u istoriji domaćeg filma. To je činjenica da je ona, zajedno sa Ljubišom Jocićem, stvarala u rodu animacije i unutar filmske vrste lutka-animacije, koja slovi kao najređa u jugoslovenskom filmu, te nakon toga u rodu kratkog dokumentarca, posvećenog kulturnoj baštini i socijalnim temama, što su za zvanične istorije filmske umetnosti tradicionalno zapostavljeni rodovi u odnosu na, mnogo dominantniji, igrani i celovečernji film. Sve navedeno uticalo je i na ograničenja ovog rada, posebno činjenica da kompletan spisak autorskih ostvarenja Vere Jocić, kao ni sami filmovi, nisu lako dostupni.

Cilj ovog rada nije, međutim, da se upustimo u neproduktivnu raspravu o tome ko je od koautora zajednički potpisanih filmova Vere i Ljubiše Jocića u njima mogao dati eventualno značajniji doprinos, niti da dokazujemo očigledno, a to je da rad žena

u filmskoj industriji i umetnosti kod nas, kao do skora ni u svetu, nije u adekvatnoj meri cenjen i prepoznat. Naš cilj je da bliže osvetlimo celovitu filmsku biografiju Vere Jocić kao zasebne autorke, stvaralačke ličnosti na koju treba iznova podsetiti kao na značajnu figuru domaćeg umetničkog filma, koja zaslužuje da kao žena, filmska autorka, ravnopravno uđe u nacionalni umetnički filmski kanon.

Filmska animacija sa lutkama: *Pionir i Dvojka* (1949), *Njena lutka Crvenkapa* (1951), *Dečak i zmaj* (1951)

Tri animirana filma Vere i Ljubiše Jocić snimljena su u crno-belom tehnici, u više scena sa bogatom lutkarskom scenografijom. Lepota izraza lica lutaka naročito se ističe u prvom filmu, *Pionir i Dvojka*. U ovom filmu grupa lutaka predstavlja decu u školskim klupama, kojima predaje strogi stari učitelj. Sa zidnog kalendara otpada dvojka i postaje živi junak, nestašna Dvojka, koja pravi smicalice „kvareći“ dečaka, pionira Mišu. Miša ne zna da reši zadatke, a Dvojka mu daje loptu i kliker, odvlačeći ga od učenja. Grupa dece pionira ide na radilište. Kroz kasniju igru na ringšpilju, pesmu i kolo lutkice pokazuju veselje i zajedništvo, te pomažu Miši pobeđujući Dvojku kao jungijansku „senku“ odnosno nezrelu, nekontrolisanu stranu dečijeg karaktera. Kako u jednom od svojih „filmova o filmovima“ ističe Slavoj Žižek, ona se može shvatiti i kao frojdovski Id, nagonski deo ličnosti, koji se obuzdava društvenim normama. Rigidni učitelj je očevidni izraz Super ega. Beskrajna dobrota, skromnost i lepota ljupkih lutaka i uverljive scenografije, čine posebnu vrednost filma, koji, prema rečima Vere Jocić, „realno ocrtava kakvo je bilo vreme u kome se tada živelo“.⁸

Nasleđe nadrealizma kome je pripadao Ljubiša Jocić, u njegovom i radu Vere Jocić, najviše se ogleda u njihovom trećem i poslednjem animiranom lutka-filmu, *Dečak i zmaj* (1951). Za ovaj film Vera i Ljubiša napisali su scenario, dok je režiju uradio Miodrag Nikolić. Jednostavni siže, koji predstavlja dečaka, koji pušta zmaja na brežuljku, i devojčicu, njegovu drugaricu, koja se igra u blizini, dopunjen je neočekivanom dubinom ideja i značenja, koja su proizvod autorske erudicije para Jocić. Devojčici se, kao Evi u biblijskoj legendi, sa drveta smeši lukava jabuka sa ženskim licem. Dečak pušta zmaja, koji se otkači i ošteti, nakon čega nacrtani junak, superheroj stripovske popularne kulture nalik na Supermena, oživi i nađe se u futurističkom konstruktivističkom ambijentu mašina, napravljenih od drveta, sve to u oblacima od vate. Događaj najpre deluje kao

⁸ RTS Trezor: *Polu veka animacije u Srbiji*: <https://www.youtube.com/watch?v=RLn6QG6PU6Q> (Pristupljeno 28. 6. 2024).

dečakov san, koji se stapa sa zbiljom kada se troje dece junaka uhvate za ruke i zajedno odlaze. Nažalost, film *Njena lutka Crvenkapa* iz iste godine nije nam bio dostupan, pa ne možemo da damo i njegovu analizu.

Socijalno-antropološki dokumentarci Vere Jocić: *Devojke bez momaka* (1963) i *Kuća bez fasade* (1970)

Kako u svojim društveno-angažovanim, tako i u umetničkim filmovima, Vera Jocić razvila je izrazito akribični stil filmskog izlaganja, temeljno fokusiranu naraciju sa dram-ski tačnim i etički i vizuelno prodornim akcentima, u svojoj omiljenoj formi filma od 11, 12 i 13 minuta. Jezgrovitost njenih dokumentarnih filmova jeste tolika da ostavljaju utisak filma koji traje bar 45 minuta, sa snažnom vizuelnom porukom i simbolikom, a opet sa dubinom svedočanstva nepatvorenog filmskog realizma. Na ovakav umetnički izbor dužine, teme i forme, uticali su, dakako, skromni produkcijski uslovi, ali je u okviru njih naša autorka ostvarila upečatljiv, neponovljiv stil i izraz.

U produkciji Avala filma 1962. godine Vera Jocić režirala je film *Stubovi mašte*, prema scenariju Oto-Bihalji Merina. Rano kompletno autorsko ostvarenje, čiji scenario i režiju potpisuje sama Vera Jocić, jesu *Devojke bez momaka*, kratkometražni crno-beli dokumentarac u trajanju od 12 i po minuta iz 1963. godine, u produkciji Dunav filma. U ovom ostvarenju, Vera Jocić se iznova interesuje za susret tradicionalnog i modernog, kao i u pedagoškom filmu *Pionir i Dvojka*. To je dočarano već u uvodnoj sceni filma, u kojoj moderno obučeni mladići na biciklima voze po seoskom drumu, po kome pešice stupaju devojke u tradicionalnoj narodnoj nošnji, idući ka svojim uobičajenim poljskim poslovima. Film je urađen sistemom snimanja kadrova bez zvuka, koji su u montaži sinhronizovani sa zasebno snimljenim komentarima dvaju junakinja u *off-u*, čime se film oblikuje u koherentnu narativnu celinu. Uvodna špica kopije filma, dostupne na YouTube-u,⁹ navodi da je nagrada za tekst, očigledno je to tekst komentara, dodeljena Puriši Đorđeviću 1964. godine.

Devojke bez momaka na prvom mestu plene izvanredno modernističkom formom kadrova i čitavih scena, koje su istovremeno dinamične, fluidne i strogo strukturno organizovane. Čitav film snimljen je u tehnici crno-bele fotografije dubinske oštine, što je i uobičajeno za domaći, pa i svetski dokumentarni film ovog istorijskog perioda.

Kamera Stevana Radovića- Orjenskog¹⁰ (ovde potpisan kao Stevo Radović), neponovljivog snimatelja, čiji je rad pored ostalog obeležio čuvenu Beogradsku školu dokumentarnog filma i dao neizbrisivi pečat najboljim ostvarenjima Milenka Štrbca, Stjepana Zaninovića, Krste Škanate, Saše Petrovića i drugih,¹¹ i u ovom filmu Vere Jocić gradi bogato iskustvo jezgrovitih, energetski intenzivnih, sadržinski pažljivo fokusiranih i centriranih kadrova, dominantno obeleženih radošću i pokretom. Uvidom u kasnija ostvarenja Vere Jocić, u saradnji sa drugim snimateljima, može se uočiti i kontinuitet estetike predstavljanja, potekao od same autorke, koja uvek uspešno kombinuje dramatičnu i objektivnu vizuru.

Kako ističe Nikola Lorencin:

Filmsko predstavljanje sudbinski je uslovljeno, i nerazdvojivo od onoga što kamera beleži (činjenice potekle *iz stvarnosti*), od života koji istražuju, najpre, autori dokumentarnih filmova. Ali filmska predstava dopire i do imaginarne *stvarnosti* koju otkrivaju i čije *slike* hoće da predstavljaju stvaraoци u svim drugim filmskim oblicima, ili vrstama, oslobođeni od stega *preslikavanja* i podražavanja (Lorencin, 2004: 9–10).

Nikola Lorencin vidi filmskog snimatelja u dokumentarnom filmu kao odlučujućeg posrednika između stvarnosti i mašte, „posvećenika u tajne predstavljanja” (Isto: 10). Izvanredno snimljen okom Steva Radovića, dopunjen satirično-nostalgičnim komentarom iz *off-a* koji podražava ličnu ispovest seoske devojke Stevane i njene drugarice – dakako zasnovan na elementima seoske svakodnevice i na nekom vidu intervju sa meštankama neimenovanog sela, odabranog kao tipično – *Devojke bez momaka* u okviru dokumentarnog autorskog filma pripadaju i podvrsti etnološkog filma, sa antropološkim i sociološkim uvidima u stanje života i običaja u svetu koji se menja.

Okosnicu zbivanja predstavlja činjenica da su se nakon rata mnogi mladići iz sela zaposlili u fabrici i emigrirali u gradsku sredinu, prihvatajući urbani svetonazor i običaje. Implicitno je dato da su jedan od uzroka otežane društvene transakcije stupanja seoskih devojaka i momaka u brak nove seksualne slobode prisutne u gradu, ali i materijalizam i kultura potrošnje i želja za individualnim uživanjem i provodom, razvijene sada kod mladih muškaraca. Sa druge strane, pomirljivost i plemenitost devojaka,

¹⁰ Stevan Radović je na 51. Beogradskom festivalu kratkometražnog i dokumentarnog filma 2004. godine osvojio počasnu Nagradu za životno delo, kao velikan domaće kinematografije.

¹¹ Stevan Radović snimio je kratki dokumentarni film Aleksandra Saše Petrovića *Zapisnik* iz 1965.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Uhv7Sd2v2jo> (Pristupljeno 26. 6. 2024).

strpljenje i podatnost, kao deo arhetipskog „ženskog” principa, apostrofirani su više puta u njihovom držanju u nemo snimljenim kadrovima, a najviše u pratećem tekstu.

Film svedoči o tragičnom raskolu između muškog i ženskog sveta. Dok devojke uzaludno izlažu svoju bogatu, izvezenu i istkanu devojačku spremu, provetravajući je u dvorištu, momci cinično i bezosećajno maštaju o „mopedu od 250 kubika”, kao za njih adekvatnom mirazu. U svom setnom monologu, glavna junakinja, devojka Stevana, sa diskretnim žaljenjem zaključuje: „Naši seljaci, kad jednom odu iz sela, teško se vraćaju”. Beležeći životnu radost i raskoš neživljene mladosti glavne junakinje, kao glasa svih devojaka iz kraja (i šire), ovo ostvarenje svedoči o nepopravljivoj silini istorijske transformacije društva i običaja, te o neravnopravno i nemoralno shvaćenim uzajamnim rodnom odnosima i nedostatku bračne sreće i adekvatnog polnog i duševnog života za domaću ženu, kao rak rani čitavog jugoslovenskog, a danas i postjugoslovenskog društva.

Svojevrsni nastavak ovog sjajnog filma čini ostvarenje *Najbolji muž* (1963) koje je, prema sopstvenom scenariju, Vera Jocić režirala iste godine. U ovom filmu, beleži se običaj iz Dragačeva¹² u Zapadnoj Srbiji, gde se jednom godišnje žene iz sela okupljaju kako bi izabrale najboljeg muža. Film prikazuje uslove koje kandidat mora da ispuni kako bi zadobio ovu laskavu titulu. Srodan sociološki i antropološki uvid ostvarila je Vera Jocić i u filmu o omladini bez adekvatnog staranja, prepuštenoj ulici i društvenoj nebrizi, *Juventus* iz 1970. godine.

Najradikalniji izraz u domenu ženskog i socijalnog filma Vera Jocić ostvaruje u filmu *Kuća bez fasade* (Dunav film, 1970), o životu zatvorenica u kazneno-popravnim zavodu u Požarevcu. Izvanrednu montažu u ovim filmova Vere Jocić potpisuje Neva Habić.

Kuća bez fasade spada u vrh srpskog i jugoslovenskog dokumentarnog filma. Film je studiozno strukturiran, dok istovremeno sadrži snažne momente neposrednog iska-za u govoru i slici, teškim emocijama nadahnute spontanosti, naturalistički date realnosti. Noarovska fotografija Milivoja Milivojevića, stalnog saradnika Vere Jocić u ovom periodu, beleži zbivanja kroz vizuru autorke koja u fokus stavlja sve ženske svetove u zatvoru: predstavnice zakona, službenice zatvora, ravnopravno sede ili stoje naspram zatvorenica, slušajući ih razumno, dok se žene ispovedaju o strastima i hroničnom be-dom motivisanim ubistvima, čak i dece. Posebno užasni i potresni jesu kadrovi beba,

¹² Teritoriju Dragačeva čini ukupno 49 naselja i sela, a najpoznatija je po saboru trubača u Guči.

dece rođene u zatvorskom zarobljeništvu, koja već na početku života imaju izuzetno malu socijalnu šansu. U drugom delu filma slušamo direktnu ispovest zatvorenice koja govori o svojoj lezbejskoj vezi, objašnjavajući da su „kod nas strasti jače nego u običnim vezama”. Žene simbolično dopunjuju nedostatak muškaraca i u priredbi-maškara, koja donosi šokantno neposredan čin kvir-estetike, drske i istovremeno očajne samosvesti kažnjenica na robiji. Film utire put savremenim postjugoslovenskim ostvarenjima o zatvorskoj kazni i životu žena prestupnica, izvanrednim dokumentarcima *Kratki obiteljski film* (2016) Igora Bezinovića i *Izbor za Mis zatvora* (2024) Srđana Šarenca, stojeći rame uz rame sa serijom filmova o nasilnim zločinima čuvenog srpskog dokumentariste Želimira Gvardiola. Početni i završni kadrovi pustog dvorišta na čijem kraju se otvaraju i zatvaraju ogromna čelična zatvorska vrata izražavaju univerzalnu teskobu, tešku egzistencijalnu krizu, kako junakinja ove, tek 13-minutne dokumentarne drame, tako i žena uopšte, pa i čitavog čovečanstva.



Slika 1. *Kuća bez fasade*, kratki dokumentarni, 1970, sc. i r. Vera Jocić

Filmovi o umetnosti: *Apel* (1964) i *Zvuci mermera* (1971)

Deo filmova o umetnicima: *Život i delo Tome Rosandića* (1952), *Branko Radičević* (1953), *Između epoha* (1956), kao i *Zemlja ustanaka* (1954) i *Devojka sa kraja veka*, Vera Jocić realizovala je zajedno sa suprugom Ljubišom Jocićem. Nakon toga Vera Jocić se ogledala i samostalno u umetničkim dokumentarcima. Ljubiša Jocić je pak samostalno napisao i režirao više dokumentaraca na različite teme, uključujući one posvećene likovnim umetnostima: *Milena Pavlović Barili* (1962), *Uzdinske slikarke* (1963), *Student-*

ski grad (1966), *Vatre i svedočanstva* (1967), *Dva milionera* (1968) i *Sneg na usnama* (1971).

Apel (1964)¹³ jedan je od najznačajnijih filmova Vere Jocić, kako zbog veličine teme koju obrađuje, tako i zbog umetnički studioznog, impresivnog načina na koji to postiže. Princip kondenzovane, krajnje pregnantne stvarnosti samog filma ovde doseže čak jednu ontološku, produhovljenu svrhu. Inspiracija i sadržaj filma jeste monumentalna izložba 40 skulptura umetnice Vidosave Vide Jocić (1921–2002) posvećenih Aušvicu. Uvod filma, nakon koga sledi krupni plan i lično obraćanje kameri, ujedno i publici, same umetnice, koja navodi jednu užasnu situaciju iz logora, prerasta u dužu razradu analitičkog prikaza njenih skulptura, koje uz pomoć specifičnog kadriranja na nas ostavljaju utisak živih svedokinja i svedoka užasa logorskog stradanja u Holokaustu. Veri Jocić i njenom direktoru fotografije Dragoljubu Karadžinoviću uspeva ono što, prema Mareku Hendrikovskom (Marek Hendrykowski), čini osnovnu ideju kratkog filma: „Smestiti što više sveta koji nas okružuje u kratku formu” (Hendrikovski, 2004: 89). Gradacijski, potresni, opominjući vizuelni sadržaj filma u njegovom drugom delu pojačan je snažnom jevrejskom tužbalicom, koja se izvodi *a capella*. Režija i montaža (Neva Habić) u veštima elipsama, vožnji kamere prema licima figura i naglašavanjima impresivnih detalja svedoče o velikom majstorstvu i proživljenom pristupu temi dela. Ideja lutke-u-filmu, kroz prikaz skulptura u kružnom obrtanju i zurenju, grupnom i pojedinačnom, implicitno je prisutna. Film je na Jugoslovenskom festivalu kratkog metra u Beogradu osvojio specijalno priznanje, dok je na prestižnom festivalu kratkog filma u Oberhausenu, Nemačka 1965. godine, osvojio nagradu Katoličkog žirija.

U kolor-dokumentarcu o umetnosti *Zvuci mermera* (1971) Vera Jocić materiji pristupa analitički, stručno, sažimajući zabeležene događaje sa vajarske kolonije oštro, fokusirano. Kamera beleži proces odvajanja kamenih blokova mermera iz kamenoloma – rudnika mermera Beli Venčac kod Arandjelovca. Ovo je prizor koji nosi drevnu, univerzalnu dimenziju. U sledećoj sceni autorka nas vraća u opipljivo i konkretno zbiivanje, prikazujući istaknutu jugoslovensku umetnicu Olgu Jevrić u izradi velike mermerne skulpture na osnovu prvobitne male gipsane skice. Umetnici pomaže starac iz seoskog ambijenta, sa kojim ona živo diskutuje o tačkama koje treba pronaći radi balansa i finalnog oblikovanja skulpture. Starac je najpre tih, a zatim govori Olgi da je on tako radio i sa Meštrovićem, na izradi Karijatida na Avali. Kamera postojano kruži

oko svoje ose, prikazujući više majstora u čitavom ateljeu. U sledećoj sceni, umetnik Dušan Džamonja sarađuje sa majstorom koji, na osnovu Džamonjine male skice u plastici, izrađuje njegovu muzičku skulpturu – zupci, koji su deo skulpture, proizvode zvuk mermera iz naslova filma. U sledećim kadrovima prelazimo iznova sa opštih planova kamenoloma na prikaz umetnika Karla Ramua (Carlo Ramous) iz Italije, koji uz pomoć asistenta kreira iz mermera jednu moderniju, neoavangardnu skulpturu. Vidimo i kratki kadar, portret skulptora Stevana Maneskog.

U verističkoj, dinamičnoj, dužoj sceni radnog procesa, majstori dletima oblikuju jedan od modernih radova, gotovo sinhrono sa radom mašina. Efektni prizori majstora-pregalaca pod užarenim svodom, u sjaju sunca, dati su u nizu kratkih kadrova, ritmički povezanih, te kao kinetički pasaž omogućuju autorki filma da se u potpunosti izrazi, sasvim nadilazeći uske okvire informativne reportaže. Shvatanje rada kao prostora lične i kolektivne slobode i nadahnuća, u skladu sa idealima socijalizma, veoma je prisutno u ovoj impresivnoj, prelepoj montažnoj sekvenci. Posebnu sekvencu čine i faze procesa transporta, kamionima i automobilima, na Simpozijum skulpture „Mermer i zvuci”. U sceni postavljanja skulptura u parku vidimo i umetnika Gija Pomodora (Giò Pomodoro). Umetnik daje izjavu televiziji, u kojoj posvećuje svoj novonastali rad uspomeni na borbu partizana protiv nacifašizma, koji je povredio i njegove sunarodnike. Film *Zvuci mermera*, u zamisli i realizaciji Vere Jocić, nadmašuje ograničenja namenskog, reportažnog TV-filma i uspešno ostvaruje sinematički izraz same stvarnosti, koju preoblikuje u univerzalnu metaforu nastanka i života umetnosti, kreativne aktivnosti, rada i slobode. Značajan doprinos filmu daju snimatelj Milivoje Milivojević i montažer slike i zvuka Aleksandar Ilić.

Vera Jocić je ovako objasnila svoj poziv: „Filmski režiser nije ništa drugo već jedan gledalac. Gledalac koji treba da vidi scenario, razlomljen na niz kadrova, koje će sačiniti kad se montira film. Samo je on gledalac jednog događaja, jedne istorije, koja se još nije vidjela nigde, koja samo postoji napisana u scenariju” (Jocić V., 2015: 10). Svojim filmovima, ova autorka ostvarila je i mnogo više od toga: oni su istovremeno uspelo sinematičko umetničko delo i kulturni dokument vremena.

Literatura:

- Ajanović, Midhat 2008. *Karikatura i pokret: Deset ogleđa o crtanom filmu*. Zagreb: HFS.
- Đurašković, Marina. 2000. „Vera Jocić: ZLATNI LAV I PIONIR”, uvodni tekst intervju sa Verom Jocić; u: M. Knežević (prir.). 2000. *Animirani film*, Zbornik radova. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.

¹³ Film je dobio naziv prema stojećoj skulpturi Vide Jocić *Apel* iz 1959. (bronz, 144 x 44 x 28 cm).

- Hendrikovski, Marek. 2004. *Umetnost kratkog filma*. Beograd: Clio.
- Jocić Vera, Jocić Ljubiša. 2009. „Nekoliko reči o filmu s lutkama” (izvor: *Filmska kultura*, Beograd, 1950); u: Munitić, R. (prir.). *Zbornik o animaciji*. Beograd: Filmski centar Srbije, 34–37.
- Jocić, Vera. 2015. „Filmski režiser i gledalac.” *Polja : mesečnik za umetnost i kulturu*, 3 (3), 10–12.
- Knežević, Milan (prir.). 2000. *Animirani film*, Zbornik radova. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.
- Kuk, Dejvid A. 2007. *Istorija filma II*. Beograd: Clio.
- Lorencin, Nikola. 2004. „Dramatičnost i poetičnost crno-belog (filma). Ili: o gledanju i maštanju”; u: Lorencin, N. (prir.): *Gledati i maštati, Stevan Radović-Orjenski, Dobitnik nagrade za životno delo*. Beograd: 51. Beogradski festival kratkometražnog i dokumentarnog filma, 9–23.
- Lorencin, Nikola (prir.). 2004. *Gledati i maštati, Stevan Radović-Orjenski, Dobitnik nagrade za životno delo*. Beograd: 51. Beogradski festival kratkometražnog i dokumentarnog filma.
- Munitić, Ranko. 1999. *Pola veka filmske animacije u Srbiji*. Beograd: Institut za film, Aurora. Munitić, Ranko (prir.). 2009. *Zbornik o animaciji*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Новаковић, Слободан. 2017. *Мртви: Домаће приче и приповетке*. Beograd: PTC. [Novaković, Slobodan. 2017. *Mrtvi: Domaće priče i pripovetke*. Beograd: RTS.]
- Волк, Петар. 2008. *Именар српског филма*. Beograd: Филмски центар Србије. [Volk, Petar. 2008. *Imenar srpskog filma*. Beograd: Filmski centar Srbije.]
- Вуковић, Ђорђевић. 1985. *Огледи о српској књижевности*. Beograd: Нолит. [Vuković, Đorđević. 1985. *Ogledi o srpskoj književnosti*. Beograd: Nolit.]

ODABRANA FILMOGRAFIJA VERA JOCIĆ:

Scenario i režija sa suprugom Ljubišom Jocićem:

- PIONIR I DVOJKA, lutka-animirani, Avala film Beograd, 1949. 35 mm, c/b. Sc., r., animacija: Vera i Ljubiša Jocić. Dir. f. Slobodan Velicki. Montaža Ljiljana Trifunović.
- NJENA LUTKA CRVENKAPA, lutka-animirani, Avala film Beograd, 1951. 35 mm, c/b. Sc., r., animacija: Vera i Ljubiša Jocić. Direktor fotografije Slobodan Velicki. Montaža Katarina Draškić (Stojanović).
- DEČAK I ZMAJ, lutka-animirani, Avala film Beograd, 1949. 35 mm, c/b. Scenario: Vera i Ljubiša Jocić. R.: Miodrag Nikolić. Direktor fotografije i animator: Slobodan Velicki. Montaža Mirjana Mitić.

Samostalni scenario i režija:

- STUBOVI MAŠTE, kratki dokumentarni, 15', Avala film Beograd, 1962. Sc. Oto Bihalji-Merin. R. Vera Jocić. Dir. fotogr. Velibor Andrejević. Mt. Neva P. Habić.
- DEVOJKE BEZ MOMAKA, kratki dokumentarni, 13', Dunav film Beograd, 1963. 35 mm, c/b. Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotografije Stevo Radović. Montaža Neva Paskulović Habić.
- GORANI, 1965, kratki dokumentarni, 13'.
- NAJBOLJI MUŽ, kratki dokumentarni, 13', Dunav film Beograd, 1968. 35 mm, c/b. Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotogr. Milivoje Milivojević. Montaža Neva Paskulović Habić.
- JUVENTUS, kratki dokumentarni, 13', Dunav film Beograd, 1970. 35 mm, c/b. Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotografije Milivoje Milivojević. Montaža Aleksandar Ilić.
- KUĆA BEZ FASADE, kratki dokumentarni, 16', Dunav film Beograd, 1970. 35 mm, c/b. Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotografije Milivoje Milivojević. Montaža Aleksandar Ilić.
- APEL, kratki dokumentarni, 11', Dunav film Beograd, 1964. 35 mm, c/b.

- Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotografije Dragoljub Karadžinović. Montaža Neva P. Habić.
- ZVUCI MERMERA, kratki dokumentarni, 13', Dunav film Beograd, 1971. 35 mm, kolor.
- Sc. i r. Vera Jocić. Direktor fotografije Milivoje Milivojević. Montaža Aleksandar Ilić.

Montaža (dugometražni igrani):

- KO TO TAMO PEVA?, Centar film, Beograd, 1980. Sc. Dušan Kovačević. R. Slobodan Šijan.
- VIRTUELNA STVARNOST, RTS, Viktorija film, Beograd, 2001. Sc. Mirjana Lazić. R. Ratiborka Čeramilac.
- MRTAV 'LADAN, Viktorija film, Beograd, 2002. Sc. i r. Milorad Milinković.

Puppetry, Animation, Film Document: The Cinematic Art of Vera Jocić (1916–2000)

This paper explores the artistic and cinematic career of Vera Jocić (1916–2000), an author of short animated and documentary films who was also a painter and editor. She is considered a pioneer of Yugoslav animation and puppet cinema, along with her husband, the well-known writer Ljubiša Jocić (1910–1978). Together, they wrote and directed the first animated and puppet-film in post-war Yugoslavia, which was awarded the Golden Medal for Best Children's Film at the 1950 Venice Film Festival. Throughout their careers, both collaboratively and individually, they directed numerous short animated and documentary films. As a documentarist, Vera Jocić created during the rise of the Belgrade documentary film style. She independently wrote and directed several acclaimed short documentaries, including *Young Maidens without Young Men* (1963), *The Call* (1964), *A House Without Facade* (1970), and others.

Keywords: Vera Jocić, puppet-animation film, short documentaries, woman's film, art documentaries

Amra Latifić¹

Univerzitet Singidunum u Beogradu
Fakultet za medije i komunikacije
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-2129-6395>

Misija i vizija Jelene Šantić: borba za reformu baletskog obrazovanja u Srbiji i društveni aktivizam

Apstrakt: Jelena Šantić, istaknuta primabalerina, humanitarna i mirovna aktivistkinja, borkinja za ljudska prava, u svoju borbu za političku slobodu i socijalnu pravdu udah-nula je duhovnost. Takva je bila njena vizija boljeg sveta. Društveni aktivizam i borbu za baletsko obrazovanje u Srbiji uzdigla je do nivoa sopstvene misije. Jelena Šantić je ostavila iza sebe niz značajnih studija i strategija razvoja baletske umetnosti na našim prostorima. Modeli baletskih kanona koje je Jelena Šantić problematizovala, nisu ne-što nepovratno i prošlo, već aktuelno i vitalno. Ona daje ključne predloge za osnivanje baletske akademije, koji su i danas, posle više od dve decenije, optimalno motivacioni i aktivacioni. Njen precizno oblikovan sistem proučavanja istorije i teorije baleta, peda-gogije, koreografije, kao i celokupnog obrazovanja za nas je zaostavština od suštinske važnosti, ali i temelj koji omogućava konkretno rešavanje problema u baletu u Srbiji danas.

Ključne reči: Jelena Šantić, aktivizam, misija, balet, obrazovanje

Danas, u trećoj deceniji 21. veka, razvoj baletske umetnosti u našoj zemlji po mnogo čemu potvrdio je teze koje je pre nekoliko decenija postavila umetnica i akti-vistkinja Jelena Šantić. Njen celovito oblikovan plesni i baletski sistem za nas je danas zaostavština od suštinske važnosti. Neiscrpno vrelo inspiracije i pokretačku energiju pronalazila je u snažnoj ljubavi prema umetnosti, u bliskom okruženju i ljubavi prema čoveku. Naročito u ratnim godinama na kraju 20. veka, pokazala se, ne samo kao altru-ista, već kao preduzimljiva i izrazito hrabra ličnost.

Izražena umetnička vizija Jelene Šantić svakako da dolazi od njenog pore-kla. Na njenu maštu uticale su i priče o bakinoj sestri Sofiji (София Александровна

¹ amra.latific@gmail.com

Хованская), pijanistkinji, koja je u Petrogradu studirala sa Prokofjevim (Сергей Сергеевич Прокофьев) i Stravinskim (Игорь Фёдорович Стравинский). Jelenina pra-baka Klavdija Lukašević (Klaudja Łukaszewicz) bila je pesnikinja čija se poezija i danas nalazi u ruskim čitankama. Iz razgovora sa profesorkom emeritom Irinom Subotić, Je-leninom rođenom sestrom, navodim samo deo:

Naš pradeda Nikolaj Avgustovič fon Pomer-Eše (Nikolai Avgustovich fon Pom-mer-Esche) (1855–1899), doktor pravnih nauka, bio je počasni građanin Rige kao ugledni sudija, a njegova supruga, naša prabaka Sofija Aleksandrovna Hovanska (1859–1934), bila je potomak litovskog velikog vojvode Gedemina (Gediminas), osnivača glavnog grada Litvanije Vilnjusa. (...) Druga prabaka, Klavdija Vladimi-rovna Lukašević (...) bila je poznata dečja spisateljica čije se knjige i danas izdaju u Rusiji. (...) Naša baka Elizabeta Lukašević (Elisabeta Łukaszewicz) (1891–1969), započela je karijeru glumice u Petrogradu, a potom je godinama radila kao do-brovoljna bolničarka na ratištima i Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije i građanskog rata; kasnije se preudala za kneza Vladimira Gagarina (Владимир Николаевич Гагарин) (Subotić prema Latifić, 2018: 166).

Njena starija ćerka Irina (Irina Łukaszewicz), Jelenina tetka, započela je karijeru glumice i balerine najpre u Varšavi, a potom u trupi *Kolonela de Bazila* (Colonel de Basil) u Monte Karlu. Kasnije postaje glavna balerina modernog baleta lje Ruskaje (Евгения Фёдоровна Борисенко), kao i glumica u filmu *Gadan tip* (*Un Cattivo Soggetto*) u režiji Karla Ludovika Bragalje (Carlo Ludovico Bragaglia), u kome joj je partner bio Vittorio de Sica (Vittorio De Sica). Porodične okolnosti Jeleni Šantić predodredile su za umetnost. Mira Erceg ističe:

Jelena Šantić je imala čvrsto uporište u razgranatim korenima svog porekla. Iako samobitna i nekonvencionalna ličnost, čuvala je i negovala porodičnu tradiciju, puna životnog elana bila u stalnom dosluhu sa svojim precima. Imala je šta da čuva i ostavi svojoj kćerki Irini u nasleđe: povorku jakih i vitalnih žena, koja po maminoj liniji seže u (...) prošlost Rusije i Poljske (Erceg, 2005: 19).

Kada je Jelena imala sedam godina otac je odvodi u Gradsku baletsku školu kod pedagoškinje i koreografkinje moderne igre Smiljane Mandukić. Prema rečima Marije Janković: „Tu Jelena stiče prve pojmove o telu, prostoru i pokretu“ (Janković, 2005: 107). Već sa devet godina upisuje se u Srednju baletsku školu, gde je donja granica za prijem bila deset godina, a prema rečima Marije Janković: „Ja odavde ne idem dok me ne primi-te“, rečenica je koju je izgovorila devetogodišnja devojčica. I već tada pokazala čudesnu

osobinu svoga karaktera – upornost i beskompromisnu odlučnost u onome što zamisli” (Janković, 2005: 107). U leto 1960. godine Jelena pohađa kurs u Internacionalnoj baletskoj školi profesorke Marike Bezobrazove (Марика Михайловна Безобразова) u Monte Karlu. U Kanu je učila kod Rozele Hajtauer (Rosella Hightower), primabalerine *American Ballet Theater*-a i balerine trupe Markiza de Kuevasa. Tom prilikom je u francuskim novinama izašla prva kritika u kojoj se pominje Jelenino ime – igrala je na baletskom koncertu *Initiation a la danse avec Rosella Hightower*, koji je izveden u kanskom Grand Théâtre-u pred prepunom salom od 2000 mesta. Ovaj nastup prema rečima Marije Janković: „odredio je, čini se, već tada njen apsolutno superioran fah – romantizam, stil kojim će do kraja igračke karijere najbolje vladati” (Janković, 2005: 108). Posebno interesovanje publike izazvao je i spektakl u kome su učestvovali velike baletske zvezde iz trupe Markiza de Kuevasa. „Jelena je igrala u drugom delu tog baletskog spektakla: u *Pas de quatre*-u, na muziku Punjija (Cesare Pugni), u koreografiji Antona Dolina (Anton Dolin). Kritičar hvali ne samo ‘sjajnu postavku’ već i četiri balerine-početnice, svaku poimenično, koje su pokazale ‘izuzetnu gipkost i gracioznost’² (Erceg, 2005: 39). U Nici je učila kod Serža Lifara (Serge Lifar), čuvenog igrača Djagiljeva (Sergei Pavlovich Diaghilev). Kod ovog pedagoga upoznala je stil francuske igračke škole. Stekavši internacionalna iskustva, već na samom početku karijere, Jelena nije samo usavršila tehniku igre, već je stekla neprocenljiva znanja i iz oblasti istorije, teorije baletske umetnosti, izvođačkih umetnosti u najširem smislu i iz produkcije. Na samom kraju baletskog školovanja, Jelena kao učenica osmog razreda prihvata svoju prvu ulogu na filmu *Zvižduk u osam* tada debitanta Save Mrmaka. Igrala je pored Đorđa Marjanovića i Jovanke Bjegojević. U njenom omiljenom baletu Žizela Jelena prolazi kroz gotovo sve solističke uloge. Mirtu, kraljicu vila, prvi put je odigrala 1968. godine, a u naslovnom liku Žizele debitovala je 1972. godine. Partner joj je bio prvak Baleta Radomir Vučić. Jelena je govorila:

Žizela je san svake balerine, isto kao što je Šekspirov (William Shakespeare) *Hamlet* san svakog glumca. Ona zahteva ogromnu koncentraciju i rad, jer ta uloga daje neslućene mogućnosti igraču. Naravno, da bi se postiglo bogatstvo lika potrebne su danonoćne vežbe, uporna razmišljanja. Potrebno je da balerina živi sa tim likom (Šantić prema Janković, 2005: 112).

U predstavi *U baštama Granade* iz 1972. godine Jelena će se prvi put oprobati i u modernoj igri. Ovoga puta Dušan Trninić kreira svoj koreografski prvenac u kome sa

² „Jedna od tadašnjih Jeleninih partnerki, Mejna Gilgud (Maina Gielgud), kasnije je u Londonu postala partnerka Rudolfa Nurejeva (Rudolf Khametovich Nureyev), a po silasku s baletske scene bila je dugogodišnji direktor australijskog i danskog Nacionalnog baleta” (Erceg, 2005: 39).

Jelenom igra glavnu ulogu. O ovoj predstavi pisano je mnogo, kritičari su iznosili pozitivne analize, a svoj utisak dao je i Meša Selimović:

To savršenstvo imali su na ovoj izvanrednoj predstavi, čak i bez obzira na to što im je u pomoć pritekla poezija i muzika, baletski umjetnici Jelena Šantić i Dušan Trninić, čiji su pokreti postigli mjesečinastu mekoću, a zajednička igra savršen sklad. (...) Čovjek zaista ostaje uzbuđen ovim divnim skladom, pokrenut poezijom izrečenom na nekoliko načina (pokretom, muzikom, riječju), osvojen intimnom atmosferom igre i prostora, ushićeno uljuljkan zvukovima i stihovima; uhvaćen u čaroliju kojoj ne želi kraj... (Selimović prema Janković, 2005: 118).

Poslednja predstava u kojoj je Jelena igrala bila je *Nastasja Filipovna* izvedena 9. maja, 1986. godine na Velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. Mira Erceg se seća:

Nezapamćeni presedan u analima Narodnog pozorišta. Pošto je broj gledalaca bio ograničen, jer je publika sedela na sceni, napolju je ostalo mnogo ljudi, neki su imali i karte za premijeru ali nisu mogli da uđu jer su na njihova mesta posedali ‘padobrancii’. Obavešten o gunguli ispred zgrade, tadašnji upravnik pozorišta Velimir Lukić je po završetku premijere (predstava je trajala dva sata bez pauze) skočio sa svog mesta i zavapio: ‘Momci, Jelena, ja vas molim da odigrate još jednu premijeru. Pred pozorištem je masa ljudi koji neće da se raziđu!’ Umorni ‘momci i Jelena’ su pristali i odigrali još jednu premijeru. *Nastasja Filipovna* je postala ‘kultna’ predstava u Beogradu, dobila odlične kritike, obišla mnoge gradove i festivale u zemlji, gostovala u Mađarskoj i u Kanadi, na Internacionalnom pozorišnom festivalu *Quinzaine internationale du Théâtre* u Kvebeku (Erceg, 2005: 49–50).

Od 1985. godine, i pre nego što je prestala njena igračka karijera, Jelena Šantić se posvetila teoriji i istoriji baletske umetnosti, kritici, kasnije scenskom pokretu i koreografiji. Jelenina ličnost bila je višeslojna, interdisciplinarna – i sama je to zahtevala od budućeg baletskog igrača, a prema rečima Marije Janković: „Viziju o osvešćenom, inteligentnom i kreativnom igraču današnjeg vremena branila je do kraja života” (Janković, 2005: 137).

Kada Jelena piše o istoriji baleta, ona postavlja specifičnu metodologiju u kojoj je očigledna duhovna bliskost koja postoji između Jelenine perspektive i baletske umetnosti. Njena pažnja nije bila usmerena samo na kanonske i sistematizovane metode i doktrine baletske umetnosti, već i na procese introverzije baletskog igrača za koje Jelena pretpostavlja da se prirodno nalaze u osnovi tih metoda i doktrina. Unutrašnji

procesi u baletskom igraču bili su za nju univerzalni, dok je specifične tehnike za njihovo ostvarenje Jelena smatrala specifično istorijskim i kulturalnim. Balet je za nju bio neiscrpan rezervoar simboličkih predstava unutrašnjeg iskustva, a ne samo koreografija. U tom smislu, Jelena baletskom igraču prilazi veoma suptilno. Razloge za ovo nalazimo u činjenici da ona nije bila samo erudita, već je prenosila i sopstveno iskustvo. Suptilno iskustvo delila je i sa čitaocima njenih tekstova o baletu. Odnos čitalac – pisac za nju je oličen u činu kooperativnosti. Ovakvim pristupom ona nudi jednu vrstu „baletoterapije“ (Latifić, 2021: 6) – čitalac će sigurno pronaći putokaz, jer ona zna da usmeri čitaoca ka cilju razumevanja baleta kao umetničke discipline. Jelena Šantić koristi tehniku samootvaranja sa ciljem da pomogne čitaocu ne samo da razume balet, već i da ga oseća. Zato su njena rešenja jasna i precizna. Iz ovog razloga njen pristup čitaocu je didaktički, jer želi da ga nauči – njen pristup je i misionarski, jer je čitalac podjednako važan kao i misao pisca. Pristup baletskoj umetnosti Jelene Šantić je filozofski i psihološki – ona balet shvata čulno, kao duhovni proces, ali i kao proces introverzije. Baletska introverzija dovodi do specifičnih unutrašnjih procesa koji mogu da preobrazu i samu ličnost. Novi baletski igrač za Jelenu bio bi i igrač i mislilac: „Estetika tela, pokreta i igre odraz je intelektualnog i emotivnog sazrevanja čoveka na kraju veka“ (Šantić prema Latifić, 2021: 386–387). Iz tog razloga Jelena baletskom igraču pristupa interdisciplinarno: „Naučna otkrića psihologije, psihijatrije, fizike i fizijatrije 20. veka uslovljavaju i sasvim novu misao o igri“ (Šantić prema Latifić, 2021: 386). Ukrštanjem teorije i prakse Jelena formira specifičan diskurs, a prema rečima Svenke Savić: „Jelena Šantić je znala da je pisanje o baletu jedno od mnogih interdisciplinarnih područja između nauke i umetnosti i da je potrebno izgraditi poseban metajezik kako bi pisanje o igri i plesu bilo transparentno“ (Savić, 2021: 306).

Jelena je tokom svoje karijere pažljivo pratila i rad Baletske škole „Luj Davičo“, ukazujući vrlo eksplicitno na uzroke i posledice problema koji se potom nužno reflektuju i na sam razvoj celokupne baletske umetnosti u Srbiji:

Da li je u Baletskoj školi „Luj Davičo“ potrebno samo da se ispuni i prepuni broj učenika, sposobnih i nesposobnih za baletsku profesiju, pa i bolesnih? Da li je isto učiti talentovanog i potpuno psihofizički nesposobnog učenika? Balet je, po svojim strogim kanonima, napravljen samo za sposobne. Na profesorima je da svoje učenike nauče tim pravilima. Da li u Baletskoj školi „Luj Davičo“ profesori postoje samo plata svojih radi? Jer, kako inače protumačiti činjenicu da iz ove škole dolaze nedoučeni igrači koje baletski ansambl moraju da zapošljavaju da bi popunili svoje redove (Šantić prema Janković, 2005: 137).

Jasno je da Jelena, duboko zabrinuta za budućnost profesije, poziva na direktnu odgovornost i profesore i pedagoge. Uslov da se tradicija beogradskog baleta iz 60-ih i 70-ih godina prošlog veka sačuva svakako je bio evaluacija profesorskog, pedagoškog i igračkog kadra u baletskim školama. Prema Jeleninim rečima:

Da bi se pripremio kvalitetan igrački kadar, potrebni su odlični pedagozi i stroga selekcija učenika. Samo provereno sposobni i talentovani imaju prava da se bave ovom teškom profesijom. Ostalo je diletantizam. Baletski pedagozi, kazuje i nekađašnje naše i svetsko iskustvo, razvijaju se iz redova igrača velikog profesionalnog znanja. Jer, dugogodišnji profesionalni rad s različitim pedagozima i koreografima, i scenska igra, nezamenljiv su faktor razvoja. Metodologijom klasičnog baleta sistematizuje se to znanje i mogućnost njegovog prenošenja na mlađe generacije. U SSSR-u, Engleskoj, Francuskoj i Americi postoje najviše škole i kursevi za spremanje pedagoškog kadra, ali uvek uz obaveznu pozorišnu praksu (Šantić prema Janković, 2005: 137).

Jelena, takođe, piše i o neophodnoj reformi baleta Narodnog pozorišta:

1. Neophodan je zakon o pozorištu koji bi regulisao mnoge probleme zbog kojih balet ne može da se oslobodi viška neradnika i nesposobnih članova. 2. Prestrukturiranje postojeće sistematizacije. 3. Repertoarska politika koja bi osavremenjivanjem vodila najboljem kreativnom izražavanju naših umetnika. 4. Veće povezivanje s baletskom školom i razmena kadrova (Šantić, 1998: 6).

Argumentacija koju Jelena iznosi ne završava se konstatacijama, naprotiv, ona poseduje visok stepen operativnosti. Njena pažnja u rešavanju problema usmerena je na šanse za unapređivanje sistema obrazovanja i zato su njeni obrasci mišljenja primenjivi i danas. Jelenin stav je konstruktivan – ona nudi akciju i rešenje. Prema rečima Marije Janković Šehović:

Kad govori i piše o baletskom školovanju, ona ga štiti od degradiranja od strane države, ali često ne šteti ni naše škole. Nezadovoljstvo i bunt osećaju se u svakom njenom izlaganju kad je o obrazovanju reč. *Od dobrog školovanja zavisi naša cela baletska umetnost*, govorila je ona, podvlačeći stalno da nam nedostaje sistem. Njeni tekstovi su, moglo bi se reći, kodeks za direktore baletskih škola, profesore, učenike, profesionalne igrače i rukovodioce (Janković Šehović, 2021: 131).

Jelena Šantić poseduje odgovornu usredsređenost kojom rekonstruiše i koherentno povezuje događaje u baletu sa skrupuloznom odgovornošću prema činjenicama.

Ona tada, pre ere interneta, prikuplja i obrađuje teško dostupnu baletsku građu – difuznu gomilu informacija (novinski članci o baletskim igračima, istorija baleta, anonimni tekstovi i drugi tekstovi stručnog karaktera) sistematizuje precizno hronološki, tematski i strukturno. Ratko Božović objašnjava:

Istraživači njenog stvaralaštva smatraju da je ostavila iza sebe i danas relevantan pedagoški sistem. A njene refleksije o odnosu između klasične i folklorne igre, kao i o doprinosu modernizma u umetnosti igre sadrže ne samo misaonu svežinu već i podstiču na dalja istraživanja. Njeno osvetljavanje istorije Baleta Narodnog pozorišta s razlogom se smatra neprocenjivim doprinosom kulturi sećanja (Božović, 2021).

Jelena je čitavu deceniju pred kraj života posvetila budućoj Baletskoj akademiji, te je izučavala sve vodeće institucije ovog profila tražeći programe, silabuse i metodologije koje bi bile najprihvatljivije za našu buduću akademiju. U tom smislu dala je značajan predlog za reformu baletskih škola:

Visoko profesionalna baletska škola podrazumeva: 1. Pravu, strogu selekciju učenika sposobnih za balet kao vrhunsku estetiku igre. Oni koji nemaju tako idealne uslove za balet, a imaju razvijen instinkt za ritam, pokret i kreaciju, odlaze na moderan smer. 2. Nastavni kadar, najstrože izabran od profesionalnih igrača sa završenom školom za baletske pedagoge, mora stalno da se obrazuje kako bi pratio nova baletska dostignuća. 3. Plan i program koji idu u korak s dobrim baletskim sistemom, ali za njih su odgovorni nastavnici koji moraju da budu osposobljeni da ga ostvare. 4. I, na kraju, što je veoma važno, podrazumeva se adekvatan prostor za školu (Šantić, 1998: 6).

Pristup Jelene Šantić baletskom obrazovanju potiče iz detaljno proučene faktografije, proučenih različitih metodologija, i najpre internacionalnog obrazovnog iskustva. Svenka Savić ističe: „Osnovna orijentacija u tekstovima Jelene Šantić jeste procenjivanje i vaganje naše baletske situacije sa onom u svetu, uz stalan pokušaj da nas, kada je to bilo moguće i potrebno, poveže sa aktuelnim dešavanjima u Evropi ili u Americi” (Savić, 2021: 306). Praveći komparativne analize obrazovnih modela i prakse u baletu Jelena direktno opominje:

Pored mnogih različitosti naših republika, nažalost, zajedničko im je to da nijedan od jugoslovenskih centara nije osnovao univerzitet za obrazovanje igrača, pedagoga, koreografa i teoretičara. Mi imamo veoma bogatu folklornu baštinu, imamo

niz imena poznatih svetskoj baletskoj javnosti: Milorad Mišković, Milko Šparembek, Pio, Pina i Veronika Mlakar, Mia Slavenska, Duška Sifnios, Dimitrije Parlić... Gde je suština problema i koje su negativne unutrašnje snage koje su onemogućile veće baletsko obrazovanje kod nas? Konsekvence toga su dugogodišnja stagnacija nekada velikih potencijala baletske umetnosti (Šantić, 1991).

Jelena Šantić je bila član Evropske lige instituta umetnosti (ELIA) gde je na konferencijama izlagala potencijalna rešenja različitih problema u baletu. Na jednoj od konferencija u Budimpešti 1991. godine, neposredno nakon početka rata na našim prostorima, Jelenino izlaganje o školstvu pretvorilo se u vapaj duboko humane aktivistkinje:

U ovom trenutku mi je teško da govorim o visokom školstvu i obrazovanju baletskih umetnika u Jugoslaviji, kada je u mojoj zemlji pravi rat. Bezumlje je zavlдалo i svakodnevno ginu deca, žene, stari, mladi. Moje kolege oblače uniforme, pucaju jedni na druge. Mnogi se od straha od bombardovanja kriju, ili su se krili po skloništima. Drugi beže iz jednog kraja Jugoslavije u drugi. Iako je Beograd u ovom trenutku pošteđen razaranja, ja duboko saosećam s narodom i kolegama koji žive u panici. Ponižavajuće situacije su na sve strane. Vreme u Jugoslaviji je stalo, skazaljke sata se vraćaju nazad. Prostor jedne multinacionalne i jedne multikulturne sredine pretvara se u pakao. Filozof Derida (Jacques Derrida) piše o toleranciji i različitosti kao o bogatstvu naše civilizacije, a mi u Jugoslaviji zbog različitosti mišljenja prisustvujemo ratničkim igrama i koreografijama smrti (Šantić prema Janković, 2005: 138).

Jelena je beskompromisno živela svoju viziju – ona je bila umetnička, ali i etička. Kao svaki istinski umetnik smatrala je da je cilj različitih kultura spajanje i objedinjavanje ljudi. „Različitosti su ono što kulturu obogaćuje, što lepotu čini punijom. A nema ničega što je suprotnije kulturi od rata. Zbog toga sam, od samog početka ratnog užasa na prostoru naše nekadašnje, tako lepe zemlje, osetila kao lični izazov potrebu da se suprotstavim tom ludilu” (Šantić, 1997). O snažnoj, organskoj povezanosti Jelenine umetnosti i aktivizma piše Marijana Prpa Fink naglašavajući da aktivizam predstavlja „snagu angažmana svojstven umetnicima koji osećaju potrebu za promenom sveta u kom stvaraju – borba je bila borba za prevlast stvaralačkog u odnosu na razarajuće. U izjavama, studijama i esejima teško da možemo da odvojimo Jelenu umetnicu od Jelene aktivistkinje” (Prpa Fink, 2021). Jelena Šantić svoj mirovni maraton otpočela je 12. jula 1991. godine *Hodom mira* oko zgrade Narodne skupštine u Beogradu, prvom manifestacijom novoosnovanog Centra za antiratnu akciju. Prvog dana rata u Sarajevu, aprila 1992. godine, Jelena je pvela grupu članica Centra za antiratnu akciju pred

tadašnju Saveznu skupštinu. Tom prilikom pustile su u nebo stotinu golubova. Već sledeće godine, 5. aprila 1993, na istom mestu, Jelena je rešila da bude bosa. Ispred Savezne skupštine se tada organizovala mirovna manifestacija: *Bose noge Srbije traže mir*. Prema sećanjima Mire Erceg:

Cveće za sve žrtve rata polažu bosu beoGrađani na pločnik ispred Skupštine i potpisuju peticiju za mir, naslovljenu na predsednika *srbije*. Ne znam da li su BOSE NOGE bile Jelenina ideja, ali liči na nju. Njeno Telo oličava vreme, koje je stalo na noge, vreme, koje će krenuti nekim novim tokom. Uspravna Jelenina leđa ga simbolizuju (Erceg, 2005: 88).

Jelena Šantić se čitav život opirala svakoj vrsti nepravde, dogmatičnosti i nasilja. Posedovala je etiku hrabrosti, univerzalnu nadahnutost, aktivnu, strastvenu angažovanost i pre svega građansku hrabrost. Miljenko Dereta je na suptilan način opisao poreklo Jelenine odvažnosti i neizmerne hrabrosti:

Govorili su 'Nije imala straha'. Ne, imala je HRABROST, ali ne onu trenutnu, u vanrednoj situaciji. Njena hrabrost je bila elegantna i profinjena, zbunjujuća i zastrašujuća hrabrost koja dolazi iz čistog i dubokog uverenja. Ta prirodna, urođena, skoro detinjasto neodgovorna hrabrost joj je omogućila da preživi i vojske i paravojske s kojima se nosila po Slavoniji, i naterala policajce u kordonima da ustuknu. Kako udariti nekoga ko pred vama stoji s tako pročišćenim prkosom? Pamtim taj njen stav, to TELO naspram sila i nepravdi (Dereta prema Erceg, 2005: 88).

U novembru 1993. godine Jelena sa psihološkinjom Tatjanom Kecman osniva *Most* – udruženje za saradnju i posredovanje, u okviru kojeg pokreću projekat *Pakrac* – posvećen normalizaciji života u Zapadnoj Slavoniji. U januaru 1994. godine Jelena i Tatjana prvi put odlaze u Pakrac, gde započinju realizaciju projekta na srpskoj strani podeljenog grada. Preko Centra za antiratnu akciju obezbeđuju pomoć za dečje bolnice i bolnice za osobe sa posebnim potrebama u Pakracu. Vesna Golić navodi:

Rad u Pakracu veoma je uticao na Jelenin život. Otvorila je svoju kuću za ljude koje je tamo upoznala i s kojima je sarađivala. Pružala im je utočište i svesrdnu podršku. Od početka projekta *Pakrac*, pa do kraja života, potpuno se posvetila uspostavljanju veza među zaraćenim svetovima, pomaganju izbeglicama i borbi protiv rata. Uverila se u značaj rada s ljudima na terenu i svoje nove akcije usmeravala u tom pravcu. U jednom od izveštaja iz 1996. godine zapisala je: Volonterski rad u Pakracu pomogao mi je da razumem razmere ratne tragedije u bivšoj Jugoslaviji.

Iskustvo nas je naučilo da samo direktan rad s ljudima ima dugoročne rezultate, posebno u područjima u kojima je politička situacija komplikovana (Golić, 2005: 178).

Projekat *Pakrac* snažno je uticao na Jeleninu neustrašivost da se odupre daljim i sve većim strahotama rata. Godine 1995. osnivače *Grupu 484* sa ciljem da pruži stalnu brigu o 484 porodice, odnosno 1600 osoba, koje su bežale iz Krajine od akcije hrvatske vojske Oluja. Jelena im je utočište pružila u Srbiji – koordinisala je deljenje humanitarne pomoći, uspostavljanje saradnje sa lokalnim stanovništvom i aktivno je učestvovala u akcijama koje su vodile demokratizaciji društva. Ljubivoje Tadić ističe:

Delujući sa svojom Grupom 484 i kroz mrežu nevladinih organizacija, brojnim poduhvatima i naporima koje je preduzimala, Jelena je više uradila za srpskog čoveka i narod od onih interesnih ili profesionalnih rodoljuba, zato što je znala da je naša prva otadžbina čovečanstvo, i zato što se svakome obraćala, gledajući ga pravo u oči i dušu (Tadić, 2005: 5).

Jelena je pre svega imala sposobnost drugačijeg, šireg mišljenja, jer je umela da sagleda sve nivoe društva – od lokalnog do međunarodnog. Njen rad je bio obuhvatan i inkluzivan. Ona je znala kako da pokrene lokalne inicijative, kako da poboljša kvalitet života drugih i da pomogne onima kojima je pomoć potrebna – izbeglicama, siromašnima, bolesnima, ali i kako da organizuje lidere među njima. Jelena je strateg – ona poznaje šta je centar, a šta periferija problema, rešava probleme uzročno, dubinski po pristupu, a delotvorno. Na putu rešavanja problema, Jelena je bespoštedno davala sebe. U tome je njeno herojstvo. Bila je inspiracija mnogima. Vesna Golić piše:

Jelena nije uspevala da toleriše uspavanost i neaktivnost u kojima je videla najpogubniju opasnost. Verovala je u akciju i zajednički rad. Želela je da se ljudi probude i uključe u zaustavljanje rata. Plamenim temperamentom je zviždala, vikala, bacala cipele na protestima, prkosila uniformisanima... Na sastancima mirovnih aktivista videli smo njene suze, ljutnju, nestrpljenje da radimo više i bolje. Prikovani njenom istinitošću, iskrenošću i mudrošću, poštovanjem za svakog od nas, pronašli smo vlastitu svrhu i nastavili Jeleninu misiju (Golić, 2021: 84).

Jelena je svakom poslu prilazila studiozno i posvećeno. Posedovala je retku osobinu da za vrlo kratko vreme inspiriše i motiviše na akciju i prijatelje i saradnike. Uglavnom su joj u njenom timu strastveno uzvraćali, znajući da je zahtevala mnogo od njih, zato što je uvek prvo zahtevala od sebe. Irina Subotić ističe: „Govorili su da je 'mili-

tantna pacifistkinja i u tom pogledu je bila beskompromisna. Uspostavljala je srušene mostove među ljudima i na razne načine pomagala svakome ko je bio ugrožen" (Subotić prema Latifić, 2018: 170). Jelena je smatrala da je poželjnije negovati poštovanje pravde, nego poštovanje zakona. Smatrala je da je jedina obaveza koju ima pravo da prihvati da čini ono što smatra ispravnim za svet oko sebe. Kao velika aktivistkinja, služila je državu savešću, ali joj se zato i opirala – pravedne stvari nije ostavljala na milost i nemilost, odbijala je da služi zlu koje osuđuje. Postojati i učestvovati u stvarnosti za nju je bilo isto. Nije imala duple standarde – njen život i misija bili su jedno. Društvenu i kulturnu politiku uzdigla je do nivoa sopstvene misije. O Jeleninom radu kao velikoj misiji pisao je i Ratko Božović:

Jelenino neprestano prisustvo u kulturnom životu regiona i njen nesebični humanitarni rad predstavili su je kao ličnost visoke moralne kulture i kao heroinu naših smutnih vremena. Njen aktivizam bio je čin nesebičnosti, plemenitosti, bezinteresne darežljivosti, požrtvovanja i empatije. Bilo je to najdublje saosećanje za ljude koji su u nevolji i koji pate. Njen altruizam je pokazao da ima najviše smisla kad ide na pravo mesto, kad je namenjen onima koji su bez svoje krivice zapali u beznačajnu životnu situaciju, kad su ih okolnosti učinile bespomoćnim i društvenim gubitnicima. Projekti Pakrac, Grupa Most, Grupa 484 stoje visoko kao ostvarenja koja su odbranila vrednosti čovečnosti (Božović, 2021).

Braneći vrednosti čovečnosti Jelena Šantić se opirala svakoj zatvorenosti za viši smisao života. Ona je odbijala tautologiju života – živi se, odnosno preživljava, samo zbog preživljavanja. Brinula se da se eminentne vrednosti prenesu kroz vreme i prostor i budućim generacijama. Svenka Savić o Jeleninoj misiji piše: „Potrošiti sebe u svakom pojedinačnom trenutku stvaranja i menjanja bio je njen moto kritičarskog pisanja, ali i življenja. (...) Kao svestrano obrazovana osoba, shvatala je značaj međudisciplinarnog povezivanja ljudi, ideja, teorija. Za te stavove joj nije bilo teško da uloži svu svoju energiju i sve znanje" (Savić, 2021: 305, 306). Od svoje misije i vizije Jelena nije odustala ni do poslednjeg dana života – njeno široko interdisciplinarno obrazovanje rezultiralo je osnivanjem Centra za novo pozorište i igru (CENPI). Zajedno sa Jovanom Ćirilovim i Borkom Pavićević, Jelena vodi ovu organizaciju od izuzetnog značaja za razvoj nezavisne pozorišne i plesne scene, a po rečima Milene Dragičević Šešić, „posebno za uvođenje svih onih oblika primenjenog teatra čiji je cilj bio borba za društvene promene i uključivanje manjinskih grupa" (Dragičević Šešić, 2021: 395). Ova organizacija bila je platforma za istraživanje i arhiviranje savremene umetničke produkcije, performans, ples, igru i pozorište sa ciljem da se prouči novi (para)teatarski izraz u našoj zemlji.

Svesna da je kultura sećanja osnova za budućnost teatra, Jelena Šantić u okviru ove organizacije uređuje autobiografiju Mage Magazinović *Moj Život*, inicira pokretanje romskih programa, organizuje brojne razgovore, akcije i manifestacije koje uključuju multikulturalni pristup i interkulturalni dijalog. Po rečima Milene Dragičević Šešić:

Upravo je Jelena Šantić, kao umetnica s jedne, i aktivistkinja s druge strane, najbolje oličavala suštinu CENPI-eve misije i vizije: vrednosti eksperimenta, inovacije, estetike, transdisciplinarnosti, otvorenosti, ali i vrednosti društvene odgovornosti, socijalne pravde, ravnopravnosti, inkluzije (Dragičević Šešić, 2021: 396).

Osnovna strategija novoosnovanog Centra bila je stimulisanje aktuelne scenske kreativnosti nezavisne pozorišne scene. Marijana Prpa Fink ističe:

Traganje za novim načinom scenskog izražavanja i davanje mogućnosti umetnicima i umetnicima da istražuju novo polje izražavanja kroz pokret i ples, na organizovan način, otvorilo je novi put za razvoj pozorišne umetnosti u našoj sredini. Tako umetnica, humanistkinja i aktivistkinja postaje i vizionarka koja otvara puteve za nove načine izražavanja na sceni kroz scenski jezik i politiku tela (Prpa Fink, 2021).

Misija i vizija CENPI-a ostaju nam i danas kao inovativan humanistički model u obrazovanju.

Jelenina bogata interdisciplinarna, renesansna ličnost bila je i tada, ali je i danas, potpuno atipična za svet u kome je živela. O ovome svedoči i činjenica da je berlinski Park mira od 22. marta 2003. godine dobio ime Jelene Šantić. Ovaj park nalazi se na teritoriji opštine Marcan-Helersdorf i po prvi put u istoriji Berlina jedan deo grada dobija ime ličnosti sa naših prostora.

Jelenino stvaralaštvo osvedočava izvanredno suptilan odnos prema svetu u kome je živela, a možemo ga posmatrati kao svojevrsnu hroniku događaja na kulturno-političkoj sceni našeg društva. Jelenino stvaralaštvo osvedočava izvanredno suptilan odnos prema svetu u kome je živela, a možemo ga posmatrati kao svojevrsnu hroniku događaja na kulturno-političkoj sceni našeg društva. Njena specifična svest nagnala ju je na beskompromisnu spremnost da, ne samo emotivno, nego i fizički saučestvuje u tragedijama našeg društva. Njeno delovanje i zaostavština sublimišu najvažnija opšta osećanja velikog humanizma – pravdu i empatiju, a njena misija i vizija danas nam ostaju kao autoritet stvaralačke moći života.

Kratak prikaz uloga i nagrada Jelene Šantić

Jelena Šantić je od 1963. godine bila članica Narodnog pozorišta, gde je odigrala veliki broj uloga, najpre kao deo baletskog hora, potom kao solistkinja i primabalerina. U sećanju publike ostale su njene uloge Žizele, Odilije, Vile Jorgovan, Mirte, Julije, Rade u *Makar Čudri*, uloga *U baštama Granade*, Ase u *Per Gintu*, Nastasje Filipovne u istoimenoj predstavi i druge. Od 1985. godine, i pre nego što je prestala njena igračka karijera, posvetila se teoriji i istoriji baletske umetnosti, kritici, kasnije i scenskom pokretu i koreografiji za film i pozorište. Uradila je koreografije za dva filma Gorana Markovića – *Već viđeno* (1987) i *Tito i ja* (1992), a potom slede scenski pokreti za predstave *Baal* i *Dibuk* (Jugoslovensko dramsko pozorište), *Iz života kišnih glista* (Atelje 212), *Vojvotkinja od Malfija* (Narodno pozorište u Beogradu), *Krvoskok* (KPGT u Subotici) i drugi. Pored brojnih stručnih članaka, baletskih kritika, niza libreta, projekata, brige o obrazovanju baletskih igrača i slično, napisala je dve monografije: jedna je posvećena Dušanu Trininiću (izd. Narodno pozorište, Beograd 1997, povodom obeležavanja 75-godišnjice beogradskog Baleta), a druga je autobiografija *Moj život* Mage Magazinović, koju je priredila za štampu i za koju je napisala uvodnu studiju (definitivnu redakciju je izvršila Marija Janković, izd. Clio, Beograd, 2000). Bila je članica međunarodnih stručnih udruženja: *Conseil International de la Danse /CID* pri Unesku, Pariz; *European League of Institutes of Arts*, Amsterdam; *Dance History Scholars*, Njujork; učestvovala je u radu međunarodnog žirija Bitefa (1999). Za dugogodišnji rad i posvećenost baletu dobila je niz priznanja i nagrada, između ostalih i nagradu za najuspešniji umetnički projekat za baletski spektakl *Isidora*, izveden na Bitefu pod sankcijama (1992). Za svoje mirovne napore Jelena Šantić dobila je uglednu *Godišnju nagradu za mir* organizacije *Pax Christi International* (1996). Nakon njene smrti dva parka nose njeno ime: *Park mira Jelene Šantić* (2003) u berlinskoj opštini Marcan-Helersdorf i *Park Jelene Šantić* (2005) u beogradskoj opštini Vračar, na Neimaru. U Ulici kneginje Zorke (ranije Ivana Milutinovića), u blizini kuće gde je stanovala, postavljena je komemorativna tabla (2016). Na predlog Srpskog narodnog vijeća dobila je posthumno 2020. godine nagradu „Diana Budisavljević“.

Literatura:

- Božović, Ratko. 2021. Recenzija knjige: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda.
- Dragičević Šešić, Milena. 2021. „CENPI“; u: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda, 395, 396.

• Erceg, Mira. 2005. „U ogledalu jednog prijateljstva“; u: I. Subotić i I. Ljubić (prir.): *Jelena Šantić*. Beograd: Edicija *Iz istorije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Narodno pozorište u Beogradu i Grupa 484, 7–105.

• Golić, Vesna. 2005. „Jelenin izbor“; u: I. Subotić i I. Ljubić (prir.): *Jelena Šantić*. Beograd: Edicija *Iz istorije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Narodno pozorište u Beogradu i Grupa 484, 161–215.

• Golić, Vesna. 2021. „Jelenin antiratni aktivizam i humanitarni rad“; u: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda, 83–84.

• Janković, Marija. 2005. „Igra kao ostvarnje sopstvenog bića“; u: I. Subotić i I. Ljubić (prir.): *Jelena Šantić*. Beograd: Edicija *Iz istorije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Narodno pozorište u Beogradu i Grupa 484, 106–143.

• Janković Šehović, Marija. 2021. „Igra i reči za bolji i lepši svet“; u: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda, 131.

• Latifić, Amra. 2018. *Kosmopolitski sjaj beogradskog belog baleta*. Beograd: Čigoja štampa.

• Latifić, Amra (prir.). 2021. *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda.

• Ljubić, Irina i Subotić, Irina (prir.). 2005. *Jelena Šantić*. Beograd: Edicija *Iz istorije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Narodno pozorište u Beogradu i Grupa 484.

• Prpa Fink, Marijana. 2021. Recenzija knjige: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda.

• Savić, Svenka. 2021. „Potrošiti sebe. Neka razmišljanja o načinu pisanja Jelene Šantić o baletu“; u: Latifić, Amra (prir.): *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“; Grupa 484; Istorijski Arhiv Beograda, 305–306.

• Šantić, Jelena. 1998. „Kako sačekati XXI vek. Diskurs o problemima baletske umetnosti.“ Beograd: *Orchestra*, proleće, 9–10, 4–6.

• Šantić, Jelena. 1991. „Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti“, tekst nastupa Jelene Šantić na Prvoj konferenciji *ELIA* – Evropske lige instituta umetnosti, održanoj u Budimpešti, 9. oktobar 1991 (tekst čitan na engleskom jeziku).

• Šantić, Jelena. 1997. Intervju sa Jelenom Šantić „Na pozornici plemenitosti. Jelenin rat za mir“, vodila Olivera Bogavac, Beograd: *Žena*, 11. januar 1997.

• Tadić, Ljubivoje. 2005. „Jelenin otpor“; u: I. Subotić i I. Ljubić (prir.): *Jelena Šantić*. Beograd: Edicija *Iz istorije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Narodno pozorište u Beogradu i Grupa 484, 5.

Internet izvori:

- <https://arsfid.edu.rs/baza-arsfid/santic-jovanovic-jelena/> Marijana Prpa Fink u arsfid bazi, portret Jelene Šantić (Pristupljeno 12. 8. 2024)

The Mission and Vision of Jelena Šantić: Struggle for Ballet Education Reform in Serbia and Social Activism

Jelena Šantić, a distinguished prima ballerina, humanitarian, peace activist, and human rights advocate, infused her fight for political freedom and social justice with a deep sense of spirituality. This vision of a better world guided her mission of social activism and her efforts to reform ballet education in Serbia. Jelena Šantić left behind a wealth of significant studies and strategies for the development of ballet in the region. The ballet canon models that Šantić challenged are not relics of the past but remain current and vital. Her key proposals for organising a ballet academy continue to be optimally motivating and inspiring even after more than two decades. The meticulously designed system for studying the history and theory of ballet, along with pedagogy, choreography, and comprehensive education, stands as a vital legacy and provides a solid foundation for addressing the current challenges in ballet education in Serbia.

Keywords: Jelena Šantić, activism, mission, ballet, education

Aleksandra Petrović¹

Institut za književnost i umetnost
Beograd
Srbija



<https://orcid.org/0009-0005-8314-1056>

UDC: 821.163.41-2.09 Jovanović B.
DOI: https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024.ch16

Dramski kontrapunkt Biljane Jovanović

Apstrakt: U radu se analiziraju četiri drame Biljane Jovanović (1953–1996): *Ulrike Majnhof* (1976), *Leti u goru kao ptica* (1983), *Centralni zatvor* (1990) i *Soba na Bosforu* (1994). Kako se o dramskom stvaralaštvu Biljane Jovanović u prošlosti malo govorilo, rad ima za cilj da upotpuni saznanja o poetici ovog dela, a ujedno i celine, autorkinog opusa. Drame Biljane Jovanović kristalizuju ključan problem koji je autorku okupirao, a koji se tiče „kontrapunkta” između usamljenog i ranjivog „ja”, tj. „duše jedinice” i represije koju generiše kolektivno (državno/nacionalno/patrijarhalno) „mi”. Pesimističkoj poruci koju implicira slom junaka smešten u okvire zatvora i ludnice paralelna je pak ideja o tome da pojedinačna sudbina može nositi otpor i istinu, postajući predmet subverzivne umetnosti. U skladu sa tom idejom živela je i sama Biljana Jovanović, neprekidno sugerišući neodvojivost književnog stvaralaštva od (sopstvenog) života.

Ključne reči: Biljana Jovanović, drame, poetika, kontrapunkt, ja–mi

Uvod

Jedan od ključnih problema koji se konzistentno javlja u opusu Biljane Jovanović tiče se dihotomije ili, kako će autorka drugom prilikom reći, „kontrapunkta” ja–mi. On je možda najeksplicitnije sugerisan u tekstu koji je Biljana Jovanović objavila 1988. godine i u kojem je govorila o sopstvenom iskustvu sukoba s vlastima:

MI (SDB) predstavlja i štiti drugo MI (vlastodršci). Umnožena množina i dvostruka zamenica stoji naspram usamljenog **ja**, kao sila i moć. (...) **Mi** je jače od jednog **ja**. Jedno **ja** može, na primer, dobiti trostruke batine od **mi**. Ali, reći ćete, **ja** se može pozvati na zakon, na ustav. Kakav zakon?! Kakav ustav?! **Mi** štiti zakon i ustav. Može se **ja** obratiti sudu. Koji sud?! **Mi**, u slučaju isprebijanog **ja**, trostruko svedoči. A isprebijano **ja** je jednostruko (Jovanović, 2016a: 46; istakla B. J.).

¹ alek.petrov97@gmail.com

Ono što je Biljana Jovanović u svojim delima neizostavno implicitno kritikovala jeste upravo ova vrsta kolektivno generisane (političke) ideje, istine i volje u koju se onda ukalupljuje individualni život: „kad je život gurnut u ideju, tu počinje tiranija ideje, a to je pravi teror”, istakla je u intervjuu s Borkom Pavićević (Jovanović, 2016a: 260). Detektujući ponavljanje takve prakse kroz vreme, Biljana Jovanović ističe kako uopšte „ne postoji priča o dva vremena” (Jovanović, 2016a: 259), već samo određene ponavljajuće „istorijske formule, izandale i prepoznatljive” (Jovanović, 2016a: 260). Zbog toga što ne postoji priča o dva vremena i „Ovo sada (...) je baš ono vreme” (Jovanović, 2016a: 259) u dramama Biljane Jovanović susreću se Francuska i Oktobarska revolucija, te likovi čiji istorijski prototipovi pripadaju različitim periodima, vekovima i epohama. Ne samo da će se u dramama preplitati dva trenutka realnog vremena, nego će se ovo vreme neprestano ukrštati s mitskim. U tom pogledu, neke od drama Biljane Jovanović ostvaruju značajne biblijske aluzije, a drama *Soba na Bosforu* intertekstualno komunicira s pričom iz *Hiljadu jedne noći*, te s herojskim epom *Tajna istorija Mongola* o Džingis Kanu.

Ono što je Biljanu Jovanović u filozofskom i umetničkom pogledu zanimalo jeste pak pozicija pojedinca „u celom tom košmaru od velikih pojmova: Istorija, Komunizam, Kapitalizam, Narod, Fašizam” (Jovanović, 2016a: 260). Ona nastavlja: „Ono što traje su isključivo ljudske sudbine, pojedinačne, neponovljive, tragične, jedinstvene... dakle, i samo to: pojedinačno može da nosi istinu...” (Jovanović, 2016a: 260). Ideja da pojedinačno nosi istinu podseća na tvrdnju iz *Zaključnog nenaučnog postskriptuma* Serena Kjerkegora (Søren Aabye Kierkegaard): „istina je subjektivnost” (Kierkegaard, 2009: 159; prevela A. P.). Upravo ovo Kjerkegorovo delo navedeno je, pored drugih dela, u malom spisku uputstava koji Biljana Jovanović na kraju svoje hermetične drame *Soba na Bosforu* ostavlja gledaocima i čitaocima kako bi pomenutu dramu bolje razumeli.² Osim Kjerkegorove individualističke pozicije, u filozofskom, a možda i u književnom pogledu Biljani Jovanović mogao je biti važan i Alber Kami (Albert Camus), koga, uz Kjerkegora, i pominje u navedenom intervjuu. Možda bi plauzibilno bilo dovesti u vezu Kamijevu, tzv. filozofiju pobune i ideju Biljane Jovanović prema kojoj se

² Kjerkegor piše *Zaključni nenaučni postskriptum* pod pseudonimom Johannes Climacus. Johannes Climacus je zasebna figura iako Kjerkegor njime aludira na hrišćanskog mohana Jovana Klimaka (7. vek), koji je, zbog svog dela *Lestvica*, u kojem govori o „uspinjanju” ka vrlini, dobio nadimak Lestvičnik. U drami *Soba na Bosforu* javlja se pak lik čije ime Biljana Jovanović transkribuje kao Johan Climacus. Ovim likom aludira se, osim na navedeno Kjerkegorovo delo, i na *Lestvicu* Jovana Klimaka, što je takođe jasno iz spiska uputstava.

„individualizam kao pobuna jednog bića otrže sistemima i veselom licu nove ili stare Istorije” (Jovanović, 2016a: 260).

Sva književna dela Biljane Jovanović posvećena su upravo priči o pojedincu i njegovom odnosu prema državnom/nacionalnom/patrijarhalnom „mi”. Govoreći o svojim dramama, Biljana Jovanović objašnjava kako ju je interesovao „kontrapunkt država–pojedinaac”, odnosno ljudi koji su „mucavi, nesrećni, promašeni, ubijeni od strane države, moćnog državnog aparata” (Jovanović, 2016a: 263). No, ovaj kontrapunkt javiće se i u njenim romanima: tako će romani *Pada Avala* (1978) i *Psi i ostali* (1980) govoriti o sukobu junakinja s državnim „mi”, koje je i dalje patrijarhalno „mi”. Ipak, deluje da se Biljana Jovanović u svom trećem romanu *Duša, jedinica moja* (1984) i u dramama pomenutim kontrapunktom bavi neposrednije i eksplicitnije, privilegujući ga u strukturnom smislu. Dok Svetlana Slapšak njene drame povezuje s pozorištem apsurdna (Slapšak, 2023: 288–289), valjalo bi ispitati i koliko one komuniciraju s koncepcijama političkog pozorišta, naročito u onom smislu u kome je ovo pozorište realizovao Bertold Breht (Bertolt Brecht), s čijim delima Biljana Jovanović komunicira u svojim dramama.³

Junaci drama Biljane Jovanović uglavnom su istaknute individue koje su stradale pod pritiskom moćnog državnog aparata (Ulrike Majnhof (Ulrike Marie Meinhof), Stevan Abramović, Marina Ivanovna⁴ i drugi) ili su svoj život posvetile kritici represivnog sistema (Saša Hercen (Александр Иванович Герцен)).⁵ U svim dramama junaci se, kako je to Zorica Jevremović primetila, nalaze u nekom obliku zatvora, čime se potcrtava njihovo socijalno izgnanstvo, te njihova usamljenost (Jevremović, 1996: 139–140). U drami *Ulrike Majnhof* i *Centralni zatvor* predstavljen je zatvor u osnovnom značenju reči, dok drama *Leti u goru kao ptica* donosi viziju države-zatvora, a *Soba na Bosforu*

³ U drami *Leti u goru kao ptica* autorka pominje Brehtovu *Majku hrabrost*, a u *Sobi na Bosforu* dve Brehtove pesme.

⁴ Biljanu Jovanović je veoma zanimala sudbina Marine (Ivanovne) Cvetajeve (Марина Ивановна Цветаева), koja se javlja i kao protagonistkinja drame *Soba na Bosforu*. Težak život Cvetajeve za vreme građanskog rata u Rusiji (ali i posle), okončan samoubistvom, biće vrlo suptilno prizvan u ovoj drami. U spisku uputstava na kraju *Sobe na Bosforu* Biljana Jovanović navodi i *Oktobar u vagonu* Marine Cvetajeve, u kome se prikazuje život poznate književnice za vreme građanskog rata.

⁵ Kritičan prema despotizmu Ruske carevine, ruski mislilac Aleksandar Hercen interesovao se za problem „opresije individue; poniženja i degradacije čoveka od strane političke i privatne tiranije...” (Berlin, 1982: xxiv; prevela A. P.).

pak predstavu o paklenom mučilištu iz koga ne postoji izlaz.⁶ Time Biljana Jovanović u svojim dramama ubedljivo oblikuje suštinski karceralnu viziju sveta. U nastavku rada videćemo da li ova vizija ostavlja prostora optimizmu, koji je, uostalom, impliciran i izborom neobične reči: kontrapunkt.

Ulrike Majnhof: nešto je trulo u državi Nemačkoj

Prva drama (1976) Biljane Jovanović inspirisana je pričom o tamnovanju Ulrike Majnhof (1934–1976), nemačke novinarkе i članice terorističke organizacije Frakcija Crvene armije, kao i drugih članova ove organizacije, u nemačkom zatvoru Štanhajm. U intervjuu s Borkom Pavićević, Biljana Jovanović istakla je da ju je Ulrike Majnhof zanimala kao individua koja je bez obzira na svoj ideološki program i na potencijalnu ličnu (ne)vinost ipak „najnevinije stvorenje” u kontekstu bezumnog nasilja koje nad njom vrši država:

Nije nikada bila dilema: nevinost-vinost, ta ideološko-politička varijanta, taj modus svesti meni je lažan... Ulrike Majnhof je kriva, kriv je i Isus Hrist, ali u trenutku kada ih razapinju oni su najnevinija stvorenja. Jer, vrsta nasilja koja se nad njima vrši, tako je strašna obimom i smislom (pošto je vrši vlast) da njihove stvarne krivice odjednom nestaje... (Jovanović, 2016a: 263).⁷

Razlozi utamničenja Ulrike Majnhof i ostalih pripadnika terorističke organizacije u vezi su s njihovom kritikom ostataka nasleđa nacističke Nemačke u aktuelnoj državi, kako se to ocrtava u drami. U tom pogledu, ova drama suštinski govori o pitanju odnosa države prema sopstvenim političkim zločinima iz prošlosti. Taj odnos je, po svemu sudeći, obeležen poricanjem, potiskivanjem i nedostatkom samorefleksije. Nemačka u kojoj živi Ulrike Majnhof stvara i održava sliku o sebi koja je u oštrom kontrastu sa stvarnim životom ljudi i njihovim problemima koji se ne prepoznaju kao takvi ili se pak ignorišu. To se možda najjasnije vidi u sceni suđenja nemačkom serijskom ubici Jirgenu Barču (Jürgen Bartsch). Ovu scenu Biljana Jovanović oblikovala je inspirisana tekstom koji je sama Ulrike Majnhof napisala o Barču (Meinhof, 1968; up. Petrić, 2021: 39). U svom tekstu nemačka novinarka kontekstualizuje ličnost i postupke Jirgena Barča veoma značajnim društvenim okolnostima koje su u

sudskom procesu bile zanemarene zbog uticaja, između ostalog, preživelog nacističkog eugeničkog projekta i naučnog rasizma putem koga se izvode ideje o ljudskoj (biološkoj) superiornosti odnosno inferiornosti. Biološki roditelji Jirgena Barča bili su, naime, siromašni radnici, a majka mu je poboljevala, što je kompromitovalo njegovo porodično stablo, čineći ga „inferiornim”. Država koja nije prepoznavala potrebe mladog dečaka apriori ga ocenjujući kao degenerisanog, te porodica koja je dečaka usvojila da bi ga onda maltretirala i izrabljivala, nisu, kako ističe Ulrike Majnhof, konstatovale sopstvenu krivicu. Umesto toga, u sudskom procesu dominiraće poželjna slika naoko idealne, religiozne porodice koja je dečaka učila da umiva lice, pere ruke i ne prlja belu kragnu (Jovanović, 2016a: 109). Akcenat na „umivenom licu” Jirgena Barča i njegovoj „idealnoj” porodici sugerise način na koji se država samorazumeva: kao idealna, neuprljana, čista, „umivena” od greha i društvenih problema i nepravdi. Spoljašnji (lažni) sjaj države u drami se dočarava i sugestijama o prstenju i dragom kamenju koje nose predstavnici vlasti: „zbog ametista na maloj ruci gospodina Haneka ova zemlja je najsajdnija, najbolja, najdemokratskija i narod isto, hrabri Hanekov narod...” (Jovanović, 2016a: 101). Svojim postojanjem i postupcima Jirgen Barč „otkriva” ono što se ne sme videti: da, tzv. idealna država i idealna porodica proizvode nasilje i odgajaju ubice (up. Petrić, 2021: 39). Kroz delimično biblijske aluzije, Jirgen Barč u neposrednom obraćanju u drami narušava (nacističku) predstavu o raju u kome obitavaju zdravi, *plavi* dečaci: on, naime, otkriva susrete s onim sakatim, grbavim, smrdljivim, leproznim i *smeđim* ljudima. Onu istu misao o tome da je „nešto trulo u državi Danskoj”, a zapravo činjenicu o duhovnoj i ideološkoj natrulosti države i političkog sistema, Biljana Jovanović izražava dodatnom slikom bezubih, trulih staraca: „Nije bilo dečaka. Svi su bili starci. Truli. Nijedan nije imao zuba. A jedan nije imao ništaaaa!” (Jovanović, 2016a: 111). Predstava o čoveku koji u natrulom političkom sistemu postaje ništa ili jeste ništa biće očigledna i u drugim dramama: u drami *Centralni zatvor* naići ćemo na političkog osuđenika pod imenom Ništa, a u drami *Soba na Bosforu* Saša Hercen, u kome Biljana Jovanović oživljuje lik Jirgena Barča kako bi se ponovo ogolilo licemerje države, izgovoriće identičnu rečenicu: „A jedan nije imao ništa” (Jovanović, 2016a: 207).

Slika koju država o sebi stvara počiva na neprekidnom imaginiranju i isticanju sopstvene veličine, što jedan od likova parodira sledećim rečima: „Veliki rajh. Veliki Gete. Velika domovina. Veliki Gros. Veliki kancelar. Veliki špic. Veliki narod sa velikom stražnjicom. Kolektivnom. Velika tradicija” (Jovanović, 2016a: 111). Vlastima u održanju i konstrukciji ove slike u najvećoj meri pomažu novinari, koji se u drami ponekad javljaju u ulozi ministara. Biljana Jovanović je u drami jasno ocrtala (političku) moć i domete

⁶ U romanima *Pada Avala* i *Psi i ostali* junakinje se pak nalaze u zatvoru-ludnici.

⁷ U dramama Biljane Jovanović Hristovo iskustvo javlja se kao svojevrsan praobrazac iskustva političke represije. To će biti vidljivo i u drami *Centralni zatvor*. U drami *Leti u goru kao ptica* ovo će iskustvo pak biti posredovano biblijskom aluzijom na progonstvo kralja Davida.

uticaja onoga što danas nazivamo medijima. Novinari u diskurs o „državi blagostanja, prosperiteta i reda” (Jovanović, 2016a: 93) unose još jedan bitan element kojim se postiže dodatna kontrola nad stanovništvom: narativ o narodnom neprijatelju i pretnji koju on predstavlja, ali koja se pod kontrolom drži zahvaljujući državnom vrhu. Istovremeno, budući da ovaj neprijatelj može biti i unutrašnji, pojedinci su podstaknuti da se okrenu jedni protiv drugih: „Neprijatelji naroda su kao trulo seme, gnojavo i zeleno oni rađaju nove neprijatelje naroda (...). Izdati poternice. Ko uhvati jednog neprijatelja naroda odlikovanje i vreća novca” (Jovanović, 2016a: 93). Upravo su novinari oni koji Kancelaru detaljno čitaju kritike i optužbe na račun države, sažete u sledećim iskazima: „Nemačka iz šezdesetih liči na Nemačku iz trideset i treće. Ono što se dešavalo pedesetih sada je opšta pojava, profesori su izbacivani (...). Oficiri iz Hitlerovog vremena su komandanti armije. (...) Strategija novog fašizma je na nivou institucije...” (Jovanović, 2016a: 103–105).

Za učutkivanje glasova koji prete da naruše konstruisanu sliku stvarnosti osmišljena je posebna metoda, o kojoj govori Kancelar: „Naš cilj je da nervni centar protivnika izolujemo i specijalnim sredstvima izvršimo paralizaciju” (Jovanović, 2016a: 105). To je zapravo ideja koju u delo, nehumanim eksperimentima, sprovode doktor Gros i doktor Gete, pokušavajući da realizuju drastičan oblik „sobe tišine” u kojoj bi se pojedinac potpuno čulno izolovao, tj. „izgladnjivao” (Jovanović, 2016a: 98). Cilj je da se postigne potpuni „oblik nepokretnosti a da osnovni metabolizam ne bude životno narušen” (Isto). Ovakav dijaboličan plan kažnjavanja zapravo stvara, kako to Zorica Jevremović primećuje, žive mrtvace (Jevremović, 1996: 139). Slika ljudi koji ne vide, ne čuju i ne osećaju ništa u drami Biljane Jovanović jeste slika idealnih političkih subjekata. Nasuprot mučenim i izgladnjivanim stoji pak politički vrh opsednut novcem i sjajem dragog kamenja: „tamo se sijao ametist gospodina Haneka kancelarov rubin i obično zlatno prstenje kancelarovih doušnika” (Jovanović, 2016a: 102).⁸

Leti u goru kao ptica: istina je usamljenost

Radnja druge po redu drame Biljane Jovanović – *Leti u goru kao ptica* (1983) – smeštena je u Beogradu, u periodu između 1950. i 1975. godine. Glavni junak je mladi Stevan Abramović, čijeg oca na početku drame odvođe na Goli otok. Godine 1984. Biljana Jovanović je objavila i svoj treći roman *Duša, jedinica moja*, koji se bavi skoro

⁸ Identično, i u drami *Centralni zatvor* (carica) Žozefina će biti opsednuta zlatom i dragim kamenjem: „A novca niotkud... Niotkud... A blaga nema... Nema... Nema ni zlata... Ni rubina... Nijednog ametista...” (Jovanović, 2016a: 185).

istim periodom jugoslovenske države. Poput drame *Leti u goru kao ptica* i ovo delo će, u realističkom okviru, ali širim, romanesknim zamahom, oblikovati priču o dezintegraciji jedne porodice, ali i priču o mlađem članu te porodice, Ivanu Kralju, i njegovom odnosu s moćnim državnim aparatom. Oba dela, pritom, govore o „duši jedinici” (Jovanović, 2016a: 141), o (ne)mogućnosti da se očuva ono *jedino* što ljudsko biće čini ljudskim bićem u trenucima uplašenosti i primoranosti na pokornost.

EksPLICITNO insistiranje na usamljenosti pojedinca koji se pokušava razabrati u kovitlacu istorijskih prilika i dehumanizovanih međuljudskih odnosa najizrazitije je u ovoj drami. Kada se Petar pobuni protiv zatvaranja studenata, njegove fakultetske kolege i „narodni heroj” Hitri, njegov prijatelj, insistiraće na tome da je on u toj pobuni „potpuno sam”, pokušavajući da ga od nje odgovore (Jovanović, 2016a: 116–117). Kada u tome ne uspeju, oni napuštaju Petrovu kuću, prijavljuju ga policiji, te Petar na kraju biva fizički odstranjen od čitavog društva deportovanjem na Goli otok. Odrastanjem i otkrivanjem istine o onome što se dogodilo Petru, Stevan, kao neku vrstu amaneta, nasleđuje očevu usamljenost. Drama počinje scenom naslovljenom „Molitva bezazlenog”, tj. Stevanovim monologom kojim se, po svoj prilici, modifikuje model Davidove molitve Gospodu za zaštitu od neprijatelja (Psal. 7: 1–17). Tražeći pomoć, Stevan u molitvi insistira na svojoj usamljenosti: „Ja sam sam. Ja sam ovde. Gospode. Sam” (Jovanović, 2016a: 115). Ova pozicija usamljenosti za Stevana je zapravo jedina prihvatljiva (politička) pozicija, što se otkriva i u razgovoru koji vodi s Brankom i Đurom, svojim prijateljima koji su spremni da se prilagode i da prečute ideološke zloupotrebe: „Slušaj, između narodnih heroja i narodnih neprijatelja uvek ima jedan talentovani glumac Steva Medić, čist ko suza (...) mislim da je on sam, tačan, istinit, nevin” (Jovanović, 2016a: 135). Dakle, Stevan bira osamljeno mesto između narodnog heroja i narodnog neprijatelja i, za razliku od njegovih drugova, njegovo rešenje, kako ističe Biljana Jovanović, „nije pomak u društvo, nazad ka ćutljivom i poslušnom stadu, već ka sebi. On nije u onoj lažljivoj i pokvarenoj političkoj klackalici: levo-desno. Kad je prestao da bude *levo*, nije ušao u *desno*, čovek sa trideset godina, kad sve gubi ima pravo da zadrži sebe, a to je jedino pravo pitanje” (Jovanović, 2016a: 261–262).

Teme osamljenosti, političke represije, izdaje i izgnanstva u drami se oblikuju, između ostalog, višestrukim biblijskim aluzijama. Tako druga scena drame govori o „javnoj večeri”, nakon koje je Petar prijavljen policiji. Scena ironično aludira na čuvenu tajnu večeru, sugerišući da je praksa potkazivanja zapravo „javna tajna”, nešto što je

normalizovano i opštepoznato. Tako će kasnije u jednoj didaskaliji biti sugerisana i normalizacija pretresanja stanova: „Ne vide [Marica i Stevan] ovu dvojicu [policajaca] koji preturaju, niti oni njih vide. Premetačina je toliko rutinska, svakodnevna, uobičajena, očekivana, etc.” (Jovanović, 2016a: 124–125). Osmu scenu u drami nosi pak naziv „Ek-sodus”, čime se aludira na starozavetnu knjigu o izlasku izraelskog naroda iz ropstva. Ovde ta epizoda biva pervertirana, budući da u rečenoj sceni Petar, neko vreme nakon povratka s Golog otoka, ponovo biva zatvoren, ovoga puta na ostrvu Sveti Grgur. Sam naslov drame *Leti u goru kao ptica* takođe je aluzija na Davidov psalam (Psal. 11: 1), u kojem on odbija da uplašeno beži pred svojim neprijateljima. Ovim psalmom se posredno prenosi Davidovo iskustvo političke represije, sukoba s moćnim Saulom, koji ga je počeo goniti „kao kad ko goni jarebicu po planini” (1 Sam. 26: 19–20). Leteti kao ptica i biti „slobodan kao ptica” ideje su koje se vezuju uz Stevanovu odluku o potencijalnom odlasku iz države na kraju drame. Međutim, sloboda implicirana odlaskom i letenjem biva ironizovana i dobija zloslutni prizvuk ako uzmemo u obzir biblijske aluzije. Stevanov odlazak ne bi predstavljao slobodu, već bekstvo i izgnanstvo, paralelno s (ponovljenim) izgnanstvom njegovog oca. Druga opcija za Stevana je pak ostanak u kući i državi koje su, kako ističe Zorica Jevremović, za žrtvu takođe vrsta zatvora (Jevremović, 1996: 140). Drama ima otvoreni kraj, i čitalac ne zna šta se sa Stevanom na kraju dogodilo. Pošto su oba izbora pred njim bila nepovoljna, pitanje je na koji način je Stevan mogao da „zadrži sebe” i spasi „dušu jedinicu”? U pomenutom intervjuu Biljana Jovanović sklona je verovanju da Stevan ipak može nešto uraditi „u ime sebe”, ponavljajući unekoliko sudbinu Ulrike Majnhof:

Međutim, za njega (za njegovu dušu), ima nade, a to je već mnogo, naravno, sasvim izvan „delanja”, „uključivanja”, postojanja u društvu, pa bi on, pre svih, u nekom drugom kontekstu mogao biti terorista, ne od ideje, od očaja. [...] takvi ljudi su za mene anđeli i čisti i kao zločinci, jer ne rade u ime ideje već u ime sebe... (Jovanović, 2016a: 262–263).

Drama donosi i vrlo zanimljivu, sedmu scenu pod nazivom „Uspravni majmuni”, u kojoj se pokazuje sadejstvo vlasti, politike i nauke u kreiranju poželjnih društvenih diskursa. Političar i Naučnik, kako su imenovani, u ovoj sceni, obraćaju se deci u Domu za nezbrinutu decu, predstavljajući im ličnost i delo Lenjina, odnosno Darvina. Biljana Jovanović krajne ironično oblikuje ovu scenu, predstavljajući dvojicu likova kao praznoglave sledbenike ideja koje samo reprodukuju i koje nisu u stanju

da razumeju. Tako Naučnik, na primer, sažima Darvinovu teoriju evolucije u tvrdnji: „Jednog će dana svi majmuni sići s drveta i hodati zemljom uspravno. Biće to veliki istorijski datum, deco, velika pobeda Darvinove teorije” (Jovanović, 2016a: 128). Njihova tendencija za visokoparnim tonom proizvodi humorističan efekat u kontrastu s njihovim neznanjem i zamuckivanjem. U proročkom kvalitetu izlaganja Političara i Naučnika Biljana Jovanović detektuje prisustvo mitsko-religijskog jezika, pa stoga nije čudno što su dva izlaganja ispresecana biblijskim citatima putem kojih se govornici ironično upoređuju s Jovanom Krstiteljem, pri čemu Biljana Jovanović bira da naglasi onaj deo u kome se govori o skeptičnosti galilejskih gradova prema Jovanovoj proročkoj moći.

CZ: susret vremenā u Centralnom zatvoru

U trećoj drami Biljane Jovanović – *CZ/Centralni zatvor* (1990) – svet je sveden na zatvorske prostorije i izvanzatvorska ratna događanja. Likovi u drami dele se na zatvorenike umnogome groteskni imena i upravnike zatvora. O zatvorenici se vode pažljive beleške i procenjuje se njihova „savitljivost”, odnosno upotrebljivost iz perspektive upravnika. Razlozi njihovog zatočeništva su indikativni u onom smislu u kome ukazuju na svojevrсни revolt protiv države: jedan zatvorenik utamničen je zbog pljačke državnih nadležstava, drugi zbog dvostrukog ubistva državnog činovnika, a o mladiću pod imenom Ništa govori se kao o političkom zatvoreniku (Jovanović, 2016a: 166, 168). Svi zatvorenici pažljivo su nadzirani preko niza monitora i svi su izloženi okrutnim metodama kažnjavanja. Žene u zatvoru bivaju prostituisane, tj. čuvari ih prodaju zatvorenici. Posredstvom likova upravnika zatvora pak u vezu se dovode periodi Francuske revolucije i Napoleonove vladavine, s jedne strane, i Oktobarske revolucije, s druge. Govoreći o pomenutoj ideji da „ne postoji priča o dva vremena”, Biljana Jovanović u intervjuu s Borkom Pavićević ističe: „Evo recimo, kako je izgledala Francuska revolucija, kako su se posle u Oktobarskoj revoluciji stvari ponovile, obrnule, drugačija obrazina, a isto lice, ista suština...” (Jovanović, 2016a: 260). U drami se za Francusku revoluciju, te Napoleonovu vladavinu vezuju likovi (carice) Žozefine, kao i upravnika policije Fušea, dok se za Oktobarsku revoluciju vezuju likovi generala Skrbjina, Nečajeva i Feliksa Đeržinskog. Sami čuvari zatvora, koji zapravo treba da odbrane stari poredak, podeljeni su po liniji dveju revolucija: tako u drami nalazimo stražare koji nose uniforme čuvara Bastilje, te vojnike odevene u rusku carsku uniformu. Žozefina, Fuše, general, stražari i vojnici javljaju se, dakle, kao „drugačija obrazina istog lica” koje u drami upravlja zatvorom i slobodno raspolaže ljudskim životima. Ovakvim povezivanjem dveju revolucija, sugestijom o njihovom poklapanju i ponavljanju istorijskih

pgrešaka, Biljana Jovanović je nesumnjivo kritički upućivala na nedostatke revolucije sopstvenog vremena.⁹

Ubrzo nakon neuspešnog pokušaja bekstva zatvorenici dolaze do saznanja da se izvan zidina Centralnog zatvora razbuktao rat. Napolju se događa svojevrsni Armagedon, a Biljana Jovanović, posredstvom lika Nečajeva, parodira viziju o konačnom spasenju i vaskrsenju koje dolazi nakon apokaliptične bitke. Vaskrsenje se svodi na fizički čin oživljavanja mrtvih, a raj se zamišlja kao industrijski centar, fabrika za proizvodnju rešoa u kojoj će biti reprodukovane zemaljske uloge moćnih (nadzornika) i nemoćnih (radnika). Lik zatvorenika indikativnog imena Ništa, koji za sebe tvrdi da je nevin i vreme u zatvoru provodi u neutešnom plaču, u ovoj drami odražava Hristovu sudbinu. Bog, sveden na „ništa“, na kraju drame biva obešen, umirući u zagrljaju Ljubice (što je takođe znakovito ime), koja, kako iz uvodnih napomena saznajemo, liči na Bogorodicu. Hrišćanstvo biva izobličeno i sadističkim ponašanjem lika ironičnog imena „Mali“, koji, što nije slučajno, usled svog religijskog dogmatizma, razapinje dve žene-veštice.¹⁰ Konačno, lik Čarobnjaka pretvara (religijsku) težnju za pravdom, ali i sva tragična događanja u drami u farsičnu predstavu.

Razoreni zatvor na kraju drame, paradoksalno, likovima ne donosi nikakvu slobodu: svet kome bi se vratili izgubljen je u apokalipsi, dok su ideje o spasenju i nebeskom carstvu duboko pervertirane i suštinski izgubljene.

Soba na Bosforu: opstanak sna o ljubavi

Poslednja drama Biljane Jovanović, *Soba na Bosforu* (1994), okuplja pak niz bespomoćnih, melanholičnih, uplašanih, umnogome fragilnih figura koje se konstantno prelivaju jedna u drugu kao da su bez materijalnog oblika, a ponekada se implicira i njihova nevidljivost, čime se njihovo postojanje zapravo oblikuje negde između prisustva i odsustva. Ovakva tendencija za dočaravanjem figura kao nematerijalnih i nezemaljskih, pri čemu značajnu ulogu u drami imaju boje, paralelna je s onom koja postoji u religijskom slikarstvu. U uputstvu za gledaoce i čitaoce na kraju svoje drame Biljana

⁹ S tim u vezi, Zorica Jevremović navodi da je „Centralni zatvor Podunavske regije“ Biljane Jovanović zapravo metafora za beogradski Centralni zatvor, popularno nazvan CZ (Jevremović, 1996: 140). Osim toga, kritika praksi kažnjavanja zatvorenika i, uopšte, postupanja prema njima koja se u ovoj drami ocrtava bliska je onoj koja je, povodom istog problema, u romanima *Pada Avala* i *Psi i ostali* upućena institucijama u SFRJ (up. Jovanović, 2016b: 162).

¹⁰ Mina Petrić je svakako u pravu kada navodi da je razapinjanje dveju veštica aluzija na praksu spaljivanja veštica u ime države, tj. crkve (Petrić, 2021: 46).

Jovanović otkriva da su boje koje se u tekstu javljaju „spravljene“ po uputstvu jeromonahe Dionisija iz Furne, tj. njegovog slikarskog priručnika iz 18. veka, posvećenog ne samo uputstvima za spravljanje boja, već i skiciranju načina na koji se predstavljaju biblijske scene. Teško je do kraja dokučiti značenje i funkciju navođenja boja u drami Biljane Jovanović. Komunikacija s navedenim priručnikom skreće čitaocu pažnju na vizantijsku umetnost, u kojoj se boja smatrala medijumom „koji se upotrebljava da se premosti procep između ljudskog i božanskog“ (James, 2003: 232; prevela A. P.). Zahvaljujući vizuelnoj percepciji i prisustvu i kombinaciji boja moglo se, dakle, doći do „istine“ i spoznati božansko (James, 2003: 225, 228). Možda u drami Biljane Jovanović boju možemo razumeti i kao vrstu univerzalnog jezika,¹¹ koji povezuje različite ravni postojanja: ne samo ljudsko i božansko, nego i različite ličnosti i istorijske periode, san i javu. Ovakvom tumačenju ide u prilog i jedna beleška Biljane Jovanović o Milošu Crnjanskom i Marini Cvetajevoj u kojoj autorka, inspirisana sumatraističkom idejom o sveopštoj povezanosti, tu povezanost izražava posredstvom boja: „Kakva linija, azurna i smaragdna, s tačkicama cinoberne gustine vezuje sredinu između ove dve osobe istih inicijala i ipak, sličnih životnih putanja?“ (Jovanović, 2016a: 34–35).

Svet koji Biljana Jovanović u svojoj drami predstavlja jeste simbolički bezbojan u onom smislu u kome se neprekidno implicira njegovo urušavanje i konačni nestanak: „Sveta nema“, ističe Marina Ivanovna, „Nestao. Puff. Otišao u zrak. Eksplodirao. Išče-znuo. Izgoreo. Rastvorio se. Odneo ga Bog“ (Jovanović, 2016a: 195). Ovakva sudbina sveta suptilnije se povezuje s nasiljem iz mita, književnosti i istorije koje se prelama kroz individualne sudbine likova u drami. Avram koji je rešen da ubije svoga sina, Džingis Kan koji ubija svoga brata, mletačka inkvizicija, „zloban i ciničan“ (Jovanović, 2016a: 189) vek Saše Hercena, serijski ubica Jirgen Barč, stradanja na „istočnom i zapadnom frontu“ (Jovanović, 2016a: 206), samoubistvo Marine Ivanovne implicirano pominjanjem Jelabuge¹² – upućivanje na ove događaje i figure u drami, iako fragmentarno i suptilno, dovoljno je da sugeriše prirodu sveta i smisao ideje o njegovom nestanku. Autopoetičkom napomenom „Ceo svet je tu u sličicama“ (Jovanović, 2016a: 214), koja se odnosi na devet *prozora* u sobi, a zapravo na devet *prizora* drame, pokazuje se da je *soba na Bosforu* paradigmatična slika čitavog sveta u nestajanju. Taj svet liči na dan-

¹¹ Svetlana Slapšak pominje „precizni jezik boja“ (Slapšak, 2023: 291) nasuprot fragmentarnom razumevanju junaka u drami putem izlomljenog i stoga manje savršenog svakodnevnog govora.

¹² U belešci o Crnjanskom i Cvetajevoj, Biljana Jovanović, implicirajući ideju o opštoj povezanosti, a posredstvom asocijacije na Tatare, dovodi u vezu Cvetajevu, tj. mesto njene smrti s Džingis Kanom (Jovanović, 2016a: 34).

teovski pakleni levak (Jovanović, 2016a: 199), znamenite individue u njemu javljaju ce kao sopstvene parodije, svedočeći pritom o egzistencijama nemoćnih i moćnih, žrtava i mučitelja. Ideja Johana Climacusa – kroz koga progovara i iskustvo moćnog Džingisa Kana – o istinskom uspinjanju čoveka ka Bogu u drami biva parodirana Jovanovim odricanjem od čoveka i sveta, skrivanjem ispod kreveta sobe na Bosforu, dok se uokvirenost pomenute ideje predstavom o preciznom broju stepenika na putu do vrline parodira napomenom: „Budala! Zar misli da je Bog brojao” (Jovanović, 2016a: 210–211). Marina Ivanovna je tek uplašena senka istinske osobe, proizvedena implicirano zloupotrebom moći učitelja-arbitara ljudskih sudbina i definicija o (ne)pravednosti, u čemu se može prepoznati i lična drama istorijskog prototipa ove junakinje. Revolucionar Šaša Hercen je u ovoj drami drhtava figura u kojoj oživljava ubica Jirgen Barč, koji pak ovde ponovo služi da obelodani ružno naličje istorije, društva i države u kojima se individua, čijoj se opresiji oštro protivio Aleksandar Hercen, fizički uništava i duhovno „prazni”, postajući „ništa”. „Dvojna slava” Kazanove, muzička i ljubavnička, u ovoj drami se ne može reaktualizovati, što uokviruje i Kazanovino prizivanje simbolike praha i paučine.

U drami je centralna ljubavna priča o Nimi i Numi, što se sugerše uvodnim motom: „Ko je ta bela prilika, bespomoćna kao senka pokojnika? Moja ljubav” (Jovanović, 2016a: 187). Reč je o priči iz *Hiljadu i jedne noći*, u kojoj lepa Numa biva oteta i odvedena od Nime, koji zbog toga počne bolovati od „boljke u srcu” (*Hiljadu i jedna noć*, 1952: 463). Priča je u drami resemantizovana sugestijom da se ponovno ujedinjenje Nime i Nume zapravo nije dogodilo jer je Nima ušao na pogrešna vrata, ne našavši svoju voljenu. Bespomoćnost, promašenost i izgubljenost ljubavi,¹³ uokvirena simbolikom vode, prisutna je i u dvema pismama Bertolda Brehta s kojima drama komunicira. Ukoliko Nima ne ostvaruje materijalni kontakt s Numom, onda je ono što se u drami zapravo odvija svojevrsan san o ljubavi, koji svakog trenutka može biti okončan usled apokaliptičnog potopa i nestanka sveta. Da se radi o snu, sugerše se i napomenom da soba poseduje samo jednog stanara, a da je taj stanar Nima može se pretpostaviti iz njegovog obraćanja Marini Ivanovnoj, u kojem ističe: „Samo sam ja to. I nekoliko mojih oblika. Ako ne računam vas” (Jovanović, 2016a: 197). Ovaj san o ljubavi prepleten je s pričom o istoriji sveta i istoriji nasilja, a u njegovoj konačnici, uprkos pretećem nestanku, ipak dolazi do ljubavnog spajanja. Insistiranje na bojama koje uokviruju san o ljubavi, i naročito se u tom snu vezuju za lik voljene Nume, u drami može nositi (optimistički) smisao doticanja s božanskim.

¹³ One su naglašene i napomenom da je soba na Bosforu zapravo bordel.

Zaključak

Biljana Jovanović je verovatno nenamerno izabrala jedan vrlo znakovit pojam onda kada je govorila o centralnoj temi svojih drama. Pojmom kontrapunkta implicira se, pored drugojakosti, i svojevrsan sklad koji se u delu Biljane Jovanović ne ostvaruje, bar ne između pojedinca i moćnog političkog sistema. Istovremeno se, ipak, ovim pojmom markira neprestana težnja za tim skladom, koja dramama Biljane Jovanović daje optimističnu notu. Njeni junaci se bune protiv nesklada, tražeći istinu i pokušavajući da budu u skladu sa sobom, da delaju „u ime sebe”. U to je ime, kako nam njena biografija svedoči, delala i sama Biljana Jovanović, verujući u smislenost i snagu kritike i pobune. Njena drama *Soba na Bosforu* takođe donosi optimističan stav o opstanku sna o ljubavi, kojim se zapravo sugerše neophodnost neprekidnog imaginiranja boljeg sveta.

Od četiri drame Biljane Jovanović prve tri su bile izvedene: *Ulrike Majnhof* je pod nazivom *Štanhajm – koreodrama* izvedena 1982. godine u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, *Leti u goru kao ptica* je izvedena godinu dana kasnije u Ateljeu 212, a *Centralni zatvor* 1992. godine u Narodnom pozorištu u Bitolju. Biljana Jovanović nepovoljno je ocenila predstavu *Štanhajm* ističući da ona „nema mnogo veze, ili nema nikakve veze sa onim što je tekst” (Jovanović, 2016a: 263). Zorica Jevremović tvrdi da su se drame Biljane Jovanović izvodile ne zato što su se reditelji slagali s njihovim idejama već zbog toga što je Biljana Jovanović predstavljala „kuriozitet ovdašnje kulturne scene (kažu, u Beogradu više žena piše drame no u čitavoj Evropi)” (Jevremović, 1996: 139–140). Krajnje idejne konsekvence drama Biljane Jovanović stidljivo su se izbegavale, čineći izvedbe bledim i neuverljivim. Drama *Leti u goru kao ptica* na sceni je pretvorena u pamfletsku kritiku politike u vreme Informbiroa (Jevremović, 1996: 139) umesto u prikaz, kako smatra Mina Petrić, koja navodi i negativne kritike izvedbe ove drame, „snažnog individualizma i unutrašnjeg otpora oličenog u liku Stevana” (Petrić, 2021: 43).

Ovakvo reduktivno i jednostrano čitanje i izvođenje drama koje neskriveno govore o državi kao nasilniku, njihova potonja marginalizacija u domaćoj kulturi, kao i napomena Biljane Jovanović o tome da ne postoji priča o dva vremena, kojom je svoje delo preporučila svakom vremenu, obavezuju nas danas na ponovna, kompleksna tumačenja dela/poetike ove autorke i na odvažna i lucidna upriličenja njenih drama za pozorišnu scenu, kojoj, uostalom, najpre i pripadaju.

Literatura:

- Berlin, Isaiah. 1982. "Introduction." In *The Memoirs of Alexander Herzen: My Past and Thoughts* (translated by Constance Garnett), xix–xliii. California: University of California Press.
- Хиљаду и једна ноћ. 3, Ноћи 141–270. 1952. С оригинала превео М. А. Салје; с руског превео Марко Видојковић. Београд: Просвета. [*Hiljadu i jedna noć. 3, Noći 141–270. 1952. S originala превео М. А. Salje; s ruskog превео Marko Vidojković. Beograd: Prosveta.*]
- James, Liz. 2003. "Color and Meaning in Byzantium." *Journal of Early Christian Studies*, 11 (2): 223–233. <https://doi.org/10.1353/earl.2003.0027>.
- Jevremović, Zorica. 1996. „Ram za sliku Ulrike Majnhof". *ProFemina, časopis za žensku književnost i kulturu*, 7: 139–143.
- Jovanović, Biljana. 2016a. *Buntovnica s razlogom*. Uredili Radmila Lazić i Miloš Urošević. Novi Sad: Žene u crnom.
- Jovanović, Biljana. 2016b. *Pada Avala*. Beograd: Lom.
- Kierkegaard, Søren. 2009. *Concluding Unscientific Postscript*. Edited and translated by Alastair Hannay. New York: Cambridge University Press.
- Meinhof, Ulrike. 1968. *Jürgen Bartsch and Society*. <http://www.socialiststories.com/en/writers/Meinhof-Ulrike/jurgen-bartsch/> (Pristupljeno 10. 6. 2024).
- Петрић, Мина. 2021. „Биљана Јовановић драматичарка". *Сцена, часопис за позоришну уметност*, LVII (4): 37–49. <https://pozorje.org.rs/scena-2021-br-4/> (Pristupljeno 10. 6. 2024) [Petrić, Mina. 2021. „Biljana Jovanović dramatičarka". *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, LVII (4): 37–49. <https://pozorje.org.rs/scena-2021-br-4/> (Pristupljeno 10. 6. 2024).]
- Slapšak, Svetlana. 2023. „Poetika beznađa Biljane Jovanović". *Zeničke sveske, časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 37/38: 274–305. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1218429> (Pristupljeno 11. 6. 2024).

The Counterpoint in the Plays by Biljana Jovanović

This paper analyses four plays by Biljana Jovanović (1953–1996): *Ulrike Meinhof* (1976), *Flee Like a Bird to Your Mountain* (1983), *The Central Prison* (1990), and *A Room on the Bosphorus* (1994). Considering the limited critical attention Jovanović's plays have received, this paper seeks to expand knowledge of the poetics of her dramatic work and, by extension, her entire oeuvre. Jovanović's plays grapple with a central issue that preoccupied the author: the "counterpoint" between the isolated and vulnerable "I" – the unique human soul – and the oppressive "us" associated with state apparatuses, national sentiment, or patriarchy. The pessimistic view emerging from the protagonists' breakdowns – often occurring in prisons or mental hospitals – is countered by the idea that individual experience can embody resistance and truth, thereby becoming the subject of subversive art. Biljana Jovanović lived by this idea, continually blurring the boundaries between literature and (her own) life.

Keywords: Biljana Jovanović, plays, poetics, counterpoint, individual vs. collective

Srđan Teparić¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za muzičku teoriju
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-6222-1429>

Kompozitorke i njihova uloga u stvaranju nove osećajnosti srpske muzike u prve dve decenije 21. veka

Apstrakt: Teza o novoj osećajnosti zasniva se na skupu odlika koje su u povezane sa celokupnom srpskom muzikom prve dve decenije 21. veka. Ceo ovaj „pokret“ odvija se u modusu pastorale, kao sveobuhvatnog stilskog kompleksa koji se ističe kao arhetip. Ukoliko bismo određeno muzičko delo mogli da klasifikujemo kao „osećajno“, dovoljan je i najmanji gest „čiste“ emocije, koji bi mogao da stoji izvan kontekstualnih kolaža sastavljenih od različitih referenci na kakve smo navikli u postmodernizmu. Nizu dela nastalih u pomenutom periodu zajedničko je osećanje nostalgije, a kompozitorke su glavni nosioci pokreta zasnovanog na osećajnosti i svojevrsnom novom romantizmu. Na primeru odabranih kompozicija Ivane Stefanović, Anje Đorđević, Isidore Žebeljan i Irene Popović-Dragović u radu je pokazano da upravo senzibilitet današnjeg vremena omogućava kompozitorkama da se ispolje kao najznačajniji predstavnici srpske muzičke scene.

Ključne reči: nova osećajnost, pastorala, ironija, emocija, srpske kompozitorke

O osećajnosti kao delu umetničkog iskaza govori se otkako postoji umetnost. No, svakako da termin *nova osećajnost* ukazuje na nešto mnogo više od upravo iskazanog opšteg mesta. Tema ovog rada rezultat je dugogodišnjeg istraživanja savremene srpske muzike i detaljno je elaborirano u mojoj knjizi *Stil – istorija, emocija* (Teparić, 2024a). Iako ću se u ovom izlaganju oslanjati na činjenice iznete u pomenutoj studiji, ipak ću se potruditi da zadatoj temi pridem na opštiji način, ne samo zbog izbegavanja repetitive već napisanog, već i zbog toga što sam za kratko vreme, od predaje rukopisa u štampu, došao do mnoštva novih uvida. S obzirom na činjenicu da je postavljena teza sasvim nova i da je primenjena na savremeno umetničko stvaralaštvo, unapred bih morao da napomenem da nova osećajnost nije pokret koji na srpskoj muzičkoj sceni već postoji,

¹ teparic@fmu.bg.ac.rs

iako ne želim da krijem da bi me takva mogućnost radovala. Za mene je ova pojava pre svega simptom vremena u kome živimo. Zbog metodološke prepreke koja se očituje u nedostatku vremenske distance u odnosu na umetnički artefakt, jedan od najvećih izazova za analitičara-tumača upravo predstavlja bavljenje stilskim tendencijama savremene epohe. Postavljajući sopstvenu psihičku konfiguraciju u kontekst vremena u kome živi, analitičar ne samo što ima jedinstvenu priliku da bolje shvati svet koji ga okružuje, već može i da se ugradi u lanac tumačenja koji će budućim generacijama biti od pomoći u konačnoj identifikaciji trenutne stilske formacije.

Ovaj rad će zapravo govoriti o dve bitne okolnosti koje su u vezi sa postavljenom tezom. Prva se tiče toga da je osećajnost „nova“, zato što se u određenim vremenskim prilikama, u kontekstu koji nalaže savremeni trenutak, pojavljuje naglašeni vid njenog iskazivanja. Druga okolnost koja u knjizi nije posebno istaknuta, tiče se toga da će biti reči o kompozitorkama. Upravo navedeno ne proizilazi samo iz puke potrebe da se govori o specifičnostima ženskog stvaralaštva. Naprotiv, činjenica je da na području onoga što se u doba „hibridnih žanrova“² iz nekog razloga još uvek naziva „srpskom umetničkom muzikom“, dominiraju ženski autori. Osim onih koje će biti pomenute u ovom radu, među njima su najistaknutije Svetlana Savić, Tatjana Milošević, Branka Popović, Aleksandra Vrebalov i druge. Ostavimo sociolozima da jednog dana istraže zašto je to baš tako, ali iz ovog rada, postaće jasnije da se osećajnost srpske muzike prve dve decenije 21. veka odlično uklapa u raznovrsne poetike autorki, od kojih će neke biti posebno istaknute. I opet ću pomenuti neke činjenice koje se ovog puta tiču sadržaja nove osećajnosti, a ima ih tri.

Što se prve činjenice tiče, trebalo bi uzeti u obzir da živimo u vremenu nostalgije podstaknute retro kulturom, a razlog tome predstavlja upliv popularne kulture u svaki vid društvenog izražavanja, pa tako i u onaj koji se naziva umetničkim. Neki od sociologa bavili su se ovim fenomenom, pa tako Hogarti (Jean Hogarty) koja će biti parafrazirana, navodi tri razloga. Prvi razlog leži u tome što su međugeneracijska prožimanja u vreme interneta i društvenih mreža intenzivnija nego ikada i dovode do deljenja istog muzičkog ukusa i stvaranja osećanja nostalgije za „dobrim starim vremenima“, čak i kod onih koji nikada nisu pripadali vremenu za kojim čeznu. Rokenrol recimo, danas nije isključivo muzika mladih, već ga slušaju sve generacije. Drugi razlog koji navodi

autorka prouzrokovao je prvim, pa tako živimo u vremenu stilskih imitacija, odnosno, pastiša. Tako bismo kao komentar na ovaj zaključak mogli da istaknemo činjenicu da je u današnjem vremenu moguće da žanr poput sint-popa (synth pop) ima svoje fanatične poklonike i veliki broj novih izvođača, iako je bio popularan tokom osamdesetih godina 20. veka. I najzad, treći razlog koji navodi Hogarti leži u širokoj dostupnosti muzike bilo kog žanra, što dovodi do prezasićenja zvukom i ometanja kreiranja/proizvodnje originalnih ostvarenja (Hogarty, 2017: 126).

U muzičko-teorijskoj literaturi navođenje teorije „ekspresivnih žanrova“, koju je uveo Robert Hatten (Robert Hatten), već je postalo opšte mesto. Kako su oni „stilski neokirani“ (Hatten, 2004: 63) ili, drugim rečima, univerzalni, veoma dobro se uklapaju u diskurs o novoj osećajnosti. Budući da se bezbroj puta ponovljeni ekspresivni žanrovi kao što su lirika, pastoralna ili transcendencija postavljaju kao novi, pogotovo ako u obzir uzmemo najnoviji period koji mnogi autori karakterišu kao onaj koji nastupa (ili ne nastupa) posle postmodernizma:

I vremenom će, možda, i sam postmodernizam biti prihvaćen kao prva, ne sasvim adekvatna reakcija na estetiku ponavljanja, kada je ona još bila neočekivana i zahvalna je, izgleda, potpuno otupljivanje i automatizaciju osećaja. Međutim, ponavljanje i citatnost postepeno prelaze u naviku, pa na osnovu njih nastaje nova lirika, za koju ironičko udaljšavanje postaje početak, a ne kraj puta (Epštejn, 1998: 141).

Upravo pomenuta „automatizacija osećaja“, zapravo apsurdno, dovela je do postupnog oslobađanja stega i tako recimo, bezbroj puta ponovljena lirika, postala je autentična u tom smislu što se, uklapa u intenciju vremena koje je neminovno, takođe predmet tumačenja ovog rada. Generalni ekspresivni žanr nove osećajnosti koji se javlja kao „početak puta“, u najširem smislu mogao bi da se nazove „od lirike ka transcendenciji“, a sprovodi se kroz pastoralu kao arhetipski topos. I najzad, za novu osećajnost je bitno istaći da iskazivanja emocija ne moraju da budu prenaglašena, već naprotiv, dovoljan bi bio i najmanji gest osećajnosti koji se javlja bez ironijskog ili bilo kakvog drugog otklona. U daljem toku izlaganja, nemoguće bi bilo držati se striktno postavljene tri tačke jer su one sveprožimajuće i u svakom pojedinačnom slučaju drugačije postavljene.

Trascendencija i *Drvo života* Ivane Stefanović

Za tezu o novoj osećajnosti bitna je činjenica da postoji čitav niz dela zasnovanih na modusu pastorale. Kao paradigma ovog pokreta, koja nikako ne bi bila jedina, mogla bi da se izdvoji kompozicija *Drvo života* Ivane Stefanović napisana za gudački orkestar

² Na ovom mestu se referiše na ideje Marka Juvana i njegovu istoimenu knjigu u kojoj o hibridnim žanrovima piše sledeće: „Mišljenje u poeziji i poetsko u mišljenju obuhvata hibridne žanrove, tj. tekstove u kojima se ukrštaju žanrovske strukture preuzete iz raznorodnih diskursa, odnosno iz književnog i diskursa različitih disciplina mišljenja“ (Juvan, 2019: 29).

1997, tri godine pre zadatog vremenskog okvira o kome govori ovaj tekst. Celokupno ovo delo, trajanja od oko deset minuta, sastoji se od muzičkih gestova koji ukazuju na uzrastanje, odnosno transcendenciju. Naime, kompozicija je formalno uobličena u šest odseka postavljenih tako da se „razlistavaju“. Ritmičku osnovu grade ponavljajući ostinatni obrasci na tragu postminimalizma, dok se neprekinuti pokreti melodijskih pasaža odvijaju kroz uzrastajuće lukove. Krajnji ishod predstavlja svojevrsna apoteoza koja psihološki nastupa kao oslobađanje od prethodno nagomilanog afekta. Tonalna muzika zasnovana na tercnim sazvučjima stilski bi mogla da se okarakterise kao postmodernistički neoklasicizam, ali iz ugla nove osećajnosti, ona u sebi nosi mnogo puta ponovljeno arhetipsko kretanje „od lirike ka transcendenciji“, karakteristično najpre za romantizam:

Tonalnost, razlaganje akorada, konsonanca, svi ti tradicionalni elementi korišćenjem tehnike repetitivnosti, ipak bivaju transformisani. Transcendencija kroz pokret i kroz kombinaciju navedenih elemenata i muzičkih gestova, dovodi do toga da deo dosegnutog duha postaje sastavni deo umetničke poetike. Ona je ovde prikazana poput pokretnog stanja koje slobodno uzrasta i grana se. U sve to utkan je i suprotan proces, jer je transcendencija sprovedena iz jedne motivske ćelije, i u tom smislu, deo je arhetipa koji potiče od prvobitno izgovorene sintagme *u početku beše reč* (Teparić, 2018: 85).

Romantizam, metafizika i nova osećajnost

Međutim, vratimo se romantizmu, u kome kretanje ka transcendenciji, najpre oličeno u završnim apoteozama simfonija i simfonijskih poema, predstavlja uobičajeni vid iskazivanja ekspresivnih žanrova koje bismo u opštem smislu mogli da nazovemo „od drame ili lirike ka transcendenciji“. U romantičarskoj epohi, za razliku od atmosfere koju nose prve dve decenije 21. veka, puka osećajnost koja bi podstakla nostalgiju ili tugu jednostavno nije bila cilj, o čemu govori Dalhaus (Carl Dahlhaus): „Metafizička estetika romantizma gradila je antitezu nasuprot psihološkoj estetici prosvetiteljstva. (...) Naglasak je s estetskog subjekta koji muzikom potvrđuje samog sebe premešten na estetski predmet u čije značenje slušalac treba da se zadubi“ (Dahlhaus, 2007: 92). Drugim rečima, Dalhaus pokušava čitaoca da navede da je prava priroda muzike romantizma metafizička i u tom smislu, za razliku od osećajnosti iskazane u 18. veku ili one o kojoj govorimo danas, metafizika nije totalna, sveprožimajuća činjenica. S druge strane, nije ni sva muzika romantizma okrenuta ka transcendenciji, već naprotiv, spada u domen popularne kulture 19. veka. U tom smislu, mogla bi da se napravi istorijska paralela sa pomenutim periodom, salonskom muzikom, operetama i drugim takozva-

nim „lakim“ žanrovima koji su svoj procvat doživeli upravo tada, iako se popularna muzika zasnovana na estetiци osećajnosti 18. veka samo „prelila“ u romantizam. Upravo u onom momentu u kome je socijalna institucija salona počela da biva aktuelna, dolazi do trijumfa kulta osećajnosti. Uzgred rečeno, salonima su rukovodile žene, dok su pozorišne heroine imale status zvezda u današnjem smislu te reči. Tako recimo, govoreći o engleskoj pevačici En Ford (Ann Ford), popularnoj u drugoj polovini 18. veka, u jednoj od studija posvećenih muzici u salonima navodi se:

Pitanje društvenog položaja Fordove izbio je u prvi plan kada je pokušala da nastupi javno. Dok su mnogi koji su prisustvovali njenim nastupima, uključujući i one iz najviših slojeva društva bili dovedeni do suza zbog *izuzetne senzibilnosti* koju je tamo pokazala, njen otac nije odobravao ove predstave i pokušao je da ih prekine pozivajući sudiju da interveniše (Cypess, 2022: 31).³

Ovaj navod značajan je zbog toga što se čini da su upravo „lake“ note održale duh popularne muzike koja je na tako eksplicitan način u drugoj polovini 20. veka isplivala kroz ono na čemu su generacije kompozitora koji deluju u današnjem vremenu odrasle. Onog trenutka kada je popularna muzika legitimisana kao regularan umetnički iskaz, verovatno da je legitimisana i ravnopravnost ženskih kompozitora sa muškim. U tom smislu, moguće su i revizije dosadašnjih narativa, pa su tako na svetlo dana isplivale i žene kompozitori koje su u proteklm epohama bile zapostavljene. U tom smislu, mogli bismo da pomenemo Hildegard von Bingen (Hildegard von Bingen), Barbaru Stroci (Barbara Strozzi), Ejmi Bič (Amy Beach), Doru Pejačević i mnoge druge žene koje su stvarale kroz istoriju, a koje su donedavno bile potpuno zapostavljene. O ovim temama često se pisalo u poslednje vreme, pa bismo tako mogli da izdvojimo navode muzikologa Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer):

U proteklih dvadeset godina, muzikologija je sve više spajala proučavanje zapadne *klasične* muzike sa kulturnom istorijom s jedne i kritičko-filozofskom mišlju s druge strane. Ovaj razvoj događaja više nije novost, ali je i dalje vredan pažnje. Oblast se širila ka tome da obuhvati širok spektar tema i metoda koje su se ranije smatrale perifernim ili nelegitimnim. Izuzeće od društvene korisnosti koja se ranije koristila za odvajanje klasične muzike od popularne muzike i kulture je ukinuto – došlo je do raskida i sa metafizikom muzike 19. veka koja za okvir uzima transcendenciju, kao i sa stanovištem po kome se u 20. veku metafizika svodi na estetsku ideologiju (Kramer, 2011: 20).

³ Sve prevode sa engleskog jezika uradio je Srđan Teparić.

Generalno gledano, sva ona gledišta koja u obzir uzimaju spojeve kulture i umetnosti dovela su do toga da je posmatranje muzike kroz prizmu teksta i njegove puke gramatike, izvan bilo kog drugog konteksta, potpuno prevaziđeno. Tumačiti novu osećajnost zapravo, podrazumeva pomenuti spoj. Tokom 20. veka bili smo svedoci avantgardnih eksperimenata sa zvukom, odnosa prema muzici kao prema tekstu izvan koga ne stoji ništa osim onoga što muzika sama u sebi sadrži. Postavangardni kontekst postmodernizma često je u sebi nosio ironiju naspram svega čega se dotakne, a ono što nas zanima jesu ponavljajući modeli, bez ironijskih otklona, ako su oni uopšte mogući.

Nova osećajnost u arkadijskom prostoru opere *Narcis i Eho* Anje Đorđević

Antički mit i podsećanje na arkadijski prostor koji po sebi ukazuje na modus pastore, kod nekih kompozitorki, upravo su postali poprište emocionalne čistote o kojoj eksplicitno govori kompozitorka Anja Đorđević: „Da, jesam lirska biće. Neka to bude fundament, ali imam i druga lica” (Prema Teparić, 2024b). Njena opera *Narcis i Eho*, premijerno izvedena 2002. godine u okviru 34. Bemusa, takođe bi mogla da se označi kao paradigma nove osećajnosti, a o značaju ovog dela, najbolje svedoče reči muzikološkinje Ivane Medić koja tvrdi da je „savremenu žensku operu inaugurisala Aleksandra Anja Đorđević” (Medić, 2024). Opera *Narcis i Eho* karakteristična je po spoju tehnike repetitivnosti sa idiomima baroka i elementima popularne muzike, uz napomenu da ponavljajući obrasci ne moraju obavezno da budu vezani za minimalizam, već su specifični za kompozicionu tehniku kompozitorke. Ukoliko bismo barok posmatrali kao arhetipski princip koji spaja nespojivo, profano i sveto, uzvišeno i banalno, veoma lako bismo mogli da zaključimo da dve udaljene epohe, savremena i barokna, zapravo i nisu tako daleko. Na takav način, u ovoj operi lirika deluje potpuno nesputana i predstavlja, rečima autora značajne studije o baroku, svojevrsnu pobunu protiv „kulta razuma, vrlina, purističkog i neoklasičnog reda” (Skarapeta, 2003: 38). Još je možda značajnije da citiramo samu autorku, sa kojom sam povodom ovog teksta uradio intervju: „Barokno, već pomenuh, za mene je repeticija, sekvenca, menjanje harmonske perspektive, dok pulsira isti ili sličan ritam” (Đorđević prema Teparić, 2024b). I zaista, možda bismo mogli da kažemo da je postavljeni moto nove osećajnosti – onakva-kakva-jeste-emocija – možda najizrazitije iskazan u ovoj operi, o čemu ponovo govori kompozitorka:

Nema tu nikakvog postmodernizma. Sredstva su potpuno različita. Ništa ne preuzimam, ne pozajmljujem, ne citiram, ne sklapam kockice od ponuđenih modela.

Put je mnogo kraći. Sve što sam slušala, doživela je izvor, ili moj pogon. Vodim se idejom sklada, osećanjem za dobru, uzbudljivu muziku. Manipulacije nema, ironijskog otklona nema, ironijskog humora ima, ali pre svega na relaciji tekst–muzika. Ne može se govoriti uopšteno, numere se razlikuju. Jedna će biti izrazito lirska, u drugoj će se čuti diskretni humor, u trećoj pompezna oda. Svaki lik ima neku svoju muziku. Nimfe su donekle ironične, one su *iznad situacije*, zabavljaju se, pa i podsmehuju nedostacima smrtnika (Isto).

Narodno biće iz dubine kolektivno nesvesnog u delu *Rukoveti* Isidore Žebeljan

Još jedna značajna karakteristika nove osećajnosti predstavlja vezanost za tlo u smislu arhetipa, odnosno, pastore. Pod tim nikako ne bi trebalo da se pomisli na nekakvo nacionalno buđenje ili puko isticanje folklora kroz banalne citate. Uopšte gledano, srpska umetnička muzika osim nekih izdvojenih primera, zapravo nije vulgarizovala ideju nacionalnog, iako se ponekad tvrdi suprotno. Tako recimo, bosanskohercegovačka kompozitorka Svjetlana Bukvić, povodom nagrade za kompoziciju *Before and After the Tekke* (2006) (koja bi po svemu mogla da se svrsta u kontekst nove osećajnosti) tvrdi nešto potpuno suprotno:

(...) tamo se (kompozitorka živi i radi u Njujorku, pod *tamo* se misli na prostor bivše Jugoslavije, prim. S. T.) trenutno piše mnogo osrednje muzike. Posle rata, došlo je do porasta nacionalnih strasti koje se vezuju za muzički identitet tog područja, uz pozajmljivanje narodnih elemenata i citata iz izvanrednog bogatstva etno muzike koju tamo imamo. Ali, to ne uspeva kada se prevede u zvučnu situaciju koju sa sobom donose zapadni instrumenti (...)” (Bukvić prema Kelly, 2013: 199).

U ovim rečima ima istine ukoliko se u obzir uzme svojevrsna vulgarizacija ukupnog zvučnog prostora, što bi trebalo da uđe u domen istraživanja popularne muzike, dok će banalizacija nacionalnog u takozvanoj umetničkoj muzici brzo biti zaboravljena. Međutim, upravo bismo novu osećajnost mogli da shvatimo kao otklon od takve vrste vulgarizacije o kojoj govori bosanskohercegovačka kompozitorka.

Tako je, recimo, kompozicija *Rukoveti*, ciklus solo pesama za sopran i orkestar Isidore Žebeljan (1999/2000), primer arhitekstualnog upliva folklora koji bi trebalo da bude svojstven novoj osećajnosti, a u ovom delu je iskazan kroz formu rukoveti. Tekstovi pesama potiču iz vojvođanske narodne lirike ili iz zbirke *Srpske građanske pesme 18. i 19. veka*, mada ih je u duhu vremena u kome su pesme nastale dopisivala i sama

kompozitorka, čak toliko vešto, da njene intervencije nije moguće razdvojiti od originala. *Uspavanka (Tamna noć je pala)*, *Sadih ružu*, *Svi šajkaši*, *Il' je ljubav, il' je šala*, *Ej, dušo*, nazivi su pet pesama povezanih instrumentalnim međustavovima sa izuzetkom treće i četvrte. Njihovi nazivi na nedvosmislen način ukazuju na muzičke karaktere koji su onakvi kakvi su naznačeni i naslovima. U činjenici da je autorka na potpuno autentičan način „zamenila” glasove srpskih pesama Mokranjčevog doba, gusto orkestriranim pesmama koje obiluju disonancijom i uz štrausovski tretman orkestra, zapravo ne bi trebalo da se traži bilo kakav ironijski ili satiričan kontekst. Nepomućeni karakteri slušaoca nepogrešivo navode na uključivanje u emocionalni tonus, prenaplašen velikim dinamičkim lukovima, melodijsko-harmonijskim usponima i padovima, uz složenu ritmičku strukturu. I u slučaju ovog dela, bespotrebno se uplela priča o ironijskom odnosu prema vulgarnom iskazivanju nacionalnog koja se sa aspekta njenog naglaženog emocionalnog tonusa čini potpuno suvišnom. U stilski izvrsno napisanom antrfileu teksta posvećenog ovom delu, muzikolog Zorica Premate pokušala je da njegovu vrednost prvo pripiše ironijskom odnosu prema nacionalnom idiomu. U satirično intoniranom protestnom pismu koji je navodno, fiktivna predsednica i perovođa, g-đa Zorka Filipović u ime izmišljene Zadruga Srbkinja novosadskih napisala, Premate navodi: „Vi ste nam, ovom muzikom svojom, dali neutešne podatke o vašemu umnom radu. Neka vam stid krase lice kad ste usudili se svojom ženskom rukom sve u jedan koncert promešati: našu varošku poeziju, rukovetno melodijsko komponovanje i kapelsko evropejsko gromko bučanje!” (Premate, 2002: 34). Ironično intoniran tekst u kome je nacionalno orijentisana Srbkinja ogorčena zbog znakovne igre ostvarene u rukovetima, govori i o uticajima, odnosno referencama, postavljenim u delu. Njihov tretman u pesmama ipak je ozbiljan i uklapa se u stilski osoben, naglašeno osećajni iskaz i izvan tog okvira zaista bi bilo teško pronaći ironiju u odnosu na nacionalno buđenje ili na banalni šovinizam kao socijalnu pojavu. Poenta nove osećajnosti upravo jeste „čistota” u svakom smislu, ona vrsta gesta koji je u direktnoj korelaciji sa ukupnom psihičkom konstelacijom autora, čitaoca ili slušaoca, ili se pak, kao umetnički iskaz, čini direktnim delom kolektivno nesvesnog.

Zaključak – psihološki prevrat nove osećajnosti u operi *Deca Irene Popović Dragović*

Nova osećajnost u velikoj meri obuhvata senzibilitet onog dela sveta koji se naziva zapadnim i uklapa se u osećanje nostalgije koje proizilazi iz retro i popularne kulture. U tom smislu, biće pomenuta opera *Deca Irene Popović Dragović* premijerno izvedena 8. oktobra 2022. godine na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, pisana na

tekst istoimenog romana u stihovima Milene Marković, koji je nagrađen Ninovom nagradom za 2021. godinu. Iz ovog scenskog dela zapravo može da se nazre da nijedan od postupaka koji podrazumeva referiranje nije veštački ili unapred smišljen u cilju dostizanja ironijske distance koja bi u socijalnom smislu ukazala na nešto što je kompozitor posebno hteo da poruči, a u vezi je sa otklonom od ustaljenih narativa. Prethodna rečenica namerno je intonirana tako da bi svako mogao da pomisli da se cilja na postmodernizam. Ali naprotiv, ukoliko je u pitanju ironija, ona je u ovoj operi deo kolektivnog iskustva jer uostalom, svaki od književnih postupaka koji će biti navedeni u citatu iz muzičke kritike koju sam pisao posle premijere ove opere postoje oduvek i deo su kolektivnog iskustva:

Muzička podloga na tragu minimalizma i postminimalizma, poseduje aluzije na razne idiome popularne muzike uz koje je generacija rođena sedamdesetih godina kojoj pripadaju i kompozitorka i pisac mogli da odrastaju. Bilo je tu travestija poput referenci na turbo folk postavljanih u ozbiljni kontekst ili dostignutih kroz značenjske obrte u kojima koloraturni sopran karikira pevačke bravure kakve srećemo u Mocartovim operama. Sve ove reference tretirane su kao deo kolektivnog iskustva, pa tako ni strategije njihovog korišćenja nisu ukazivale na neakve unapred smišljene semantičke dodatke. Naprotiv, svaki od postupaka, groteska, ironija, sarkazam, svaki od karaktera ozbiljnosti ili radosti ili bilo koji drugi, deo su kolektivnog iskustva i kroz vreme su se odmotavali kao što se i poezija Milene Marković raspliće u čitanju kroz gotovo momentalni transfer čitaoca u fikciju. Muzika Irene Popović prihvatljiva je na prvo slušanje, što nikako ne znači da je pitka – naprotiv, ona je snažno i direktno sredstvo koje poseduje neograničeni potencijal za prodiranje u svet emocionalnog i kojom se zapravo podupire dubina koju tekstovi pesnikinje nose u sebi (Teparić, 2022).

Nakon citiranog iskaza moglo bi se zaključiti da se kompozitorka kreće od lirike ka transcenciji, kao i da je opera sastavljena od fragmenata različitih stilskih obrazaca. Stilizacija je za postmodernizam svojevrsna stilski crta:

Tradicionalna ironija je intuitivna ili sumnja zbog toga što pretpostavlja princip neprotivrečnosti. Ako je tekst kontradiktoran, apsurdan, klišeiran ili samopobijajući, onda moramo da pretpostavimo da se ne misli ono što je rečeno. Međutim, ne možemo da ostanemo u poziciji čistog nekazivanja; nekazivanje je po sebi govorni akt. Postmoderni tekstovi pokazuju sve načine na koje nekazivanje ili ironijska odvojenost generišu ono što je rečeno na specifičan način. Glas niotkuda poseduje stil, pozicioniranost, posvećenost i snagu (Colebrook, 2004: 162).

Po svemu tačni navodi, ukazuju na one slučajeve kada se preko stilizovanog iskaza stvara otklon u odnosu na iskaz sam, pa tako recimo, imitirajući Mocarta, pravimo otklon u odnosu na njega jer ga parodiramo. Međutim, nije li poslednjih decenija već isuviše bilo takvih iskaza i nisu li uostalom, na isti način Mocartu prilazili i neo stilovi? Ponavljanjem stilskih modela, konačno se dolazi do toga da je u pitanju samo ponavljanje modela i ništa drugo. Ono što bi „čista“ referenca nove osećajnosti u ovom slučaju mogla da omogući jeste revolucionarni prevrat koji je nova osećajnost prihvatila, a koji je sasvim očigledan u operi *Deca*:

Prevrat se međutim ne odvija niti na društvenom, niti na planu umetnosti – ova postavka nas tera na nešto što bi trebalo da bude mnogo bliže suštini, a to je podsećanje na izvorno osećanje koje smo sa sobom izneli onog trenutka kada smo došli na ovaj svet. Osećanje koje se ne da opisati rečima sa našeg stanovišta praćeno je melanholijom i to bi zapravo bilo suštinsko određenje dramske postavke koja će vas do svega pomenutog dovesti kroz pojedinačne elemente koji grade njen monumentalni emocionalni totalitet (Teparić, 2022).

Melanholija ili nostalgija, priznaćemo da su u pitanju dva različita osećanja koja ispunjavaju unutrašnjost bića, a čini se da ne postoji „čistiji“ prostor za žaljenje od onog idealnog, rajskog, arkadijskog, dakle pastoralnog. Po svemu sudeći, ovakva vrsta romantizma koju nam nudi nova osećajnost, ima u sebi i nešto iskonsko, izvučeno iz dubinske strukture koju nazivamo i kolektivno nesvesno. Takav zov zaista bi bio narušen ironijom, ukoliko bi ona sama sebi bila cilj. Zamislimo filmskog junaka koji je beskrajno vulgaran, duhovno ispražnjen, proistekao iz potrošačkog mentaliteta, ali koji, u jednom momentu doživljava priliv energije ljubavi koja makar za mali delić sekunde preobražava njegovo biće. Ova parafraza na film *Bufallo 66* Vinsenta Gala (Vincent Gallo) iz 1998. godine, zapravo ukazuje na ono što bi nova osećajnost mogla u sebi da nosi. Meandrirajući između raznih vrsta modernizama, bilo onog istorijskog koji se vezuje za 20. vek, bilo onog kojim se označava sve ono što potpada pod humanizam, čini se dakle da je revolucionarna crta nove osećajnosti psihološke prirode i nalazi se na planu emocija. Jedna mala crta osećajnosti u sebi nosi potencijal za preobražaj celokupnog bića, pa samim tim i umetnosti, društva, civilizacije. Zato je nova osećajnost istinska emancipatorska snaga, pa ne treba ni da čudi da su nosioci te snage u srpskoj muzici upravo žene. Da li će snaga emocije preobraziti svet ili će svet biti dovoljno ono što veštačka inteligencija pruža, pokazaće vreme. Ipak, potencijal i snagu ljudskog duha ne bi trebalo dovoditi u pitanje.

Literatura:

- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. 1st ed. Taylor and Francis.
- Cypess, Rebecca. 2022. *Women and Musical Salons in the Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dahlhaus, Carl. 2007. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Епштејн, Михаил. 1998. *Постмодернизам*. Београд: Zepter Book World. [Epštejn, Mihail. 1998. *Postmodernizam*. Beograd: Zepter Book World.]
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. 2004. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hogarty, Jean. 2017. *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York: Routledge.
- Juvan, Marko. 2019. *Hibridni žanrovi*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kelly, Jennifer. 2013. *In Her Own Words: Conversations with Composers in the United States*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
- Medić, Ivana. 2024. „Opere Isidore Žebeljan u kontekstu srpskog opernog stvaralaštva u 21. veku”; u B. Milanović, M. Milin (prir.): *Savremena srpska operna scena: istraživački izazovi*. Beograd: Odeljenje umetnosti SANU (u štampi).
- Премате, Зорица. 2002. „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене: Пет руковети Исидоре Жебелјан”. *Музички талас*, 9 (30/31): 34–40. [Premate, Zorica. 2002. „Sve stvari postoje na način na koji bivaju opažene: Pet rukoveti Isidore Žebeljan”. *Muzički talas*, 9 (30/31): 34–40.]
- Скарпета, Ги. 2002. *Повратак барока*. Нови Сад: Светови. [Skarpeta, Gi. 2002. *Povratak baroka*. Novi Sad: Svetovi.]
- Teparić, Srđan. 2024a. *Stil – istorija, emocija*. Beograd: Čigoja (u štampi).
- Teparić, Srđan. 2024b. „Intervju sa Aleksandrom Anjom Đorđević – U čekanju da post i neo nestanu!” *Muzički limbo*. <https://muzickilimbo.rs/intervju-sa-anjom-dordevic-%e2%80%92-u-cekanju-da-post-i-neo-nestanu/> (Pristupljeno 21. 6. 2024).
- Teparić, Srđan. 2022. „Opera *Deca* Irene Popović Dragović prema romanu Milene Marković”. *Muzički limbo*. <https://muzickilimbo.rs/opera-deca-irene-popovic-prema-romanu-milene-markovic/> (Pristupljeno 21. 6. 2024).
- Teparić, Srđan. 2018. “Movement strategies ASJ the basis for creating transcendence in the composition of *The Tree of Life* by Ivana Stefanović.” *New Sound International Journal of Music*, 52: 71–86. <https://doi.org/10.5937/newso1852071T>.

Women Composers and their Role in Creating the New Sensibility of Serbian Music in the First Two Decades of the 21st Century

The topic of this paper is the result of many years of engagement with contemporary Serbian music and is elaborated in detail in my book titled *Stil – istorija, emocija* [Style – History, Emotion]. The new sensibility of the first two decades of the 21st century stems from the fact that we live in an era where retro and popular culture are integral parts of the daily life of a person belonging to what we broadly call Western civilization. The specificity of Serbian music from this period is the all-pervasive pastoral mode, often associated with lyrical and transcendent stylistic complexes. This connection to the land may arise from the collective unconscious, but diverges from vulgarisation and cheap folkloric flirtation. Instead, it reflects a psychological depth that resists irony as an end in itself. This distinction is crucial, as works from this period are often interpreted through a postmodern lens, where irony frequently becomes synonymous with artistic expression. A notable phenomenon is the significant role of female creativity in this new sensibility. Since the mid-18th century, sentimental aesthetics have woven through popular culture and emerged more explicitly in the 20th and 21st centuries. The heroines of popular culture from these periods were often women, and as genre boundaries between “artistic” and “popular” music blur, women have achieved parity with men. Moreover, in contemporary Serbian music, they take a leading role. This paper will examine several key compositions that exemplify new sensibility. Ivana Stefanović's *Drvo života* [The Tree of Life] illustrates the expressive range from lyricism to transcendence, a fundamental mode of the new sensibility; Anja Đorđević's opera *Narcissus and Echo* invokes an idyllic Arcadian space to present “pure” emotions; Isidora Žebeljan's *Rukoveti* uses folklore that in a way that seems to emerge from the depths of the collective unconscious; Irena Popović Dragović's opera *Deca* [Children] explores melancholy as a primary emotion reflecting the personal unconscious in various nuances. The revolutionary nature of the new sensibility, therefore, arises from its psychological dimensions. Whether this artistic expression will be recognised as the emancipatory force of our time and whether women will remain its principal bearers is yet to be determined.

Keywords: New sensibility, pastoral, irony, emotion, Serbian female composers

Biljana Leković¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za muzikologiju
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-8023-0281>

UDC: 78.071.1:929 Gnjatović A.
DOI: https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024.ch18

Kompozitorka-izvođačica: stvaranje kao izvođenje / izvođenje kao stvaranje – *Ista daljina merena raznim potrebama za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović*

Apstrakt: Predmet ovog rada je kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović, kompozitorke i više-medijske umetnice koja muzici i zvuku pristupa istraživački, sa namerom da proširi i promisli tradicionalne medije izraza. U ovom ostvarenju, nastalom po pozivu Milane Zarić za projekat *Kompozitorka-izvođačica* Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6”, ona demonstrira jedan od mogućih načina aktuelnog promišljanja i stvaranja muzike koji, u ovom slučaju, podrazumeva značajnu interakciju na relaciji autorka – izvođači/ce, te *preinačava* uobičajene stvaralačke uloge, budući da sama učestvuje u izvođenju dela kao naratorka i *žena koja broji*. Kako je reč o *otvorenom*, modularnom konceptu, autorka ovo ostvarenje određuje i kao „predlog za izvođenje”, inicirajući pitanje stvaranja kao kolaborativnog procesa. U ovom radu nastojaću da objasnim mehanizme delovanja ove interakcije i samog dela, te da sagledam autorkine poetičke smernice, smeštajući ih u savremeni kontekst revalorizacije tradicionalnih podela u svetu muzike.

Ključne reči: kompozitorka, komponovanje, izvođenje, interakcija, aleatorika, otvorena partitura, otvoreno delo, estetika nesavršenosti

Kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović² nastala je 2023. godine, kada je i premijerno izvedena,³ na poziv Milane Zarić u okviru programa Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6” naslovljenim *Kompozitorka-izvođačica*. Navedene okolnosti,

¹ biljana_sreckovic@yahoo.com

² Biografiju umetnice videti na stranici: <https://www.anagnjatovic.com/bio.html> (Pristupljeno 21. 6. 2024).

³ Premijera je upriličena u Kragujevcu 8. decembra 2023. godine, da bi 9. decembra usledilo naredno, za sada drugo izvođenje dela u Beogradu.

kao i generalno nastojanje ansambla da sledi principe rodne ravnopravnosti (Zarić, 2024),⁴ odnosno da istražuje „granične prakse u savremenoj muzici (kompozicija–improvizacija),”⁵ iznedrile su saradnju sa Anom Gnjatović, koja je podrazumevala ne samo poručivanje kompozicije, već i zajedničko izvođenje, delovanje i stvaranje na sceni. Jedno od konstantnih načela ovog ansambla jeste uključivanje kompozitora/kompozitorki u izvođački proces, te negovanje i osnaživanje „žive interakcije”, zajedništva i „razmene kreativnih strana” (Isto). Ovakav pristup prati aktuelna stremljenja na savremenoj umetničkoj sceni usmerena ka uspostavljanju ravnopravnosti na relaciji kompozitorka/kompozitor – izvođačice/izvođači, upravo praktikovanjem i negovanjem odnosa koegzistencije.⁶ Mada je inicijativa za stvaranje dela potekla od ansambla, a u skladu sa njihovom praksom proširenja repertoara i promocije savremenih, naročito lokalnih umetnika/umetnica (Isto), ovo usmerenje, takođe, odlikuje poetiku Ane Gnjatović i prati njenu potrebu da kritički promisli tradicionalne/sopstvene medije izraza. Kolaborativni umetnički postupak kompozitorka *funkcionalizuje* zarad preispitivanja ličnih kreativnih dilema, te pokušaja razrešavanja „unutrašnjih sitnih borbi” u vezi sa procesom i metodologijom komponovanja (Gnjatović 2024).⁷ Sučeljavanje, izjednačavanje i stapanje ova dva sveta, onog unutrašnjeg u kojem se ideja profiliše i onog spoljašnjeg u kojem ideja dobija moguću realizaciju, nadgradnju ili transformaciju, jeste ključno problemsko mesto ovog rada, odnosno okvir iz čijeg konteksta može da se postavi centralno pitanje: Da li je kreativnost personalizovani fenomen?

⁴ Pozivam se na razgovor koji sam vodila sa Milanom Zarić, rukovoditeljkom ansambla, 2. jula 2024. godine. Ovom prilikom joj se zahvaljujem na svesrdnoj pomoći i ustupljenom snimku izvođenja. Promišljanjem principa rodne ravnopravnosti ansambl se bavi u različitim okvirima. Izdvojiću onaj koji se odnosi na učešće u internacionalnom projektu *Rodna ravnopravnost rađa kulturnu raznolikost* (Gender equality brings cultural diversity), a koji je imao za cilj stvaranje boljih uslova za osnaživanje i promovisanje stvaralaštva žena, kao i za podsticanje njihovog većeg učešća na lokalnoj kulturnoj sceni. Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije sa lokalnim partnerima, među kojima je i kolektiv Studio 6, bila je realizator ovog projekta pod pokroviteljstvom Međunarodnog fonda za kulturnu raznolikost Uneska. Više o projektu: <https://nezavisnakultura.net/2021/06/07/rodna-ravnopravnost-rada-kulturnu-raznolikost> (Pristupljeno 5. 6. 2024). Vidi više o ansamblu: <http://www.studio6.st/>.

⁵ Prema: <https://www.kcb.org.rs/2023/12/koncert-kompozitorka-izvodjacija/> (Pristupljeno 5. 6. 2024).

⁶ Vidi više o tome Whitall, 2017: 21–36.

⁷ Pozivam se na razgovor koji sam vodila sa kompozitorkom Anom Gnjatović, 13. juna 2024. godine. Ovom prilikom joj se zahvaljujem na svesrdnoj pomoći i ustupljenim materijalima.

Ista daljina merena novim potrebama – nova kreativnost?

U evropskoj umetničkoj muzici čiji je kanon uspostavljen tokom 19. veka, koncept kreativnosti podrazumevao je najpre proces komponovanja kao stvaranja u vidu individualnog čina (Sawyer, 2006: 12–15). Vremenom, od druge polovine 20. veka, a intenzivno tokom poslednje dve decenije, menjala su se tumačenja ovog fenomena, u pravcu isticanja njegovih kolaborativnih i performativnih odlika (Cook, 2018: 8; Clarke i Doffman, 2017: 1–2). U savremenom kontekstu kreativnost se, dakle, ne sagledava isključivo kao individualni akt, već kao rezultat društvenog delovanja različitih aktera na sceni i praksa koja iziskuje dejstvo u određenom kontekstu (Sawyer, 2006: 134; Cook, 2018: 19). Imajući ovo u vidu, može se govoriti o „distribuiranoj kreativnosti” (eng. distributed creativity) kao pojavi koja u fokus stavlja kritički odnos prema hijerarhijskim odnosima muzičkog ekosistema, sa ciljem umreženog deljenja kreativnog postupka (Clarke, Doffman i Lim, 2013). Mada bliska saradnja između kompozitora i interpretatora nema kratku istoriju, činjenica je da se ona mahom odvijala „iza zatvorenih vrata” (Cook, 2018: 64), da bi tek u aktuelnom kontekstu postala transparentan i bitan činilac stvaralačko-kreativnog postupka, kao i prostor za zajedničko istraživanje. Posledica ovog obrta jeste i koncept „kolaborativne kreativnosti” (eng. collaborative creativity) utemeljen na ideji *raspodele* elemenata kreativnog čina (koji bi trebalo da obuhvati sledeće aspekte: originalnosti, ekspresije kreativne ideje, društvenog vrednovanja i društvenog prihvatanja) (Bishop, 2018) među pripadnicama određene skupine ili zajednice, što za rezultat daje „kompleksniju interakciju u grupi” i ishod koji može da bude „veći od zbira individualnih doprinosa” (Isto).

Iako ovaj vid simbiotske saradnje može da se odnosi na bilo koji vid muzičkog izvođenja i dela, poseban oblik, efekat i značenje dobija u slučajevima kada je partitura osmišljena prema načelima aleatorike, odnosno kada se ingerencije autora i interpretatora prožimaju, a njihove uloge približavaju ili čak izjednačavaju. U ovom delu to je izraženo ne samo zbog otvorenog seta mogućnosti za izvođače iz ansambla Studio 6, u skladu sa mehanizmima organizovane ili kontrolisane aleatorike, već i zbog činjenice da je proces rada na delu bio iniciran potrebama i mogućnostima ovog ansambla, i, na kraju, zbog koncepcije prema kojoj je autorka neposredno uključena u proces realizacije i izvođenja samog dela na sceni kao koizvođačica (odnosno, posredno budući da njena naracija čini segment elektronskog parta kompozicije). Delo je koncipirano za ansambl koji čine blok-flauta/poprečna flauta (Karolina Beter), harfa (Milana Zarić), harmonika (Vladimir Blagojević) i violončelo (Kristof Jan) čije se izvođenje i delovanje

odvija u interakciji sa kompozitorom u pridodatoj dvostrukoj ulozi: ona je istovremeno naratorka i zadužena za elektronski part.

Ista daljina merena novim potrebama – partitura kao pragmatičan objekat

Partitura dela sačinjena je iz pet segmenata/stavova (označeni arapskim brojevima), koje upotpunjuju dodaci (označeni kao Appendix 1, Appendix 2 i Appendix 3). Iako su segmenti izloženi prema rednim brojevima, njihov raspored nije fiksiran, zbog čega se ovaj zapis može odrediti kao „donekle otvoren”, odnosno „modularan” (Gnjatović, 2024). Ovakva odluka prouzrokovana je i pragmatičnim razmišljanjem o stvaranju formalnog modela koji može da bude pristupačan ili prilagodljiv za izvođenje u odnosu na situaciju, okolnosti i potrebe ansambla. Otvorenost se ogleda na četiri nivoa: prvo, na nivou konačne forme – stavovi mogu da se raspoređuju prema različitim redosledima, da se ponavljaju zaredom ili na rastojanju, a prema istom principu osmišljena je i elektronska deonica – ona je takođe fragmentarnog karaktera kako bi bila višestruko uklopiva sa drugim delovima kompozicije (Isto); na nivou finalnog zvučnog *rešenja*; na nivou konkretnog izvođačkog materijala koji donosi zapis; na nivou samog dela (u smislu ideje *otvorenog dela*), budući da su određeni elementi, kao što su segmenti odabranog teksta, potencijalno zamenljivi u nekim narednim izvođenjima (Isto).

Ako se ima u vidu da je upravo „prodor slučaja u tkivo muzičkog dela izazvao radikalnu promenu slike zapisa” (Popović Mladenović, 2015: 138), potencijal ovog polja za dalje eksperimentisanje je neosporan. Ipak, autorka se pita kako dosegnuti pravu, zadovoljavajuću proporciju između onoga što je zadato i onoga što je slobodno (Gnjatović, 2024). Uočavajući „nedostatnost” tradicionalnog pristupa komponovanju/zapisivanju, ona teži da „proširi svoj kreativni svet”, pronađe sopstveni mehanizam i „definiše svoj aparat” (Isto), koji treba da bude adaptabilan u odnosu na ideju i cilj. U skladu sa kompozitorkinim autorefleksivnim traganjima za adekvatnom metodologijom realizacije partiture, tj. „metodskim postupkom uz koji se oseća ugodno”, ova kompozicija donosi kombinaciju različitih vidova zapisa, od rezultatske, tradicionalne, preko okvirne do pokazne notacije (kao verbalnog objašnjenja).⁸ Konceptijom dela, odnosno odabranim načinom funkcionalizovanja partiture, autorka kritički preispituje i reproblemizuje kanonom definisanu paradigmu zapisa muzike, uočavajući diskrepanciju između onoga što je prethodno, nasleđeno znanje u vezi sa komponovanjem muzike *na papiru* i savremenih potreba i njima formiranim ili prilagođenim načinima

⁸Vidi Popović Mladenović, 2015: 138–155.

iskaza. To nas navodi na moguća promišljanja tradicionalne partiture kao nesavršenog ili čak prevaziđenog ontološkog objekta kada je reč o eksperimentalnim muzičkim praksama, ukoliko ga razumemo isključivo kao mehanizam „konzervacije” ili kao „filter” (Cook, 1998: 62, 59) zbog kog određena muzička zbivanja nisu obuhvaćena zapisom (recimo, spektar dinamičkih nijansiranja). Uprkos tome, tradicionalni zapis sagledava se kao standard koji počiva na idealu perfekcije, a koji autorka upravo želi da dovede u pitanje i ciljano izbegne. Ako bismo, kako navodi Endi Hamilton (Andy Hamilton), *estetiku perfekcije* tumačili kao praksu koja u prvi plan ističe bezvremenost dela i autoritet kompozitora, te platonistički i antihumanistički pristup, *estetika nesavršenosti* se najpre odnosi na improvizacione, slobodne činove, kao i na humanističku ideju (Hamilton, 2008: 196). Mada improvizacioni princip nije u fokusu ovog dela, ukoliko ga shvatimo kao sinonim za ispoljavanje nezavisnosti, pa čak i autoriteta izvođača (koji ne ukida autoritet kompozitora), očito je da je Ana Gnjatović naklonjena drugoj strani – strani čije je benefite još pre više od jednog veka predočio Feručo Buzoni (Ferruccio Busoni):

Notacija, zapis muzičkog komada je pre svega genijalno pomoćno sredstvo da zadržimo neku improvizaciju, kako bismo joj omogućili da iznova nastane. (...) Izvođač mora da krutost znakova razreši i da ih stavi u pokret (...) Ono što kompozitor ponesen svojim nadahnućem preko znakova gubi, to izvođač treba, sopstvenim, da ponovo uspostavi (Buzoni, 2014: 25–26).

Estetika nesavršenosti upravo u pitanje dovodi isticanje „individualnosti kompozitora na uštrb izvođača”, „fokusrajući se na događaj ili proces izvođenja” (Hamilton, 2008: 196), a u ovom slučaju na proces kao postupak i proces kao rezultat zajedničke intervencije. S obzirom na navedeno, ovo delo može da predstavlja paradigmatički primer onoga što Nikolas Kuk (Nicholas Cook) naziva *muzika kao izvođenje* (eng. music as performance), imajući u vidu upravo potrebu za redefinisanjem tradicionalnog pristupa muzici kao praksi koja se u ontološkom smislu definiše isključivo iz vizure postojanja konkretnog objekta (u vidu zapisa) (Cook, 2013: 7).

Ista daljina merena novim potrebama – partitura kao predlog za izvođenje

Na prvi pogled zapis ovog dela je jednostavan, a svaki segment u fokus stavlja određenu akciju sugerisanu tekstualnom instrukcijom, na temelju ideje brojanja koja je u osnovi: „Ansambl se ponaša kao sat”, ima zadatak da *kuca* i broji, pri čemu to brojanje nije uvek pravilno (Gnjatović, 2024). U brojanju učestvuje i kompozitorka/izvođačica, uživo

ili posredstvom elektronskog medija, otkrivajući ličnu fascinaciju i potrebu za „pronalaženjem” reda – brojanje, nabrojanje, popisivanje za nju predstavlja način da organizuje misli (Isto). U tom smislu, brojanje nije rezultat bilo kakve kvantifikacije, već mehanizam da se uspostavi mogući konkretan poredak u distribuciji dela. Brojanje je, dakle, konstantan, multifunkcionalan sloj – ono istovremeno predstavlja ritmičku osnovu čitave konstrukcije, ali i narativni materijal, značajnog poetičko-simboličkog kapaciteta.

Kada je reč o organizaciji partiture i koncepciji ostvarenja, razlikuje se nekoliko instrukcija, prema kojima se suptilno diferenciraju segmenti/stavovi dela (koje navodim prema redosledu izloženom u partituri). Prvi segment (zapisan kroz osam taktova) započinje notiranom jednom tonskom visinom u svim deonicama (cis²), u taktu 4/4, koja se ponavlja u osminskim vrednostima razdvojenim osminskim pauzama, sa označenim osnovnim tempom od šezdeset otkucaja, u piano dinamici (Primer 1).⁹

Ista daljina...
1

♩ = 60
sempre l'istesso tempo

1 / SECCO, KEEPING THE BEAT
Freely choose and change playing techniques, minding the idea of a single dry sound. Occasional sounding in different or multiple octaves is possible. Occasionally intersperse the ticking sound with some of the motives from A1 and A2. Gradually shift to pitchless sounds. Only the general idea of the transition is indicated in the score, not the exact points where the changes take place.

3 *pitch* *pitchless*

Rec.
Hp.
Acc.
Vc.

Primer 1: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 1, početak (takt 1–6)

⁹ Svi primeri objavljuju se uz saglasnost autorke.

Takt, ritmička organizacija i metronomska oznaka predstavljaju osnovni model koji diktira tok dela, a kojim se evociraju otkucaji poput otkucaja sata. Ovu, krajnje svedenu, polaznu instrumentalnu situaciju prati verbalna instrukcija (1/SECCO, KEEPING THE BEAT) kojom se sugeriše: „slobodno biranje i menjanje tehnika izvođenja, imajući u vidu ideju o jednom suvom zvuku”, sa postepenim prelaženjem do zvuka bez određene tonske visine, u skladu sa odlukama izvođača. Drugi, osmotaktni segment, takođe počinje na isti način, ali se razvija u drugačijem smeru, prema instrukciji: „slobodno birajte i menjajte tehnike izvođenja, konstantno dodajući snagu i tenziju”, sa prelazom od jednog secco tona do rezonantnih nasumičnih klastera u opsegu instrumenata, prema odlukama izvođača – dok se odvija mešanje i *opstrukcija* rezonanci, svi udari/akcenti moraju se jasno čuti, u držanom ritmu (2/ RESONANT, KEEPING THE BEAT). Nasuprot prethodnim, treći segment donosi suptilno razigravanje na planu ritma. Izvođači dobijaju instrukciju da precizno započnu svaki takt u ritmu, kako bi potom ostatak gestova unutar takta (po taktu ukupno četiri) doneo nepravilnu ritmičku distribuciju. Tonske visine su zapisane, u vidu intervalskih skokova, a izbor tonova je arbitrar, mahom u visokom i srednjem registru. Ovaj segment je sačinjen od tri četvorotaktna odlomka, a pred kraj svakog od njih odvija se prelaz ka sledećoj izvođačkoj tehnici, u zavisnosti od instrumenta (smenjuju se različiti picikato momenti, tremola, perkusivni tretman zvuka, *pitch bends* efekti, *sputato* u slučaju flauta, *air sound* u slučaju harmonike...) (3/SKEWING THE BEAT) (Primer 2).

Četvrti segment kompozicije, po zapisu najduži (22 takta), takođe, sledi principe prethodnog: „počnite svaki takt tačno u ritmu” (sada metronomska oznaka nije naznačena), dok se ostatak gestova, čiji se broj postepeno smanjuje, izlaže nepravilno i proređeno – tonovi se biraju proizvoljno, u opsezima instrumenata (4/LOSING THE BEAT) (Primer 3). Finalni, peti segment donosi novinu u odnosu na prethodne – dve moguće varijante, bez pevanja i sa pevanjem izvođača (deonica glasa za svakog izvođača pribeležena je u partituri). Pevanje podrazumeva držane tonove (na dva načina: unutar instrumenta kada je reč o flautama, odnosno zatvorenih usta), na fonu tromog harmonskog kretanja akorada c-mola (t-VI-IV-t). Čitav segment odvija se u atmosferi utihnuća, što se na samom kraju predočava napomenama kao što su *fading* ili *tonlos* (u deonici violončela) – bez zvuka (određene visine).

Ista daljina...

3

3 / SKEWING THE BEAT

Start each bar precisely on the beat. The rest of the gestures inside the bars should be irregularly distributed, falling around the beats. The number of gestures should be as written (four per bar). Arbitrarily choose pitches, mainly occupying high and middle range.

Sparingly intersperse the gestures with some of the figures from A1 and A2. Towards the end of each section gradually transit to the next playing technique.

$\text{♩} = 60$

[1] *bright, descant* [1] [2]

Recorder *mp*

[1] *xylophonics*

Harp *mp*

[1] *4' simple, secco*

Accordion *mp*

[1] *pizz. vibr.*

Violoncello *mp*

5 [2] *percussive sounds and sputato* [2] [3]

Rec. *mp*

[2] *xylophonics*

Hp. *mp*

[2] *percussive and air sound*

Acc. *mp*

[2] *snap pizz. and percussive*

Vc. *mp*

Primer 2: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 3, početak (takt 1–8)

Ista daljina...

4

4 / LOSING THE BEAT

Start each bar precisely on the beat. The rest of the gestures inside the bars should be sparsely and irregularly distributed. The number of gestures is gradually diminishing. Arbitrarily choose pitches, throughout the instrument ranges.

THREE EVENTS PER BAR

freely combine

1 [1][2][3]

Rec. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Hp. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Acc. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Vc. *mp*

Primer 3: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 4, početak (takt 1–4)

Pored ovih pet segmenata, partituru dela čine i tri dodatka sa fragmentima koji mogu da se kombinuju sa materijalima iz pet glavnih odseka, takođe, mahom prema principima kontrolisane aleatorike. Prvi (Appendix 1) donosi po tri solo figure za svaki instrument, a izvođač/ica može spontano da izabere koju će figuru interpolirati među glavne segmente dela. Izvođač/ica takođe odlučuje o generalnoj jačini, iako je dinamika naznačena. Figure se mogu transponovati na bilo koju visinu ili u bilo koji registar. U zavisnosti od instrumenta, figure podrazumevaju različite načine izvođenja, kao što je recimo izvođenje multifonika u deonici violončela, *whistle* tona u deonici blok-flaute ili zvuka strujanja vazduha u deonici harmonike (*air button*). Naredni dodatak (Appendix 2) u fokus stavlja verbalno brojanje naglas. Izvođači su slobodni da broje bilo šta – od brojeva, preko nabiranja objekata i slično. Početak brojanja nije preciziran, kao ni njegov prekid, o čemu odlučuje izvođač/ica. Ipak, ono što je

u ovom segmentu preporučeno jeste da se brojanje može odvijati u četvrtinama u tempu od šezdeset otkucaja. U okviru trećeg dodatka (Appendix 3) zabeležene su dve figure za čitav ansambl koje je moguće izvoditi odvojeno ili simultano, uz različita zvučna senčenja putem specifičnog korišćenja pedala u deonici harfe (pedal se drži između dve pozicije kako bi proizveo bruhanje – *pedal buzz*) ili grebanja pomoću gudala.

Zbog prirode materijala i pristupa, opšti tok dela je fragmetaran i isprekidan. Ipak, ono što predstavlja značajnu objedinjujuću nit je elektronski part koji „stabilizuje zvučnu sliku” (Gnjatović, 2024) i to kroz dva obrasca. Prvi prezentuje umnožen glas autorke i njeno brojanje snimljeno kao improvizacija na temu različitih tipova brojanja (brojanje unapred, unazad, brojanje kao taktiranje i sl.), na različite načine (kroz govor, šapat i sl.), u različitoj dinamici. Drugi obrazac predstavlja diskretne zvučne elemente koji grade *soundscape* i ambijentalno boje njegov prostor.

Ista daljina merena novim potrebama – greška kao estetski objekat i efekat proširenih tehnika

Pružajući mogućnost za eksperimentisanje u oblasti proširenja izvođačkih tehnika, autorka podstiče izvođače/izvođačice na proces traganja, otkrivanja, pronalaženja, osvajanja višeg stepena slobode u odnosu na interpretaciju tradicionalne partiture. Ovaj vid autonomije podrazumeva zvučne rezultate koji ne prate načelo perfekcije, imperativ interpretacije muzike klasičnog kanona, već, naprotiv, one koji daju mogućnost da sirov efekat, neizbrušen, fragilan materijal dobije status estetski uvaženog objekta: „Volim da se bavim nesavršenostima, sitnim greškama. Mislim da ima mnogo poezije baš u tim otklonima od idealnog. I da je tu prostor za moje lično izražavanje i istraživanje izvođača (...) Mene mnogo ne privlače idealna stanja” (Gnjatović, 2024). Polazeći od ove ideje, Ana Gnjatović nastoji da dozna mogućnosti konkretnih izvođača, ne samo zarad ostvarivanja tačnog ili adekvatnog izvođenja, već i zarad razotkrivanja njihovih nesavršenosti: „Volim da znam za koga pišem, ne samo da bih znala u čemu je neko dobar, već i u čemu možda nije baš toliko dobar. (...) Poigravam se fragilnošću materijala, izvođača samih, situacije izvođenja” (Isto). Navođenje instrumentalista na vokalnu interpretaciju jedna je od situacija u kojima se postiže ovakav efekat, budući da ih ovaj čin izmešta iz primarnog okvira izraza, stavljajući pred izazov njihov komoditet:

Pevanje instrumentalista – ima toliko divnih nesigurnosti, toliko glasova koji su uslovno rečeno pogrešni i baš zbog toga lepi; toliko nesigurnih upada, trenutaka kada se glas lomi, kada malo kasni, dobija neočekivanu boju. To je kvalitet koji želim da dobijem – jednu krhku, lako lomljivu situaciju. Postoji neka lepota u takvoj izloženosti, ogoljenosti zvuka kao objekta koji može svakog trenutka da se prelomi na sceni (Isto).

Autorka u ovom kontekstu misli i na sopstvenu lomljivost i nesigurnosti koje se prepoznaju iza njenog glasa i govora, a koje su tendenciozno ostale zabeležene na snimku ili koje se dese tokom izvođenja uživo. Fragilnosti u govoru/pevanju, korespondiraju onima koje ansambl ima u izvođenju (Isto), pa na taj način ideja kolaborativne kreativnosti dobija novu dimenziju i značenje. U ovom slučaju, neuspeh kao estetsko ili poetičko načelo ne predstavlja dokaz slabosti, već je pre „sredstvo za odlaganje zatvaranja ili završetka, ili način otpora putem kog se iskušavaju ili čak odbijaju pritisci dominantnih, ciljem određenih doktrina” (Cocker prema Priest, 2013: 6).¹⁰ Drugim rečima, *estetika nesavršenosti* (koja se naročito vezuje za digitalni, tehnološki posredovan kontekst) mane i nedostatke stavlja u službu razmišljanja o daljoj razradi konkretne ideje, o otvaranju novih prostora, zbog čega je odlikuje visoka adaptibilnost i mogućnost modifikacije (Cheyne, 2023). Greška jeste „odstupanje od rutinske funkcionalnosti” i kao takva doprinosi procesu posredovanja, pomažući recipijentu da uspostavi granice u odnosu na medij (Kemper, 2022). Ovde se otvara još jedna mogućnost interpretacije, na koju autorka krajnje oprezno ukazuje. Naime, „igra sa nesigurnošću” (Gnjatović, 2024), stalno preispitivanje, traganje za višestrukim odgovorima, tema fragilnosti, uopšte senzitivnost prema ovim temama, može se povezati, uslovno rečeno, sa pozicijom žene (u tradicionalnom/konzervativnom smislu – žene koja je Drugo u odnosu na muškarca; odnosno u smislu njenog društvenog statusa). Ipak, ona dalje ne produbljuje ovu tezu, ističući da kompozicija ne zastupa „otvorenu feminističku agendu” iako je ona uvek prisutna kao sastavni deo njenog ženskog identiteta (Isto).

¹⁰ Značajno je istaći da latinska reč „imperfectus” označava upravo nešto što je nedovršeno, nezavršeno (Hamilton, 2008: 196).

Ista daljina merena novim potrebama – „Tekstovi u kompozicijama su uvek nešto što volim...”

Autorkin glas predstavlja važnu komponentu dela. Pored govora zabeleženog na snimku, ona govori/čita/interpretira/peva odabrane tekstove na licu mesta, postavljajući se u ulogu naratorke, a učestalo posezanje za tekstom u njenim različitim prethodnim ostvarenjima (pomenuću samo neka od skorijih: *Music for the Missing Butterflies* za gudački orkestar i video, 2021. ili *Forest Migrations* za ansambl, 2021/22) svedoči o osobenim preferencijama ka ovom mediju. Govorni sloj predstavlja konstantu čitave kompozicije, pa bi se moglo reći da autorka kao naratorka, uz elektronski part, ima ulogu da poveže rasute segmente i fragmente, te da im održava puls. Reč je o sledećim tekstovima: fragmenti iz zbirke eseja *Istorija večnosti* (*Historia de la eternidad*) i kratka priča „Dijalog o dijalogu” (objavljena na srpskom jeziku u zbirci izabranih priča *Jeretičke lekcije* Horhea Luisa Borhesa (Jorge Luis Borges), segment pripovetke „Eolska harfa” Danila Kiša (iz zbirke *Rani jadi*), tekst pesme Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) „Oh! That Cello”, autorski tekst o promišljanju stvaralačko-kompozicionog čina, prožet skraćenom verzijom legende o čarobnom frulašu iz Hamelina, odnosno segment u kojem se odvija nabranje (zemalja koje su u konfliktu). U skladu sa opštom koncepcijom dela, ovi predloži se prožimaju, prespajaju, ostvarujući efekat otvorenosti i višesmernog toka, a ovo dodatno potcrtava i ideja o mogućoj zameni teksta prilikom budućih izvođenja (Gnjatović, 2024), čime bi bio kreiran prostor za nova čitanja i tumačenja ove kompozicije, te nove intertekstualne reference.

Autorka selektuje tekstualne predloške prema tri ključna kriterijuma, kojima se inače rukovodila i u prethodnim ostvarenjima zasnovanim na tekstu: prvo, selekcija tekstova sprovedena je prema tipu i žanrovskom određenju (u ovom slučaju, to su kraće forme); potom, prema izvesnoj tematsko-motivskoj vezi – svaki od odabranih postojećih tekstova referira na konkretni instrument, tačnije na instrument iz ansambla (u Borhesovom odlomku to je harmonika, u Čaplinovom violončelo, Kišovom harfa, frula/flauta je centralni simbol srednjovekovne legende); na kraju, prema mahom kontemplativnom karakteru koji u fokus stavlja pitanja vremena, organizacije vremena, kraja vremena i samoće. Mada Ana Gnjatović ističe da konkretno značenje teksta ne nosi primat u njenim delima, zbog čega često nije ni nužno da publika prati i razume sadržinu – u tim slučajevima ovaj sloj više deluje kao zvučni pejzaž ili kako ga autorka naziva, „wordscape” koji ima asocijativni potencijal (Gnjatović, 2024). Semantičke veze između odabranih tekstova, odnosno autopoetičkog preispitivanja

simbolično potpomognutim brojanjem, i muzičko-performativnih postupaka jesu okosnica kompozicije.

Naime, delo je naslovljeno prema stihu Miroslava Antića iz *Mita o ptici* (drugi deo, segment XXXIX),¹¹ pri čemu, kako autorka naglašava, nema daljih (značenjskih) veza. Ipak, ideja o otvorenoj formi, različitim čitanjima dela i interpretatorskim pozicijama, kao da prati suštinu Antićevih stihova i poruku o promenljivosti značenja i životnih pogleda ili „otvorenoj mnogostrukosti” (Fuko, 2007: 20). Izborom naslova autorka, uslovno rečeno, sugerise poetičko utemeljenje dela, nakon čega sledi njeno direktno obraćanje i predstavljanje u kojem ona sama nagoveštava ideju o kreativnom procesu kao cirkularnom, samopregornom vremenskom činu: „Kompozicija traje oko 15 minuta. Trebalo mi je oko tri meseca da je osmislim, delimično napišem, bacim, osmislim, delimično napišem i evo nas večeras” (Gnjatović, 2023). Dok, s jedne strane, vreme protiče u dijahroniji, sa druge, ono se komprimuje (tri meseca u petnaest minuta) do tačke *zaustavljanja* protoka. Ovde se ne radi o ubrzanju i vremenskom sažimanju, u virilioovskom smislu (Paul Virilio) (Virilio, 2015: 85), te maksimalnom uvećanju brzine interakcije, već o promišljanju kategorije procesualnosti kao prolaznosti. Kompozitor-ka ovo sugerise takođe u uvodnom tekstu, iznoseći sledeći statistički podatak: „Prema statistikama na svakih 15 minuta oko 23 osobe na svetu izvrši samoubistvo” (Gnjatović, 2023). Tako nas, već na samom početku dela, kompozitor-ka neočekivano postavlja u modus očuđenja, zapitanosti, autorefleksije, zamišljenosti nad (naglom i ubrzanom) prolaznošću života. U nastavku kompozicije tematizacija protoka vremena biće dodatno pojačana kontinuiranim brojanjem, nabranjem, odbrojanjem koje podseća na neminovnost početka i neminovnost kraja.

Pomenute tematske niti u sprezi su i sa Borhesovim interesovanjem za konkretna egzistencijalna pitanja – temu smrti, besmrtnosti, večnosti, kružnog toka vremena, večnog vraćanja (ciklusima), beskonačnosti vremena i prostora, svemira itd. (Dickov, 2019: 352), odnosno sa odlomcima koje autorka čita (u tri navrata).¹² Mada kriterijum za odabir Borhesovog teksta nije bio utemeljen na uspostavljanju poetičkih korelacija, uočavaju se ipak određene korespondencije koje su posledica dalekosežnog piščevog uticaja i njegove anticipatorske uloge iz pozicije avangarde (Milutinović, 2015: 27). U vezi sa tim, izdvaja se sledeće konstatacija: „Borhes pisca spušta sa demijurških

¹¹ Stih potiče iz prve strofe koja glasi: „Isto delo, gledano iz raznih pobuda,/ može da bude pro-mašaj ili da bude čarolija./ Ista daljina, merena raznim potrebama,/ može da bude tu negde, ili da bude čak tamo” (Antić, 1979: 48).

¹² Borhesove tekstove na koje autorka referira videti u: Borhes, 2005: 48–50; Borhes, 1985: 35.

visina originalnog stvaraoca na poziciju autora, sakupljača, priređivača i prevodioca. On izjednačava aktivnost autora sa aktivnošću čitaoca, i ovom drugom daje značajan primat” (Isto: 12). Koncepti „knjige kao beskrajnog lavirinta”, hipertekstualnosti i nelinearne organizacije teksta, takođe su prepoznatljivi elementi Borhesovog *creda*, pa je ovde očigledna još jedna analogija sa organizacijom kompozicije (Konstantinović, 1995: 297; upor. i Sarlo, 2015: 101–112; Gordić Petković, 2012).

Čitanje Borhesa prožeto je odlomkom iz pripovetke Danila Kiša „Eolska harfa” koji donosi direktnu referencu na instrument iz ansambla, odnosno referencu na iskustvo slušanja i otkrivanja novih zvukova (Kiš/glavni junak priseća se događaja kada je kao devetogodišnjak osluškivao zvukove koji dolaze iz bandere) (Kiš, 1987: 117–121). Takođe, čitanje Borhesa dopunjeno je izvođenjem numere vodviljskog karaktera “Oh! That Cello” Čarlija Čaplina i sažetim izlaganjem priče o čarobnom frulašu. Svi segmenti akcentuju specifičnu ulogu zvuka i muzike, funkcionišući kao kolaž komentara istrnutih iz različitih konteksta – elitnog književnog konteksta, konteksta popularne kulture i onog ličnog, introspektivnog.

Ovaj poslednji uokviruje celokupan narativ. Autorkini komentari, naime, markiraju početak, sredinu i kraj dela, predstavljajući prostor u kojem ona kao govorni subjekt kritički ukazuje na manjkavosti, ograničenosti i izazove sa kojima se suočava tokom stvaralačkog procesa:

Postoje sasvim obični načini da se kažu i najstrašnije stvari na svetu. Pisanje muzike nije jedan od njih. Čistota misli i prirodnost izraza postižu se nizom zamornih, zaobilaznih, kružnih, repetitivnih, ponekad sasvim nelogičnih postupaka. U ovoj kompoziciji bavim se razdaljinama između onoga što želim da kažem i načina na koji to govorim. (...) Naša nota nije obična crna ovalna nota, njena glava je beli kvadrat, koji sugeriše specifičan pritisak, intenzitet, tehniku kojom se ona izvodi, a koja je detaljno opisana u verbalnoj indikaciji iznad note. Zahvaljujući horizontalnoj isprekidanoj liniji koja se završava strelicom u desnu stranu i novom verbalnom indikacijom, shvatamo da je naša nota deo procesa, deo određene značajne promene (Gnjatović, 2023).

Zaključak

Pronalaženje puta od procesa do promene, prostora između onoga što je rečeno i onoga što nije izrečeno, izazovi su i poduhvati koji su valoviti, dinamički, pokretački. Kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* predstavlja paradigmatički primer i model moguće spoznaje efekata kreativnog delovanja, kako na ličnom planu (autor-ka i izvođači ponaosob), tako i na planu kolaborativne kreacije. Poput borhesovskog lavirinta, „vrta sa račvastim stazama”,¹³ ova kompozicija nudi i otvara mogućnosti za različite putanje i pristupe u interpretaciji. Ipak, konačan ishod je poznat: zajednički angažman autorke i ansambla kao proces nepovratnog promišljanja i širenja granica izraza.

Literatura:

- Антић Мирослав. 1979. *Мум о птици*. Нови Сад: Матица српска. [Antić, Miroslav. 1979. *Mit o ptici*. Novi Sad: Matica srpska.]
- Bishop, Laura. 2018. “Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity”. *Front. Psychol.* 9: 1285. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>
- Borhes, Horhe Luis. 1985. *Jeretičke lekcije*, Branko Anđić (prir.). Čačak: Gradac.
- Borhes, Horhe Luis. 2015. *Istorija večnosti*. Čačak: Gradac.
- Buzoni, Feručo. 2014. *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*. Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica.
- Cheyne, Peter. 2023. “Imperfectionist Aesthetics and the Inclusionist Ethos” https://www.academia.edu/89310297/Imperfectionist_Imperfectionist_Aesthetics_and_the_Inclusionist_Ethos_Cheyne (Pristupljeno 20. 6.2024).
- Clarke, Eric F. i Doffman, Mark. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Eric F., Doffman, Mark i Lim, Liza. 2013. “Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim’s ‘Tongue of the Invisible’”. *Music and Letters*, 94 (4): 628–663. <https://doi.org/10.1093/ml/gct118>
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2018. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Дицков, Весна. 2019. „Огледала у лавиринту: преводна рецепција Борхесових текстова о књижевности”. *Књижевна историја, часопис за науку књижевности*, 51(168): 347–376. [Dik- kov, Vesna. 2019. „Ogledala u lavirintu: prevodna recepcija Borhesovih tekstova o književnosti”. *Književna istorija, časopis za nauku književnosti*, 51(168): 347–376.]
- Eldritch, Priest. 2013. *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. Bloomsbury: New York, London, New Delhi, Sydney.
- Fuko, Mišel. 2007. *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*. Loznica: Karpos.
- Gordić Petković, Vladislava. 2012. „Nova hipertekstualnost u književnosti. Čitanje, vrednovanje, obrazovanje”. *Kultura*, 135, 102–113. DOI: 10.5937/kultura1235102G.
- Hamilton, Andy. 2008. *Aesthetics and Music*. London, New York: Continuum.
- Kane, Carolyn L. 2019. *High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*. Oakland: University of

¹³ Referišem na naziv istoimene Borhesove pripovetke.

- California Press. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22982> (Pristupljeno 20. 6. 2024).
- Kemper, Jakko. 2022. "Glitch, the Post-digital Aesthetic of Failure and Twenty-First-Century Media". *European Journal of Cultural Studies*. 26 (1), <https://doi.org/10.1177/136754942110605>
 - Kiš, Danilo. 1987. *Rani jadi*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Prosveta.
 - Константиновић, Радивоје. 1995. „Необично дело Х. Л. Борхеса”. *Истраживање тишине и други огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 227–300. [Konstantinović, Radivoje. 1995. „Neobično delo H. L. Borhesa”. *Istraživanje tišine i drugi ogledi*. Beograd: Srpska književna zadru-ga, 227–300.]
 - Milutinović, Dejan. 2015. *Poetica Borgesiana, Književnost po H. L. Borhesu*. Niš: Niški kulturni cen-tar.
 - Popović Mladenović, Tijana. 2015. *Muzičko pismo: Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
 - Sarlo, Beatris. 2015. *Borhes, pisac na razmeđu*. Beograd: Službeni glasnik.
 - Sawyer, K. 2006. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press.
 - Virilio, Pol i Lotringer, Silver. 2015. *Sumračno svanuće*. Beograd: Službeni glasnik.
 - Whittall, Arnold. 2017. "Composer–performer collaborations in the long twentieth century"; u: Eric F. Clarke, Mark Doffman (eds.): *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.

Internet izvori:

- <https://nezavisnakultura.net/2021/06/07/rodna-ravnopravnost-rada-kulturnu-raznolikost> (Pri-stupljeno 20. 6. 2024).
- <https://www.kcb.org.rs/2023/12/koncert-kompozitorka-izvodjacica/> (Pristupljeno 20. 6. 2024).
- <http://www.studio6.st/> (Pristupljeno 20. 6. 2024).

Drugi izvori:

- Autorizovan razgovor sa kompozitorkom Anom Gnjatović, 13. jun 2024.
- Beleška uz partituru dela, Ana Gnjatović, 2023.
- Autorizovan razgovor sa rukovoditeljkom Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6”, Milanom Zarić, 2. jul 2024.

Woman Composer-Performer: Creation as Performance / Performance as Creation – *The Same Distance Measured by Various Needs* for a Woman Who Counts, Chamber Ensemble and Electronics by Ana Gnjatović

In accordance with the invitation of the conference and the ARSFID project's goal of increasing the visibility of female creativity, this paper will focus on the poetics of a contemporary female composer through the presentation and analysis of a specific work. The central piece of this paper is the composition *The Same Distance Measured by Various Needs* for a woman who counts, chamber ensemble and electronics by Ana Gnjatović, a female composer and multimedia artist who approaches music and sound in an exploratory manner aiming to expand the traditional performance and creation media. Commissioned by Milana Zarić for the project *Woman Composer-Performer* by Studio 6 Collective, Gnjatović's work exemplifies contemporary approaches to music creation. It features a high degree of interaction between the author and performers, with roles transforming as Gnjatović herself participates in the performance as a narra-tor. As an aleatoric, modular composition, Gnjatović describes the work not merely as a composition, but more as a "proposal for performance", emphasising creation as a collaborative process. This paper will analyse the mechanisms of this interaction and the work itself, situating them within the contemporary context of re-evaluating traditional performative roles in music.

Keywords: woman composer-performer, composing, performance, interaction, alea-toric

Nataša Tasić¹

Akademija vaspitačko-medicinskih strukovnih studija
Kruševac
Srbija



<https://orcid.org/0009-0008-5238-8007>

Predstavljanje identiteta žena u gimnazijskim udžbenicima za predmet muzička kultura u Srbiji

Apstrakt: Polazna tačka ovog istraživanja je teorijska premisa da udžbenici za predmet muzička kultura, kao i sva druga didaktički oblikovana nastavna sredstva, predstavljaju jedan od brojnih obrazovnih instrumenata za reprodukciju već postojećih rodničkih odnosa. Istovremeno, oni su i polje u okviru kojeg je moguće menjati ustaljene društvene obrasce i norme. Iako u domaćem zakonodavstvu iz oblasti obrazovanja nema rodne diskriminacije, stereotipni sadržaji, patrijarhalni obrasci, kao i muška dominacija sastavni su deo mnogih udžbenika, o čemu svedoče nacionalne strategije za unapređenje rodne ravnopravnosti. Upravo ovo je kontekst u okviru kojeg je realizovana rodna analiza udžbenika za predmet muzička kultura za prvi razred gimnazija opšteg i prirodno-matematičkog smera u Srbiji. Pažnja je posvećena ne samo kompozitorkama i drugim umetnicama, već i generalnom tretmanu ženskih identiteta u obaveznim školskim knjigama. Cilj istraživanja bilo je registrovanje i opisivanje osnovnih mehanizama reprezentacije identiteta žena u okviru sagledanih nastavnih sredstava. Na taj način ustanovljeno je da li se i u kojoj meri kroz obrazovne sadržaje afirmiše rodna ravnopravnost i povećava vidljivost doprinosa žena na polju kulture i umetnosti, kao što propisuje zakonska regulativa u Srbiji.

Ključne reči: rod, muzička kultura, udžbenik, obrazovanje, stereotipi

„Tradicionalni obrazovni sistem sasvim (je)
predodređen da služi funkciji konzervacije društva”

(Burdije i Paseron, 2014: 221)

Polazna tačka ovog istraživanja je teorijska premisa da udžbenici za predmet muzička kultura, kao i sva druga didaktički oblikovana nastavna sredstva, predstavljaju jedan od brojnih obrazovnih instrumenata za reprodukciju već postojećih rodničkih odnosa. Svakako, oni su istovremeno i polje u okviru kojeg je moguće menjati ustaljene društvene obrasce i norme. Međutim, postavlja se pitanje potencijalne realizacije tih

¹ n.tasic@vaspks.edu.rs

promena, budući da edukativni materijali, kako tvrdi teoretičar obrazovanja Mišel Epl (Michael Apple), često doprinose „jačanju i implicitnom prenošenju određenih dominantnih osnovnih pretpostavki” (Apple, 2012: 221). U red tipičnih osnovnih pretpostavki spadaju i one o rodni ulogama, koje su zastupljene i vrlo aktuelne u različitim segmentima obrazovnog procesa unutar društava gde su rodni stereotipi široko rasprostranjeni.

Srpski prosvetni kontekst potvrđuje citiranu Eplovu tezu. Naime, uprkos činjenici da domaće zakonodavstvo iz oblasti obrazovanja ne poznaje rodnu diskriminaciju, stereotipni sadržaji, patrijarhalni obrasci, kao i muška dominacija sastavni su i neodvojivi deo većine obaveznih školskih knjiga. O tome jasno svedoče nacionalne strategije za rodnu ravnopravnost,² u kojima se upravo ističe postojanost rodničkih stereotipa u nastavnim sredstvima, te se zagovara njihova revizija radi eliminisanja brojnih spornih, rodno neosetljivih sadržaja.

O uzorku i metodama

Cilj ovog rada je da se posredstvom rodne analize ustanove i opišu osnovni mehanizmi reprezentacije identiteta žena u udžbenicima za predmet muzička kultura za prvi i drugi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera i gimnazije opšteg tipa. Pažnja je posvećena ne samo umetnicama, već i generalnom tretmanu ženskih identiteta u obaveznim školskim knjigama. Ovako široki pogled na udžbeničku reprezentaciju rodničkih uloga naučno je relevantan jer može da ukaže na to da li se i u kojoj meri kroz njih promovišu vrednosti rodne ravnopravnosti.

Gimnazijski udžbenici koncipirani su u skladu sa aktuelnim planom i programom, gde se kao osnovni cilj predmeta muzička kultura ističe razvoj svesti „o značaju i ulozi muzičke umetnosti kroz razvoj civilizacije i društva”, ali i naglašava negovanje stvaralačkog i kritičkog mišljenja.³ Predviđeni cilj predstavljao je ujedno i specifičan oslonac pri izboru pristupa proučavanju udžbenika. Naime, sudeći po kurikulumu, udžbenici treba da budu ne samo vodiči kroz muzičku prošlost, već i katalizatori kreativnog i kritičkog pogleda učenika na svet kroz prizmu muzike. Samim tim, svaki analitički na-

² Nacionalna strategija za rodnu ravnopravnost za period od 2016. do 2020. godine sa akcionim planom za period od 2016. do 2018. godine, Službeni glasnik RS 4/2016; Strategija za rodnu ravnopravnost za period od 2021. do 2030. godine, Službeni glasnik RS, 103/2021.

³ Pravilnik o planu i programu učenja za gimnaziju. 2020. Beograd: Službeni glasnik Republike Srbije, LXIX (4), 344.

laz koji je u ovom tekstu interpretiran, artikulisan je uz punu svest o propisanoj svrsi predmeta.

Sa teorijskim uporištem u knjizi *Obrazovanje za rodnu ravnopravnost – analiza nastavnog materijala za osnovnu i srednju školu* (Stjepanović-Zaharijevski i ostali 2010), koja predstavlja sveobuhvatnu rodnu analizu udžbenika, najpre je izvršen pregled celokupnog materijala, potom su identifikovani rodno relevantni segmenti koji će biti analizirani, nakon čega je usledio opis selektovanog sadržaja. U procesu analize zaključeno je da se postojeći načini reprezentacije ženskih identiteta u udžbenicima za predmet muzička kultura mogu grupisati u dve kategorije, koje su uspostavljene kao istraživačke matrice, ali i kanali za interpretaciju dobijenih rezultata. Ove kategorije imenovala sam na sledeći način:

- *Umetnica*: rodno osetljivi pristup;⁴
- *Nevidljiva*: stereotipan, ignorantski ili depersonalizovani pristup.

Metoda istraživanja u ovoj studiji u tesnoj je vezi sa činjenicom da su plan i program nastave muzičke kulture na svim obrazovnim nivoima zasnovani na kompozicijama koje pripadaju kanonu istorije muzike: vrednosno-hijerarhijski definisanom korpusu muzičkih dela i stvaralaca, uspostavljenom pod uticajem kako estetskih, tako i društvenih činilaca. Upravo je širi društveni kontekst, prevashodno njegov vekovni patrijarhalni okvir, uzrokovao da su se žene u prošlosti, sve do druge polovine 20. veka, retko aktivirale kao profesionalne muzičarke, zbog čega su u kanonu klasične muzike zastupljene tek simbolično. Iz toga proizilazi da puko evidentiranje ukupne zastupljenosti muzičkih umetnica samo po sebi ne bi imalo dovoljan značaj za ustanovljavanje generalnog tretmana ženskih identiteta u kurikulumu. Zbog toga je ovde posebna pažnja posvećena kvalitativnoj analizi načina predstavljanja žena u tekstualnom sadržaju i na ilustracijama. Istovremeno, važno je bilo utvrditi da li je i na kojim mestima u udžbenicima postojao i bio iskorišćen potencijal samog sadržaja za tematizovanje marginalizovane pozicije žena u razvoju muzičke umetnosti, što je pokazatelj rodno osetljivog pristupa kreiranju sadržaja udžbenika.⁵

⁴ Rodno osetljiv jezik je „ponašanje u pisanoj i govornoj jezičkoj praksi tako da se pomoću jezika signalizira shvatanje o ravnopravnosti polova u društvu.” (Savić i ostali, 2009: 31).

⁵ Rodno osetljiva analiza udžbenika za predmet muzička kultura i ranije je bila predmet pažnje istraživačica i istraživača: Jeremić i O’ Brajen, 2023; Marić, 2012.

Konkretan uzorak istraživanja formulisan je na osnovu četiri kriterijuma, a to su: usklađenost sa katalogima udžbenika odobrenih tokom poslednjih deset godina,⁶ relevantnost za odabrane obrazovne profile, dostupnost knjige za kupovinu na sajtu izdavača, kao i neformalna anketa sprovedena među profesorima. U trenutku realizacije istraživanja, ove kriterijume ispunjavali su udžbenici publikovani od strane sledećih izdavačkih kuća:

Zavod za udžbenike:

- Marinković, Sonja. 2019. *Muzička kultura za prvi razred gimnazije*. (ZU1)⁷
- Marinković, Sonja, 2014. *Muzička kultura za prvi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera i gimnazije opšteg tipa*. (ZU1a)
- Marinković, Sonja. 2016. *Muzička kultura za drugi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera i gimnazije opšteg tipa*. (ZU2)
- Marinković, Sonja. 2016. *Muzička kultura za gimnazije*. (ZU)

Novi Logos

- Paladin, Aleksandra. 2021. *Muzička kultura 1, udžbenik za prvi razred gimnazije društveno-jezičkog, prirodno-matematičkog i opšteg tipa*. (NL 1)
- Paladin, Aleksandra. 2020. *Muzička kultura 2, udžbenik za drugi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera*. (NL2)

Dominanta Đurić

- Đurić, Olivera i Tatjana Nikolić. 2019. *Vodič kroz istoriju muzike, udžbenik muzičke kulture od 1. do 4. razreda gimnazije društveno-jezičkog smera, opšteg tipa, prirodno-matematičkog smera i stručne škole*. (Đ)

Važno je napomenuti da su učestale promene kurikuluma uzrokovale sporadične modifikacije aktuelnih udžbenika tokom poslednjih desetak godina. Te promene nisu suštinske i vezane su za distribuciju sadržaja po godinama, formate pojedinačnih poglavlja, sporadično dodavanje novih nastavnih sadržaja, kao i za vizuelno rešenje naslovnih strana. Ipak, detaljnim uvidom u sadržaj pomenutih knjiga može se zaključiti

⁶ Dokumenti kojima se propisuje upotreba udžbenika mogu se pronaći na: prosveta.gov.rs/prosveta/udzbenici/udzbenici-za-srednju-skolu/ (Pristupljeno 6. 4. 2024).

⁷ U zagradi pored svakog navedenog udžbenika, sa ciljem rasterećenja centralnog odseka ovog rada, nalazi se oznaka pod kojom se unutar ovog teksta referiše na datu knjigu.

da se on najvećim delom podudara, te da je rodni pristup materiji gotovo identičan. Stoga korpus knjiga koji je obuhvaćen ovim istraživanjem predstavlja sasvim aktuelan i reprezentativan uzorak, čak i u slučajevima u kojima analizirani udžbenici nisu oni najnovijeg datuma.

Umetnica: rodno osetljivi pristup

Rodno osetljiva perspektiva u udžbenicima za predmet muzička kultura odražava se na nekoliko različitih nivoa. Osnovni indikator za svrstavanje u ovu kategoriju bila je, pre svega, artikulacija činjenica o uticaju pojedinih žena na razvoj kulture, ali i odupiranje stereotipnim patrijarhalnim obrascima prikazivanja ženskih identiteta, te isticanje onih žena čije se delovanje reflektovalo na pojedine kompozitorske prakse.

Uprkos tome što se rodna osetljivost najočiglednije manifestuje kroz upotrebu adekvatnog gramatičkog roda kod imenica koje označavaju zanimanje ili titulu, pomenuti kriterijum nije bio odlučujući pri svrstavanju nekog udžbeničkog segmenta u ovu kategoriju. Razlog leži u činjenici da u Srbiji još uvek ne postoji društveni konsenzus o značaju pomenutih rodno senzitivnih imenica, što se ogleda i u sadržaju udžbenika. Konkretno, u većini razmatranih knjiga primetna je dominantna, mada ne i sasvim dosledna, primena muškog generičkog roda, koji se pojavljuje čak i onda kada se identiteti umetnica reprezentuju u pozitivnom svetlu, sa brižljivo plasiranim detaljima o životu i stvaralaštvu. Zbog toga korišćenje rodno osetljivih reči za imenovanje profesija koje obavljaju žene nije tretirano kao presudan parametar, ali je njihova upotreba dosledno registrovana.

Prva poglavlja sagledanih publikacija opisuju muziku starih civilizacija i u njima se uočava dosledna upotreba rodne perspektive. U jednoj od knjiga odabrane su ilustracije koje sugerišu značajnu ulogu žena za razvoj muzičke umetnosti u tim kulturama, pri čemu su i opisi ovih vizuelnih priloga rodno osetljivi (Đ). Posebna pažnja skreće se na rod izvođačica i izvođača, pa tako na primer postoje fotografije imenovane kao „Grupa žena koje muziciraju” (Đ: 10) ili „Svirač i plesačica” (Đ: 13). Sličan tretman ženskih identiteta u odeljcima usmerenim ka razvoju muzike pre nove ere, primetan je i u knjizi drugog izdavača, gde se uz upotrebu rodno senzitivnog jezika, objašnjava koncept grandioznih procesija u drevnom Egiptu, te naglašava: „muškarci su muzicirali na sviralama, a žene na vrsti udaraljki, krotalama” (ZU1: 20). Vrednosti rodne ravnopravnosti prenose se i kroz osvrt na istraživačko dostignuće naučnice En Drafkorn Kilmer (Anne Draffkorn Kilmer), koja je dešifrovala instrukcije za izvođenje muzike sa mesopotamskih tablica ispisanih klinastim pismom (NL1: 25).

Emancipatorski sadržaji javljaju se tek sporadično u poglavljima usmerenim ka razvoju muzike do 18. veka. Jedan od takvih retkih slučajeva postoji u okviru objašnjenja termina primadona. Navodi se da pomenuti pojam „označava glavnu pevačicu u operskoj kući, tj. umetnicu koja peva vodeće uloge” (NL1: 89). Ovo je ujedno i prvi primer evidentnog ekspliciranja liderske pozicije umetnice u nekoj izvođačkoj praksi. Afirmativni tretman ženskog identiteta postoji i u lekciji o Mocartu (ZU: 54). Ovde se objašnjava sudbina Mocartovih dela (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) nakon smrti kompozitora i ističe da je brigu o rukopisima i celokupnom nasleđu preuzela njegova supruga Konstanca (Constanze Mozart, 1762–1842). Svi ostali slučajevi gde se jasno naglašava značajna društvena uloga žena pre epohe romantizma vezani su za pozicije moći, a činjenica postojanja mnogih vladarki u prošlosti ne oslikava društvenu transformaciju, već istorijsku neminovnost.

Period romantizma značio je za žene postepeno društveno prepoznavanje njihovih stvaralačkih kapaciteta, mada su u pitanju bili tek prvi koraci. Verovatno je to razlog što je Klara Šuman (Clara Schumann, 1819–1896) prva žena kojoj su posvećeni segmenti udžbenika sva tri izdavača. Međutim, podsetimo se, sama zastupljenost ženskog stvaralačkog identiteta u nekom tekstu ne znači automatski afirmativnu, ne-stereotipnu reprezentaciju žene. Zato će u ovom poglavlju rada biti opisani samo oni pristupi u kojima se reflektuje emancipatorski potencijal. U konkretnom slučaju Klare Šuman, pomenute uslove ispunjava svega jedna ilustracija u vidu portreta, opisana tekstem „Klara Šuman”, bez dodatnog eksponiranja umetničine relacije sa slavnim kompozitorom (Đ: 52).

Istraživanje je pokazalo i to da su autorke analiziranih knjiga sva tri izdavača smatrale da neizostavan udžbenički sadržaj predstavljaju podaci o ličnosti Nadežde fon Mek, (Nadezhda von Meck, 1831–1894), aristokratkinje koja je podržavala mnoge umetnike. Isticana je njena društvena moć, a pre svega uticaj koji je imala na stvaralaštvo Petra Čajkovskog (Пётр Чайковский, 1840–1893). Tako se, na primer, naglašava da je ona bila „ljubiteljka umetnosti” koja je Čajkovskog veoma cenila kao stvarao- ca, te ga je godinama finansirala, „ali ga nikad nije lično upoznala, i to po sopstvenoj želji” (NL2: 73). Značajno je i što se na jednom mestu objašnjava da se Čajkovski „potpuno posvetio komponovanju” upravo zahvaljujući materijalnoj podršci koju mu je upućivala grofica Mek (ZU: 90; Đ: 78). Rasvetljavanje skladnog odnosa između njene pozicije moći s jedne strane, i razumevanja savremene umetnosti, sa druge, govori o snazi uticaja jedne žene na razvoj umetnosti, pa samim tim ima dobar emancipatorski potencijal.

Žene koje su oblikovale umetnost 19. veka, tačnije njihova zanimanja, imenovana su mahom rodno diferenciranim jezikom – onim u kojem je jasno da „žene, jednako kao i muškarci, rade i stvaraju u društvu, zbog čega zaslužuju ravnopravan tretman“ (Cvetičanin-Knežević i Lalatović, 2019: 34). Tako učenici i učenice saznaju da je Žorž Sand (George Sand, 1804–1876) bila „francuska književnica“ (NL2: 33; Đ: 54) i „interesantna umetnica“ (NL2: 33), Klara Šuman „pijanistkinja“ (ZU: 63), a Harijeta Smitson (Harriet Smithson, 1800–1854) „engleska pozorišna glumica“ (Đ: 56). Pažnje je vredan i početak poglavlja o operi, opereti i baletu u 19. veku u jednom od udžbenika gde je čitava stranica posvećena ženskim umetničkim praksama (NL2: 44). U fokusu su oper-ske dive: Dženi Lind (Jenny Lind, 1820–1887), Adelina Pati (Adelina Patti, 1843–1919) i Đudita Pasti (Giuditta Pasta, 1797–1865).

Prelazak na sadržaje vezane za muziku 20. veka donosi za nijansu više rodno diferenciranih elemenata. Na primer, priča o neoklasicizmu u evropskoj muzici kraja 20. veka praćena je fotografijom grupe poznate kao *Francuska Šestorka*, čija je pokretačica bila i jedna žena – Žerman Tajfer (Germaine Tailleferre, 1892–1983). Više od polovine stranice udžbenika zauzima ilustracija koja predstavlja kompozitorku i petoricu kompozitora, što nije tipična praksa u ovom udžbeniku (ZU: 113).

Na početku poglavlja o impresionizmu navodi se da „u periodu impresionizma deluje i značajan broj slikarki, čija su platna bila uvažavana. Među njima se posebno ističu Bert Morizo i Meri Kasat“ (NL2: 86). Ovaj kratki tekst predstavlja afirmativnu reprezentaciju umetnica, čime doprinosi promociji vrednosti rodne ravnopravnosti. U domen predstavljanja stvarateljki kao dela šireg, vanmuzičkog, društvenog konteksta spada i teza o godini premijernog objavljivanja modela dizajnerke Koko Šanel (Gabrielle Coco Chanel, 1883–1971) u jednom modnom časopisu (NL2: 87). Kreatorka zauzima značajno mesto i u tekstu o Igoru Stravinskom (Игорь Стравинский, 1882–1971), a naglašava se njeno dizajniranje kostima za premijeru baleta *Posvećenje proleća* (NL2: 99). Isti udžbenik, kroz priču o Ravelovom (Maurice Ravel, 1875–1937) *Boleru*, donosi i prateću tekstualnu crticu i fotografiju Ide Rubinštajn (Ида Рубинштейн, 1883–1960), ruske balerine i glumice (NL2: 91).

Jedan od primera u kojima primena muškog generičkog roda ne podrazumeva generalno rodno neosetljiv pristup, postoji u odeljcima o kompozitorki Ljubici Marić (1909–2003). Njoj su, uprkos povremenoj upotrebi formulacija poput „bila je vanredni profesor“ posvećeni tekstualni segmenti u udžbenicima svih izdavača (ZU2: 94 i 95; Đ: 110; NL1: 21). Poseban akcenat stavljen je na autorkino respektabilno muzičko obra-

zovanje i najznačajnija dela. Ostale srpske kompozitorke apostrofirane u poglavljima o muzici na našim prostorima tokom 20. i 21. veka su: Ivana Stefanović (NL2: 124) i Isidora Žebeljan (Đ: 115; ZU: 115).

Sastavni deo svakog udžbenika jesu i pitanja za proveru znanja na kraju lekcija. Koncipirana su tako da motivišu učenice i učenike za rekapitulaciju gradiva, a istovremeno predstavljaju paradigmu autorskog poimanja ključnih informacija za određenu oblast. Postoji samo jedan slučaj adresiranja delovanja kompozitorki na ovim udžbeničkim mestima i on je lociran u okviru poglavlja o savremenoj srpskoj muzici u vidu pitanja: „Šta je inspirisalo Lubicu Marić da napiše *Pesme prostora*?“ i „Kom žanru pripada *Veliki kamen* Ivane Stefanović“ (NL2: 125). Ovakve rečenice predstavljaju skroman, ali izuzetno važan indikator zastupljenosti rodne perspektive u udžbenicima.

Područja džez i popularne muzike otvaraju prostor za učestaliju zastupljenost izvođačica u sagledanim didaktičkim sredstvima. Ipak, ta istorijska činjenica podstakla je samo jednog izdavača da tekstem udžbenika obuhvati i stvarateljke na ovim poljima (NL2: 128–134).

U udžbeničkom kontekstu u kojem se svako pominjanje žena evidentira kao napredak, dok je delovanju muškaraca posvećeno na stotine stranica teksta, pravi kuriozitet predstavlja kratka anegdota vezana za doba dok je Džordž Geršvin (George Gershwin, 1898–1937) studirao u Parizu. Naime, u knjizi za drugi razred gimnazije opisuje se da mu je profesorka Nađa Bulanže (Nadia Boulanger, 1887–1979) strogo sugerisala da se ne trudi da kopira druge, već da isključivo bude svoj. Ova crtica ima transformativni potencijal jer jasno ističe izuzetni profesionalni kredibilitet jedne muzičke pedagoškinje i dirigentkinje (NL2: 129).

Nevidljiva: stereotipan, depersonalizovan ili ignorantski pristup

Mnogi oblici neravnopravnog i stereotipnog tretmana žena u udžbenicima nisu transparentni. Tako je jedan od teško uočljivih, ali čestih vidova zanemarivanja ženske uloge u razvoju muzike primetan na nivou ilustracija. Naime, u sagledanim knjigama postoje likovni prilozi ili fotografije na kojima je evidentno prisustvo žene, ali je to u koliziji sa samim tekstualnim opisom konkretne ilustracije. Radi se o depersonalizaciji koja ukazuje na zapostavljanje uloge umetnica u razvoju muzike, posebno ako se ima u vidu činjenica da su muške figure dosledno i precizno imenovane.

Takođe, u analiziranim knjigama žene su u različitim istorijskim kontekstima prikazivane isključivo ili dominantno u porodičnoj relaciji sa muškarcem. Pored toga, njihovo imenovanje često je formatirano prema muškom subjektu, najčešće kompozitoru, poput: supruga, majka, ćerka ili sestra. Istovremeno, muškarci su u tekstu dosledno imenovani prema svom zanimanju.

U *Strategiji razvoja obrazovanja u Srbiji do 2020. godine*⁸ naglašava se vrlo izričito da „Gimnazijski predmeti boluju od akademizma“. Istraživanje je pokazalo da čak ni udžbenici za predmet čiji je jedan od ciljeva podsticanje kreativnog i kritičkog mišljenja nisu pošteđeni ove hermetičnosti i nagomilavanja činjenica. Zato se neravnomernim tretmanom žena može smatrati i svako dosledno izbegavanje problematizovanja odsustva kompozitorki i izvođačica u pojedinim stilskim periodima, dok se u istim udžbenicima, uz nizanje mnoštva podataka i detalja, prostor posvećuje drugim društvenim pojavama.

Prvi slučaj izostavljanja mogućnosti da se skrene pažnja na aktivnost žene u muzici primetan je već u poglavlju *Renesansa i humanizam* u jednom od udžbenika. Reč je o ilustraciji na kojoj vidimo lautistkinju kako svira svoj instrument, dok u opisu stoji „Muziciranje na lauti“ (Đ: 25). Dakle, autorke udžbenika nisu ni na koji način ukazale na postojanje interpretatorke. Ovakvo zanemarivanje ne bi bilo toliko problematično da desetak stranica ranije ne postoji opis ilustracije „Sedeća statua harfiste“ (Đ: 12), gde se precizno ukazuje na rod izvođača. Sličan ignorantski odnos prepoznaje se i na ilustraciji u okviru jedne lekcije o klasičnom i savremenom baletu. To je crno-bela fotografija na kojoj vidimo odraslu ženu u obraćanju grupi devojčica, dok tekst opisa glasi „Isidora Dankan sa učenicima“ (ZU2: 68). Nameće se pitanje zašto su kreatori udžbenika iskoristili muški rod za označavanje pripadnica ženskog roda, iako se radi o „učenicama“ – imenici koja je već dugo „u jezičkoj kompetenciji izvornih govornika srpskog jezika“ (Savić i ostali, 2009: 15).

Indikativne primere izbegavanja problematizacije obespravljenosti žena u umetnosti nalazimo u pasusima koji tematizuju kastrate. Ovaj fenomen opisuje se u poglavlju o muzičkom baroku, i to na sledeći način: „Posebnu ulogu imali su kastrati, muškarci koji su pevali veoma visoke tonove, uglavnom ženske uloge“ (NL1: 67) ili „Glavne uloge poveravaju se pevaču – kastratu, muškarcu koji zbog operacije izvršene pred pubertet zadržava dečaki, visok glas“ (ZU: 30). Društveno-istorijske okolnosti koje su dovele do

uspostavljanja prakse kastracije dečaka, a tu spada, između ostalog, zabrana ženama da se eksponiraju u javnoj sferi, nisu pomenute čak ni na mestu gde je nešto detaljnije opisana geneza ovog brutalnog fenomena. Radi se o odlomku u kome se samo konstatuje da je angažman kastrata „ranije bio ograničen na papsku kapelu, gde ženama nije bio dozvoljen ulaz, ali se sredinom veka kastrati redovno nalaze i u operama“ (ZU1: 67). Ovaj deo teksta nosi neiskorišćen potencijal za podsticanje preispitivanja pomenute istorijske činjenice. Srodan tretman jedne izvođačke prakse koja je takođe, pored ostalih faktora, rezultat neravnomernog tretmana žena u prošlosti, postoji i u jednom poglavlju o baletskoj umetnosti (Đ: 69). Tu se ukratko navodi da su sve do kraja 1681. godine muškarci igrali i ženske uloge, ali ne postoji nikakvo objašnjenje vanumetničkih uzroka ove pojave.

Reprezentacija priče o Bahovom (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) životu donosi novi nivo diskriminatornog odnosa prema ženskim identitetima. Istina, u jednom od udžbenika postoji rečenica „Bahova žena i sinovi zaslužni su što je ona (Bahova muzika, prim. N. T.) zapisana i sačuvana.“ (NL1: 77). Ipak, identitet žene nije naveden, premda u pomoćnom tekstu postoje drugi detalji iz privatnog života kompozitora, poput ukazivanja na to da je imao čak dvadesetoro dece, koja su bila „muzički veoma nadarena, a neka su postala istaknuti muzičari“. Na mestu adresiranja činjenica iz privatne sfere propuštena je prilika da se identifikuje majka te talentovane dece. Reč je, kao što je poznato, o Ani Magdaleni (Anna Magdalena Bach, 1701–1760), Bahovoj drugoj supruzi koja je rodila trinaestoro dece, što znači da je konstantno bila u stanju trudnoće i postporođajnim nedeljama, dok je istovremeno bila i pouzdana profesionalna kompozitorska asistentkinja svome mužu. O njoj se nešto detaljnije piše u udžbeniku drugog izdavača, gde se opisuje kao „talentovana pevačica“ za koju su „pisane čuvene *Notne sveske* (1722–1725), putem kojih i danas mladi pijanisti savlađuju prve korake u učenju muzike“ (ZU1: 88). Međutim, u daljem tekstu ona postaje praktično nevidljiva. Naime, objašnjava se da je zahvaljujući mnoštvu dece Bahova „porodica mogla da formira ansambl“ te da je on „rado i često nastupao sa svojim sinovima i za taj njihov ansambl komponovao mnoga dela“ (ZU1: 88). Autorka je na ovom mestu imala otvorenu, ali neiskorišćenu mogućnost da kratkim komentarom podstakne kritičko mišljenje učenika o tome zašto su u ansamblu sa svojom porodicom nastupali isključivo sinovi, a ne i Ana Magdalena koja je takođe bila muzički kompetentna i izuzetno talentovana članica te porodice. Ovo je tipičan primer manifestovanja univerzalnosti muškog pogleda na svet u udžbenicima muzičke kulture.

Poglavlja posvećena Mocartovom životu i stvaralaštvu donose nekoliko primera diskriminatornog pristupa ženskim identitetima. Pomenimo najpre opise ilustracija,

⁸ *Strategija razvoja obrazovanja u Srbiji do 2020. godine*, Beograd: Službeni glasnik RS, 107/2012.

gde se u više navrata potpuno ignoriše postojanje žene na slici. Tako na primer, ispod likovne predstave na kojoj vidimo troje ljudi koji aktivno muziciraju, potpisan je tekst „Leopold i Wolfgang Mocart” (ZU1a). U pitanju je poznata slika koja prikazuje Leopolda Mocarta (Leopold Mozart, 1719–1787) dok koncertira u Parizu sa svojom decom Marijom Anom (Maria Anna Mozart, 1751–1829) i Wolfgangom. S tim u vezi, važno je imati u vidu da identiteti svih prikazanih ličnosti predstavljaju dobro poznatu činjenicu istorije umetnosti. Štaviše, u muzeju Metropoliten u Njujorku, original pomenute slike čuva se i predstavlja javnosti pod nazivom *Leopold Mozart and His Children Maria Anna and Wolfgang giving a Concert in Paris*.⁹ Dakle, ovakav vid zane-marivanja postojanja Marije Ane Mocart ukazuje kako na autorski i izdavački nemar pri kreiranju udžbenika, tako i na otvorenu depersonalizaciju. Nešto blaži primer izbegavanja imenovanja umetnice u slučaju već opisane slike postoji u udžbeniku gde je markirana tekstem: „Mladi Mocart sa ocem Leopoldom i sestrom – Karmontel, Pariz 1763/4” (Đ: 46).

Odsustvo rodne perspektive, a pored toga i otvorena stereotipizacija žene u pravcu negativne karakterizacije, postoji i u jednom poglavlju o Mocartovim svakodnevnim problemima sa kojima se suočio tokom života u Beču. Naime, autorka udžbenika istakla je: „Kada se oženio Konstancom Veber počele su finansijske teškoće. (...) Počinje da živi u bedi, bez novca čak i za lečenje. Umro je u 36. godini i sahranjen je u zajedničkoj grobnici beskućnika i siromaha.” (Đ: 45). Radi se ne samo o ignorisanju činjenice da je Konstanca (Constanze Mozart, 1762–1842) bila školovana pevačica, već i o izuzetno pežorativnoj reprezentaciji identiteta jedne žene kojoj se neopravdano učitava odgovornost za Mocartovo siromaštvo, a posledično i za potonji nastup bolesti i smrti. Mi danas znamo da je Konstanca podržavala karijeru svog supruga, uz to održavala domaćinstvo, rađala decu, a po Mocartovoj smrti bila posvećena prezeraciji njegovih rukopisa.

Nažalost, predloženi vid diskriminatornog predstavljanja ženskih identiteta nije predmet slučajnosti. O tome svedoči jedan segment lekcije o Šopenu. Objašnjava se da je on bio u vezi sa francuskom avangardnom književnicom Žorž Sand: „Iako ta veza nije bila naročito uspešna, oni su zajedno proveli deset godina. (...) Mnogi krive Žorž Sand zbog njihovog boravka u Škotskoj, gde klima nikako nije prijala Šopenovim bolesnim plućima. Po povratku u Pariz, nakon nekoliko meseci umro je od tuberkuloze.” (Đ: 54). U pitanju je spekulacija kroz koju se implicira spisateljčina krivica za docni-

ju smrt kompozitora. Budući da „obrazovanje i podučavanje nisu neutralni” (Kolarić, 2013: 97), možemo zaključiti da ovakav tekst ne govori samo o nekim epizodama iz života slavnih kompozitora, već učenicama i učenicima posreduje mizoginu ideju o manipulativnosti žena.

Kreativna ličnost Klare Šuman reprezentovana je uz mnoštvo rodno neosetljivih postupaka. Pored slike na kojoj ona sedi za klavirom, dok je Robert posmatra iz stojećeg stava, u jednom poglavlju piše: „Klara Šuman često je izvodila muziku Roberta Šumana, a oprobala se i kao kompozitor. Stvarala je u senci svog supruga, pretežno klavirske minijature.” (NL2: 31). U citiranom odlomku Klarina marginalizovanost predstavlja se „zdravo za gotovo”, bez dodatnih objašnjenja kojima bi se pospešila rodna perspektiva udžbenika.

Klara Šuman je u udžbenicima predstavljena pre svega u relaciji sa svojim suprugom, a tek onda i kao umetnica. Generalni pristup njenom identitetu najilustrativnije je sublimiran u rečenici: „Šumanova žena Klara bila je istaknuta pijanistkinja i jedan od najpouzdanijih interpretatora njegove muzike, verni tumač njegovih ideja.” (ZU: 63). Zanimljivo je što u citiranoj rečenici postoji polovična upotreba rodno osetljivog jezika: Klara je „pijanistkinja”, ali i „interpretator”. Nameće se zaključak da je kreatorka udžbenika svesno upotrebila imenicu „pijanistkinja”, te podjednako svesno izbegla upotrebu imenice „interpretatorka”. Teoretičarka jezika Svenka Savić smatra da ovakva pojava ukazuje na to da dotična reč u vokabularu autorka ili autora teksta „nije ušla u široku upotrebu” odnosno da taj oblik „ne upotrebljava u sopstvenom govoru” (Savić i ostali, 2009: 15).

Osim u slučaju Klare i Roberta Šumana, pasivizacija žena i njihova reprezentacija u romantičnom muško-ženskom kontekstu primećuje se i u drugim udžbeničkim segmentima posvećenim muzici 19. veka. Tako se na primer u jednoj od analiziranih knjiga ističe: „Hroničari beleže da je treći stav Treće simfonije Brams poklonio i posvetio Klari Šuman za njen rođendan umesto buketa cveća” (NL2: 40). Srodan pristup uočava se i u segmentu o Hektoru Berliozu (Hector Berlioz, 1803–1869), gde se navodi da je kompozitor „bio inspirisan svojom ljubavlju prema engleskoj pozorišnoj glumici Hari-jet Smitson” (Đ: 56) ili da se Rihard Vagner (Richard Wagner, 1813–1883) „oženio glumicom Minom Planer” (Đ: 68).

Neposredno uodnošavanje prema muškom subjektu postoji čak i na primerima lekcija u kojima su umetnicama posvećena čitava potpoglavlja. Tako se Ljubica Ma-

⁹ metmuseum.org/art/collection (Pristupljeno 29. 5. 2024).

rić na jednom mestu identifikuje nastavkom „eva” uz prezime, kojime se tradicionalno markira devojačko prezime, ali i pripadnost ocu: „Specifičnu vezu sa nacionalnim idiomom Marićeva ostvaruje i u svojoj *Pasakalji* za simfonijski orkestar” (ZU2: 95). Na osnovu istraživanja iz 2008, teoretičarke jezika zaključile su da se ova osobina u srpskom jeziku „već danas treba smatrati arhaičnom i na njoj ne treba insistirati u javnoj i službenoj upotrebi” (Savić i ostali, 2009: 21). Ipak, u udžbeniku publikovanom 2016. godine isti oblik je još uvek bio aktuelan, što svedoči o nedovoljnoj posvećenosti izdavača procesu urođnjavanja.

Kuriozitet i primer specifične rodne neosetljivosti postoji u delovima teksta u kojima su se autorke udžbenika opredelile da ukažu na marginalizaciju muškaraca u određenim izvođačkim praksama. U lekciji o muzičko-scenskim delima 19. veka čitava stranica posvećena je delovanju slavni opernih diva, o čemu je već bilo reči u prethodnom poglavlju ovog rada. Međutim, paradoksalno, pomenuti odlomak u kojem se jasno ukazuje na emancipaciju žena, završava se sledećim pasusom: „Šta se dešavalo sa muškim vokalnim solistima? Nažalost, nijedan muški vokalni umetnik toga doba nije mogao da dosegne slavu svojih koleginica.” (NL2: 44). Podsetimo se da rečenica koja ukazuje na to da je Klara Šuman stvarala u senci svog supruga, ne sadrži „nažalost” niti bilo koji drugu reč kojom se izražava lični stav. Ovakav kritički otklon, štaviše, ne postoji niti u jednom od tekstova koji govore o stilskim periodima tokom kojih, usled činjenice isključenosti iz javnog života, praktično nema ni traga ženama u umetnosti. Sličan, mada manje upadljiv pristup sa očiglednim tragovima mizoginije postoji i u okviru jednog teksta o baletima u doba romantizma. Ističe se da balet Lea Deliba (Léo Delibes, 1836–1891) „pokazuju neke tipične odlike baleta svoga doba – apsolutnu dominaciju plesačice i potiskivanje uloge muških igrača” (ZU: 78). Ovo su tipični primeri plasiranja maskulinih predrasuda kroz tekst, čime se doprinosi pojavi koju neki autori nazivaju „mizogina muzička kultura” i tvrde da se njena disperzija vrši ne samo kroz neformalne, već i formalne obrazovne prakse (Matthews, 2015: 242).

Značajno je osvrnuti se na činjenicu imenovanja nekih tradicionalnih ženskih rodni uloga u udžbenicima. Naime, one se bez izuzetka označavaju rečima sa adekvatnim nastavcima za ženski rod, što je posebno uočljivo u udžbenicima izdavača u kojima je u drugim delovima teksta pijanistkinja nazivana „interpretator” i „tumač” (ZU: 63). Indikativan primer nudi rečenica: „Pevaju se pesme za zdravlje i beričet – domaćinu, domaćici, momku i devojci, vojniku, nevesti, detetu, udovici” (ZU1: 28), koja jasno ilustruje već pomenutu stereotipnu upotrebu jezika. S tim u vezi je i iskaz: „Maj-

ke pevaju deci.”, u udžbeniku drugog izdavača (NL: 150). On je pozicioniran unutar konteksta gde se nabrajaju brojne funkcije muzike u svakodnevici ljudi, pa nešto kasnije unutar istog pasusa đaci mogu naučiti i sledeće: „Matematičari se bave odnosom muzike i brojeva. Fizičari proučavaju akustička svojstva muzike.” (NL2: 150). Postavlja se pitanje zašto rečenica o intimnom porodičnom muziciranju nije glasila „Otac peva deci” ili pak „Roditelji pevaju deci”, te zašto fizičarke nisu mogle da budu one koje proučavaju akustička svojstva muzike. Radi se o stereotipnom prikazu žena i muškaraca: žene ispunjavaju tradicionalne rodne uloge vezane za feminitet, poput onih o majčinstvu, dok se muškarci predstavljaju u elitnim profesionalnim ulogama. Upotreba ovakvih iskaza, a posebno unutar istog konteksta, nije emancipatorska i podstiče produbljivanje predrasuda i uvreženih stavova o tome da je roditeljstvo posao žene, a naučni rad posao muškarca.

U opisu uzorka i metodologije istraživanja predloženi su razlozi zbog kojih rezultati ovog rada nisu kvantifikovani. Međutim, karakteristike poglavlja o popularnoj muzici sugerisale su upotrebu elemenata kvantitativne analize. Naime, usled društveno-istorijskih okolnosti proisteklih iz prvog i drugog talasa feminizma, ženama je u 20. veku konačno postepeno otvoren ravnopravan pristup javnoj sferi. One su konačno mogle da grade muzičke karijere, bez konstantnih osuđivanja zbog odstupanja od patrijarhalno definisane ženstvenosti (Green, 1997: 62). Samim tim, broj umetnica koje su se afirmisale u svetu muzike postajao je sve veći, naročito nakon Drugog svet-skog rata.

Budući da muzičke vrste koje pripadaju navedenom korpusu u knjigama različitih izdavača nisu označene na istovetan način, sve zastupljene umetnike i umetnice grupisala sam u dve kategorije: džez muzika i popularna muzika. U lekciji o džez muzici u udžbeniku jednog izdavača navode se imena dvadeset tri umetnika i umetnica, među kojima je svega šest žena, a sedamnaest muškaraca (Đ: 117 i 118). Udžbenik drugog izdavača koji tematizuje džez muziku donosi gotovo isti odnos: imenuje se pet žena, a sedamnaest muškaraca (NL2: 126–132). Poglavlja o ostalim žanrovima, karakteriše za nijansu izbalansirani pristup. Tako se u lekcijama o pop muzici i rok muzici apostrofira dvadeset tri pevača, a šest pevačica (Đ: 120). Nešto bolja ravnoteža postoji u udžbeniku gde se unutar poglavlja o pop, rok i pank muzici navodi ime dvadeset jednog pevača, a osam pevačica (NL2: 134–135). Čini se da patrijarhalni okvir opstruira uspostavljanje rodnog balansa, čak i u lekcijama u kojima objektivne istorijske okolnosti nude mogućnost za to.

Zaključak

Udžbenička prezentacija žena je jedan od načina na koji se konstruiše model rodni uloga, a prema kome se „mladi pripremaju za ponašanje u odrasloj dobi” (Baranović, 2000: 104). Upravo takva vaspitna i socijalizacijska dalekosežnost didaktičkih knjiga ukazuje na neophodnost da se one ne posmatraju samo kao transmitteri činjenica, već i kao posrednici društveno poželjnih vrednosti. Zato je *Zakonom o rodnoj ravnopravnosti* propisano da udžbenici treba da „afirmišu ravnopravnost i povećavaju vidljivost doprinosa žena nauci, tehnološkom razvoju, kulturi i umetnosti.”¹⁰ Takođe, u istom pravno obavezujućem aktu nalaže se „korišćenje rodno osetljivog jezika koji je u skladu sa gramatičkim rodom, u udžbenicima i nastavnom materijalu.”¹¹

Analiza je pokazala da udžbenici svih izdavača tek delimično ispunjavaju pomenute uslove, ali ne u istoj meri. Naime, udžbenike u izdanju *Novog Logosa* karakteriše nešto veća rodna osetljivost u odnosu na one objavljene od strane *Zavoda za udžbenike* i *Dominante Đurić*. Kao afirmativni vidovi reprezentacije ženskih identiteta navedene su ilustracije koje kako vizuelnim, tako i tekstualnim sadržajem nedvosmisleno adresiraju delovanje umetnica, te retki primeri apostrofiranja kompozitorki u pitanjima za sistematizaciju gradiva. Takođe, rodna perspektiva ogleda se i u udžbeničkim segmentima kroz koje se osvetljava autoritet pojedinih žena u istoriji ili eksplicira njihova profesionalna kompetentnost.

Nažalost, iste knjige ukazale su i na činjenicu da formalni korpus školskih znanja u Srbiji uključuje brojne antiemancipatorske motive. Uprkos tome što autorstvo svih razmatranih udžbenika potpisuju žene, postoje mesta koja ukazuju ne samo na stereotipno prikazivanje ženskih identiteta, već povremeno sadrže i elemente mizoginije. Najdrastičniji primeri su oni u kojima se posredna odgovornost za bolest ili smrt slavni kompozitora pripisuje njihovim partnerkama. Veoma indikativni su i slučajevi adresiranja tema podređenosti muških izvođača u određenim stilskim kontekstima, u knjigama gde se isključenost žena iz javne sfere kroz istoriju dosledno ignoriše.

Nameće se zaključak da se kroz udžbenike za predmet muzička kultura u Srbiji perpetuiraju patrijarhalni obrasci. Emancipatorski pristup jeste evidentiran u pojedinim elementima svakog udžbenika i to predstavlja ohrabrujući podatak. Ipak, jasno

je da je sadržaj ovih knjiga još uvek veoma daleko od izbalansiranog rodno prikaza. Bolju ravnotežu svakako ne treba uspostavljati novim ispisivanjem i time nasilnim menjanjem istorije muzike. Put ka urođnjavanju leži u tematizovanju razloga odsustva ili slabe zastupljenosti stvarateljki kroz prošlost, te u doslednom isticanju činjenice da ono nema veze sa kreativnim potencijalima žena, već isključivo proizilazi iz njihovog obespravljenog društvenog položaja (Green, 1997: 235). Svakako, potrebno je najpre odstraniti sve rodno diskriminatorne udžbeničke sadržaje, a potom i povećati prostor posvećen umetnicama onde gde objektivne istorijske okolnosti to dopuštaju, uz upotrebu rodno osetljivog jezika. Ova nastavna sredstva tako mogu postati katalizatori promena, kao što uostalom sugeriše zakonska regulativa u Srbiji. Nasuprot tome, kroz njih će se i dalje pospešivati konzervativnost u društvu i opstanak tradicionalnih i okostalih diskriminatornih obrazaca.

Literatura:

- Apple, Michael W. 2012. *Ideologija i kurikulum*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Baranović, Branislava. 2000. „Slika” žene u udžbenicima književnosti. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu.
- Burdije, Pjer i Žan-Klod Paseron. 2014. *Reprodukcija: elementi za jednu teoriju obrazovnog sistema*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Cvetičanin-Knežević, Kristina i Jelena Lalatović. 2019. *Priručnik za upotrebu rodno osetljivog jezika*. Beograd: Centar za ženske studije.
- Ђурић, Оливера и Татјана Николић. 2019. *Водич кроз историју музике, уџбеник музичке културе од 1. до 4. разреда гимназије друштвено-језичког смера, општег типа, природно-математичког смера и стручне школе*. Београд: Доминанта Ђурић. [Đurić, Olivera i Tatjana Nikolić. 2019. *Vodič kroz istoriju muzike, udžbenik muzičke kulture od 1. do 4. razreda gimnazije društveno-jezičkog smer, opšteg tipa, prirodno-matematičkog smer i stručne škole*. Beograd: Dominanta Đurić.]
- Green, Lucy. 1997. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Јеремич, Мирко и Нада Ивановић О’ Брајен. 2023/24. „Стваралаштво жена композитора у српској музици 20. века у општем музичком образовању”, у: *Иновације у настави*. XXXVI. Београд: Учитељски факултет, 80–94. [Jeremić, Mirko i Nada Ivanović O’ Brajen. 2023/24. „Stvaralaštvo žena kompozitora u srpskoj muzici 20. veka u opštem muzičkom obrazovanju”, u: *Inovacije u nastavi*. XXXVI. Beograd: Učiteljski fakultet, 80–94.]
- Kolarić, Ana. 2013. „Pedagogija i odgovornost: razmišljanja o nastavi književnosti”, u: *Reč: Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 83 (29), 93–108.
- Маринковић, Соња. 2019. *Музичка култура за први разред гимназије*. Београд: Завод за уџбенике. [Marinković, Sonja. 2019. *Muzička kultura za prvi razred gimnazije*. Beograd: Zavod za udžbenike.]
- Маринковић, Соња, 2014. *Музичка култура за први разред гимназије природно-математичког смера и гимназије општег типа*. Београд: Завод за уџбенике. [Marinković, Sonja, 2014. *Muzička kultura za prvi razred gimnazije prirodno-matematičkog smer i gimnazije opšteg tipa*. Beograd: Zavod za udžbenike.]
- Маринковић, Соња. 2016. *Музичка култура за други разред гимназије природно-*

¹⁰ *Zakon o rodnoj ravnopravnosti*. 2021. Stav 2.

¹¹ *Zakon o rodnoj ravnopravnosti*. 2021. Stav 3.

математичког смера и гимназије општег типа. Београд: Завод за уџбенике. [Marinković, Sonja. 2016. *Muzička kultura za drugi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera i gimnazije opšteg tipa*. Beograd: Zavod za udžbenike.]

• Маринковић, Соња. 2016. *Музичка култура за гимназије*. Београд: Завод за уџбенике. [Marinković, Sonja. 2016. *Muzička kultura za gimnazije*. Beograd: Zavod za udžbenike.]

• Марић, Слађана. 2012. *Rodno osetljiva analiza teksta udžbenika muzičke kulture: osnovne i srednje škole u Srbiji (2011–2012)*, neobjavljeni master rad. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Centar za rodne studije.

• Matthews, Richard. 2015. „Beyond toleration – Facing the Other”, u: *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*, ur. Cathy Benedict, Patrick Schmidt, Spruce Gary i Paul Woodford, 238–252. Oxford: Oxford University Press.

• Национална стратегија за родну равноправност за период од 2016. до 2020. године са акционим планом од 2016. до 2018. године. 2012. *Службени гласник РС*, 4/2016. [Nacionalna strategija za rodnu ravnopravnost za period od 2016. do 2020. godine sa akcionim planom od 2016. do 2018. godine. 2012. *Službeni glasnik RS*, 4/2016.]

• Паладин, Александра. 2021. *Музичка култура 1, уџбеник за први разред гимназије друштвено-језичког, природно-математичког и општег типа*. Београд: Нови Логос. [Paladin, Aleksandra. 2021. *Muzička kultura 1, udžbenik za prvi razred gimnazije društveno-jezičkog, prirodno-matematičkog i opšteg tipa*. Beograd: Novi Logos.]

• Паладин Александра. 2020. *Музичка култура 2, уџбеник за други разред гимназије природно-математичког смера*. Београд: Нови Логос. [Paladin Aleksandra. 2020. *Muzička kultura 2, udžbenik za drugi razred gimnazije prirodno-matematičkog smera*. Beograd: Novi Logos.]

• Правилник о плану и програму учења за гимназију. 2020. *Службени гласник Републике Србије*, LXIX (4). [Pravilnik o planu i programu učenja za gimnaziju. 2020. *Službeni glasnik Republike Srbije*, LXIX (4).]

• Savić, Svenka, Marijana Čanak, Veronika Mitrov, Gordana Štasni. 2009. *Rod i jezik*. Novi Sad: Futura publikacije.

• Stjepanović-Zaharijevski, Dragana, Danijela Gavrilović i Nevena Petrušić. 2010. *Obrazovanje za rodnu ravnopravnost – analiza nastavnog materijala za osnovnu i srednju školu*. Beograd, Niš: Program Ujedinjenih nacija za razvoj (UNDP).

• Стратегија развоја образовања у Србији до 2020. године. 2012. *Службени гласник РС*, 107/2012. [Strategija razvoja obrazovanja u Srbiji do 2020. godine. 2012. *Službeni glasnik RS*, 107/2012.]

• Стратегија за родну равноправност за период од 2021. до 2030. године. 2021. *Службени гласник РС*, 103/2021. [Strategija za rodnu ravnopravnost za period od 2021. do 2030. godine. 2021. *Službeni glasnik RS*, 103/2021.]

• Закон о родној равноправности. 2021. Београд: *Службени гласник РС*. 52/2021. [Zakon o rodnoj ravnopravnosti. 2021. Beograd: *Službeni glasnik RS*. 52/2021.]

Internet izvori:

• metmuseum.org/art/collection (Pristupljeno 29. 5. 2024).

• prosveta.gov.rs/prosveta/udzbenici/udzbenici-za-srednju-skolu (Pristupljeno 6. 4. 2024).

Representation of Female Identity in Music Culture Textbooks for Gymnasiums in Serbia

This paper starts from the theoretical assumption that Music Culture textbooks, like other educational resources, tools for reproducing prevailing gender relations within society. At the same time, these textbooks can serve as channels for challenging traditional social norms. Although Serbian legislation and education policies do not explicitly promote gender discrimination, national strategies on gender equality acknowledge that many textbooks still contain stereotypical content, patriarchal patterns, and masculine domination. This context frames the gender analysis of Music Culture textbooks used in general and mathematical gymnasiums in Serbia. The aim of research is to identify and describe the key mechanisms through which female identity is represented in these textbooks. The focus is not only on female composers and artists but also on the general treatment of female identity within compulsory schoolbooks. Through this analysis, the paper seeks to determine whether and to what extent Music Culture textbooks promote gender equality and affirm women's contributions to the arts and culture throughout history.

Keywords: gender, Music Culture, textbook, gender, stereotype

Mirko Jeremić¹

Osnovna muzička škola „Nevena Popović”
Beograd
Srbija



<https://orcid.org/0009-0003-2504-654X>

Nada O'Brien²

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za solfeđo i muzičku pedagogiju
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-3775-9972>

Srpske kompozitorke 20. i 21. veka u opštem muzičkom obrazovanju: zastupljenost u nastavnom programu i nastavnom procesu

Apstrakt: Nastavnim programom muzičke kulture za osnovne i srednje škole zadata je obrada nastavne teme srpske muzike 20. i 21. veka. Izbor srpskih kompozitorki, sa čijim stvaralaštvom bi učenici i učenice trebalo da se upoznaju tokom školovanja, a koji dik-tira nastavni program, mali je. Imajući u vidu činjenicu da je znatan broj srpskih kompozitorki 20. i 21. veka stekao značajan status na srpskoj i svetskoj sceni, da su ostavile važan trag u srpskoj muzici i da su na taj način postale deo srpske i svetske muzičke baštine, ova činjenica je zabrinjavajuća. Zastupljenost stvaralaštva srpskih kompozitorki u nastavnoj praksi, stavovi učenika i učenica završnih razreda osnovne i srednje škole o poznavanju srpskih kompozitorki, predmet su kvalitativnog, pilot istraživanja koje će biti prikazano u radu. Anketiranje učenika i učenica osmog razreda osnovne škole i četvrtog razreda srednje škole važno je zbog uvida u profil celovito obrazovanog građanina. Imajući u vidu umetnički, obrazovni i vaspitni značaj stvaralaštva srpskih kompozitorki 20. i 21. veka, autori će predložiti izbor kompozitorki i njihovih kompozicija koje bi mogle da budu deo nastavnog kurikula.

Ključne reči: srpska umetnička muzika, srpske kompozitorke, muzika 20. i 21. veka, muzička kultura, metodika

¹ mirkojer@gmail.com

² nada.ivanovic@gmail.com

Uvod

Rad predstavlja nastavak istraživanja posvećenog srpskim kompozitorkama koje je započeto ispitivanjem nastavnika muzičke kulture o zastupljenosti srpskih kompozitorki 20. i 21. veka u nastavnoj praksi, odnosno nastavnom kurikulumu (Jeremić, O'Brajen, 2023). Rezultati anketiranja nastavnika pokazali su da se procentualno veći broj nastavnika slaže da je zastupljenost nastavnih jedinica i dela srpskih kompozitorki u kurikulumu mala. Štaviše, došlo se i do spoznaje da su nastavnici u manjoj meri upoznati sa njihovim stvaralaštvom, kao i to da su navodili samo tri kompozitorke kao „najpoznatije”. To su bile Isidora Žebeljan, Ljubica Marić i Vera Milanković. Sprovedeno istraživanje je pokazalo da je neophodno mnogo veće zalaganje kako bi se osvestio značaj stvaralaštva kompozitorki, kao znatnije podsticanje da se njihovo stvaralaštvo u većoj meri inkorporira u nastavni program. Razmišljajući o tome koji bi sledeći korak mogao da bude u promišljanju ovih pitanja, načinili smo pilot istraživanje među učenicima³ završnih razreda osnovne i srednje škole, sa ciljem da analiziramo njihovo mišljenje i iskustva u vezi sa ovom temom. Na ovaj način bi se dobila objektivnija slika sa obe strane nastavnog procesa – i iz ugla nastavnika i iz ugla učenika – pa bi se u tom smislu mogao jasnije sagledati stepen poznavanja i obrade srpskih kompozitorki, odnosno njihovih dela, u osnovnim i srednjim školama. Ovo preliminarno istraživanje pokazaće i neophodnost obuhvatnijih istraživanja ove teme koja bi se vršila na teritoriji čitave Srbije.

Analiza *Pravilnika o programu nastave i učenja za predmet muzička kultura u osnovnim i srednjim školama*

Analizom preporučenih spiskova kompozicija za slušanje i kompozitora za obradu u osnovnom i srednjoškolskom, odnosno gimnazijskom obrazovanju,⁴ najtransparen-tnije se sagledava objektivno prisustvo srpskih kompozitorki u nastavnim programima. U nastavnom programu za predmet muzička kultura za osnovne škole i gimnazije zadata je obrada nastavne teme srpske muzike 20. veka, moderne i postmoderne (*Pravilnik*

³ Kako ne bismo opterećivali tekst dvostrukom množinom „učenici i učenice”, koristimo množinu muškog roda jer se ona smatra generičkom i podrazumeva se da obuhvata i učenike i učenice. Takođe, koristimo oblik muškog roda ispitanik, odnosno, ispitanici, zbog njegove podrazumevne „opštosti”, odnosno, anonimnosti ankete.

⁴ Budući da je tendencija da se broj nedeljnih, odnosno godišnjih časova u srednjim školama za predmet muzička kultura smanjuje sa svakom novom reformom, a da u gimnazijama još uvek učenici imaju najveći broj časova na godišnjem nivou, upravo je gimnazija uzeta kao parametar analize srednjoškolskog obrazovanja. Pretpostavka je da bi u drugim stručnim srednjim školama rezultat sprovedene ankete bio drastično lošiji.

o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja, 2020; Pravilnik o planu i programu nastave i učenja za gimnaziju, 2020), a u okviru završnih razreda – konkretno osmog razreda osnovne škole i četvrtog razreda srednje škole. Međutim, i u razredima koji prethode završnim (od petog do sedmog osnovne i od prvog do trećeg srednje škole) učenici imaju priliku da slušaju određeni izbor kompozicija srpskih kompozitorki. U petom razredu osnovne škole među preporučenim kompozicijama srpskih kompozitorki za slušanje navode se: Ljubica Marić sa kompozicijom *Prag sna i Brankovo kolo*, i Vera Milanković sa *Senjačkom rapsodijom* i trijom *Eine Kleine Popmusic*. U šestom razredu u okviru oblasti *Muzički instrumenti* navodi se *Končertino na srpske teme* za klavir Vere Milanković. U sedmom razredu u okviru oblasti *Muzički instrumenti* za obradu harfe predložena je kompozicija *Nokturno* iste kompozitorke. U okviru oblasti *Čovek i muzika* u osmom razredu navedena je za obradu samo Vera Milanković (bez konkretne kompozicije), ali među preporučenim kompozicijama za slušanje muzike pronalazimo i Ljubicu Marić sa kompozicijom *Prag sna, kao i* Jadranku Stojaković sa pesmom *Što te nema*, koja ipak spada u domen popularne, a ne umetničke muzike.⁵

Za razliku od osnovne škole, u gimnazijama se gradivo obrađuje prema oblastima, odnosno temama. Zbog savladavanja muzike u prvobitnoj društvenoj zajednici, srednjem veku, renesansi, baroku i rokokou, u prvom razredu nema srpskih kompozitora i kompozitorki.⁶ U drugom i trećem razredu je isti slučaj.⁷ Konkretnija obrada srpskih kompozitora i kompozitorki, locirana je u četvrti razred i to u okviru teme *Predstavnicima muzike prve i druge polovine 20. veka*. Međutim, u tom kontekstu se pominju samo Ljubica Marić, Ivana Stefanović i Isidora Žebeljan.⁸ Izbor muzike za slušanje ove tri kompozitorke je mali i predviđa *Pesme prostora* Ljubice Marić, radiofonsko ostvarenje *Kamen Ivane Stefanović*, orkestarsko delo *Konji Svetog Marka* i odlomke iz opere *Dve glave i devojka* Isidore Žebeljan.

⁵ Neophodno je istaći da je Jadranka Stojaković rođena i preminula u Bosni i Hercegovini. Takođe, nekada dolazi do greške, te mešanja Jadranke Stojaković sa Jovankom Stojković, kompozitorom, pijanistkinjom i koncertnom pevačicom devetnaestog veka koja je veći deo svog života provela u inostranstvu, ali koja je živela i u Beogradu.

⁶ U programu za prvi razred gimnazije, doduše, postoji tema *Duhovna muzika u srednjovekovnoj Srbiji*, ali u ponuđenim kompozicijama za slušanje, osim kompozitora Kir Stefana Srbina i kompozicije *Ninja sili*, nema navedenog nijednog drugog kompozitora.

⁷ Navedimo da se u trećem razredu u okviru teme *Nacionalne škole u srpskoj muzici* pominju Josif Šlezinger, Kornelije Stanković, Stevan Stojanović Mokranjac, Josif Marinković, Davorin Jenko i Stanislav Binički.

⁸ Primera radi, od srpskih kompozitora navedeni su: Petar Konjović, Stevan Hristić, Miloje Milojević, Josip Slavenski, Marko Tajčević, Dejan Despić, Konstantin Babić, Vladan Radovanović, Srđan Hofman, Vlastimir Trajković, Zoran Erić, Svetislav Božić, Milan Mihajlović, Goran Kapetanović.

Uvidom i analizom *Pravilnika o planu i programu nastave i učenja* za osnovnu školu i gimnazije,⁹ može se napraviti zaključak da je zastupljenost srpskih kompozitorki i njihovog stvaralaštva, nedovoljna.¹⁰ Imajući u vidu ovu činjenicu jasno je da bi trebalo uticati na to da se u nastavne programe uključi veći izbor kompozitorki, a to je moguće jedino uz adekvatnije i intenzivnije promovisanje stvaralaštva srpskih kompozitorki, te uz proširivanje znanja o njima.

Istraživanje o stavovima učenika završnih razreda osnovne škole i gimnazije o stvaralaštvu srpskih kompozitorki

Nastojeći da o ovoj temi ispitamo stavove i mišljenja učenika završnih razreda osnovne škole i gimnazije, a u vezi sa poznavanjem srpskih kompozitorki, i o zastupljenosti ove teme na predmetu muzička kultura, sprovedena je anketa u izabranim školama. Razlog zbog kog su izabrani završni razred drugog ciklusa osnovnog obrazovanja i završni razred gimnazije jeste taj što je anketiranje ovih učenika važno zbog uvida u profil celovito obrazovanog građanina. Na osnovu poziva, preko Udruženja nastavnika muzičke kulture Srbije, u istraživanje se uključilo sledećih sedam osnovnih škola: OŠ „Mihajlo Sporić” iz Majdanpeka, OŠ „Branko Perić” iz sela Rudna Glava, OŠ „Nada Popović” iz Kruševca, OŠ „Sveti Sava” iz Vrčina, OŠ „Vuk Karadžić” iz Šapca (izdvojeno odeljenje Mačvanski Pričinović), OŠ „Filip Višnjić” iz Beograda i OŠ „Ratko Mitrović” sa Novog Beograda i nekoliko gimnazija sa teritorije Srbije.¹¹

Metodologija

Cilj pilot istraživanja bilo je utvrđivanje zastupljenosti srpskih kompozitorki u nastavi na predmetu muzička kultura, dostupnost literature i informacija o njima i odnos učenika prema ovoj temi. Iz navedenog cilja, definisani su sledeći istraživački zadaci: (1) utvrditi zastupljenost srpskih kompozitorki i njihovih kompozicija u nastavnom programu i na časovima; (2) utvrditi u kojoj meri su učenici upoznati sa stvara-

⁹ *Pravilnik o programu nastave i učenja za peti i šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja*, 2018; *Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja*, 2019; *Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja*, 2020; *Pravilnik o programu nastave i učenja za gimnaziju*, 2020.

¹⁰ Podsećanja radi, odnos između ponuđenih kompozicija u nastavnim programima i primera iz druge literature treba da bude najmanje 70% u korist ponuđenih. To ipak otvara mogućnost da nastavnici samostalno izaberu i druge kompozicije i kompozitore za obradu na časovima.

¹¹ Broj gimnazija koje su se uključile u anketu ne možemo da preciziramo, budući da nismo dobili povratne informacije od svih nastavnika o učešću njihovih učenika.

laštvom srpskih kompozitorki; (3) utvrditi da li su i u kojoj meri učenicima dostupne informacije o stvaralaštvu srpskih kompozitorki; (4) ustanoviti odnos učenika prema ovoj temi u smislu njihovog razumevanja značaja ove teme za njihovo obrazovanje; (5) utvrditi zastupljenost srpskih kompozitorki i njihovih kompozicija u javnom prostoru, odnosno medijima, a iz perspektive učenika. Istraživanje je obuhvatilo uzorak od 84 učenika osnovnih škola i 42 učenika srednjih škola, odnosno gimnazija.¹² Anketiranje je bilo anonimno. Sva pitanja bila su usmerena ka procenjivanju znanja i mišljenja učenika o srpskim kompozitorkama. Ukupno je bilo 27 pitanja u anketi za učenike osnovnih škola i 31 pitanje u anketi za učenike gimnazija. Pitanja su bila postavljena kao otvorena i zatvorena. Za obradu i procenu podataka korišćene su kvantitativna i kvalitativna analiza. Na dobijenim rezultatima izračunati su osnovni deskriptivni parametri. Sprovedeno istraživanje koristilo je slučajni uzorak. Anketiranje je realizovano putem *Google* upitnika, uz poštovanje dobrovoljne participacije učenika (i nastavnika). Upitnik je u elektronskoj formi bio distribuiran nastavnicima, a potom su ga nastavnici prosledili učenicima.

Rezultati

(1) Zastupljenost srpskih kompozitorki i njihovih kompozicija u nastavnom programu i na časovima

Za ispitivanje zastupljenosti srpskih kompozitorki i njihovih kompozicija u nastavnom programu i na časovima, definisano je 9 pitanja u upitniku za osnovne škole i 10 pitanja u upitniku za srednje škole. Četiri pitanja su bila otvorenog tipa, a ostala pitanja u obe grupe bila su zatvorenog tipa. Prvo pitanje bilo je da se učenici izjasne na skali od 1 do 5 u kojoj meri su se tokom školovanja susreli sa lekcijama u kojima se obrađuju srpske kompozitorke 20. i 21. veka i njihovo stvaralaštvo, a drugi zahtev je bio da procene na istoj skali u kojoj meri smatraju da su tokom osnovnog školovanja na predmetu muzička kultura stekli dovoljno znanja o srpskim kompozitorkama (Tabela 1).

¹² Anketa je sprovedena u periodu od aprila do početka juna meseca 2024. godine. Nastavnici su ukazivali da ne mogu svi učenici da se uključe u anketiranje budući da je to bio period kada su se učenici pripremali za polaganje male mature, odnosno pripremali za prijemne ispite za fakultete. Uzmimo još u obzir i činjenicu da u završnim razredima osnovnog i srednjeg obrazovanja nastavu iz predmeta muzička kultura učenici pohađaju samo jednom nedeljno, pa je i to bila još jedna ograničavajuća okolnost za animiranje učenika.

<i>U kojoj meri si se tokom školovanja susreo/la sa lekcijama koje obrađuju srpske kompozitorke?</i>					
Skala	1	2	3	4	5
OŠ	14 (16.7%)	26 (31%)	22 (26.2%)	10 (11.9%)	12 (14.3%)
SŠ	6 (14.3%)	23 (57.1%)	6 (14.3%)	6 (14.3%)	0
<i>U kojoj meri smatraš da si tokom školovanja stekao/la znanja o srpskim kompozitorkama?</i>					
Skala	1	2	3	4	5
OŠ	17 (20.2%)	17 (20.2%)	25 (29.8%)	14 (16.7%)	11 (13.1%)
SŠ	6 (14.3%)	36 (85.7%)	0	0	0

Tabela 1. Skala procene učenika

Prvo pitanje otvorenog tipa odnosilo se na to da učenici navedu sva imena srpskih kompozitorki koja su naučili u osnovnoj školi, odnosno gimnaziji (Tabela 2).

<i>Osnovna škola</i>	<i>Srednja škola</i>
Ljubica Marić	Ljubica Marić
Marija Šerifović	Ivana Stefanović
Teja Dora	Isidora Žebeljan
Leontina	Vera Milanković
Mirjana Živković	Teja Dora
Nataša Bogojević	Leontina
Ana Sokolović	
Ludmila Frajt	
Isidora Žebeljan	
Vera Milanković	
Milica Đorđević	
Ksenija Zečević	
Ivana Stefanović	
Jovanka Trbojević	
Katarina Miljković	
Aleksandra Vrebalov	
Ivana Ognjanović	
Branka Popović	
Aleksandra Radović	
Ne znam; Ne sećam se da smo učili	

Tabela 2. Srpske kompozitorke o kojima su učenici stekli znanja tokom školovanja¹³

¹³ Neophodno je još napomenuti i da su učenici navodili kao odgovore i sledeća imena: Desanka Maksimović, Stanislav Binički, Leroj Anderson (Leroy Anderson), Petar Iljič Čajkovski (Пётр Ильич Чайковский), St. St. Mokranjac, Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach), Petar Konjović, Miloje Milojević, Josif Marinković, Nikola Tesla, Adolf Saks (Adolph Sax), Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven) i dr. Ovo ukazuje na visok stepen nerazumevanja pročitano pitanja od strane učenika.

U Tabeli 2 možemo videti da su učenici navodili i kompozitorke koje komponuju popularnu muziku, ali imaju akademsko muzičko obrazovanje. Učenici su naveli Aleksandru Radović, Leontinu i Teya Doru. Međutim, ovde se isto tako otvara pitanje da li su učenici svesni i da li znaju da one imaju akademsko muzičko obrazovanje baš kao i druge kompozitorke iz oblasti umetničke muzike. U tom smislu bi se moglo diskutovati i o tome da akademsko muzičko obrazovanje ne mora da vodi samo u sferu umetničke muzike, već da se kompozitori i kompozitorke mogu pronaći i u drugim muzičkim stilovima.

U sledećem otvorenom pitanju trebalo je da učenici navedu najmanje tri kompozitorke i najmanje po dve njihove kompozicije. Veliki broj učenika osnovne škole je odgovorio sa *ne znam*, dok su pojedini naveli *Zora D.*, *Selište*, *Tri čudne ljubavi*, *Frula i flamingosi* i *Rukoveti* Isidore Žebeljan, *Pesma o Milici Vere Milanković*, *Vizantijski koncert*, *Pesme prostora*, *Duvački kvintet*, *Pasakalja* i *Prag sna* Ljubice Marić, *Svete tajne* i *Svadba* Ane Sokolović, *Krugovi* Ksenije Zečević, *Pet prelida za harfu* i *Neobični svirač* Ludmile Frajt, *Kosmogonia* za obou i klavir Ninete Avramović, *Izobličenje stvarnosti Fernanda Vidala*, *Lonesome* i *Skyscraper* Ivane Ognjanović, *Ludilo u četiri ruke* za dvoje pijanista i *Tradicija i modernizam* za gitaru Svetlane Spajić, *Orbite* i *Mileva* Aleksandre Vrebalov i pesme za decu Leontine. Pored ovih kompozicija učenici su još navodili i pesme iz žanra pop i turbo-folk muzike: *Bred Pit* Severine, *Pristajem na sve* i *Zar za mene nema sreće* Šemse, *Da raskinem sa njom* i 39.2 Svetlane Cece Ražnatović, *Dam, dam* i *Devet života* Aleksandre Prijović, *Zlatiborske zore* Ane Bekute. Učenici srednje škole bili su u određenoj meri jednoglasni, pa su naveli sledeće kompozicije: *Brankovo kolo* i *Prag sna* Ljubice Marić, *Senjačka rapsodija* Vere Milanković, *Konji Svetog Marka* i *Dve glave i devojka* Isidore Žebeljan, kao i pesme popularne muzike *Novo, bolje* Konstrakte, *Gnezdo orlovo* Breskvice i *Molitva* Marija Šerifović, kao i mnogo odgovora *ne znam*. Usledila su dva pitanja u vezi sa udžbenicima iz predmeta muzička kultura. Prvo je bilo da odgovore da li su u toku školovanja koristili udžbenik za ovaj predmet, a drugo da li su udžbenici sadržali podatke o srpskim kompozitorkama. Na prvo pitanje su učenici osnovne škole odgovorili većinski *da* – njih 69 (82.1%), dok je sa *ne* odgovorilo njih 15 (17.9%). Svi učenici srednje škole na prvo pitanje odgovorili su pozitivno, dok je na drugo njih 18 odgovorilo sa *da* (42.9%), 6 sa *ne* (14.3%) i 18 sa *nisam siguran* (42.9%). U tom kontekstu postavljeno je pitanje otvorenog tipa koje je sadržalo zahtev da učenici navedu koje kompozitorke se najviše pominju u udžbenicima. Učenici osnovne škole naveli su Ljubicu Marić, Veru Milanković, Leontinu, Isidoru Žebeljan, Anu Sokolović, Lenu Kovačević, Milicu Đorđević, Ivanu Ognjanović, Branku Popović, a učenici srednje škole naveli su Isidoru Žebeljan, Ljubicu Marić i Ivanu Stefanović. Na pitanje u kom su

se razredu osnovnog obrazovanja učenici najviše susretali sa srpskim kompozitorkama, 42 učenika (50%) je odgovorilo *u osmom*, dok je njih 18 dalo odgovor *u sedmom* (21.4%), a ostali *u šestom i petom razredu* (28.6%). Na isto pitanje, samo u srednjoškolskom obrazovanju, učenici gimnazije su većinski, njih 35, odgovorili *četvrti razred* (85.7%), dok je njih 7 (14.3%) označilo *prvi razred*. Učenici srednje škole imali su jedno pitanje više, koje se odnosilo na procenu da li su veću priliku za upoznavanje sa stvaralaštvom srpskih kompozitorki imali u osnovnom ili srednjem obrazovanju. Njih 29 (71.4%) je odgovorilo u srednjoj školi, a 13 (28.6%) u osnovnoj školi.

(2) U kojoj meri su učenici upoznati sa stvaralaštvom srpskih kompozitorki

U okviru ovog istraživačkog zadatka definisano je pet pitanja. Prvo pitanje je bilo postavljeno tako da učenici među navedenim kompozitorkama označe ona imena koja su im poznata (Tabela 3).¹⁴

<i>Imena kompozitorki</i>	<i>Osnovna škola</i>	<i>Srednja škola</i>
Ljubica Marić	50 (59.5%)	42 (100%)
Mirjana Živković	20 (23.8%)	1 (2.3%)
Isidora Žebeljan	35 (41.7%)	41 (97.6%)
Ludmila Frajt	16 (19%)	0 (0%)
Branka Popović	20 (23.8%)	0 (0%)
Ivana Stefanović	18 (21.4%)	42 (100%)
Svetlana Maksimović	17 (20.2%)	1 (2.3%)
Aleksandra Anja Đorđević	12 (14.3%)	0 (0%)
Ana Sokolović	26 (31%)	3 (7.14%)
Nataša Bogojević	20 (23.8%)	0 (0%)
Aleksandra Vrebalov	14 (16.7%)	10 (23.8%)
Vera Milanković	41 (48.8%)	12 (28.5%)
Leontina	44 (52.4%)	38 (90.4%)

Tabela 3. Poznavanje srpskih kompozitorki¹⁵

¹⁴ U okviru ovog pitanja mogli su da označe više različitih odgovora.

¹⁵ Kriterijum za izbor navedenih kompozitorki u ovom pitanju bio je taj da on obuhvati kompozitorke koje postoje u udžbenicima i nastavnim planovima (Isidora Žebeljan, Vera Milanković, Ljubica Marić, Ivana Stefanović) i one koje ne postoje. Ovakav izbor imao je za cilj da se proverí da li učenici znaju samo za kompozitorke o kojima uče u školi ili znaju i kompozitorke koje nisu deo kurikuluma.

Sledeća tri pitanja bila su otvorenog tipa. U prvom pitanju trebalo je da učenici navedu imena onih kompozitorki koja znaju, a koja nisu navedena u prethodnom pitanju kao opcija. Učenici osnovne škole naveli su: Ivanu Ognjanović i Marinu Arsenijević, kao i Aleksandru Prijović, Natašu Bekvalac, Milicu Pavlović, Svetlanu Cecu Ražnatović. Učenici srednje škole nisu naveli ni jednu drugu kompozitorku (sic!). U okviru sledećeg pitanja trebalo je da učenici predlože koje bi srpske kompozitorke uveli u sadržaj predmeta muzička kultura. Učenici osnovne škole naveli su sledeća imena: Leontina, Desanka Maksimović, Svetlana Spajić, sestre (Aleksandra i Kristina) Kovač, Severina, Dragana Mirković, Ana Bekuta, Breskvica, Nineta Avramović, Danica Crnogorčević, ali su navodili i odgovore *ne znam*. Učenici srednje škole, osim Vojne Nešić, nisu naveli ni jednu drugu kompozitorku. Treće pitanje otvorenog tipa u okviru ove grupe sadržalo je zahtev da učenici navedu kompozicije srpskih kompozitorki koje najviše vole da slušaju. Učenici osnovne škole rekli su da u velikoj meri *ne slušaju* ili *ne znaju*, a u manjoj meri su bili precizniji, te naveli kompozicije *Pesme prostora* i *Pasakalju* Ljubice Marić, *Selište*, *Zoru D.* i *Sarabandu* Isidore Žebeljan, *Neobični svirač*, *Tri pesme* za sopran i kamerni orkestar Milice Đorđević, *Kad prave ljubavi ginu* Leontine, *Zlatiborske zore* Ane Bekute, *Tačno je* Cece. Učenici srednje škole su naveli kompoziciju *Konji Svetog Marka* Isidore Žebeljan i *Senjačku rapsodiju* Vere Milanković, pored odgovora *ne znam* i *ne slušam srpsku ozbiljnu muziku*. Posle ovih pitanja usledio je još zahtev da se učenici izjasne u kojoj meri vole da slušaju dela srpskih kompozitorki, na šta je veliki broj učenika osnovnih škola odgovorio *u najmanjoj meri* (27 – 32.1%) i isto tako u srednjoj školi (18 – 42.9%).

3) U kojoj meri su učenicima dostupne informacije o stvaralaštvu srpskih kompozitorki

Grupa pitanja koja je imala cilj da anketira dostupnost informacija o stvaralaštvu srpskih kompozitorki započeta je pitanjem otvorenog tipa u kom su učenici imali zadatak da navedu neki drugi medijum (TV, radio, podcast, novine, blog) pomoću kog su saznali za neku srpsku kompozitorku. U okviru ankete učenika osnovnih škola dobijena su četiri zanimljiva odgovora. Naime, jedan ispitanik je napisao da je za Leontinu čuo preko TV-a, drugi da je za Ljubicu Marić saznao putem bloga, treći da je o Ljubici Marić čitao na *nekom* sajtu, dok je četvrti ispitanik napisao da je za Anu Sokolović čuo na TV-u (*možda na RTS-u*) kada je emitovana njena kompozicija *Svadba*. Ostali ispitanici su odgovorili negativno. Učenici srednje škole su naveli Leontinu i Mariju Lujzu Tajčević za koje su saznali putem TV-a, odnosno RTS-a. Usledila su dva pitanja zatvorenog tipa u okviru kojih su se učenici izjašnjavali da li su im biografije, dela i snimci kompozicija lako dostupni za istraživanje u okviru predmeta muzička kultura, odnosno za samostalno istraživanje (Tabela 4).

Da li su biografije, dela i snimci izvođenja kompozicija lako dostupni za istraživanje u okviru predmeta muzička kultura?			
Skala	Da	Ne	Nisam siguran/la
OŠ	42 (50%)	9 (10.7%)	33 (39.3%)
SŠ	6 (14.3%)	6 (14.3%)	29 (71.4%)
Da li su biografije, dela i snimci izvođenja kompozicija srpskih kompozitorki lako dostupni za samostalno istraživanje?			
Skala	Da	Ne	Nisam siguran/la
OŠ	49 (58.3%)	11 (13.1%)	24 (28.6%)
SŠ	6 (14.3%)	6 (14.3%)	29 (71.4%)

Tabela 4. Dostupnost informacija o kompozitorkama

(4) Odnos učenika prema ovoj temi – njihovo razumevanje značaja teme za njihovo obrazovanje

Odnos učenika prema temi srpskih kompozitorki 20. i 21. veka ispitan je uz pomoć dva pitanja koja su bila zatvorenog tipa. Prvo pitanje glasilo je u kojoj meri smatraš da poznavanje stvaralaštva srpskih kompozitorki 20. i 21. veka ima značaj za tvoje muzičko obrazovanje. Učenici osnovne škole su na skali od 1 do 5 najveći broj puta označili broj tri (35 ispitanika – 41.7%), dok je samo 8 ispitanika (9.5%) odgovorilo *u najvećoj meri* (odnosno broj 5). Učenici srednje škole smatraju da je značajno *u najvećoj meri* (23 – 57.1%). Drugo pitanje odnosilo se na to u kojoj meri ispitanici smatraju da je dobro poznavanje stvaralaštva srpskih kompozitorki značajno za opštu srpsku kulturu. Osnovci su u najvećem broju odgovorili na nivou 3 (22 – 26.2%), 4 (21 – 25%) i 5 (23 – 27.4%), a srednjoškolci su označili broj 5 (30 – 71.4%), ističući na taj način veliki značaj. Na pitanje u kojoj meri učenici smatraju da su nakon osnovnog, odnosno srednjoškolskog obrazovanja stekli kompetencije i znanja da mogu da kažu da dobro poznaju srpske kompozitorke 20. i 21. veka, učenici su najviše birali na skali broj 2. Time su pokazali da se ne osećaju kompetentno i da ne smatraju da su stekli adekvatno znanje koje bi ih činilo sigurnim da govore o ovoj temi. Poslednji zahtev je bio da učenici navedu pozitivna ili negativna iskustva u vezi sa upoznavanjem srpskih kompozitorki i dobijeno je nekoliko zanimljivih odgovora. Naime, nekoliko ispitanika iz osnovne škole je napisalo: *Malo je teže istraživati ukoliko se radi o srpskim kompozitorkama, može da se nauči samo ako se stvarno želi. Video zapise i kompozicije je lako pronaći uz pomoć YouTube-a. Imam negativna iskustva. Mi u školi učimo instrumente i pesmice, a nastavnica nam ne govori imena kompozitora. Dosadne su.*

(5) *Zastupljenost srpskih kompozitorki i njihovih kompozicija u javnom prostoru, odnosno medijima, iz perspektive učenika*

Poslednja grupa pitanja imala je cilj da anketira mišljenje učenika o zastupljenosti srpskih kompozitorki u javnom prostoru, odnosno drugim medijima. Prvo pitanje u ovoj grupi bilo je zatvorenog tipa, a u okviru njega učenici su imali zadatak da označe u kojoj meri misle da su kompozitorke zastupljene u javnom prostoru (radio, TV, blogovi, društvene mreže, striming servisi i sl.). Najveći broj učenika, njih 42 (50%) odgovorilo je *u manjoj meri*, dok je 17 učenika (20.2%) reklo *u najmanjoj meri*, 22 (26.2%) označilo je *u većoj meri*, a samo 3 učenika (3.6%) navelo je *u najvećoj meri*. Slična je situacija sa odgovorima i kod učenika srednjih škola. Njih 29 (71.4%) označilo je *u manjoj meri*, a po 6 učenika (po 14.3%) odgovorilo je *u većoj* i *u najmanjoj meri*. Sledeće pitanje je bilo otvorenog tipa i učenici su imali zadatak da navedu koja je kompozitorka prema njihovom mišljenju i saznanju najviše zastupljena u javnom prostoru. Najveći broj učenika i osnovnih i srednjih škola odgovorio je da je Leontina najzastupljenija, a zatim Isidora Žebeljan, Aleksandra Vrebalov i Ljubica Marić, dok je veliki broj učenika napisao da *ne zna*. Kada su imali zadatak da navedu koja je najmanje zastupljena svi učenici su odgovorili sa *ne znam*.

Diskusija

Nakon sprovedenog pilot istraživanja i analize rezultata jasno je da se više ispitanika osnovne i srednje škole slaže da je zastupljenost srpskih kompozitorki u nastavnim programima mala. Ipak, učenici osnovne škole više su upoznati sa imenima kompozitorki, dok su srednjoškolci pokazali da uglavnom znaju one kompozitorke koje se obrađuju na osnovu programa. Tome u prilog govori činjenica da su učenici osnovne škole, u pitanjima u kojima su imali zadatak da navedu kompozitorke i kompozicije, koje su njima poznate, navodili veći izbor imena kompozitorki, ali ipak nisu znali da napišu i opširniji izbor kompozicija. Sa druge strane, učenici gimnazije pomenuli su samo imena koja već postoje u nastavnom programu. Posebno je zanimljivo ovome dodati i činjenicu da su učenici u pitanjima u vezi sa zastupljenošću kompozitorki u javnom medijskom prostoru naveli samo nekoliko kompozitorki, i to Ljubicu Marić, Isidoru Žebeljan, Leontinu i Aleksandru Vrebalov. Takođe, važno je istaći da su među kompozitorkama navodili i pevačice popularne i turbo-folk muzike, što jasno govori u prilog tome da nemaju jasnu ideju šta podrazumeva delatnost kompozitora, a šta pevača, pa tako izostaje diferencijacija. Paradoksalnim se čini i to da su učenici većinski odgovarali pozitivno kada je u pitanju dostupnost biografija i snimaka za samostalno ili istraživanje u okviru samog predmeta muzička kultura, ali ne postoji i motivacija da se tim sadržajima pristupi van

škole. Značajno je da učenici ipak smatraju da su informacije o kompozitorkama lako dostupne, a tome u prilog govore odgovori ispitanika koji su naveli kako su otkrili neku kompozitorku ili njeno delo. Skala procene učenika u kojoj meri misle da su se tokom školovanja susreli sa lekcijama koje obrađuju srpske kompozitorke pokazuje da učenici uglavnom u prostoru formalnog muzičkog obrazovanja (tokom časova muzičke kulture) nemaju dovoljno prostora i vremena da na adekvatan način uče o kompozitorkama i njihovom stvaralaštvu. O tome naročito govori činjenica da se učenici ne osećaju kompetentno u vezi sa temom, te ne smatraju da su stekli adekvatno znanje. Ipak, moramo ukazati na to da učenici za neformalno obrazovanje izvan škole, odnosno za njihova samostalna istraživanja, imaju mnogo više vremena, ali nemaju dovoljno motivacije. Ne-kompetentnost donekle objašnjava veliki broj odgovora *ne znam*, ali ukazuje i na jedan ozbiljniji problem, a to je generalna nezainteresovanost. Sa tim u vezi, mora se istaći da se pitanju zastupljenosti srpskih kompozitorki mora pristupiti ne samo iz pozicije revizije sadržaja, već i revizije metodoloških pristupa obradi tih sadržaja, sa potenciranjem razgovora, diskusije o delu, što bi rezultiralo razvojem njihovog kritičkog mišljenja.

Imajući sve prethodno u vidu, jasno je da je sprovedeno pilot istraživanje pokazalo da postoje značajni nedostaci u znanju učenika o srpskim kompozitorkama. Stoga, autori ovog rada predlažu da se u nastavne programe inkorporira veći izbor kompozicija srpskih kompozitorki, koje će se obrađivati kroz slušanje i razgovor o njima, kao što je gore pomenuto. Upoređujući ovo pilot istraživanje sa onim koje smo sprovedeli među nastavnicima, pokazalo se da ni nastavnici, a ni učenici u osnovnim i srednjim školama nemaju priliku da postupno i adekvatno budu obrazovani, kao i da sami obrađuju o ovoj značajnoj temi. Ovakav rezultat je zabrinjavajući, imajući u vidu činjenicu da znanja o srpskim kompozitorkama otvaraju nove horizonte kada je reč o diskusiji povodom raznovrsnosti srpske muzike iz perspektive srpske muzičke baštine.

Predlozi kompozicija srpskih kompozitorki za obradu u okviru programskih zahteva¹⁶

Kako bismo pokrenuli diskusiju i provocirali revidiranje liste kompozicija srpskih kompozitorki koja bi mogla da postane deo nastavnih programa za muzičku kulturu, napisaćemo predloge kompozicija za obradu koje ćemo postaviti na osnovu

¹⁶ Predlozi će obuhvatiti inicijalni spisak kompozicija srpskih kompozitorki koji bi mogao da bude dodat za obradu u okviru nastavnih programa. Ipak, potpuniju i detaljniju listu bi trebalo sastaviti nakon temeljnijih studija i istraživanja. Ovim spiskom nastojimo da prikazemo bogatstvo i potencijal koji proističu iz srpske muzičke baštine.

već postojećih programskih zahteva ovog predmeta. Neophodno je pomenuti publikaciju koju bi trebalo imati u vidu kada se diskutuje o srpskim kompozitorkama. U pitanju je monografija *Žene i muzika u Srbiji* (Roudil, 2011), koja predstavlja za sada jedinu publikovanu bazu sa popisom srpskih kompozitorki, njihovih biografija i najznačajnijih kompozicija iz njihovog stvaralaštva. U ovoj knjizi postoji preko stotinu kompozitorki.

U okviru petog razreda osnovne škole¹⁷ na muzičkoj kulturi obrađuje se tema *Čovek u praistoriji*.¹⁸ U tom smislu postoji nekoliko značajnih kompozicija iz srpske muzičke baštine koje su inspirisane paganskim običajima i primitivnom zajednicom, a koje bi se mogle obrađivati u tom kontekstu. Naime, u ovom tonu je kompozicija *Basma (Incantation)* Mirjane Živković iz 1968. godine.¹⁹ Sama reč „basma“, kako je autorka napisala u programskoj knjižici 17. Međunarodne tribine kompozitora, „označava one nejasne reči koje se u narodu izgovaraju prilikom vraćanja, kada neka želja treba da se ostvari. U mojoj muzici nema reči, muzika je svedena na svoje dve suštinske komponente – melodiju i ritam”.²⁰ Ludmila Frajt, kompozitorka originalnog kompozitorskog izraza ostavila je iza sebe mali, ali bogat opus. Njene kompozicije obiluju folklornim zvukom koji ne podrazumeva preuzimanje citata, već originalno komponovanje. Kompozicija *Da padne dažd* za mešoviti hor (1974) za polazište ima paganski narodni obred koji je vezan za ritual prizivanja kiše. Korišćeni su prastari tekstovi koji datiraju još iz prehršćanskog perioda. Tekstovi koje je Ludmila Frajt koristila za ovu kompoziciju „obuhvataju ceo ritual, od oblačenja daždica u zeleno granje, njihovu povorku, igru, polivanje vodom uz radost kao da je kiša pala i konačno njihov odlazak” (Varsaković, 2018: 21). Interesantno je i to da je kompozicija pisana za ženski hor i udaraljke kao što su tamburin, marakas, bongosi i razne zvečke koje, prema preporuci kompozitorke, same članice hora sviraju. U kontekstu teme *Čovek u praistoriji* ova kompozicija bi bila veoma dobar muzički primer uz pomoć kog bi učenici mogli da steknu utisak kako je nekada zvučalo prizivanje kiše.

¹⁷ Kako ne bismo opterećivali tekst konstantnim navodima izvora, sve što bude citirano iz programa za osnovne i srednje škole, odnosno gimnazije, preuzeto je iz *Pravilnika o programu nastave i učenja* za peti, šesti, sedmi i osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja, odnosno za gimnazije.

¹⁸ Konkretnije *Čovek i ritual*, magijska moć muzike, ritam kao osnova rituala.

¹⁹ Ova izuzetna kompozicija nagrađena je prvom nagradom Konzervatorijuma u Fontenblou.

²⁰ https://composers.rs/?page_id=4441

Šesti razred podrazumeva obradu srednjeg veka, a u okviru njega i ranohrišćansku muziku, vizantijsko pevanje, gregorijanski koral, rane oblike višeglasja, duhovnu i svetovnu muziku srednjovekovne Evrope, zatim renesansu. Prilikom obrade vizantijskog pevanja, odnosno Vizantije kao pojma, preporuka je obrada dve kompozicije Ljubice Marić. Prva je *Vizantijski koncert* za klavir i orkestar (1959) koja predstavlja drugi deo ciklusa *Muzika oktoiha*. U ovom delu Ljubica Marić je „tragajući za daljim sprovođenjem arhaizacije muzičkog jezika, prvi put uspostavila apsolutnu dominaciju modalne melodijske i harmonske strukture unutar formalnih obrisa koje se postepeno oslobađaju čvršćih okosnica” (Čičovački, 2010: 24). Kompozicija predstavlja „meditativno, introvertno poniranje u osobene zvučne prostore” (Peričić, 1969: 254–255). Druga kompozicija Ljubice Marić je *Ostinato super thema Octoiha* za klavir, harfu i gudački orkestar iz 1963. godine, koja predstavlja drugu kompoziciju trećeg dela ciklusa *Muzika oktoiha*. Kompozitorka je tonove melodije direktno preuzela iz petog glasa *Osmoglasnika*, a pored upotrebe ostinata, proširila je izbor elemenata arhaizacije.²¹ Još jedna kompozicija Ljubice Marić može biti deo ovog segmenta gradiva, a to je *Pastorala* za mešoviti hor i mali kamerni ansambl (1962/1966) koja pripada kompoziciji pod nazivom *Tužbalica, Pastorala i Himna*, a pisana je na stihove iz pesme *Slovo ljubve* Stefana Lazarevića. Karakteristična odlika dela Ljubice Marić jeste „modalna celina melodijskog i harmonskog aspekta” čija „modalnost leži u napevu četvrtog glasa *Osmoglasnika*” (Čičovački, 2010: 26–67). Ciklus vokalnih minijatura za sopran, alt flautu i klavir *Suze* (2003/2010) Milane Stojadinović Milić komponovan je takođe na stihove Despota Stefana Lazarevića, te svojim literarnim tekstom može da ostvari korelaciju sa datim vremenom koje se obrađuje. U okviru šestog razreda učenici se upoznaju sa instrumentima kao što su klavir, harmonika, orgulje, čembalo i čelesta. Kroz nekoliko kompozicija srpskih kompozitorki moguće je uočiti karakteristike ovih instrumenata. Na primer, kompozicija *Čudo u Šarganu* za harmoniku (2002/2013), *Dark Velvet, in memory of Gustav Mahler* za klavir (2006) i *Sarabanda* za klavir (2001/2005) Isidore Žebeljan,²² zatim *Indigo Codes* Aleksandre Vrebalov, *Posveta*, op. 19 (1986), *Muzika*

²¹ Muzikolog dr Borislav Čičovački ističe da ova kompozicija „predstavlja prvu kompoziciju u istoriji muzike kojom je u potpunosti određen (budući) stil istočnoevropskih kompozitora, tzv. mističnih minimalista, koji je formiran u drugoj polovini sedamdesetih godina 20. veka, a čije su karakteristike: upotreba melodija iz crkvene muzike vizantijskog porekla, harmonija izgrađena isključivo od tonova modalne melodije, tematska i ritmička uniformisanost celog dela, slobodna forma uz prisustvo doslovnog ponavljanja muzičkog materijala uz delimično i mestimično korišćenje ranih srednjovekovnih formi organuma ili gimela, kao i komponovanje pretežno neliturgijskih, često instrumentalnih dela” (Čičovački, 2010: 25–26).

²² I druga dela za solo klavir Isidore Žebeljan koja su objavljena u zbirci *Balade* 2022. godine u izdanju Muzičke omladine Kragujevac.

za mart za klavir ili čembalo, op. 23 (1993), *Esenin's Waltz* Ivane Stefanović, *Count-up* (2005) Ane Gnjatović, *Berceuse* za dva klavira (1987) i *Danses et interludes* (2002) Ane Sokolović, *Furioso* (1976) Biljane Vasiljević-Drašković, *14:30* za dva klavira (2009) Branke Popović, *For Ana Maria* Dragane Jovanović, *Sonata* (2001–2002) Jovanke Trbojević, *Sonata* Ksenije Zečević, *Toccata Lyrica* za klavir ili čembalo (1943) Ludmile Frajt, *Brankovo kolo* (1947) i *Pesma i igra* (1976) Ljubice Marić, *Šopenesa*, *Prozvani i Rok-džez-rol etida* (2010–2013) i *I bi svetlost* (2013) Milane Stojadinović Milić, *Deux Preludes* (1968), *Danses et Interludes* (2002) Ane Sokolović i *Balade br. 1* (2001) i 2 (2008), *Dva impresioniistička komada* (1958) Mirjane Živković. Kada je u pitanju harmonika možemo pomenuti kompozicije *Ausculations: Tin cry* (2013) Ane Gnjatović, zatim *F31.1* Dragane Jovanović.

Sedmi razred svojim programom ne korelira sa kompozicijama srpskih kompozitorki, međutim, mnogobrojna instrumentalna dela mogu da posluže za obradu žičanih instrumenata, trzalačkih i gudačkih. U prvom redu *Prelidi* za harfu (1953/1965), *Srebrni zvuci* za gudački kvartet (1972), *Tri nokturna* za flautu i gitaru (1982) i *Humoreska* za violinu i kamerni orkestar (1958) Ludmile Frajt, *Novembar, novembar... Quasi una fantasia* za violončelo, op. 20 (1986) Ivane Stefanović, zatim *Godišnja doba* za solo violu, električno čembalo i kamerni orkestar i *Milena's arpa concerto* za harfu i gudački orkestar Dragane Jovanović, *Polomka kvartet* za gudački kvartet (2009/2011) Isidore Žebeljan, kao i svi gudački kvarteti koje je napisala Aleksandra Vrebalov, a koji su mahom pisani po porudžbini svetski poznatog ansambla *Kronos kvartet*.

Osmi razred osnovne škole nudi možda najširu mogućnost slušanja i obrade muzike srpskih kompozitorki budući da se obrađuju romantizam, programska i apsolutna muzika, solo pesma, klavirska minijatura, muzičko-scenska dela, zatim impresionizam i savremeno doba (džez i popularna muzika). Mnoge srpske kompozitorke komponovale su solo pesme ili kompozicije koje su pisane za glas i klavir (ili druge instrumente), a koje nisu definisane kao solo pesme. Pomenimo kompoziciju *Stihovi iz Gorskog vijenca* za bariton i klavir (1947/1948) Ljubice Marić, „minijaturnu kantatu” koja „najavljuje jednu važnu odliku svih potonjih vokalnih dela Ljubice Marić, ispoljenu putem izgradnje sopstvene dramaturgije na osnovu stihova izabranog literarnog predloška” (Čičovački, 2010: 21).²³

²³ Kompozitorka je koristila stihove iz monologa igumana Stefana i sama je napravila raspored, nakog čega je uobličila muziku.

Zatim *Dubrovačku liriku* za bariton i kamerni ansambl²⁴ (verovatno 1980-ih) Ludmile Frajt,²⁵ *Trag* za mecosopran i klavir (1979/2013) Mirjane Živković koja je komponovana na tekst istoimene pesme Miloša Crnjanskog, *Isečak međuvremena* za sopran, flautu i klavir (2005) Milane Stojadinović Milić, *Hommage a villon* za dva glasa (sopran i mecosopran ili tenor) i stare instrumente, op. 11 (1978) i *Inkatacije* za sopran i kamerni orkestar, op. 12 (1978) Ivane Stefanović, *I ti hoćeš da se volimo* za sopran i harmoniku (2015) Milice Đorđević ili *Arnolfova pesma* iz pozorišne muzike za Molijerovu *Školu za žene* za kontratenor, violu (ad libitum), kontrabas i klavir iz 1998. godine, *Na Dunavu šajka* scena za sopran, klavir, udaraljke i gudački orkestar (1991) i *Priča* solo pesma za bariton (ili mecosopran) i klavir (1986) na tekst istoimene pesme Miloša Crnjanskog Isidore Žebeljan. Obrada muzičko-scenskih dela može da se sprovede kroz brojna operska dela srpskih kompozitorki. U korelaciji sa Mokranjcem može da se sluša i kompozicija *Rukoveti* (1999/2000) Isidore Žebeljan. Ovo delo, originalno pisano za sopran i simfonijski orkestar, postoji u više verzija, zasnovano je na stihovima iz zbirke *Srpska građanska poezija 18. i s početka 19. veka* u obradi same kompozitorke. Obrada duvačkih instrumenata u osmom razredu može, takođe, da se dopuni odabranim kompozicijama srpskih kompozitorki. To mogu biti *Pesma putnika u noći* za klarinet i gudački kvartet (2003), *Klin-čorba* nadrealistička bajka za oktet²⁶ (2013/2105) ili *Duh iz tikve* bajalica za kvintet limenih duvača (2005) Isidore Žebeljan, zatim *Duvački kvintet* (1931) Ljubice Marić, *Svirač i ptice* rapsodija za klarinet i orkestar (1966) Ludmile Frajt, *Kaleidoskop* za duvački kvintet (2001) Milane Stojadinović Milić, *Prayers for Isa*, sedam minijatura za klarinet i klavir (2013) Aleksandre Vrebalov i ... *Ana I need a room to receive five thousand people with raised glasses... or... what a glorious day, the birds are singing Halleluia* za petnaest gudačkih i duvačkih instrumenata²⁷ Ane Sokolović (2014).

Kada je reč o srednjoj školi, odnosno o gimnazijama sadržaj predmeta muzička kultura u potpunosti se oslanja na gradivo koje je obrađeno u drugom ciklusu osnovnog obrazovanja, s tim što se ono sada posmatra više problemski nego što je to slučaj u

²⁴ Flauta, klarinet, lauta, viola i violončelo.

²⁵ Ludmila Frajt je komponovala ciklus od četiri pesme (*Leute moj mili, Kad pustiš kosice, Moja košutice, Oh, tužne sej pjesni*) na tekstove dubrovačkih renesansnih pesnika, koje su objavljene u antologiji *Dubrovački kanconijer*, po jednu od Džore Držić (četvrta pesma) i Šiška Menčetića (druga pesma) i dve čiji su autori nepoznati. Stihovi ovih dubrovačkih petrarkista inspirisali su Ludmilu Frajt da napiše „prozračnu, jednostavnu, diskretnu” muziku, čiju je „atmosfera definisala već samim odabirom instrumentarijuma” (Varsaković, 2018: 31).

²⁶ Klarinet, horna, fagot, gudački kvartet i kontrabas.

²⁷ Flauta, oboa, klarinet, bas klarinet, fagot, horna, truba, trombon, perkusije, klavir, dve violine, viola, violončelo, kontrabas.

obrazovnom ciklusu od petog do osmog razreda. Učenici sagledavaju hronološki razvoj muzike od one u prvobitnoj društvenoj zajednici i kulturama starog veka, preko muzike srednjeg veka, renesanse, baroka i rokoko, pretklasicizma, klasicizma, romantizma, impresionizma, do muzike 20. veka, narodne, starogradske i novokomponovane muzike. Naročito se posvećuje pažnja žanrovima umetničke muzike kao što su, na primer, opera, koncertantna muzika, balet, apsolutna i programska muzika. Zbog toga se izbor za slušanje i obradu srpskih kompozitorki može oslanjati i na izbor koji je već prikazan, koji se može dopunjavati i usložnjavati. Nastavnik muzičke kulture ima priliku da razgovor o muzici problematizuje i korelira sa sadržajima koji se obrađuju na drugim predmetima, poput likovne umetnosti, istorije, srpskog jezika i književnosti i filozofije, te da razvija njihovo kritičko mišljenje, budući da učenici poseduju mnogo više znanja i sposobnosti, ali su i više motivisani za samostalno kako formalno, tako i neformalno učenje o temi.

Zaključak

Inkorporiranje stvaralaštva srpskih kompozitorki 20. i 21. veka u aktuelne programe spor je i dugotrajan proces. Premda su se proteklih godina desile mnogobrojne reforme školstva nijedna od njih nije predvidela u reformisanim kurikulumima osmišljavanje reprezentativnog programa koji će pokriti sve važne teme i činioce istorije (evropske i srpske) muzike. Ovom prilikom ne želimo da ulazimo u diskusiju u vezi sa brojem časova na nedeljnom, odnosno na godišnjem nivou, za predmet muzička kultura, iako je to pitanje veoma važno, jer smanjen broj časova ne ide u prilog predlozima koji su izloženi u ovom radu. Uzimajući u obzir navedene izazove proizilazi zaključak da je pre svega neophodno redefinisati status predmeta muzička kultura, čime bi se onda otvorila mogućnost da se prvo preispita, a potom i proširi godišnji broj časova, trenutni obim gradiva i uveća broj primera za slušanje. Podrazumeva se da autori ovog rada nemaju stav da bi trebalo izvršiti ekstrapolaciju gradiva i obradu drugih kompozitora, kako bi se interpolirali novi sadržaji. Bilo bi poželjno preslušati i istražiti korpus srpske muzičke baštine koji je mnogo bogatiji i sadržajniji od onog sa kojim se učenici sreću tokom svog školovanja, te načiniti reviziju postojećeg spiska. Već početni nivo razmatranja, koji je dat u ovom radu, pokazuje tu raznovrsnost. Na taj način bi se učenicima, a i nastavnicima, omogućilo da imaju adekvatniju sliku razvoja srpske umetničke muzike, te, verovatno, ne bismo imali poražavajuće rezultate anketiranja koji su prikazani i kroz ispitivanje učenika, ali i kroz ispitivanje nastavnika.

Metodičke smernice za nastavne teme koje obrađuju stvaralaštvo kompozitorki jesu strateška perspektiva koja zahteva da se pristup obradi ove teme započne prouča-

vanjem rodnog pitanja u okviru datog istorijskog perioda i kulture (Jeremić, O'Brajen, 2023). Sagledavanje načina života kompozitora, stvaralačkog genija i kompozitorske profesije kroz istoriju jesu teme za diskusiju u ovom kontekstu. Ovakve teme su naročito interesantne u srednjoškolskom uzrastu, jer pružaju uvid u specifične okolnosti koje su uticale na pojavu ili na odsustvo kompozitorki u opštem istorijsko-društvenom narativu, pa tako i u srpskoj muzičkoj kulturi i umetnosti.

Literatura:

- Чичовачки, Б. 2010. *Музика Љубице Марић*. Београд: Југоконцерт, PGP RTS. [Čičovački, B. 2010. *Muzika Ljubice Marić*. Beograd: Jugokconcert, PGP RTS.]
- Јерemiћ, М. и О'Брајен, Н. 2023. „Стваралаштво жена композитора у српској музици 20. века у општем музичком образовању”. *Иновације у настави*. 36 (4), 80–94. [Jeremić, M i O'Brajen, N. 2023. „Stvaralaštvo žena kompozitora u srpskoj muzici 20. veka u opštem muzičkom obrazovanju”. *Inovacije u nastavi*. 36 (4), 80–94.]
- Варсакoвић, С. 2018. „Обредно и ноктурално у музици Лудмиле Фрајт”. *Музички талас*, 24 (47), 12–37. [Varsaković, S. 2018. “Obredno i nokturalno u muzici Ludmile Frajt”. *Muzički talas*, 24 (47), 12–37.]
- Perić, Vlastimir, Kostić, Dušan, Skovran, Dušan. 1969. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta. Roudil, M. 2011. *Žene i muzika u Srbiji*. Spoleto: Del Gallo.

Pravilnici:

- Правилник о програму наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања. 2018. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, бр. 6/07, 2/10, 7/10. [Pravilnik o programu nastave i učenja za peti i šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. 2018. *Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik*, br. 6/07, 2/10, 7/10]. http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2018_08/t08_0386.htm
- Правилник о програму наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања. 2019. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, бр. 68 [Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. 2019. *Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik*, br. 68.] http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2019_05/t05_0288.htm
- Правилник о програму наставе и учења за осми разред основног образовања и васпитања. 2020. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, бр. 88/17, 27/18/ [Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. 2020. *Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik*, br. 88/17, 27/18.] http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2019_08/t08_0247.htm
- Правилник о програму наставе и учења за гимназију. 2020. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, бр. 88/17, 27/18/[Pravilnik o planu i programu nastave i učenja za gimnaziju. 2020. *Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik*, br. 88/17, 27/18.] http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2020_06/PG_004_2020_001.htm

Internet izvori:

- Živković, Mirjana. 2008. Programska knjižica 17. Međunarodne tribine kompozitora. https://composers.rs/?page_id=4441 (Pristupljeno 5. 6. 2024).

Serbian Women Composers of the 20th and 21st Centuries in General Music Education: Representation in the Curriculum and Teaching Process

The curriculum for Music Education in primary and secondary schools mandates the study of Serbian music from the 20th and 21st centuries. However, the selection of Serbian female composers introduced to students during their schooling is notably limited. This is concerning given the significant contributions of Serbian female composers who have achieved considerable recognition both in Serbia and internationally, leaving a profound impact on Serbian and global musical heritage. This paper presents a qualitative, pilot study examining the representation of Serbian female composers in teaching practice and explores the attitudes of final-year primary and secondary school students towards their knowledge of these composers. Surveying eighth-grade primary school students and fourth-year secondary school students provides valuable insights into the profile of a well-educated citizen. Considering the artistic, educational, and pedagogical importance of Serbian female composers' works from the 20th and 21st centuries, the authors propose a selection of composers and their compositions for inclusion in the curriculum.

Key words: Serbian art music, Serbian women composers, 20th and 21st century music, Music Culture, methodology

Petra Zidarić Györek¹

Glazbena škola u Varaždinu
Hrvatska



<https://orcid.org/0009-0006-9192-586X>

Nataša Maričić²

Glazbena škola u Varaždinu
Hrvatska

Projekt *She Is Music*: repcija skladateljica Dore Pejačević, Ivane Lang i Margarete Ferek-Petrić

Apstrakt: Glazbena škola u Varaždinu osmislila je 2023. godine projekt pod nazivom *She is Music* koji učenike, profesore i širu publiku suočava s problemom (ne)vidljivosti hrvatskih skladateljica, kako na hrvatskim koncertnim programima, tako i u nastavnom planu i programu za glazbene škole. Kako bismo prikazali temeljnu problematiku vezanu za položaj ženskog stvaralaštva, izradili smo vlastitu analizu zastupljenosti izvedbi žena skladateljica kroz odabrane koncertne sezone 2021/2022, te smo odabrali tri skladateljice iz različitih razdoblja – Doru Pejačević, Ivanu Lang i Margaretu Ferek Petrić – kako bismo pružili uvid u recepciju i vrednovanje njihovog stvaralaštva. Ovim projektom želimo učiniti prvi korak ka stvaranju platforme za jednakost ženskog stvaralaštva kroz obrazovanje i osnažiti integraciju djela skladateljica na svim razinama glazbenog djelovanja, a, takođe, pružiti i primer dobre prakse za slične akcije u regionu.

Ključne riječi: glazbeno obrazovanje, ravnopravnost, inkluzija, žensko stvaralaštvo, suvremena glazba

Projekt Glazbene škole u Varaždinu pod nazivom *She is music* nastao je 2023. godine sa ciljem da učenicima, profesorima i široj publici predstavi problem (ne)vidljivosti skladateljica na hrvatskim koncertnim programima i u kurikulumima, te da približi načine recepcije (odabranih) skladateljica u širem kontekstu. U sam projekt uključili su se učenici klavirskog i teorijskog odjela zajedno sa njihovim nastavnicima. Za polaznu točku projekta poslužio je izvještaj fundacije *DONNE – Women in Music* (Di

¹ petrazidaric@yahoo.com

² natasa.maricic21@gmail.com

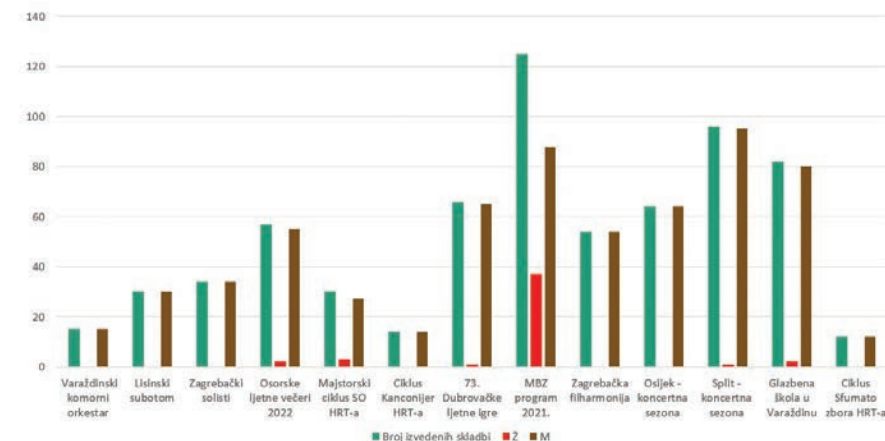
Laccio, 2022), koji je obuhvatio orkestralne koncertne repertoare u sezoni 2021/22, uključivši ukupno 111 orkestara iz 31 države,³ sa ciljem izrade statistike o izvođenju djela skladateljica. Prema njihovim podacima – od ukupno 20,400 izvedenih skladbi, svega 7,7% pripadalo je izvedbama skladbi skladateljica. Shodno tome, integrirali smo u projekt *She is music* vlastiti pregled o zastupljenosti skladateljica na koncertnim programima 2021/2022. godine u Hrvatskoj.⁴ U naš izvještaj o zastupljenosti ženskog repertoara uključili smo koncertne sezone Zagrebačkih solista, Zagrebačke filharmonije (tzv. crveni, plavi i bijeli ciklus), koncerte Lisinski subotom, ansambala Hrvatske radiotelevizije (zbor i Simfonijski orkestar), Varaždinskog komornog orkestra; sezone festivala poput Dubrovačkih ljetnih igara, Osorskih ljetnih večeri, Muzičkog biennala Zagreb; koncertne sezone gradova Splita i Osijeka.⁵ Naposljetku, koncertna sezona Glazbene škole u Varaždinu također je uključena u projekt. U izvještaj nisu bili uključeni koncerti popularne, jazz i tradicijske glazbe, već isključivo zapadna umjetnička glazba (bez jazz-a).

Dobiveni podaci o zastupljenosti ženskog repertoara prikazani su u Primjeru 1. Unutar ukupnog broja izvedenih skladbi (zelena), prikazan je omjer izvedenih djela skladateljica (crvena) i skladatelja (smeđa). Od ukupnog broja izvedenih skladbi (679), njih 633 pripadale su skladateljima, a svega 46 skladateljicama. Iz toga proizlazi kako 93,23% izvedenog programa većinski pripada skladateljima, dok 6,77% skladateljicama. Iz prikaza je vidljivo kako program Muzičkog biennala Zagreb odskaka od ostalih programa po broju zastupljenih skladateljica što koncept festivala suvremene glazbe i podrazumijeva. Zanimljivo je primijetiti da u sedam koncertnih sezona 2021/2022, na programu nije izvedena niti jedna skladba skladateljica. Bez prisutnosti Muzičkog biennala Zagreb, postotak zastupljenosti ženskog skladateljskog stvaralaštva iznosi svega 2%. Ovo je važno naglasiti obzirom na to da se navedeni festival ne održava svake godine.

³ Hrvatska nije bila uključena u navedeno istraživanje.

⁴ U sakupljanju i analiziranju podataka sudjelovali su učenici teorijskog odjela pod vodstvom nastavnice Petre Zidarić Györek, te je cijeli proces prilagođen njihovom uzrastu.

⁵ Svi koncertni programi koji su poslužili za analizu javno su dostupni na internetskim stranicama navedenih ansambala i/ili festivala te koncertnih institucija, kao što je koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog (npr. ciklus Lisinski subotom). Koncertna sezona grada Splita dostupna je na <https://hdsplit.hr/nova-koncertna-sezona-2021-2022/> (Pristupljeno 12. 7. 2024), grada Osijeka na stranicama Kulturnog centra Osijek: <https://kulturnicentar.hr/dogadjanja/kalendar-dogadjanja?date=2021-10-08&view=month> (Pristupljeno 12. 7. 2024).



Primjer 1: Prikaz izvedbi djela skladateljica kroz odabrane koncertne sezone 2021/22.

Od ukupnog programa, analizirali smo i postotak zastupljenosti skladatelja/skladateljica rođenih nakon 1901, što iznosi 39% ukupnog programa, od čega 84% pripada skladateljima, a 16% skladateljicama. Sljedeća razina projekta uključila je pregled načina recepcije skladateljica u muzikološkom, društvenom i edukativnom nacionalnom kontekstu. Za potrebe projekta odabrane su tri skladateljice iz različitih razdoblja: Dora Pejačević, Ivana Lang i Margareta Ferek Petrić. Isto tako, kako je sam projekt imao edukativno-umjetničku vrijednost, učenici i profesori klavirskog odjela izveli su na koncertima u Varaždinu i u Parizu skladbe navedenih skladateljica.⁶ U nastavku rada prikazaće se sažetak recepcije i položaj stvaralaštva Dore Pejačević, Ivane Lang i Margarete Ferek Petrić.

Kada se govori o Dori Pejačević (1885–1923), odmah se uočava nesrazmjer između historiografske obrade njenog života i stvaralaštva s jedne, i prisutnosti njene glazbe na koncertnim programima u njoj domovini, s druge strane. Otkako ju je krajem 70-tih i početkom 80- tih godina prošlog stoljeća prvi val feminističke muzikologije⁷

⁶ Prvi interaktivni koncert održan je u Glazbenoj školi u Varaždinu, 18. 5. 2023, te na poziv Sveučilišta Sorbonne isti koncert uz predavanje održani su 27. 10. 2023, na Sveučilištu Sorbonne u Parizu. Koncerti su u potpunosti bili posvećeni djelima navedenih skladateljica. Snimak koncerta u Varaždinu dostupan je na linku: <https://www.youtube.com/watch?v=5JycQ9aEM-8> (Pristupljeno 11. 7. 2024).

⁷ Donacija obitelji Pejačević Dorine notne i biografske građe Hrvatskom glazbenom zavodu 1972. godine i prvi val feminističke muzikologije ovdje su se, treba reći, sretno poklopili.

doveo u središte pozornosti hrvatske muzikologije, ona je u smislu historiografskog pozitivizma jedna od najsustavnije i najobuhvatnije obrađenih skladateljica u hrvatskoj glazbenoj povijesti: o njenom životu i stvaralaštvu Koraljka Kos objavila je dvije monografije,⁸ posvećeno joj je niz znanstvenih članaka i nekoliko muzikoloških simpozija.⁹ Njena ostavština – dokumenti, fotografije i rukopisi – uzorno je sistematizirana, digitalizirana i dostupna na mrežnim stranicama Hrvatskog glazbenog zavoda. Sva njena sačuvana djela tiskana su u izdanju Muzičkog informativnog centra u Zagrebu, snimljena su u različitim diskografskim kućama,¹⁰ a u cijelosti kao jedinstven projekt u njemačkoj izdavačkoj kući CPO. Osim toga o njoj su snimljena tri filma i jedna televizijska serija.¹¹ Nadahnula je niz likovnih umjetnika,¹² ali i književnika/ca, odnosno, pjesnikinja/a.¹³ Moglo bi se, dakle reći, da definitivno nije nepoznata hrvatskoj (glazbenoj) javnosti. Pa ipak, njena glazba se vrlo rijetko može naći na koncertnim programima u Hrvatskoj. A kada je i bude, tad je to uski izbor iz njenog opusa: kratke klavirske skladbe ili kratke skladbe za violinu i klavir ili glas i klavir.¹⁴ Najbolji i najzanimljiviji dio njenog opusa – komorna, orkestralna i koncertantna glazba, glazba za glas i orkestar, kao i općenito kasna djela poput kasnih solo pjesama ili 2. klavirske sonate – potpu-

⁸ Prva u izdanju JAZU iz 1982. godine objavljena je i u njemačkom prijevodu 1987, dok je druga, namijenjena široj publici, u izdanju Muzičkog informativnog centra u Zagrebu 2008, paralelno s hrvatskim, objavljena i u engleskom prijevodu.

⁹ Prvi veliki simpozij posvećen Dori Pejačević bio je 1985. godine u Našicama kada se obilježavala stota obljetnica njenog rođenja, zatim 2001. u Beču u sklopu međunarodnog projekta *Dora Pejačević* što ga je pokrenuo Muzički informativni centar u Zagrebu, pa 2020. u okviru 26. Memorijala Dore Pejačević kada se obilježavala 135. obljetnica njenog rođenja i na kraju 2023. povodom 100. godišnjice smrti u Zagrebu i Našicama u organizaciji HAZU.

¹⁰ Velik je broj domaćih i inozemnih diskografskih kuća koje su objavile njene skladbe, bilo kao autorske albume, bilo pojedinačno. Od domaćih to su: Jugoton, Croatia Records, Dallas Records, Cantus, HDS, Orfej, Aquarius Records, Gis Records, a od stranih: Re Nova Classics, Herb Classics, Passavant, CPO.

¹¹ Na temelju televizijske serije pod naslovom *Kontesa Dora* koju je snimio 1989. godine, Zvonimir Berković je 1993. snimio i istoimeni film. Osim toga je Mira Wolf 1996. godine snimila igrano-dokumentarni TV film *Dora Pejačević*, a 2022. premijerno je prikazan dokumentarac Kyre Steckeweh i Tima van Beverena *Dora Pejačević – bijeg u glazbu*.

¹² M. Vanka – portret Dore Pejačević, ulje na platnu (1917), J. Crnobori – portret prema Vankinom portretu, olovka i kreda na papiru (2005), D. Jelovšek – poprsje Dore Pejačević, glazirana sadra (1916), D. Šantek – portret u bronci (1984).

¹³ I. M. Vidović – *Život cvijeća*, zbirka pjesama (2006), Z. Luburić – *Slavonska simfonija*, zbirka pjesama (2008), S. Rozgaj – *Priča o mladoj Dori*, romansirana biografija (1997), M. Vuković Runjić – *Proklete Hrvatice*, biografija (2012).

¹⁴ Isto vrijedi i za školski kurikulum. Međutim, tu treba uzeti u obzir da težina njenih kasnijih i opsežnijih djela nadilazi izvodilačke mogućnosti djece u osnovnoj i srednjoj školi pa je izbor pogodan za nastavu bitno sužen.

no je nepoznat široj publici. Iznimka koja te skladbe uključuje u koncertni program su obljetnice, kao što je, u ožujku prošle godine, bio niz koncerata kojim se obilježilo sto godina od njene smrti. Pitanje je naravno – zašto? Odakle taj nesrazmjer? Pitanje postaje još intrigantnije ako znamo da se glazba Dore Pejačević tijekom njenog života često izvodila – gotovo sve što je napisala, izvedeno je. I pri tom je bila vrlo uspješna. Njena je glazba bila objavljivana i izvođena u Budimpešti, Beču, Drezdenu, Minhenu, Pragu, Stokholmu i Londonu, uz pohvalne kritike. Iako u manjoj mjeri, njena djela su se također izvodila i u njenoj domovini. Međutim, za razliku od kritičara u inozemstvu, kritičari u Hrvatskoj nisu joj bili toliko skloni. Kada je komentirao skladbe izvedene na njenoj skladateljskoj večeri 1918. godine, Petar Konjović joj priznaje suvereno vladanje formom i kompozicijskom vještinom, ali joj zamjera njemačke utjecaje, smatrajući da zbog toga njena glazba ne otkriva dovoljno njene osobnosti, a nacionalni element je samo dekorativan (Kos, 1982). Pavao Markovac o njenoj *Uvertiri* piše da djelu nedostaje prepoznatljiva originalnost (Isto), a za njenu *Phantasie concertante* je napisao kako se radi o djelu kojem „nedostaje oštira fizionomija, solidno je, odaje prokušane uzore u pogledu pijanističke strukture, muzičkog izraza itd. Međutim, ono ne predstavlja više no brojčano obogaćenje naše pijanističke literature. Odaje lijep talent koji nije imao mogućnosti da se razvije” (Isto: 2). Iako je nakon smrti brzo i, do 60-tih godina prošlog stoljeća, gotovo potpuno zaboravljena, odnos prema njenoj glazbi, koji su stvorili kritičari njenog vremena, ostao je. Tako je Krešimir Kovačević u svojoj knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (1960) opisuje kao skladateljicu čija su djela obilježena visokim stupnjem kompozicijske tehnike, ali eklektičnim i neujednačenim stilom kojem nedostaje nacionalna osjetljivost. Identičan autorov tekst pojavljuje se i u knjizi *Jugoslovenska glazbena dela* iz 1980. godine. Iako je Koraljka Kos definitivno najzaslužnija za vidljivost Dore Pejačević, kao i za kanoniziranje njenog opusa u hrvatskoj glazbenoj povijesti, sličan se narativ prelijeva i na obje njene monografije, posebice u analizama skladateljičkih djela u kojima stalno uspoređuje njene glazbene ideje i kompozicijske postupke s onima drugih skladatelja, implicirajući njenu ovisnost o uzorima. U svim spomenutim tekstovima mogu se pronaći dvije glavne zamjerke glazbi Dore Pejačević: prva je da njena glazba nije dovoljno nacionalna, što god da to značilo, a druga, da je njena glazba eklektična i nedovoljno suvremena, nedovoljno avangardna. Istovremeno, nitko ne osporava njene skladateljske vještine. Štoviše, njene su skladateljske vještine uvijek isticane kao najbolji dio njenog rada. A kombinacija tih obilježja – teško se oteti dojmu – implicira nedostatak autentičnosti i nedovoljnu unutarnju angažiranost, čega je posljedica neuvjerljivo djelo bez umjetničke snage. Pa tko bi se s takvom glazbom htio baviti? I tko bi je htio slušati?

Ako se pobliže pogleda, njen opus pruža tipičnu sliku glazbe prijelaza. Vrste i oblici koje koristi su kasnoromantički,¹⁵ međutim, u načinu provedbe, unutar njom strukturom, ona ne ponavlja postojeća, već traži nova rješenja. Istina to se ne odnosi na njene prve skladbe, jer je rano počela skladati. Prva skladba datira iz 1897, dakle u vrijeme kad je imala dvanaest godina. Najprije piše za instrumente i sastave koji su joj bliski i koje je mogla izvesti sama ili zajedno s majkom ili sestrom – za klavir, violinu i klavir, ili za glas i klavir. Jednostavne, ponekad naivne u izrazu, često obojane sentimentom salonske glazbe, ove rane skladbe oslanjaju se na klasične i romantične uzore. Ovladavajući kompozicijskim zanatom, postupno je savladavala veće forme, a prekretnica je *Klavirski kvartet* iz 1908, njeno prvo zrelo i opsežno djelo. Ovladavanjem većih formi razvija i vlastiti skladateljski jezik. Prema Koraljki Kos (Kos, 1982) dvije su osi na kojima ga temelji: harmonija, koja se oslanja na kasnoromantičnu vagnerijansku tradiciju, i varijacija kao kompozicijska tehnika kontinuirane transformacije početnog motivsko-tematskog materijala. Harmonija je sredstvo izraza, ali i boje, ishodište pokreta i temelj promjene raspoloženja. Korištenjem tonaliteta s ruba tonskog sustava, dodatno kromatizira harmonijski jezik, proširujući ga do točke probijanja u atonalitet. Harmonija podržava i neodvojivi je aspekt druge osi na kojoj gradi svoj kompozicijski jezik – tehnike varijacije. Čak i u ranim djelima ona teži povezivanju većih glazbenih cjelina istim tematskim materijalom. Temeljeći razvoj glazbenog događanja na istoj motivsko-tematskoj jezgri, transformira je u uvjetno nove teme, oblikujući, kroz nemir stalne promjene, kompaktnu cjelinu. To će dovesti do zanimljivih formalnih rješenja u njenim kasnijim djelima. Na primjer, u posljednjoj klavirskoj sonati povezuje sonatni oblik i sonatni ciklus u zaokruženu, jednodijelnu strukturu, gradeći je na transformacijama jednog tematskog materijala koji na kraju skladbe kulminira u fugi. *Uvertira* iz 1919. godine je mozaička sekvenca kraćih odjeljaka u kojima se isti materijal svaki put drugačije osvjetljava kroz melodijske i harmonijske promjene, te promjene boje, ritma, teksture i tempa. U dru-

¹⁵ Njenih 58 opusa obuhvaća: 1. kratke skladbe za klavir, često povezane u cikluse (*Život cvijeća*, *Šest fantazijskih skladbi*, *Hiroviti valceri*, *Dva intermezza*, *Dvije skice*, *Dva nokturna* itd.); 2. kratke skladbe za violinu i klavir (*Romance*, *Elegie*, *Meditation*); 3. skladbe za glas i klavir (*Sedam pjesama* op. 23 na stihove Vilhelmine fon Vikenburg-Almasi (Wilhelmine Gräfin von Wickenburg-Almasy), *Četiri pjesme* op. 30 na stihove A. Ritter; *Mädchengestalten* op. 42 na stihove R. M. Rilkea (Rainer Maria Rilke); *Drei Gesänge* na stihove F. Ničea (Friedrich Nietzsche); 4. skladbe za glas i orkestar (*Verwandlung* op. 37 na stihove K. Krausa (Karl Kraus); *Liebeslied* op. 39 na stihove R. M. Rilkea; *Zwei Schmetterlingslieder* op. 52 na stihove K. Henkela (Karl Friedrich Henckell)); 5. dvije klavirske sonate; 6. komornu glazbu (što uključuje dvije sonate za violinu i klavir, sonatu za violončelo i klavir, dva gudačka kvarteta, dva klavirska trija, klavirski kvartet, klavirski kvintet); 7. koncerte (koncert za klavir i orkestar – prvi u Hrvatskoj, *Phantasie concertante* za klavir i orkestar); 8. orkestralna djela (simfonija i uvertira).

gom gudačkom kvartetu iz 1922. godine, posljednjoj skladbi koju je dovršila, sva četiri stavka temelje se na istom motivsko-tematskom materijalu. U kontinuiranoj transformaciji – ne samo iz stavka u stavak, nego posebno unutar svakog pojedinog stavka – uvjetovanoj promjenama boje, gustoće, teksture, artikulacije, ritma, sloga i fature, čini se kao da isti materijal prolazi kroz različite krajolike ili kao da se provlači kroz različite filtere, stvarajući kaleidoskop različitih pogleda na isti krajolik. A svaki novi pristup, osim što donosi novu atmosferu, priziva drugi stil, pa se skladba, osobito njeni treći i četvrti stavak, pojavljuje ne samo kao mozaik različitih karaktera i raspoloženja nego i različitih stilova – ekspresionizam u tipu teme, neoklasicizam u ironičnoj distanci i prozračnoj instrumentaciji i artikulaciji, kasni romantizam u dijelu s razvijenom lirskom melodijom i nacionalni stil u dijelu s intenzivnim ritmom nepravilno postavljenih akcenata i praznim intervalima u pratnji. Istražujući i proširujući jezik u kojem je sazrijevala, istovremeno tražeći nova rješenja unutar postojećih oblika, odnosno oblika koje je najbolje poznavala, dotaknula je idiome stilova koji su bili rezultat sličnih skladateljskih nastojanja njenog vremena. Međutim, stvarala je na njoj osobit način – ne inzistirajući ni na jednom stilskom idiomu kao konačnom rješenju. Polistilizam u nenoj glazbi, dakle, nije rezultat traženja uzora drugdje ili u glazbi drugih, već pronalaženja vlastitih skladateljskih rješenja. Kroz takav pristup izgradila je glazbeni izraz u kojem se prepliću prošlost i budućnost, izraz u kojem je uhvaćen jedinstven, neponovljiv, krhki trenutak njihovog susreta, prije nego što će se konačno mimoići.

Strasna, snažna, moćno autorska i uzbudljiva, glazba Dore Pejačević, ili barem njen veći dio, ne daje odgovor na gore postavljeno pitanje o (ne)prisustvu u suvremenom hrvatskom muzičkom kanonu, čak i ako se procjenjuje analitičkim sredstvima tradicionalne muzikologije, odnosno vrijednosnim kriterijima kanona, uz uvjet da se ne pokuša jednoznačno ugurati u periodizacijsko-povijesni narativ zapadne glazbe. Štoviše ta joj sredstva i kriteriji idu u prilog, a jedan od pokazatelja je, kako njeni suvremenici jednom od najbitnijih kvaliteta njenog opusa smatraju, „muški” način glazbenog mišljenja kada se radi o vladanju glazbenom građom i pristupu glazbenoj formi (Kos, 1982). Odgovor će prije biti u odnosu prema nenoj glazbi što su ga oblikovali glazbeni kritičari njenog doba, a na kojeg su sasvim sigurno utjecale povijesne, političke i društvene okolnosti. Ne treba zaboraviti da je Dora Pejačević pripadala iznimno bogatoj obitelji visoke hrvatske aristokracije, da je njen otac bio predstavnik unionističke politike, koja je, uz svu umjerenost koja mu se danas pripisuje, zagovarala mađarizaciju i mađarske interese u Hrvatskoj, da je njen

prvi jezik bio njemački, a od šest jezika koje je govorila, hrvatski je znala najmanje,¹⁶ da je obrazovanjem, načinom života i krugom prijatelja¹⁷ bila potpuno međunarodno orijentirana i da, iako je odrasla u Našicama i smatrala Našice svojim domom, s hrvatskom kulturom i poviješću nije bila upoznata.¹⁸ U zemlji duboko podijeljenoj na bogatu manjinu i ekstremno siromašnu većinu, u kojoj se većinski narod jedva izborio za službeno korištenje vlastitog jezika i bio u neprestanoj borbi za opstanak pred agresivnom mađarskom politikom, gorka percepcija privilegiranosti njene klase kao i doživljavanje političke aktivnosti njenog oca kao antihrvatske, ojačale su njenu drugotnu žensku poziciju i kroz to odnos prema njenom skladateljskom djelovanju. Izgleda kao da joj to nikad nije oprošteno. Međutim, neće biti tako. Jer njen opus, upravo sa svim onim što su joj suvremenici zamjerali, daje važnost glazbi malog naroda čija se povijest odvijala na rubu „velike povijesti“. I zato je važno da bude vidljiva. Jedino bi narativ i retoriku kojima joj se pristupa trebalo iz korijena promijeniti.

Pijanistica, skladateljica i klavirska pedagoginja Ivana Lang (1912–1982) iako fragmentarno, upisana je u hrvatsku glazbenu povijest. Skladateljica, koja je iza sebe ostavila 110 opusa,¹⁹ od kojih je 60-ak tiskano, dok ostatak u manuskriptima čeka na obradu u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici Zagreb, gdje se nalazi cjelokupna

¹⁶ U njoj je ostavštini i dnevnik pročitanih knjiga. Na listi od 465 pročitanih knjiga (i onih koje je namjeravala pročitati) nema ni jednog hrvatskog autora, kao ni jedne knjige u hrvatskom prijevodu. Knjige je čitala u originalu ili u njemačkom prijevodu. Ona tu nije nikakva iznimka. Njemački je bio jezik sporazumijevanja viših društvenih slojeva do raspada Austro-Ugarske Monarhije.

¹⁷ Sidonia von Nadherty, bliska prijateljica Dore Pejačević, u svojoj kući na imanju u Janovicama priređivala je kulturne i političke salone koje su posjećivali umjetnici kao što su Karl Kraus, R. M. Rilke, njegova supruga i kiparica Klara Westhof-Rilke (Clara Westhoff-Rilke), Karel Čapek, Adolf Los (Adolf Loos) i drugi. Dora Pejačević je često boravila u njoj kući pa su neki od njih postali i njeni bliski prijatelji.

¹⁸ Njeno je obrazovanje bilo u potpunosti privatno, a o njemu je vodila računa njena engleska guvernanta Miss Davison.

¹⁹ Najveći dio njezina opusa čine skladbe za klavir (76) u različitim formacijama, pisane, kako za koncertnu, tako i didaktičku uporabu, obzirom da je Lang najduže radila kao nastavnica klavira u Glazbenoj školi Vatroslav Lisinski Zagreb. Valja spomenuti njen *Koncert* za klavir i orkestar op. 22, te velik doprinos umjetničkim popijevkama koje je uglazbljivala na tekstove hrvatskih pjesnika. Popis skladbi Ivane Lang objedinila je Kristina Lučić 2002. godine, te objavila isti u hrvatsko muzikološkom časopisu *Arti Musices* 33 (2).

pohranjena ostavština.²⁰ Želeći upoznati svijet Ivane Lang, potrebno je zaviriti u „razasutu“ građu, obzirom da život i stvaralaštvo do danas nisu objedinjeni u jedinstvenu publikaciju.

Što se tiče enciklopedijske građe, njeno stvaralaštvo zabilježeno je tek kratkim pregledom u *Muzičkoj enciklopediji Jugoslavije* (1974), dok se kasnije njeno ime pojavljuje u *Leksikonu jugoslavenske muzike* (1984), *Hrvatskom općem leksikonu* (1996) i *Hrvatskom biografskom leksikonu* (Ajanović-Malinar, 2013). Muzikologinja Naila Ceribašić u objavljenom radu „Glazbene umjetnice“ (Ceribasic, 2006) tematizira pristup obradi glazbenica upravo u *Hrvatskom općem leksikonu* u odnosu na njihove muške kolege. Tako je u ovoj publikaciji Ivana Lang navedena kao skladateljica, ali ne i kao klavirska pedagoginja unatoč tome što je cijeli život djelovala kao nastavnica klavira, dok je primjerice njezin muški kolega Svetislav Stančić predstavljen i kao skladatelj i kao klavirski pedagog (Ceribasic, 2006). Zanimljivo je kako glazbena pedagoginja Truda Reich u svojoj publikaciji iz 1972. godine pod nazivom *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije* uvrštava pregled života i djela Ivane Lang na jednak način kao i preostalih stotinjak obrađenih muških skladatelja (Reich, 1972). Tekstom muzikologinje Vesne Rožić, platforma *Grove Music Online* uvrstila je Ivanu Lang 2014. godine u globalnu bazu podataka o skladateljicama. Muzikolog Lovro Županović u svojoj knjizi *Stoljeće hrvatske glazbe*, spominje Ivanu Lang u sklopu popisa skladatelja rođenih nakon 1900. godine, bez dodatnih osvrti na njeno stvaralaštvo (Županović, 1980). Tridesetak godina kasnije, u objavljenoj kronologiji *Kratka povijest hrvatske glazbe* muzikologa Stanislava Tuksara, Ivana Lang nije uvrštena niti u jedan kontekst hrvatske glazbe 20. stoljeća (Tuksar, 2000). Ivana Lang je u središtu interesa ponajprije pijanistica, povremeno muzikologinja, te glazbenih pedagoga. Uvidom u sadržaje objavljenih tekstova o skladateljici ističu se dva pristupa. Prvi i dominantni pristup predstavlja pregled stvaralaštva (često obilježničkog karaktera) sa izraženim fokusom na perspektivu ženskog skladateljskog stvaralaštva u hrvatskim glazbeno-društvenim okvirima. U toj kategoriji ističu se tekstovi muzikologinja Bosiljke Perić-Kempff (Kempff, 1999), Mirte Špoljarić (Špoljarić, 2007), Koraljke Kos (Kos, 2012),

²⁰ Cjelokupna ostavština osim navedenih opusa, uključuje i njene dnevničke koje je pisala između 1953. i 1980. godine. To su rukopisi vrijedni pažnje koji prikazuju skladateljičine široke osobne i kulturne interese, ali i unutarnji svijet jedne žene u vrlo izazovnim vremenima. O svom skladateljskom jeziku nije puno pisala. Dnevnički su otkrili da ju je uz glazbu interesirala i globalna politika: pohranila je mnoge članke iz novina o različitim povijesnim događajima. Bila je vrlo posvećena čitanju o svemiru. Sačuvala je svaku programsku knjižicu u kojoj je njezina glazba izvođena tijekom života.

Martine Bratić (Bratić, 2018), i pijanistice Tamare Jurkić Sviben (Jurkić Sviben, 2014). Muzikologinja Bosiljka Perić-Kempf 1999. godine u književnom listu za umjetnost, kulturu i znanost *Vijenac*, ističe da Ivana Lang unatoč bogatom i vrijednom opusu pripada kategoriji marginaliziranih hrvatskih skladateljica, a kao mogući uzrok navodi: „Ravnodušnost kao ozračje i prešućivanje kao posljedica nezdravih odnosa unutar naših kulturnih okolnosti rezultirali su retuširanom slikom važnosti vrijednosti hrvatskih glazbenih dostignuća kako na produktivnom, tako i na reproduktivnom planu” (Perić-Kempf, 1999). U istom članku autorica ukazuje na nedostatak analitičkog pristupa stvaralaštvu Ivane Lang koji je nužan za ostvarivanje konačne procjene njezine ostavštine i skladateljskog jezika (Isto). Primjerice, njen skladateljski jezik u razdoblju između 1945. i 1960. godine okarakteriziran je novo-nacionalnim usmjerenjem radi dominacije utjecaja istarskog folklornog idioma u njenim skladbama.²¹ Iako se taj aspekt proteže kroz njeno stvaralaštvo, do danas nije objavljena detaljna analiza koja bi suvremenim metodološko-analitičkim pristupom sistematizirala, kategorizirala i kontekstualizirala recepciju folklorne građe istarskog idioma u njenom opusu. Tamara Jurkić Sviben spominje i pojavu „bitonalnih, politonalnih i atonalnih kombinacija” (Jurkić Sviben, 2014: 170) u klavirskim skladbama, međutim, iste nisu potkrijepljene analizom u navedenom tekstu. Drugi, rijedak pristup njenom stvaralaštvu, uključuje selekciju pojedinih elemenata njezina skladateljskog opusa ili pedagoške djelatnosti. U tom kontekstu, vrijedno je spomenuti monografiju muzikologinje Koraljke Kos koja je odabrane popijevke Ivane Lang uvrstila u knjigu o povijesnom razvoju hrvatske umjetničke popijevke (Kos, 2014). Tamara Jurkić Sviben redaktorskim se bilješkama povodom objave notnog izdanja *Skladbe za klavir* Ivane Lang, osvrnula na nastajanje skladbi za klavir (Jurkić Sviben, 2008). Doprinos Ivane Lang u oblasti klavirske pedagogije i pijanizma, dotaknula se autorica Martina Mičija Palić u svojoj doktorskoj disertaciji te istaknula: „Istodobnost triju sastavnica njezine djelatnosti, skladateljske, pedagoške i pijanističke, čini je jedinstvenom među pijanisticama i glasovirskim pedagoginjama iz prve polovine dvadesetoga stoljeća, jer se skladateljstvo kao stvaralačka djelatnost nije smatralo svojstvenim ženama” (Mičija Palić, 2019).

²¹ Tzv. novi nacionalizam prisutan je, prema periodizaciji muzikologinje Koraljke Kos, u Hrvatskoj od 1920-ih, pa sve do uspostavljanja festivala suvremene glazbe Muzički biennale Zagreb 1961. (Kos, 1976). Interes za istarski folklor među skladateljima mogao bi se simbolički povezati i sa pripajanjem Istre Jugoslaviji nakon Drugoga svjetskog rata, obzirom da je u tom periodu evidentan utjecaj istarskog folklora na hrvatske skladatelje općenito.

Unatoč tome što se interes za izvođenja djela Ivane Lang povećao, čemu svjedoče i objavljeni nosači zvuka,²² analitički pristup njenom opusu i dalje izostaje.²³

Ivanu Lang od zaborava čuvaju slavljeničke obljetnice i povremeni projekti u kojima sudjeluju studenti i profesori glazbenih škola i akademija. Treba istaknuti kako je u sklopu ciklusa *Vivat academia* 2018. godine, realiziran projekt pod nazivom *Priča o Ivani*, u kojem su sudjelovali kći Ivane Lang – hrvatska operna pjevačica Kristina Beck-Kukavčić, pijanistica Eva Kirchmayer Bilić, muzikologinja Vesna Rožić, redatelj Hrvoje Korbar, te su zajedno sa profesorima i studentima Muzičke akademije u Zagrebu upriličili interaktivni koncert koji je uključivao i kratki dokumentarni film o Ivani Lang.²⁴ Kako je Ivana Lang velik dio svoga života posvetila klavirskoj pedagogiji, važno je istaknuti kako su u aktualni nastavni plan i program za srednje glazbene škole (2008), uvrštene tek četiri njezine skladbe (unatoč bogatom pedagoško-didaktičkom opusu), dok se u nastavnom planu za osnovnu glazbenu školu (2006) nalazi tek jedna skladba. Iz toga proizlazi kako je potrebna revizija nastavnog plana i programa, kako bi se intenzivnije uključila djela (hrvatskih) skladateljica. Skladbe Ivane Lang čekaju na detaljnu profesionalnu evaluaciju. Bez znanstvene analize njezinih skladbi u nacionalnom, ali i međunarodnom kontekstu, njezino stvaralaštvo unatoč dosadašnjem naporu, ostaje ispod radara dubljeg interesa hrvatske muzikologije.

²² U području diskografije, objavljena su sljedeća izdanja: diskografska kuća Cantus Hrvatskog društva skladatelja objavila je 2019. godine nosač zvuka pod nazivom *Glazbeni svemir Ivane Lang* s trinaest snimljenih skladbi Ivane Lang. U istoj je ediciji 2021. godine objavljen nosač zvuka s djelima za harfu i flautu *I Colori* na kojem se nalazi i jedna skladba Ivane Lang. Hrvatski Trio Orlando (izdavač: Cantus, 2012) i Duo Krpan/Majnarić (izdavač: Croatia Records, 2016) uvrstili su po jednu njezinu komornu skladbu na svoje nosače zvuka. *Sonatina* op. 24 nalazi se na nosaču zvuka *Začarani klavir* pijanistice Tamare Jurkić Sviben u izdanju Croatia Recordsa 2011. godine. Isto tako, fonoteka Hrvatskog radija posjeduje bogatu arhivu snimaka njenih djela izvedenih kroz razne radio emisije (Jurkić Sviben, 2014).

²³ U sklopu predavanja na Sveučilištu Sorbonne održanog 27. listopada 2023. godine, koautorica ovog teksta Petra Zidarić Györek na primjeru skladbe *Istarska barkarola* prikazala je vlastiti analitički pristup navedenoj problematici te naglasila potrebu kategorizacije recepcije istarskog idioma u njenom stvaralaštvu. Prema analizi Zidarić Györek, Lang istarski idiom koristi vrlo pragmatično, svodeći ga na tonski materijal, asimilirajući ga u vlastiti skladateljski jezik koji je ukorijenjen u zapadno-europskoj tradiciji, autentičnost istarskog idioma je pritom od sekundarne važnosti.

²⁴ Koncert je održan 7. 3. 2018. godine, program dostupan na: <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza:2765> (Pristupljeno 11. 7. 2024).

Kako bi ovu skladateljicu stavili na mjesto u hrvatskoj glazbenoj povijesti koje joj neminovno pripada, interdisciplinarno istraživanje i tiskanje preostalih opusa nužni su preduvjeti za ispunjavanje tog zadatka.

U Hrvatskoj danas aktivno djeluje dvadesetak skladateljica, mnoge sa respektabilnim međunarodnim karijerama. U ovom radu predstavnica nove generacije skladateljica Margareta Ferek-Petrić (1982) predstavlja skladatelje/skladateljice koji su svoje obrazovanje stekli u inozemstvu.²⁵ Njeno stvaralaštvo do sada nije podleglo analitičko-muzikološkoj obradi iako se uvidom u njen opus da zaključiti kako se radi o skladateljici širokih skladateljskih interesa i koncepata vrlo aktualnih u međunarodnom kontekstu. S analitičkog gledišta, mnogi aspekti njenog skladanja izazivaju interes: od muzičkog teatra, gestike i muzičkih znakova, proširene instrumentalne skladateljske tehnike, preko polistilizma, pa sve do, tzv. interkulturalnog skladanja.²⁶ Potonje se reflektira u skladbama *Last Smoke*, *Beastie Poetry* i *Melanholija gegen rakija*. Margareta Ferek-Petrić u tim skladbama spaja dva različita kulturna entiteta, s jedne elemente klišeiziranih/stereotipnih balkanskih zvukovnih referenci, a s druge strane proširene skladateljske tehnike, ukorijenjene u zapadnjačko novo-glazbenoj estetici. Upravo mentalni stereotipi o Balkanu²⁷ igraju važnu ulogu u formiranju njenog skladateljskog jezika, što dovodi do internalizacije balkanskih zvučnih stereotipa u vrlo ironične i satirične glazbene izričaje, a istovremeno čini je prepoznatljivom na međunarodnoj sceni. Primjerice već samim nazivom *Melanholija gegen rakija* (2012), za kvartet saksofona, skladateljica daje naslutiti poigravanje sa tradicijom. U glazbenoj strukturi to se očituje na razini tonskog materijala (česta upotreba ljestvičnih nizova sa povećanom sekundom – jednim od parametara karakterističnih za slavenske i blisko-istočne melodije,

²⁵ Studij kompozicije skladateljica je završila na Sveučilištu za glazbu i scensku umjetnost u Beču.

²⁶ Glazbena interkulturalnost i interkulturalna kompozicija općenito, posljednjih se godina zbog intenzivne globalizacije i transnacionalne dinamike sve češće spominju u muzikološkim i teoretskim raspravama. Prema austrijskom muzikologu i glazbenom teoretičaru Kristijanu Ucu (Christian Utz), termin interkulturalno sugerira razmjenu ili sredinu između dva različita kulturna entiteta (Utz, 2002), a može se pronaći u mnogim skladbama van-europskih skladatelja osobito nakon 1990. godine.

²⁷ Iako kontroverzan pojam, skladatelj i umjetnici s prostora bivše Jugoslavije nastoje demistificirati pojam *Balkan*, ujedinjujući se kroz različite suradnje i koristeći elemente povezane s glazbenim vezama među narodima koji žive na tom geografskom području. Vrlo svjež primjer predstavlja kolaborativni projekt pod naslovom *Balkan Affairs* u produkciji Muzičkog biennala Zagreb 2023. pod vodstvom Margarete Ferek-Petrić – u suradnji s Neue Vocalsolisten Stuttgart. Šest skladatelja iz šest država bivše Jugoslavije skladateljski se bavilo posljedicama balkanskih ratova koji još uvijek oblikuju društva u njihovim domovinama. Za projekt se koristio naziv *Balkan*, kao termin za zajednička povijesna iskustva. Program dostupan na: <https://www.mbz.hr/hr/program-2023/16-04/balkan-affairs> (Pristupljeno 11. 7. 2024).

svojevrnsi kulturološki klišej), zvukovnih asocijacija (poput višeglasnih, vrlo glasnih puhačkih zvukovnosti povezanih sa svadbenim ceremonijama na Balkanu), te elementa poput asimetričnih ritamskih obrazaca. Treba naglasiti da navedeni koncept čini samo jedan dio skladateljinih strategija, nikako isključiv. Nova generacija hrvatskih skladateljica, prikazuje diferencijaciju na međunarodnoj razini. Margareta Ferek-Petrić kroz svoj skladateljski jezik izaziva promišljanja o stereotipima, klišejima, nametnutim uvjerenjima, svemu onome čemu su bile izložene ranije generacije skladateljica, ali često bez prilika da se njihov glas čuje. U svom satiričnom pristupu suočava se s sredinom prepunom bizarnih i paradoksalnih situacija kojima smo okruženi. Svojom estetikom i aktivnim angažmanom Ferek-Petrić pripada generaciji skladateljica koje nastavljaju prkositi, izazivati, stvarati sadašnjost i budućnost hrvatske nove glazbe. U kontekstu ženskog osnaživanja njeno ime predstavlja osobit značaj, obzirom da je uz muzikologinju Eriku Krpan jedina žena koja je stala na čelo Muzičkog biennala Zagreb, kao umjetnička ravnateljica 2021. i 2023. godine.

Projekt *She is music* omogućio je učenicima i nastavnicima suočavanje sa trenutnim stanjem recepcije i prisutnosti ženskog stvaralaštva. Ustanovili smo kako je žensko skladateljsko stvaralaštvo na zahtjevnom putu do ravnopravne zastupljenosti na koncertnim repertoarima i njihovom uključivanju u nastavni plan i program. Analiza koncertnih programa koju smo proveli, potiče nas da kontinuiranom edukacijom o stvaralaštvu skladateljica pozitivno utječemo na izvođenje, istraživanje i objavljivanje bogatog ženskog (hrvatskog) skladateljskog repertoara.²⁸ Stoga, dužnost nam je da ravnopravnost prije svega obrazujemo, širimo i živimo, radi svih skladateljica koje nisu imale tu priliku. Vrijeme je, zar ne?

Literatura:

- Ajanović Malinar, Ivona. 2013. „LANG, Ivana“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11096>, (
- Bratić, Martina. 2018. „O hrvaški ženski glazbi“, u: Štefanija, L., Bogunović Hočevan, K. (ur.): *Ženskost v glasbi skladateljic po 1918: Pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 132–168.
- Davidović, Dalibor. 2022. „Zagonetka njene samotnosti“, u: Silvija Lučevnjak (ur.): *Zbornik radova na znanstveno-stručnog skupa Izazovi baštine Dore Pejačević*, Našice: Udruga za hrvatsku povjesnicu i Ogranak Matice hrvatske u Našicama, 23–50.

²⁸ U kontaktu sa istraživačima i istraživačicama iz regiona došli smo do saznanja da je slična situacija sa supresijom ženskog stvaralaštva u umetnosti gotovo u svim bivšim državama Jugoslavije. Jedan od recentnijih projekata koji obrađuje tu temu je i *Istorija i identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti – kreiranje izbora za naučnu i umetničku transpoziciju ARSFID* koji se finansira sredstvima Fonda za nauku Republike Srbije. Videti: <https://arsfid.edu.rs/>.

- Ceribašić, Naila. 2006. „Glazbene umjetnice”; u Kodrnja, J. (ur.): *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, 265–281.
- Di Laccio, Gabriela. 2022. *“Equality & Diversity in Global Repertoire, Orchestras seasons 2021–2022.”* izvještaj fundacije Donne – Women in Music.
- Jurkić Sviben, Tamara. 2014. „Ivana Lang, hrvatska skladateljica: O 100-toj obljetnici rođenja 1912. –1982”; u Jalžević, M; Marinčić, P. (ur.): *Dies historiae “Žene kroz povijest”*: zbornik radova, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 163–175.
- Jurkić Sviben, Tamara. 2008. *Ivana Lang – skladbe za klavir*, redaktorske bilješke uz notno izdanje; Zagreb: Cantus – Hrvatsko društvo skladatelja, Ars Croatica.
- Kos, Koraljka. 1976. „Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja”, *Arti musices*, 7, 25–39.
- Kos, Koraljka. 1982. *Dora Pejačević*. Zagreb: JAZU.
- Kos, Koraljka. 2008. *Dora Pejačević*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije u Zagrebu.
- Kos, Koraljka. 2012: „Ivana Lang – povodom stote obljetnice rođenja”, u: *Tonovi – časopis glazbenih i plesnih pedagoga*, 60, 85–87.
- Kos, Koraljka. 2014. *Hrvatska umjetnička popijevka*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Kovačević, Krešimir. 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Kovačević, Krešimir. 1980. „Pejačević”; u A. Koci, K. Kovačević, Z. Kučukalić, D. Ortakov, V. Peričić (prir.): *Jugoslavenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 392–393.
- Lučić, Kristina. 2002: „Grača za povijest hrvatske glazbe – Popis skladbi Ivane Lang (1912.–1982.)”, u: *Arti Musices*, 33 (2), 263–288.
- Mičija Palić, Martina. 2019. *Pijanistice zagrebačke sredine s kraja 19. i prve polovine 20. stoljeća u svjetlu suvremenog pijanizma i glasovirske pedagogije*, doktorska disertacija. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Perić-Kempf, Bosiljka: 1999. „Intimistički opus Ivane Lang”, *Vijenac*, 136, 40.
- Reich, Truda. 1972. *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Rožić, Vesna. 2014. „Lang, Ivana”, *Grove Music Online*. <https://www-1oxfordmusiconline-1com1000008np004c.han.kug.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002270948>. (Pristupljeno 12. 7. 2024).
- Rožić, Vesna. 2005. „Feminizam i muzikologija: kako još misliti Doru”; u Nataša Govedić (ur): *Treća*, VII (1–2), 458–465.
- Rožić, Vesna. 2007. „Feminizam i muzikologija”; u A. Čakardić, A. Jelušić, D. Majić, T. Ratković (ur.): *Kategorički feminizam – nužnost feminističke teorije i prakse*. Zagreb: Centar za ženske studije, 40–50.
- Špoljarić, Mirta. 2007. „Skladateljica u muškom svijetu”, *Vijesnik*, 72 (25. listopada), 25.
- Tuksar, Stanislav. 2000. *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Utz, Christian. 2002. *Neue Musik und Interkulturalität, von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Župan, Dinko. 2012. „Books I have read – Dora Pejačević kao čitateljica”, *Scrinia Slavonica*, 12, 115–178.
- Županović, Lovro. 1980. *Stoljeće hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga.

The Project *SHE IS MUSIC*: The Reception of Female Composers – Dora Pejačević, Ivana Lang and Margareta Ferek Petrić

In 2023, the Varaždin Music School launched the project titled *She Is Music* that confronts students, teachers, and wider audiences with the (in)visibility of female composers in Croatian concert programs and music curricula. To highlight these issues, we conducted an analysis of the inclusion of compositions by female composers during the 2021/2022 concert seasons. Our focus includes three female composers from different periods: Dora Pejačević, Ivana Lang, and Margareta Ferek Petrić. This case study provides insight into the reception and evaluation of their work. The goal of the project is to lay the groundwork for a platform promoting gender equality in creativity through education and to enhance the integration of female composers' works at all levels of musical activity, and offer an example of good practice for similar initiatives in the region.

Keywords: music education, equality, inclusion, female creativity, contemporary music

BIOGRAFIJE BIOGRAPHIES*

***Napomena:** Stavovi autora iznetih u zborniku, 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.

Dr Irina Subotić (Beograd, 1941), profesorka emerita Istorije moderne umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Bila je dugogodišnja kustoskinja Muzeja savremene umetnosti (1965–1978) i Narodnog muzeja u Beogradu (1979–1995); profesorka Istorije moderne umetnosti na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu (1991–2001) i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (1995–2008). Predaje na master i doktorskim studijama u Beogradu na UNESCO-voj katedri Univerziteta umetnosti i u Novom Sadu na Odeljenju za scenski dizajn Fakulteta tehničkih nauka. Autorka je više knjiga i studija o modernoj, savremenoj i avangardnoj umetnosti; posebno se bavi zenitizmom i njegovim vezama za evropskim avangardnim pokretima, kao što su ekspresionizam, futurizam, dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam, Bauhaus i dr. Među poslednjim publikacijama uredila je (zajedno sa B. Jovićem) Zbornik radova *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021* (Beograd–Kragujevac 2021). Članica je nekoliko profesionalnih udruženja (AICA, ICOM) i organizacija civilnog društva posvećenih očuvanju kulturnog nasleđa (*Europa Nostra*, *Evropa Nostra Srbija*, *La Renaissance Française*).

Irina Subotić, Ph.D. (Belgrade, 1941), Professor Emeritus of Modern Art History at the University of Novi Sad. She served as a curator at the Museum of Contemporary Art (1965–1978) and at the National Museum (1979–1995) in Belgrade. She was a professor of History of Modern Art at the Faculty of Architecture in

Belgrade (1991–2001) and at the Academy of Arts in Novi Sad (1995–2008). She teaches postgraduate programmes at the UNESCO Chair of the University of Arts in Belgrade and at the Academy of Arts and Department of Stage Design at the Faculty of Technical Sciences in Novi Sad. Subotić is the author of several books and studies on modern, contemporary and avant-garde art, with a particular interest in Zenitism and its relations to other European avant-garde movements such as Expressionism, Futurism, Dada, Surrealism, Constructivism, Bauhaus, and other. Recent publications include the Collection of Essays *A Hundred Years of the 'Zenit' Magazine 1921–1926–2021*, edited with B. Jović (Belgrade–Kragujevac 2021). She is a member of several professional associations (AICA, ICOM) and civil society organisations, dedicated to the preservation of cultural heritage (*Europa Nostra*, *Europa Nostra Serbia*, *La Renaissance Française*).

Dr Vesna Kruljac (1972) osnovne studije istorije umetnosti završila je (2003) na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, gde je magistrirala (2007) i doktorirala (2015). Profesionalnu karijeru započela je kao kustoskinja u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu (2003) i Narodnom muzeju Srbije u Beogradu (2007), a nastavila kao docentkinja (2018) i vanredna profesorka (2023) na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bavi se proučavanjem istorije moderne umetnosti i avangarde u jugo-

slovenskom i evropskom kontekstu. Autorka je četiri monografije i više naučnih radova objavljenih u zemlji i inostranstvu.

Vesna Kruljac, Ph.D. (1972) completed her studies in Art History at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade, in 2003. She earned her master's degree in 2007 and defended her PhD thesis in 2015. She began her professional career as a curator at the Matica Srpska Gallery in Novi Sad (2003) and the National Museum of Serbia in Belgrade (2007). She later became an assistant professor (2018) and then an associate professor (2023) at the Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade. Her primary research interests include the history of modern art and the avant-garde in both the Yugoslav and European contexts. She authored four monographs and many scientific papers published in Serbia and abroad.

Gorana Stevanović rođena je 1975. u Beogradu. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na Katedri za istoriju umetnosti (2001). Dobitnica je nagrade Spomen zbirke Pavla Beljanskog za najbolji diplomski rad (2001). Radila je u Muzeju primenjene umetnosti na poslovima umetničkog oblikovanja i realizacije izložbi (2002); u Biblioteci grada Beograda u Odeljenju za marketing i programe iz kulture (2003–2005); u likovnoj galeriji „BelArt” kao kustos i PR (2006); u Narodnoj biblioteci Srbije, u Bibliografskom odeljenju (2007–2019); kao voditeljka za

Grafički fond i Umetničku zbirku (2019–). Autorka je izložbi i kataloga *Slikarstvo srpskog intimističkog kruga*, *Otkriveni svet ilustracije Ljubice Cuce Sokić*, *KLAS – karikature*, kao i brojnih stručnih radova iz oblasti primenjene umetnosti i bibliotekarstva.

Gorana Stevanović, Ph.D., was born in Belgrade in 1975. She graduated from the Faculty of Philosophy in Belgrade, at the Department of Art History. She worked as a curator at the Museum of Applied Arts in Belgrade (2002); as a librarian responsible for organizing cultural programs in the Marketing Department and the Local History Department of the Belgrade City Library (2003–2005); as a curator and PR manager at the Belart Gallery (2006); as a bibliographer and editor for retrospective bibliography in the Bibliographic Department (2007–2019), and then as a senior librarian for the Graphic Collection and Art Collection (2019–) at the National Library of Serbia. She is the author of numerous art exhibitions and catalogs, as well as scholarly and professional texts in the fields of applied arts and librarianship.

Dr Dijana Metlić je redovna profesorka istorije umetnosti na Katedri za teorijske predmete Departmana likovnih i primenjenih umetnosti, Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Napisala je pet knjiga, uredila dva međunarodna zbornika, a svoje naučne radove publikovala u brojnim domaćim i inostranim

časopisima i zbornicima. Objavljuje tekstove za Routledge, Springer, De Gruyter, Palgrave Macmillan, Bloomsbury, Filmski centar Srbije, Srpsku akademiju nauka i umetnosti, Galeriju Matice srpske, itd. Istražuje veze između slikarstva, fotografije i filma na primerima evropske i američke umetnosti.

Dijana Metlić, Ph.D., is a Professor of Art History at the Academy of Arts, University of Novi Sad. She has written four books, co-edited several companions, and published numerous papers in Serbia and abroad (with De Gruyter, Bloomsbury, Palgrave Macmillan, etc). She has also participated in many national and international conferences. Additionally, she has curated exhibitions at the Gallery of Matica srpska in Novi Sad, the Centre culturel de Serbie in Paris, and the Gallery of the Serbian Academy of Science and Arts in Belgrade. In 2023, she co-edited the anthology *Gender, Power and Identity in the Films of Stanley Kubrick*, with Karen A. Ritzenhoff and Jeremi Szaniawski, published by Routledge. Her primary area of research is modern art, with a particular focus on the interrelations between film, photography and fine arts. Dr. Metlić is also devoted to exploring Serbian interwar arts, with a special focus on the lesser-known works of women artists.

Dr Merima Omeragić, teoretičarka književnosti i kulture, postdoktoralna istraživačica na Nacionalnom univerzitetu Yang

Ming Chiao Tung pri Međunarodnom centru za kulturološke studije (Tajvan) i viša naučna istraživačica na Univerzitetu u Sarajevu. Diplomirala je i magistrirala na južnoslavenskim književnostima. Na Filološkom fakultetu u Beogradu doktorirala je 2023. godine. Učestvovala je na međunarodnim konferencijama gdje je izlagala naučne radove koristeći transnacionalne, interdisciplinarne i intersekcionalne i feminističke pristupe. Objavljivala je radove u indeksiranim domaćim i internacionalnim časopisima. U koautorstvu sa Dubravkom Ugrešić objavila je *Brnjicu za vještice* (2021). Dobitnica je stipendije „Žarana Papić” i nagrade Univerziteta u Sarajevu koja se dodjeljuje za naučni rad.

Merima Omeragić, Ph.D., is a theoretician of literature and culture, a postdoctoral candidate at the National Yang Ming Chiao Tung University at the International Center for Cultural Studies (Taiwan) and a Senior Research Assistant at the University of Sarajevo. She completed her studies in South-Slavic Literature. Upon earning her Master's Degree, she was Awarded the *Golden Badge* as the top student in her graduating class at the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo. In 2023, she defended her doctoral thesis titled *Post/Yugoslav Antiwar Women's Prose* at Faculty of Philology (University of Belgrade), under the supervision of Dr. Biljana Dojčinović. Her major research interests include literature, art, culture, film and contemporary theories. Omeragić has participated in significant international conferences, where she has lectured on

topics related to transnational, interdisciplinary, and intersectionally contexts and approaches. She is the author of several scientific papers published in prominent national and internationally indexed journals. Omeragić co-authored the book *The Scold's Bridle* (2021) with Dubravka Ugrešić. She has received award from the University of Sarajevo for scientific research and the Žarana Papić scholarship.

Msr Sofija Milenković je istraživač-pravnik i studentkinja doktorskih studija na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, gde je završila osnovne i master studije. Takođe je završila master studije istorije umetnosti na Univerzitetu Pariz 1 Pantheon-Sorbona. Njen istraživački fokus je na modernoj umetnosti i transnacionalnoj istoriji umetnosti. Njeni tekstovi su, između ostalog, objavljeni u publikacijama *Marko Čelebonović* (2017) i *Sava Šumanović i evropski realizmi između dva svetska rata* (2022). Saradnica je na projektu *Hronologija izlaganja skulpture u Srbiji 1945–2000*. Dobitnica je Nagrade „Prof. dr Katarina Ambrozić” (2017), Nagrade Spomen-zbirke Pavla Beljanskog (2018), kao i Nagrade „Lazar Trifunović” (2020).

Sofija Milenković, M.A., is a research intern and PhD student at the Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, where she completed her undergraduate and master's studies. She also obtained a Master's degree in

Art History from the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her research focuses on modern art and transnational art history. She is a co-author of the monographs *Marko Čelebonović* (2017) and *Sava Šumanović and Realisms in Europe between the Two World Wars* (2022). She is also a collaborator in the project *The Chronology of Exhibiting Sculpture in Serbia 1945–2000*. Milenković won the “Prof. Dr. Katarina Ambrozić” Award (2017), the Pavle Beljanski Memorial Collection Award (2018), and the “Lazar Trifunović” Award (2020).

Dr Ana Ereš je naučna saradnica na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Bavi se istraživanjem modernizma, istorije izložbi i jugoslovenskog umetničkog prostora u 20. veku. Objavila je publikacije: *Mrđan Bajić: skulptotekture* (Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2013), *Skulptura: metod, društvena praksa 1 i 2* (Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2016. i 2021, kourednica), *Marko Čelebonović* (Galerija Rima, Kragujevac 2017; SANU, Beograd 2018, koautor-ka), *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938–1990): kulturne politike i politike izložbe* (Galerija Matice srpske, Novi Sad 2020). Dobitnica je Nagrade „Lazar Trifunović” za kritičko pisanje o umetnosti (2017) i Nagrade „Pavle Vasić” za knjigu o jugoslovenskim nastupima na Venecijanskom bijenalu (2020).

Ana Ereš, Ph.D., is a research associate at the Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade. Her research focuses on Yugoslav art, the history of exhibitions and transnational art history. Her publications include: *Mrdjan Bajić: Sculptotecture*, 2013; *Sculpture: Medium, Method, Social Practice*. Volumes 1 and 2, 2016; 2021 (co-editor); *Marko Čelebonović* monograph, 2017; 2018 (co-author); *Yugoslavia at the Venice Biennale (1938–1990): Cultural Policies and Exhibition Politics*, 2020; *Olga Jevrić* monograph, 2022 (co-author). In 2017, she was awarded the Lazar Trifunović Award for Art Criticism. In 2020, she received the Pavle Vasić Award for her book on the history of Yugoslav participation in the Venice Biennale.

Msr Isidora Savić je kustoskinja Muzeja grada Beograda, zadužena za Zbirku za likovnu i muzičku umetnost do 1950. godine. Diplomirala je na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 2015, gde je naredne godine i masterirala. Od 2017. je doktorantkinja na istom Odeljenju. Bavi se istraživanjem nacionalne i evropske umetnosti poznog 19. i ranog 20. veka. Autorka je nekoliko izložbi, stručnih i naučnih tekstova, kao i projekata iz oblasti muzejskog nasleđa, među kojima se ističe *Obeležavanje 150 godina od rođenja Bete Vukanović (1872–1972)*, realizovan u periodu od 2021. do 2023. godine.

Isidora Savić, M.A., is a Curator at the Belgrade City Museum, where she is responsible for the Collection of Fine Arts and Music up to the year 1950. She graduated from the Department of Art History at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade, in 2015, and completed her master's degree there the following year. Since 2017, she has been a PhD candidate at the same department. Her research focuses on national and European art from the late 19th and early 20th centuries. She has authored several exhibitions, papers and catalogues, as well as projects in the field of museum heritage, including the *Celebration of the 150th Anniversary of the Birth of Beta Vukanović (1872–1972)*, which was implemented from 2021 to 2023.

Msr Jelena Ognjanović je diplomirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a potom je završila master studije na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, na Odseku za pedagogiju. Od 2013. godine zaposlena je u Galeriji Matice srpske. Bavi se poslovima vezanim za pripremu i realizaciju izložbi i koordinaciju evropskih projekata. U svojstvu muzejskog edukatora kreirala je brojne edukativne programe za decu i mlade i koordinirala nekoliko evropskih projekata. Autorski je realizovala nekoliko izložbi u Galeriji, za koje je priredila i prateće publikacije. Bavi se proučavanjem muzeologije i muzejske edukacije. Aktivno učestvuje u radu stručnih skupova, konferencija i ra-

dionica u zemlji i inostranstvu. Članica je Nacionalnog komiteta ICOM-a Srbije i Muzejskog društva Srbije.

Jelena Ognjanović, M.A., graduated from the Faculty of Philosophy in Belgrade with a degree in Art History and earned her master's degree from the Faculty of Philosophy in Novi Sad, specializing in Pedagogy. Since 2013, she has been employed at the Gallery of Matica Srpska. As a museum educator, she has developed numerous educational programs and workshops for children and youth and has coordinated several European projects. She has also authored several exhibitions at the Gallery and prepared accompanying publications. She is engaged in studying museology and museum education. She actively participates in expert meetings, conferences, and workshops in the country and abroad. She is also a member of the National Committee of ICOM Serbia and the Society of Museum Experts of Serbia.

Dr Žarka Svirčev, viša naučna saradnica na odeljenju za proučavanje periodike u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu. Oblasti akademskog interesovanja su joj feminističke studije periodike, feminističke studije modernizma i avangardne, i studije Holokausta. Objavila je četiri knjige: *Ah, taj identitet* (o stvaralaštvu Dubravke Ugrešić), *Vinaverova književna republika*, *Avangardistkinje*. *Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti* i

Portret prethodnice: Draga Dejanović. Sa dr Jelenom Milinković je uredila međunarodni zbornik naučnih radova *Ženski pokret (1920–1938)*; uredila je i zbornik radova *Postajanje autorkom u srpskoj kulturi*. Priredila je knjigu *Nemiri između četiri zida: izbor pripovedaka književnica prve polovine 20. veka*.

Žarka Svirčev, Ph.D. is a Senior Research Fellow at the Institute for Literature and Art in Belgrade, in the Periodicals Department for the History of Serbian Literature and Culture. She has published the books in Serbian, including: *Ah, that identity! Deconstruction of Gender Stereotypes in the Work of Dubravka Ugrešić*, *Vinaver's Literary Republic*, *Portrait of the Predecessor: Draga Dejanović*, and *Avant-Garde Women. Essays on Serbian (Female) Avant-garde Literature*. She co-edited the conference proceedings book *Women's Movement: 1920–1938* with Jelena Milinković and edited the collection of papers *Becoming a Women Writer in Serbian culture*. Additionally, she edited the book *Nemiri između četiri zida: izbor pripovedaka književnica prve polovine 20. veka* [Riots Between Four Walls: A Selection of Short Stories by Female Writers of the First Half of the 20th Century].

Dr Sonja Veselinović (1981) je vanredna profesorka na Odseku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, na kojem je završila osnovne i magistarske studije i doktorirala 2014.

godine. Predaje kurseve iz književnosti 19. i 20. veka, književne teorije i teorije prevođenja. Objavila je studije *Prevodilačka poetika Ivana V. Lalića* (2012), *Recepcija, kanon, ciljna kultura* (2018), i priredila knjige *Ivan V. Lalić* (2015) i *Vladislav Petković Dis* (2021) u ediciji Deset vekova srpske književnosti Matica srpske. Objavila je mnogobrojne naučne radove iz oblasti komparatistike, teorije prevođenja i interdisciplinarnog proučavanja književnosti.

Sonja Veselinović, Ph.D. (1981) is an Associate Professor in the Department of Comparative Literature at the Faculty of Philosophy in Novi Sad, where she completed her undergraduate and master's studies, earning her doctorate in 2014. She teaches courses in 19th and 20th-century literature, literary theory, and translation theory. She has published two books *Prevodilačka poetika Ivana V. Lalića* [The Translational Poetics of Ivan V. Lalić, 2012] and *Recepcija, kanon, ciljna kultura* [Reception, Canon, Target Culture, 2018]. Additionally, she edited the selections *Ivan V. Lalić* (2015) and *Vladislav Petković Dis* (2021) in the series *Ten Centuries of Serbian Literature* published by Matica srpska. She has authored numerous scholarly articles and book chapters in the fields of comparative literature, translation theory, and interdisciplinary literary studies.

Dr Jelena Milinković (Beograd, 1981). Viša naučna saradnica na Institutu za književnost i umetnost u Beogradu. Sve nivo

studija završila je na Filološkom fakultetu u Beogradu. Jedna je od urednica zbornika *Nova realnost iz sopstvene sobe, književno stvaralaštvo Milice Janković* (2015), *Da li čitate Jelenu Dimitrijević?* (2018), *Časopis Ženski pokret (1920–1938): zbornik radova* (2021). Koautorka je knjige *Dvadeset žena koje su obeležile XX vek u Srbiji* (2013). Autorka je knjige *Ženska književnost i periodika: Misao (1919–1937) u kontekstu feminfilnih časopisa* (2022) i brojnih studija. Dobitnica je nagrade „Anđelka Milić“ za projekat *Ženski pokret 2020* (2022).

Jelena Milinković, Ph.D. (Belgrade, 1981) is a senior research associate at the Institute of Literature and Art in Belgrade. She completed all her academic studies at the Faculty of Philology in Belgrade. She is one of the editors of the following collections: *Nova realnost iz sopstvene sobe, književno stvaralaštvo Milice Janković* [New Reality from Room of One's Own, the Literary Work of Milica Janković 2015], *Da li čitate Jelenu Dimitrijević?* [Do You Read Jelena Dimitrijević?, 2018], *Časopis Ženski pokret (1920–1938): zbornik radova* [Journal *Women's Movement* (1920–1938): collection of works, 2021]. She is the co-author of the book *Dvadeset žena koje su obeležile XX vek u Srbiji* [Twenty Women Who Marked the 20th Century in Serbia, 2013]. She is the author of the book *Ženska književnost i periodika: Misao (1919–1937) u kontekstu feminfilnih časopisa* [Women's Literature and Periodicals: Thought (1919–1937) in the Context of Feminophile Magazines,

2022] and numerous studies. She is the recipient of the "Anđelka Milić" award for the *Women's Movement* 2020 project (2022).

Msr Darko Ilin (1996, Smederevo) je mladi istraživač i asistent na Istraživačkom centru za humanistiku i Fakultetu za humanistiku Univerziteta u Novoj Gorici, te student doktorskih studija nauke o književnosti na istom univerzitetu. Godine 2020. diplomirao je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, smer Srpska književnost i jezik sa komparativistikom, master studije na smeru Kulture u dijalogu završio je naredne godine, a 2023. godine master studije na programu Slovenistika, smer Nauka o književnosti na Fakultetu za humanistiku Univerziteta u Novoj Gorici. Polja njegovog interesovanja su slovenačka i postjugoslovenske književnosti, kvir studije i studije maskuliniteta u književnom diskursu.

Darko Ilin, M.A. (1996, Smederevo) is a research and teaching assistant at the Research Centre for Humanities and the School of Humanities at the University of Nova Gorica. He is also a doctoral student in Literature at the same university. In 2020, he graduated from the Faculty of Philology at the University of Belgrade, majoring in Serbian Literature and Language with Comparative Literature. He completed his master's studies in Cultures in Dialogue the following year, and in 2023, he finished his master's studies

in the Slovene Studies program, with a focus on Literature, at the School of Humanities, University of Nova Gorica. His fields of interest include Slovene and post-Yugoslav literatures, queer studies, and studies of masculinity in literary discourse.

Dr Zorana Simić (1992, Brus) istraživačica-saradnica u Institutu za književnost i umetnost, na odeljenju Periodika u istoriji srpske književnosti i kulture, kao i kandidatkinja na master programu Politikologija – Studije roda, na FPN UB (zahvaljujući stipendiji „Žarana Papić” koju dodeljuje RŽF). Osnovne (2015) i master studije (2016) završila je na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta UB. Na istom fakultetu doktorirala je 2024. godine sa temom *Urednice periodike u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji: biografski, književnoistorijski i tipološki aspekt*. Bavi se srpskom i jugoslovenskom književnošću, periodikom i kulturom 20. veka, savremenim (književnim) teorijama i istorijom feminizma. Objavljuje književnokritičke i esejističke priloge u štampi i na veb-portalima. Živi u Beogradu.

Zorana Simić, Ph.D. (1992, Brus, Serbia) is a research assistant at the Institute for Literature and Arts in Belgrade, working in the Department of Periodicals in the History of Serbian Literature and Culture. Additionally, she is pursuing a master's degree in the study program "Master

Academic Studies of Political Science – Gender Studies" at the Faculty of Political Sciences, University of Belgrade, supported by the "Žarana Papić" scholarship from the Reconstruction Women's Fund. She obtained her BA (2015) and her MA degrees (2016) from the Department for Comparative Literature and Literary Theory, at the Faculty of Philology, University of Belgrade. At the same faculty, Zorana defended her doctoral thesis in 2024, titled *Women Periodical Editors in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia: Biographical, Literary-Historical and Typological Aspects*. Her research interests include Serbian and Yugoslav periodicals, literature, and culture of the 20th century, as well as contemporary (literary) theories and the history of feminism. She regularly publishes literary reviews and essays. Zorana lives in Belgrade, Serbia.

Dr Ivana Kronja (1970, Beograd). Magistrirala i doktorirala (2010) filmologiju na FDU, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Stipendista OSI/FCO za doktorsko istraživanje na Univerzitetu Oksford, UK (2002–03). Od 2003. profesor SS na OUD BAPUSS, Beograd. Gostujući profesor na Univerzitetu u Beču, Austrija 2009, 2013. Autorka je monografija: *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001) i *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: Telo, rod, identitet. Evropa–SAD–Srbija* (FCS, 2020), većeg broja naučnih radova o kulturi, medijima i filmu i filmskih kritika objavljenih u zemlji i ino-

stranstvu. Članica Srpske sekcije FIPRESCI, međunarodnog udruženja filmskih kritičara. Saradnica Dana slovenačkog filma u Beogradu od osnivanja, ko-selektorka i članica žirija na više festivala u zemlji i regionu.

Ivana Kronja, Ph.D. (Belgrade, 1970) is a film & media studies scholar and film critic. She graduated from Film and TV Production and obtained her M.Phil. and Ph.D. degrees in History and Theory of Cinema at the Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade, Serbia. She was a full-time graduate visiting student at Linacre College, University of Oxford, UK (2002/2003), under the OSI/FCO Chevening scholarship programme. Dr. Kronja was a visiting lecturer at the University of Vienna, Austria (2009, 2013). Since 2003, she has been a professor at the College of Applied Sciences for Business and Art & Design (BAPUSS) in Belgrade. She is the author of the socio-cultural study *The Fatal Glow: The Mass Psychology and Aesthetics of Turbo-Folk* (2001) and *Aesthetics of Avant-Garde and Experimental Cinema: Body, Gender, Identity* (Film Center Serbia, 2020). Additionally, she is the coordinator of the Days of Slovenian Cinema in Belgrade and has served as a selector, critic and jury member at many regional film festivals.

Dr Amra Latifić diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu na Katedri za ruski jezik i književnost i na Fakultetu

dramskih umetnosti u Beogradu na Katedri za glumu. Doktorirala je na Interdisciplinarnim studijama pri Rektoratu Univerziteta umetnosti u Beogradu. Objavila je knjige: *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, *Ideja o glumi: performativni artekosmizam*, *Kosmopolitski sjaj beogradskog belog baleta*, *Život bez kompromisa za umetnost i mir*. *Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Objavila je stručne radove iz oblasti umetnosti u stranim i domaćim časopisima, učestvovala je na tribinama i međunarodnim festivalima iz oblasti kulture i umetnosti. Stručno se usavršavala u Rusiji i Italiji. Trenutno je zaposlena kao redovna profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu.

Amra Latifić, Ph.D., graduated from the Department of Russian Language and Literature at the Faculty of Philology in Belgrade and the Acting Department at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. She earned her PhD in Interdisciplinary Studies from the University of Arts in Belgrade. Amra has published several books, including *Paradigms of Russian Avant-garde and Postmodern Art*, *The Idea of Acting: Performative Artcosmism*, *Cosmopolitan Shine of the Belgrade White Ballet*, *A Life without Compromise for Art and Peace*. *Jelena Šantić: essays, records, comments*. She has published papers in the field of art in international and domestic journals and participated in forums and international festivals on culture and art. She pursued further education in Russia and Italy. Currently, she is a full-time professor at the

Faculty of Media and Communications, Singidunum University in Belgrade.

Msr Aleksandra Petrović (1997, Gnjilane) diplomirala je srpsku književnost i jezik s komparatistikom na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2021. godine. Odbranila je master rad s temom „Otkrivanje sveta majki: majčinstvo u romanima i poeziji Tanje Stupar Trifunović” na istom fakultetu 2022. godine. Te godine je na Filološkom fakultetu upisala i doktorske akademske studije. Zaposlena je kao istraživačica pripravnica na odeljenju „Periodika u istoriji srpske književnosti i kulture” pri Institutu za književnost i umetnost u Beogradu. Oblasti interesovanja: ženska književnost, feministička teorija i kritika, studije periodike.

Aleksandra Petrović, M.A., was born in 1997 in Gnjilane. In 2021, she completed her bachelor's studies in Serbian Literature and Language with Comparative Literature at the Faculty of Philology, University of Belgrade. In 2022, she defended her master's thesis with the topic *Revealing the World of Mothers: Motherhood in the Novels and Poetry by Tanja Stupar Trifunović* at the same faculty. She began her doctoral studies in 2022 at the University of Belgrade's Faculty of Philology. She is employed as a Junior Research Assistant in the department "Periodicals in the History of Serbian Literature and Culture" at the Institute for Literature and Art in Bel-

grade. Her areas of interest include women's writing, feminist theory and criticism, and periodical studies.

Dr Srđan Teparić je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Redovan je učesnik naučnih konferencija i autor naučnih članaka objavljenih u časopisima *Novi Zvuk*, *Muzikologija*, *Književna istorija*, *Contemporary Music Review* itd. Krunu njegovih istraživanja predstavlja doktorska teza *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka* i istoimena monografija objavljena 2020. godine. Višegodišnji je muzički kritičar muzičke redakcije Radio Beograda 2. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju, Srpskog muzikološkog društva i Udruženja kompozitora Srbije – sekcije muzičkih pisaca.

Srđan Teparić, Ph.D., is an Assistant Professor at the Department of Music Theory at the Faculty of Music in Belgrade, where he also obtained his PhD in 2016. His scientific research focuses on the semantics of music, semiotics and hermeneutics. He is a regular participant in scientific conferences and has authored articles published in journals such as *New Sound*, *Musicology*, *Književna istorija*, and *Contemporary Music Review*. His research interests are highlighted in his doctoral thesis, *Resemantisation of Tonality in the First Half of 20th Century*. He is a member of the Serbian Society for Music Theory, the Serbian Musicological Society and

the Composers Association of Serbia – Section of Music Writers.

Dr Biljana 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 kursovima 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 Leković, Ph.D. (1982) graduated from the Department of Musicology at the Faculty of Music, University of Arts

in Belgrade, in 2008. She completed her doctoral studies in musicology at the same institution in 2015. Since 2008, she has been engaged as a teaching assistant at the Department of Musicology, becoming an assistant in 2010, and later an assistant professor in 2016. As a lecturer, she is active at all levels of study, teaching courses on contemporary general and national music history, electroacoustic music, and popular music. She is also involved in doctoral studies at the Department of Multimedia and Digital Art at the University of Arts in Belgrade. From 2006 to 2010, she worked as a music editor and critic for the Third Program of Radio Belgrade. She is the head of the Center for Research of Popular Music. Biljana is a member of the Musicological Society of Serbia and serves on the Board of the Association of Composers of Serbia. She is the author of two books: *Pierre Schaffer's Modernist Project* (2011) and *Sound Art: Musicological Perspective – Theories* (2019). Additionally, she has published numerous articles and studies in both national and international publications and has presented at various international and national symposia.

Dr Nataša Tasić je doktorirala teoriju dramskih umetnosti, medija i kulture na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a magistrirala i diplomirala na muzičkom departmanu Akademije umetnosti u Novom Sadu. Radi kao profesorka strukovnih studija na Akademiji vaspiti-

tačko-medicinskih strukovnih studija u Kruševcu. Autorka je brojnih naučnih radova, muzičkih kritika i drugih tekstova objavljenih u domaćim i međunarodnim publikacijama. Kreatorka je bloga „Priredba i društvo” u okviru kojeg od 2020. godine piše o ulozi muzike u obrazovanju za demokratiju, komentariše pitanja vezana za kulturnu politiku, analizira državne svetkovine u Srbiji, objavljuje tekstove o muzici i drugim izvođačkim umetnostima, te promoviše savremenu cirkusku umetnost.

Nataša Tasić, Ph.D., holds a PhD in the Theory of Dramatic Arts, Media and Culture at from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. She obtained her master's and bachelor's degrees from the Department of Music at Academy of Arts in Novi Sad. She is a professor at Academy of Applied Preschool Teaching and Health Studies in Kruševac. She has authored numerous papers, music critiques and texts published in Serbian and international journals. In 2020 she launched the blog *Priredba i društvo*, where she actively discusses issues such as the role of music in education for democracy, cultural policies, music performances at state-organized ceremonies, and contemporary circus art.

Msr Mirko Jeremić, master teoretičar umetnosti, osnovne akademske studije Muzičke pedagogije završio je na Filološko-umetničkom fakultetu Univerzi-

teta u Kragujevcu, a Master akademske studije Muzičke teorije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Primarne oblasti njegovog istraživanja su srpska umetnička muzika i muzička pedagogija u okviru kojih mu je objavljeno nekoliko radova u međunarodnim zbornicima i naučnim časopisima. Bio je angažovan kao sekretar i saradnik Odbora za zaštitu srpske muzičke baštine Srpske akademije nauka i umetnosti i kao saradnik pri Zavodu za unapređivanje obrazovanja i vaspitanja Republike Srbije.

Mirko Jeremić, M.A. in Music Theory, completed his undergraduate studies in Music Pedagogy at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac, and his Master's studies in Music Theory at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. His primary research areas include Serbian art music and music pedagogy, with several publications in international collections and scientific journals. He has served as the secretary and collaborator for the Committee for the Protection of Serbian Musical Heritage at the Serbian Academy of Sciences and Arts and as a collaborator at the Institute for the Improvement of Education of the Republic of Serbia.

Dr Nada O'Brien vodi kurseve Metodika opšteg muzičkog obrazovanja i Muzika i nesvesno na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i predaje na K. G. Jung Institutu u Cirihi. Kao akreditovani jungi-

janski psihoanalitičar (K. G. Jung Institut, Cirihi), istražuje fenomen muzike i psihoanalitičke perspektive sa posebnim fokusom na razvoj ličnosti.

Nada O'Brien, Ph.D. teaches courses in the Methodology of General Music Education and Music and the Unconscious at the Faculty of Music in Belgrade. She also lectures at the C. G. Jung Institute in Zurich. As an accredited Jungian psychoanalyst (C. G. Jung Institute, Zurich), she explores the intersection of music and psychoanalysis, with a particular focus on personality development.

Msr Petra Zidarić Györek magistrirala je teoriju glazbe na Sveučilištu za glazbu i scensku umjetnost u Gracu. Na istome sveučilištu upisuje doktorski studij u okviru kojega izrađuje disertaciju *Recepcija arapske glazbe i teorije glazbe u suvremenoj glazbi*. Svoj istraživački rad predstavila je na konferencijama u Engleskoj, Njemačkoj, Austriji, Grčkoj, Švicarskoj, Italiji, Nizozemskoj i Hrvatskoj. Dopredsjednica je Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Članica je Društva za teoriju glazbe njemačkog govornog područja. Nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi u Varaždinu.

Petra Zidarić Györek, M.A., is pursuing a doctoral study program at the University for Music and Performing Arts in Graz under the mentorship of Christian Utz, Peter

Revers and Wolfgang Gratzner. Her main research interests focus on the interaction between contemporary music and various musical cultures. She is currently the Vice President of the Croatian Association of Music Theorists and teaches musico-theoretical subjects at the Varaždin School of Music in Croatia.

Her contributions have appeared in *Musicological Annual*, *Works of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, *Problems, Matica hrvatska*, the *Biographical Lexicon* of the Croatian Lexicographical Institute in Zagreb, and in a series of monographs related to the musical life of Varaždin.

Nataša Maričić je profesorica povijesti glazbe na Glazbenoj školi u Varaždinu. Djeluje i kao glazbena publicistkinja, glazbena organizatorica i povremeno sudjeluje na muzikološkim skupovima i objavljuje u stručnim časopisima. Kao glazbena publicistkinja objavljivala je u raznim periodičkim časopisima i dnevnim novinama kao i na 3. programu HRT. Nje- ni prilozi objavljeni su i u *Muzikološkom zborniku* (Ljubljana), *Radovima HAZU*, *Problemima* (Ljubljana), *Matici hrvatskoj*, *Biografskom leksikonu* Hrvatskog leksi- kografskog zavoda u Zagrebu, te u nizu monografija vezanih u glazbeni život Va- raždina. Studij muzikologije završila je na Filozofskom fakultetu u Ljubljani.

Nataša Maričić, M.A., completed her musicology studies at the Faculty of Arts in Ljubljana. She currently teaches music history at the Varaždin School of Music and works as a music journalist and mu- sic organizer. She also occasionally partic- ipates in musicological conferences and contributes to specialized journals. As a music journalist, she has published in various periodicals and daily newspapers.

ZBORNİK RADOVA
COLLECTION OF PAPERS

IDENTITET
UMETNICE
U SRPSKOJ
MODERNOJ
UMETNOSTI

THE IDENTITY
OF FEMALE
ARTIST
IN SERBIAN
MODERN ART

ZBORNİK RADOVA **IDENTITET UMETNICE U SRPSKOJ MODERNOJ UMETNOSTI /**
COLLECTION OF PAPERS **THE IDENTITY OF FEMALE ARTIST IN SERBIAN MODERN ART**
UDK/UDC: 7-055.2(=163.41)"18/20"(082)

DOI: https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024

Glavna urednica / Editor-in Chief

Dr Nataša Crnjanski

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača / For publisher

Prof. Zoran Krajišnik, dekan / Dean

Likovno rešenje korica i tehnički urednik / Cover design and technical editor

Dr um. Goran Despotovski

Pripema za štampu / Prepress

Studio za dizajn santa2g

Lektorka za srpski jezik / Serbian language editor

Dr Jelena Milinković

**Prevod rezimea na engleski jezik i lektorka za engleski jezik /
Translation of abstracts into English and English language editor**

Msr Slađana Aćimović

Štampa / Print

Donat Graf (štampano u 150 primeraka / circ. 150)

Podrška / Support

Fond za nauku Republike Srbije

Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
7-055.2(=163.41)"18/20"(082)

IDENTITET umetnice u srpskoj modernoj umetnosti : zbornik radova = **The Identity of Female Artist in Serbian Modern Art**
: collection of papers / [glavna urednica Nataša Crnjanski] ; [prevod rezimea na engleski jezik Slađana Aćimović]. - Novi Sad :
Akademija umetnosti, 2024 (Beograd : Donat graf). - 380 str. ; 24 cm

Tiraž 150. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. - Rezime na engl. jeziku uz svaki rad.

ISBN 978-86-81666-95-1

a) Српске уметнице - 19-21. в. - Зборници

COBISS.SR-ID 153478409



Фонд за науку
Републике Србије



@arsfid_project



@ARSFID



@arsfid.project

arsfid.edu.rs



ARSFID
ARS
FEMINA
IDENTITAS



Фонд за науку
Републике Србије

