



Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti
u Nišu



ОГРАНАК
САНУ
У НИШУ



Balkan Art
Forum

Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu
Srpska akademija nauka i umetnosti
Ogranak SANU u Nišu

BARTF 2022

University of Niš,
Faculty of Arts in Niš
Serbian Academy of Sciences and Arts
Branch of SASA in Niš

X NACIONALNI NAUČNI SKUP
SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:
INTERAKCIJA

X NATIONAL SCIENTIFIC FORUM
WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
INTERACTION

BARTF 2022 BARTF 2022



Univerzitet u Nišu
**Fakultet umetnosti
u Nišu**



ОГЛАВЉЕ
САДРЖАЈ
УНИВЕРЗИТЕТА



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА

Realizaciju i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.



Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti
u Nišu



ОПРАНАК
САНА
У НИШУ

UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU
SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI
OGRANAK SANU U NIŠU



BARTF

**UMETNOST I KULTURA DANAS:
INTERAKCIJA**
ZBORNİK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 7–8. oktobar 2022)

ART AND CULTURE TODAY:
INTERACTION
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 7–8th October 2022)

Urednik:
Dr Igor Nikolić
Editor:
PhD Igor Nikolić

Niš, 2026
Niš, 2026

Deseti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem BALKAN ART FORUM 2022 (BARTF 2022), UMETNOST I KULTURA DANAS: INTERAKCIJA
The tenth national scientific forum with international participation BALKAN ART FORUM 2022 (BARTF 2022), ART AND CULTURE TODAY: INTERACTION

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Srpska akademija nauka i umetnosti, Ogranak SANU u Nišu
University of Niš, Faculty of Arts in Niš
Serbian Academy of Sciences and Arts, Branch of SASA in Niš

Za izdavača / For publisher

Prof. dr um. Milena Injac, dekan Fakulteta umetnosti u Nišu
Prof DMA Milena Injac, Faculty of Arts in Niš, dean
Akademik Vlada Veljković, predsednik Ogranka SANU u Nišu
Academician Vlada Veljković, President of the SASA Branch in Niš

Urednik / Editor

Dr Igor Nikolić / PhD Igor Nikolić

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr Igor Nikolić / PhD Igor Nikolić

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Dr um. Ana Vivoda, Sveučilište u Zadru, Odjel za nastavničke studije u Gospiću
Dr Toni Vasić, University American College Skopje, Fakultet za arhitekturu i dizajn
Dr um. Slobodan Radojković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Dr um. Jefimija Stoičić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Miljan Nedeljković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Dr Predrag Cvetičanin, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Dr Miloš Jovanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet u Nišu
Dr Nikola Bjelić, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet u Nišu
Dr Danijela Janjić, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu

Dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

Mr Ivana Mirović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

Dr Slobodan Kodela, Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici, Fakultet umetnosti Zvečan – Kosovska Mitrovica

Dr Jelena Cvetković Crvenica, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

Dr Marko Milenković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

Recenzenti zbornika / Reviewers of proceedings

Dr Miomira Đurđanović, redovni profesor Univerziteta u Novom Sadu, Akademije umetnosti u Novom Sadu

Dr um. Bojan Otašević, redovni profesor Univerziteta u Kragujevcu, Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu

Lektori / Language editors

Aleksandra Gojković (za srpski jezik) / (Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik) / (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić

Dizajn korica / Book Cover Design

Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Marta Pejčić

Tiraž / Circulation: 50

Štamparija / Press: Grafika Galeb Niš

ISBN 978-86-85239-97-7

Na osnovu odluke Nastavno-umetničkog veća broj 1903/19 od 30. 9. 2024, odobrava se štampanje i publikovanje zbornika radova sa naučnog skupa *Balkan Art Forum, Umetnost i kultura danas: Interakcija*.

SADRŽAJ / CONTENTS

UVODNO SAOPŠTENJE / INTRODUCTORY STATEMENT

Barbara Vujanović

SUVREMENE UMJETNIČKE INTERVENCIJE U STALNIM ZBIRKAMA
– PRIMJER MUZEJA IVANA MEŠTROVIĆA

CONTEMPORARY ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE PERMANENT
COLLECTIONS – THE CASE OF THE IVAN MEŠTROVIĆ MUSEUM

.....5

INTERAKCIJA / INTERACTION

Helena Araújo Rodrigues Kanaan

FROTTAGE AND THE TRANSMITTED IMAGE: TOUCH, CONTACT,
BLINDNESS

FROTTAGE I PRENESENA SLIKA: DODIR, KONTAKT, SLEPILO

.....21

Roberto Gianinetti

FROM METAVERSE TO POSTMODERNISM BACK TO ADAM AND EVE
OD METAVERZUMA DO POSTMODERNIZMA, OSVRT NA ADAMA I EVU

.....34

Ruti Talmor

SOCIOCULTURAL INTERACTION IN THE ARTIST'S BOOK *RÍA*
SOCIOKULTURALNA INTERAKCIJA U KNJIZI UMETNIKA *RIA*

.....53

Александар Прњат

РАЗУМЕВАЊЕ КОМУНИКАЦИЈЕ И ДРУШТВЕНЕ ИНТЕРАКЦИЈЕ
ПО МОДЕЛУ ПОЗОРИШНЕ ПРЕДСТАВЕ

UNDERSTANDING COMMUNICATION AND SOCIAL INTERACTION
BY THE THEATER MODEL

.....71

Љиљана Петровић

АНГАЖОВАНИ ПИСАЦ: ЦЕНЗУРА И АУТОЦЕНЗУРА – СЛУЧАЈ
БАРБИСА И МАЛАПАРТЕА

ENGAGED AUTHOR: CENSORSHIP AND

SELF-CENSORSHIP – THE CASE OF BARBUSSE AND MALAPARTE

.....84

Милена Срдић, Дуња Деурић Карталовић <i>ДАМАР – РАЗЛИЧИТИ УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗИ ОКУПЉЕНИ ОКО</i> <i>ЈЕДНЕ ОСНОВНЕ ТЕМЕ</i> DAMAR – A FUSION OF DIFFERENT ARTISTIC FORMS OF EXPRESSION CENTRED AROUND A MAIN THEME	93
Franc Križnar SLOVENAČKO-SRPSKI KULTURNI, A NAROČITO MUZIČKI ODNOSI, NA PRIMERU/RELACIJI: LJUBLJANA – NIŠ I OBRNUTO CULTURAL AND ESPECIALLY MUSIC RELATIONS BETWEEN SLOVENIA AND SERBIA BY THE EXAMPLE/RELATIONS: LJUBLJANA – NIŠ AND REVERSED	112
Ana Perunović-Ražnatović, Vedrana Marković INTERAKCIJA UMJETNIČKE I TRADICIONALNE MUZIKE U SAVREMENIM UDŽBENICIMA ZA SREDNJU MUZIČKU ŠKOLU U CRNOJ GORI INTERACTION OF CLASSICAL AND TRADITIONAL MUSIC IN MODERN TEXTBOOKS FOR SECONDARY MUSIC SCHOOLS IN MONTENEGRO	126
Vedrana Marković, Andrea Ćoso-Pamer DIDAKTIČKE PJESME VIDE MATJAN I NJIHOVA PRIMJENA U SAVREMENOJ NASTAVI SOLFEĐA DIDACTIC SONGS OF VIDA MATJAN AND THEIR APPLICATION IN CONTEMPORARY SOLFEGGIO CLASSES	137
PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2022 PRESENTATION OF ARTISTS CREATIVITY OPUS AT BARTF 2022	
Vladimir Ranković, biografija / biography	150
David Mastikosa, biografija / biography	151

SADRŽAJ CD-a / CONTENTS of CD:

Vladimir Ranković

PROSTOR, SEĆANJE & PAMĆENJE, DOKUMENTARNOST

David Mastikosa

Prezentacija stvaralačkog opusa (2017–2021)

UVODNO SAOPŠTENJE
INTRODUCTORY STATEMENT

SUVREMENE UMJETNIČKE INTERVENCIJE U STALNIM ZBIRKAMA – PRIMJER MUZEJA IVANA MEŠTROVIĆA

Barbara Vujanović

Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, Zagreb

barbara.vujanovic@mestrovic.hr

Sažetak: Način na koji se umjetnički predmet doživljava ovisi o mnogim čimbenicima. Jedan od njih je kontekst njezina izlaganja, u okviru povremene ili stalne izložbe. Njegov smještaj u izložbenom prostoru, njegov odnos prema drugim predmetima, korištenje muzeoloških alata i drugi parametri, definiraju široku lepezu mogućnosti kako će biti viđen i shvaćen – bilo od strane stručne ili mnogo šire javnosti. Kuće umjetnika koje funkcioniraju poput muzejskih institucija daju poseban okvir za razmatranje ovog pitanja. Za razvoj daljnje rasprave o mogućnostima reinterpretacije i rekontekstualizacije, autorica predlaže predstavljanje muzejskog programa *MEŠTART* koji je pokrenula 2010. godine u Muzejima Ivana Meštrovića. Cilj programa je predstavljanje i aktualizacija opusa Ivana Meštrovića (1883. – 1962.) suvremenim umjetničkim izričajima. Djelo i život umjetnika koji je preoblikovao kulturni i politički krajolik Hrvatske, Europe i SAD-a prve polovice 20. stoljeća, reinterpretiraju se metodama koje koriste street art, video umjetnost, umjetnost zvuka, umjetna inteligencija i dr., što omogućuje novo razumijevanje muzejskih predmeta, zbirke, kao i odnosa moderne i suvremene umjetnosti.

Ključne riječi: Ivan Meštrović, Muzeji Ivana Meštrovića, suvremene umjetničke intervencije, kustoske prakse.

1. STALNI POSTAVI MUZEJA IVANA MEŠTROVIĆA – GALERIJA MEŠTROVIĆ U SPLITU I ATELIJER MEŠTROVIĆ U ZAGREBU

Djela hrvatskoga kipara i arhitekta Ivana Meštrovića (Vrpolje, 1883. – South Bend, Ind. SAD, 1962.) nalaze se u brojnim muzejskim i privatnim zbirkama u Europi, Sjevernoj i Južnoj Americi. Shodno umjetnikovoj povezanosti s različitim sredinama, suvremenici, političkim događajima, stilskim tendencijama i likovnim medijima, njegovo stvaralaštvo iziskuje široki raspon interpretativnih mogućnosti. Pripadnost određenoj zbirci, odnosno smještaj u stalnom postavu, bilo da se radi o Narodnom muzeju Srbije u Beogradu, zagrebačkoj Gljptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti ili londonskom Victoria and Albert Museumu, ishodište je neprestane rekontekstualizacije opusa. U tom smislu osobito su važni Muzeji Ivana Meštrovića čija je isključiva zadaća očuvanje, istraživanje i promicanje njegova djela i života.¹

¹ Godine 1952, Ivan Meštrović je s Milošem Žankom, kao zastupnikom Vlade Narodne Republike

U Galeriji Meštrović u Splitu i u Atelijeru Meštrović u Zagrebu radovi Ivana Meštrovića nalaze se u interijerima i eksterijerima zgrada u kojima je umjetnik boravio i stvarao u razdoblju između dva svjetska rata. Meštrović je, u suradnji s drugim arhitektima,² Viktorom Kovačićem, Haroldom Bilinićem, Fabijanom Kaliternom i Lavoslavom Horvatom, definirao prostore, te oni pronose pečat njegova autorskog rukopisa, u rasponu od intimnosti gornjogradske kuće do reprezentativnosti vile na splitskim Mejama. Poveznica između oba prostora, ma koliko različiti bili, je Meštrovićev klasični, mediteranski identitet utjelovljen u odabiru bijeloga bračkog kamena kojim je zaodjenuo kompletnu vanjštinu splitske vile, odnosno atrij zagrebačkog doma, te u konciznosti kanonskih redova, jonskog i toskanskog.

Stalni postav Atelijera Meštrović u razdoblju od 1969. godine do 2022. godine doživio je tek male promjene, uglavnom u smislu zamjene sadrenih skulptura brončanim odljevima.³ Djela nisu bila postavljena u strogom kronološkom i tematskom slijedu. U ovom umjetničkom muzeju memorijalnoga karaktera, dojmovi o djelima stapali su se sa specifičnom atmosferom prostora. U Galeriji Meštrović aktualni narativ stalne izložbe određen je tematskim segmentima, raspoređenim u suglasjima s odrednicama vanjskih i unutrašnjih prostora.⁴ Kako niti jedan muzej nema prostore za povremene izložbe, skoro

Hrvatske, sklopio Darovni ugovor. Njime je kuću i atelijer u Zagrebu, vilu na Mejama i Crikvine - Kaštilac u Splitu, te obiteljsku grobnicu u Otavicama, skupa s velikim brojem umjetnina, darovao hrvatskom narodu. Svi ti objekti, odnosno muzeji i građevine sakralne funkcije, objedinjeni su 1991. godine u Fundaciju Ivana Meštrovića, odnosno od 2008. godine u Muzeje Ivana Meštrovića. Uz navedene zgrade Meštrović je darovao i određen broj djela, te ih je namijenio za izlaganje u budućim muzejima. Darovnica je 1959. godine dobila dodatak, a otkupima i darovanjima fundus zagrebačkoga muzeja, kao i splitskoga, se konstantno nadopunjuje. Vidi: O muzejima. Osnutak muzeja, Dostupno na: <https://mestrovic.hr/o-muzejima/> [21. 05. 2024].

² Meštrović je na bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti uz kiparstvo studirao i arhitekturu.

³ Nakon Meštrovićeve Darovnice, 1954. godine Konzervatorski zavod preuzima nadzor i privremenu upravu nad zbirkom u Mletačkoj 8. Pet godina kasnije, zbirka Atelijera Meštrović predana je na upravu Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti z Zagrebu, kasnijim Galerijama grada Zagreba. Atelijer, atrij i dvorište kuće adaptirani su 1962. – 1962. prema rješenju arhitekta Miroslava Begovića. Stalni postav otvoren je 1963. godine. Izbor djela načinila je voditeljica Atelijera Meštrović, Vesna Barbić, a autor likovnog postava bio je slikar Edo Kovačević. Godine 1969., dovršena je adaptacija kuće. Vesna Barbić odabrala je djela, a likovni postav potpisao je arhitekt Vojtjeh Delfin. Izložena djela iz fundusa i pohrane pokrivala su razdoblje od 1904. do 1942. godine. Godine 2018. pridruženo im je jedno djelo iz američkog razdoblja, kameni reljef Domagojevi strijelci, koje su donirali Mate i Rumjana Meštrović. Atelijer Meštrović zatvoren je za posjetitelje u ožujku 2022. godine zbog obnove nakon zagrebačkog i petrinjskog potresa. Obnova u trenutku pisanja ovog članka još taje, a priprema se i koncept novoga stalnog postava. Vidi: Čerina, Ljiljana, 2010., 100 djela Ivana Meštrovića, katalog stalnoga postava Atelijera Meštrović, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović.

⁴ Zadnji stalni postav koncipiran je 1997. godine, čemu je prethodila obnova objekta (1995. – 1997.). Galerija Meštrović svečano je otvorena na Međunarodni dan muzeja, 18. svibnja 1998. godine. Projekt obnove i osmišljavanja novog stalnog postava vodio je tadašnji ravnatelj Fundacije Ivana Meštrovića, Guido Quien. Angažiran je arhitekt Vinko Peračić, a sudjelovao je i arhitekt Ivica Prtenjak. Muzeološku koncepciju stalnog postava načinili su Guido Quien i kustos Božo Majstorović uz suradnju kustosice Iris Slade. Nakon 1998. godine dogodile su se manje izmjene u postavu, zbog preuzimanja određenih djela koja su u vlasništvu nasljednika Ivana Meštrovića, kao i zbog otkupa za fundus. Provele su se i određene prostorne intervencije u postavu. Vidi: *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*, 2018., (ur.) Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, Split: Muzeji Ivana Meštrovića.

svi zahtjevniji izložbeni projekti Muzeja Ivana Meštrovića održavaju se u drugim institucijama u Hrvatskoj i inozemstvu.⁵ Za potrebe manjih studijskih izložbi moguće je učiniti određene preinake, pa se one postavljaju u sklopu stalnih postava.⁶

1.2. Suvremene umjetničke intervencije u stalnim izložbama

Stalni postavi kao što je zorno iz navedenih primjera imaju iznimno dug rok trajanja, koji se najčešće protegne na više desetljeća. Generacije, ponajprije domaće, publike naviknute su na određeni način predstavljanja zbirki. Sa svim svojim prednostima i manama, on postupno, i neminovno, gubi utrku s vremenom. Interakcija s kustosima, pedagozima i redarima-informatorima, odnosno s muzejskim djelatnicima koji obavljaju vodstva, radionice, predavanja i slične aktivnosti, pruža dinamičniji kontakt i uvid u građu i brojne teme koje ona emanira.

Način na koji se umjetnički predmet doživljava ovisi o mnogim čimbenicima. Jedan od njih je kontekst njezina izlaganja, u okviru povremene ili stalne izložbe. Njegov smještaj u izložbenom prostoru, njegov odnos prema drugim predmetima, korištenje muzeoloških alata i drugi parametri, definiraju široku lepezu mogućnosti kako će biti viđen i shvaćen – bilo od strane stručne ili mnogo šire javnosti. Kuće umjetnika koje funkcioniraju poput muzejskih institucija daju poseban okvir za razmatranje ovog pitanja.

Ovaj okvir prvenstveno je određen činjenicama očuvanja memorijalnog karaktera, uključivanjem ne samo umjetničkih predmeta već i predmeta svakodnevnog života te nadalje samom činjenicom da je muzej posvećen jednom jedinom umjetniku. U takvim je ustanovama granica između (bivše) kućne, atelijerske i (sadašnje) muzejske funkcije, a time i između javnog i privatnog aspekta, vrlo fluidna i značajna.

Stoga je je 2010. godine u Atelijeru Meštrović u Zagrebu započet program *MEŠTART* u cilju aktualizacije i novoga čitanja stalnih postava i opusa Ivana Meštrovića kroz suvremene umjetničke izričaje. Izložbeni program odvija se i u Galeriji Meštrović. Referirajući se na spomenute posebnosti muzejskih prostora, kao i na njegovu umjetnost i život, hrvatske i strane autori ce stvaraju specifična djela, kroz koja se otkrivaju nove interpretacije Meštrovićeve kompleksne ostavštine. Umjetnice i umjetnici naime direktno interveniraju u stalne postave. Pojedine izložbe ostvarene su oba muzeja, a neke samo u zagrebačkom ili splitskom.

⁵ Spomenimo samo neke izložbe: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 26. 1. – 26. 2. 2016., *Ivan Meštrović – Adriatic Epopee*, International Cultural Centre, Krakow, 24. 7. – 5. 11. 2017., *Ivan Meštrović: telesnost in erotika v kiparstvu*, Cankarjev dom, Ljubljana, 13. 2. 2018. – 20. 5. 2018., *Ivan Meštrović (1883–1962) Sculptor and Citizen of the World*, 24. 11. 2022 – 26. 2. 2023 *Ivan Meštrović: retrospektiva*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 22. 11. 2023. – 3. 3. 2024.

⁶ Primjeri takvih projekata su izložbe *Stečevine Atelijera Meštrović, 1991. – 2011.*, Atelijer Meštrović, Zagreb, 17. 11. 2011. – 18. 3. 2012. *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona*, Atelijer Meštrović, Zagreb, 18. 12. 2018. – 31. 3. 2019.

Kao što je primijetila Khadija Carroll La, „kada suvremeni umjetnici interveniraju u muzejskim izložbama, oni interveniraju između prošlih i budućih načina gledanja, pretvarajući tako muzejske predmete u projekte“.⁷ Proizlazeći iz osnovne postavke programa *MEŠTART* – koja bi se najjednostavnije mogla definirati „suvremenim iščitavanjem Meštrovićeve umjetnosti“, svaka se intervencija pokazala kao specifičan projekt koji širi posve različita pitanja o sučeljavanju moderne i suvremene umjetnosti.

Valja se također vratiti na početnu opasku, o granici između javnog i privatnog aspekta. Slična dihotomija može se prepoznati između ulazaka „drugih umjetnika“ u sasvim definirane granice Meštrovićevih djela i njegovih bivših kuća i atelijera. Moguće je napraviti manje prilagodbe zatečene situacije, ali polazište je uklopiti se u definirani okvir i iz njega proizvesti sve moguće strategije i pristupe dijalogu između umjetničkih osobnosti. Umjetnici se ne referiraju samo na Meštrovićeva djela izložena u muzejima, već i na ona u drugim institucijama i javnom prostoru, u Hrvatskoj i inozemstvu.

2. MEĐUNARODNA AKCIJA MEŠTART: NA DASCI, ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, SIJEČANJ – LIPANJ 2010.

Prvi projekt u sklopu programa *MEŠTART* bila je međunarodna akcija *MEŠTART: Na dasci*. Na granici ulice i muzeja, na pragu nekadašnjeg doma Ivana Meštrovića – u atriju Atelijera Meštrovića, dogodio se susret Meštrovićeve klasične umjetnosti i suvremenog izričaja ulične umjetnosti. Projekt je nastao kao reakcija na konkretnu situaciju – zbog građevinskih radova na susjednoj zgradi Ustavnog suda, skulpture i stupovi atrija bili su obloženi daskama. Šestero mladih grafitera iz Hrvatske (Filip Morka Burburan, Slaven Lunar Kosanović, Marko Zets Prpić,), Srbije (Aleksandar Angel Milivojević), Njemačke (Flying Fortress) i Nizozemske (Ronald Aleksander Lindgreen) pozvano je da naprave svoje vizije grafita Meštrovićevih slika. skulpture. Glavni suradnik na ovom projektu bio je Slaven Kosanović, na hrvatskoj i međunarodnoj grafičkoj sceni poznat kao Lunar. On se afirmirao ne samo kao vodeći domaći street art umjetnik, nego i kao organizator brojnih akcija i voditelj pedagoških radionica. Tako je i za ovu akciju okupio svoje kolege i prijatelje.

Cilj ovog međunarodnog projekta nije bio samo učiniti vidljivima privremeno skrivene skulpture, već i pružiti drugačiji pregled hrvatske i svjetske baštine, koji bi bio primjeren mlađim generacijama muzejske publike. Interpretirana likovnim jezikom ulične umjetnosti, koja se nametnula kao relevantan izraz urbane kulture, odabrana remek-djela hrvatske i svjetske moderne umjetnosti još su jednom dobila potvrdu svoje aktualnosti i bezvremenosti.

Namjera je bila pobuditi pozornost javnosti, posebice mladih, o spomenicima i kulturnoj baštini općenito. S jedne strane, probudio je percepciju koja

⁷ Carroll La, Khadija, *Object to Project: Artist's Interventions in Museums*. Christopher Marshall (ur.), *Sculpture in the Museum*, (London, Ashgate Press, 2012), 217.

proizlazi iz razlikovanja mentalne prisutnosti (interpretacija ulične umjetnosti) i fizičke prisutnosti (Meštrovićeva skulptura u svom uobičajenom kontekstu). S druge strane, stavljen je naglasak na poticanje poštovanja kulturnog nasljeđa, te na njegovo upoznavanje kroz medij koji podrazumijeva uljepšavanje, umjesto agresivnog uništavanja (prečest slučaj s išaranim fasadama).

Nadalje, radilo se o dijalogu između kiparstva (Meštrovićeva umjetnost kao tema) i slikarstva (ulična umjetnost kao oblik zidnog slikarstva – medij). Ne zaboravimo da je drvena ploča jedna od najstarijih podloga za slikanje. Iako je ulična umjetnost odavno ušla u muzejske i galerijske prostore, dijalog modernog i suvremenog još uvijek pruža dovoljno izazova i intrigantnih mogućnosti za kreativno reagiranje.

Neki su autori izvodili izravna tumačenja Meštrovićevih amblematskih djela (spomenici, sakralna djela, aktovi), neki su bili potaknuti kiparevom sposobnošću da proširi tako široku lepezu svojih figurativnih prikaza (Zetsovo ispreplitanje više portreta u jednu kompoziciju kako bi stvorio osjećaj metamorfoze) ili su pronašli zajedničku temu koja ih je potaknula na stvaranje vlastitih djela ne referirajući se posebno ni na jedno Meštrovićevo djelo (Lindgreenovi aktovi).

Projekt je dobio veliku medijsku popraćenost – od časopisa *Playboy*, preko likovno kritičarskih časopisa do glasila katoličke crkve. Muzej je dobio novu publiku, koja do sada nije dolazila, uglavnom tinejdžersku dob i mlade generacije. S druge strane, neki su smatrali da je projekt previše provokativan i da ovakva umjetnost ne bi trebala ulaziti u takve muzeje. Svaki projekt koji se bavi suvremenim intervencijama riskira dobivanje negativnih ocjena.

Nakon završetka projekta, drvene ploče su čuvane i rekonstruirane u različitim muzejskim prostorima (Galerija likovnih umjetnosti, Split). Time su Meštrovićeve skulpture ne samo izmještene, već je ponuđena nova perspektiva zagrebačke kulturne baštine u drugom (drugačijem!) urbanom kontekstu.

3. MEŠTART: AMELA FRANKL – ZA ZDENAC ŽIVOTA, ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, SVIBANJ – SRPANJ 2011.

Drugi projekt, *Za zdenac života* hrvatske vizualne umjetnice Amele Frankl, pružio je intimniji pristup. Umjetnica je u svojem video radu bila inspirirana kultnom Meštrovićevom javnom skulpturom *Zdencem života* (Beč, 1905.), smještenom u središtu Zagreba, ispred Hrvatskoga narodnog kazališta. Na njoj su prikazani nagi parovi, muškarci i žene, te starac i beba. U tom jedinstvu formi (ljudskih tijela i apstraktnoga oblika kružnice), materijala (bronca) i materije (vode), ostvarena je snažna simbolička refleksija života i njegovih neprestanih mijena.

U svojoj univerzalnosti ta je refleksija bliska svakome, neovisno o razdoblju u kojem živi – Meštrovićevu, našem ili nekom budućem. Najneposrednija komunikacija *Zdenca života* i prolaznika, koja se ostvaruje sva-

kodnevno, uvijek iznova, na drugačiji način i s drugim povodom, implicira bliskost, pripadanje, prepoznavanje kojem nije potreban posredni tumač. Tako je Amela Frankl u spomeniku prepoznala vlastiti trenutak sreće. Kruženjem oko *Zdenca* autorica je osvijestila prolaženje kroz faze svoga života, a svaki daljnji korak doslovno je fizički i vremenski odmak unutar kojega se oživotvoruje iskustvo.

Svaki korak nabijen je energičnim ritmom, koji rezonira autoričino veselje, unutarnje zadovoljstvo. Meštrovićevoj melankoliji, kontemplaciji o ljudskoj prolaznosti, Amela kontrapunktira svoj staccato iskaz ideje života – njegova novog početka, ovdje i sada, u trenutku zabilježenom kamerom. Kadar kamere je nepomičan, tako se dodatno ističe pokret i njegova relacija naspram statične skulpture, koja je pak dinamizirana kroz način obrade površine i svojom pozicijom unutar prostora trga.

U svojoj poetici Amela Frankl uvijek poseže za što minimalnijom, sugestivnom gestom. Nakon što prouči i prisvoji određeni kontekst, autorica traži mikropore podudarnosti s vlastitom životnom i umjetničkom određenosti i unutar njih stvara intervenciju, kojom se ne nameće, no kojom postavlja sasvim izravne poruke senzibiliziranome promatraču. Iako Amelinim hodom odjekuje sreća, već sama točka koja usmjerava kretanje – skulptura Ivana Meštrovića *Zdenac* života – ukazuje da se u ukupnosti iskustva neminovno miješaju radost i tuga, ushit i bol, cijela lepeza životnih iskustava.

Postavljanjem videoinstalacije Amele Frankl u Meštrovićev atelijer, među njegove skulpture, krugovi se nisu zatvorili, nego su se ulančavali u daljnje valove sjećanja, tumačenja i intimnih komunikacija posjetitelja s umjetničkim djelima.

4. MEŠTART: VEDRAN PERKOV – USELJENJE, GALERIJA MEŠTROVIĆ, SPLIT, SRPANJ – RUJAN 2011.

Treći projekt bila je izložba hrvatskog vizualnog umjetnika, akademskog slikara Vedrana Perkova postavljena u Galeriji Meštrović u Splitu. Izložba *Useljenje* jedini je angažirani projekt u sklopu *MEŠTART*-a. Vedran Perkov oblikovao je radove koji izravno aludiraju na Meštrovićeve skulpture, no glavni dio izložbenog narativa bile su kartonske kutije i sanduci, različitih veličina, natrpani u gotovo svim prostorima Galerije Meštrović. Svako useljenje postavlja pitanje njegova povoda, razloga napuštanja jednoga prostora da bi se prešlo u drugi. Jer, useljenje je katkada slobodan izbor, a katkada nužda, odnosno izbjeglištvo, kao ishod neželjenosti i nepotrebnosti i nekih drugih, nametnutih useljenja i iseljenja.

Aproprijacija tuđega naznačena je prostornom instalacijom *Paunov rep*, postavljenom iza skulpture *Job*, Meštrovićeva paradigmatskoga prikaza ljudske patnje i boli. Simplificirana struktura repa, izvedena skromnim materijalima, sugerira značenja izreke „kititi se tuđim perjem“, to jest preuzimanja

tuđih zasluga, u ovom slučaju preuzimanja vrijednosti Meštrovićeve umjetnosti. *Novija povijest Hrvata* svojim smještajem između skulptura *Sanjarenja* i *U očaju*, implicira osciliranje sagledavanja nedavne prošlosti, koja se pretače u sadašnjost između tih dviju krajnosti.

Niz od šest reljefa – pet *Pohotnica* i jedne *Velike Pohotnice* – ostvarenih u jeftinom, efemernom materijalu stiroporu, upućuje na banaliziranje žena i njihovo svođenje na plošne stereotipe koji preplavljaju medije, a napose muške časopise, iz kojih je Perković i preuzeo likove. Pojačano čitanje radova ostvaruje se u kontrastu s formama i materijalima Meštrovićevih prikaza žena – majki, udovica, aktova u čijoj su neposrednoj blizini reljefi izloženi. Potrošni karakter materijala kojima se autor uobičajeno koristi, poput kartona ili stiropora, sugerira na nedovršenost – opći princip funkcioniranja različitih segmenata društvene stvarnosti.

Videorad *Glava konja neznanoga junaka* aludira na prečesto manipuliranje i političku zlorabu skulpture u javnom prostoru, te na manjak potrebne estetske i etičke osviještenosti struktura koje odlučuju o njihovu odabiru i smještaju u javnom prostoru, koji tretiraju kao vlastiti. *Glava Pobjednika*, autoportret Vedrana Perkovića, koja se direktno svojim nazivom poziva na Meštrovićevo ostvarenje, studiju za javni spomenik, izveden u tradiciji realističnog prikazivanja boraca i junaka, autorov je autoironični komentar, ali i krajnje direktno markiranje, prisvajanje teritorija u koji se useljava.

Ivan Meštrović bio je prisiljen iseliti iz svog doma tijekom Drugog svjetskog rata, a u Splitu je tijekom izložbe Vedrana Perkovića u Galeriji Meštrović glavni kulturni skandal bilo iseljenje bivšeg ravnatelja Galerije likovnih umjetnosti, što je bila posljedica političkih odluke, koje su ignorirale mišljenje stručnog establišmenta. Na taj su način intervencije Vedrana Perkovića premostile događaje iz Meštrovićeve sudbine (koje se odražavaju i na njegova djela) i aktualnu društvenu i kulturnu situaciju u Splitu i Hrvatskoj.

5. MEŠTART: PETAR BARIŠIĆ I LORENA ŽIVKOVIĆ KULJIŠ – TRANZICIJE, GALERIJA MEŠTROVIĆ, SPLIT, PROSINAC 2013. – VELJAČA 2014.; ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, SVIBANJ – KOLOVOZ 2014.

Sljedeći projekt *Tranzicije* bio je postavljen je u oba muzeja, zagrebačkom i splitskom, a spojio je dva kipara – Petra Barišića iz Zagreba i Lorena Živkovića Kuljiša iz Splita. Povezivanje dvojice autora različitih generacija i poetika, Petra Barišića i Lorena Živkovića Kuljiša, u (prvi) međusobni i (za Petra prvi, za Lorena drugi) zajednički dijalog s Meštrovićem, pružio je nov izazov sagledavanja triju iznimnih kiparskih ličnosti.

Petar Barišić je ponajprije usmjeren na dodavanje materiji i prostoru dimenzije zvuka, koji postaje rezonancija njihova prvotnoga značenja i mogućnost njegova proširenja. Kao u mnogim svojim dosadašnjim ostvarenjima,

Barišić osvještava dimenziju podrijetla Dalmatinske zagore, zajedničkoga mu s Meštrovićem, te asimilaciju arhetipskoga zavičajnog momenta i kiparskoga moderniteta, baštinjenoga školovanjem i naknadnim formiranjem. Zvučna instalacija *Ditiramb*, postavljena u nukleus obiteljskoga života, u nekadašnju blagovaonicu, u kojoj se nalaze portreti obitelji Meštrović, slavi, kao i njezin klasični uzor poetske forme, prirodu i životnu radost. Prikupivši autentične zvukove Dalmatinske zagore – udarce stopala u vrličkom *Nijemom kolu*, glasanje životinja, staričin pjev i ostale zvukove života na selu, Barišić rekreira ishodišni ambijent te otvara pitanje memorije i identiteta koji daje specifičan tematsko-formalni pečat Meštrovićevo stvaralaštvu.

Iznad *Perzefone*, skulpture koja unutar mitološke teme označava katarzični trenutak izlaska iz tame – Meštrovića iz zatvora, brojnih naroda iz Drugoga svjetskog rata – Barišić postavlja vatreni krug (*Zrak*), koji u tmuni noći ojačava simboličko čitanje, naglašavajući mogućnost otkupljenja, pročišćenja od teškoga tereta sudbina koje su zadesile samoga Meštra, ali i žene u njegovu životu.

Rad *Ivanove kiše* predstavlja dvostruko podcrtavanje imena (umjetnika i starozavjetnoga proroka) i nastavak pozivanja na tradiciju zavičajnoga podneblja: zvukovi cijedenja maslinova ulja u kamenicu i odjeka kapi kiše što se slijevaju u limene posude raspoređene uz seoske kuće. Postavljajući okruglo ogledalo ponad *Rimske pietà* Barišić otvara nov pogled na skulpturu u cjelinu, a posebno na lica protagonista - Krista, Josipa iz Arimateje i Marije Magdalene. Ogledalo funkcionira kao prijelaz u drugu dimenziju i kao dodatni atribut skupine – kao zajednička aureola. Odražavanje kompozicije sublimira emocionalni i simbolički intenzitet scene, dok zvučni zapis, gotovo sakralnoga karaktera, u kojem je ljudski glas doveden do razine apstrakcije, uvodi promatrača u stanje meditativnoga, posvećenog razmatranja djela, ali i vlastita raspoloženja.

Uz *Joba* umjetnik pak odlazi u drugu krajnost. Visoka usijanost krune, njezino krvavo zacrvenjenje, i neugodni, teški zvukovi, zaglušujući krikovi, koji se kao i toplina postupno pojačavaju, otvaraju prostor nelagodi, trpljenju i mucu samih posjetitelja, što je suštinska tema ove izražajne i dramatične skulpture. Za potrebe zagrebačke izložbe, ovaj je skulptura prenesena iz Galerije Meštrović.

Nasuprot Barišićevu pristupu, Loren Živković Kuljiš je introspektivan, suptilan i autoreferencijalan, sklon malim pomacima koji sugeriraju promišljenu apropijaciju pretpostavljenoga: prostora i referentnih postavki. *Skice za neizvedivo* su crteži, kolaži i makete za zamisli koje nije moguće izvesti, tako da istovremeno funkcioniraju i kao izvedeni radovi koji jedino mogu biti izvedeni u ovom obliku: model grada koji je zapaljen, crtež koji predstavlja figuru koja istovremeno napuhuje veliki balon uz pomoć kojega leti, skica stroja koji guta prostor...

U radu *Slike razbijaju moju iluziju* znakovito je korištenje gline – počela kiparskoga stvaranja i razmišljanja, u kojoj nastaje djelo, koju možemo smatrati istinskim originalom, no koja ostaje nevidljiva i često nepoznata.

Autoportretom naslovljenim *Udaljenost*, koji naliježe s obje strane prozora balkona splitske vile, postigao je usklađenost djela koje svojom idejom i formom, preoblikuje i resemantizira okoliš unutar kojega ga smješta. Crteži na kojima posvećeno prenosi detalje određenih Meštrovićevih skulptura iz kataloga Galerije Meštrović i Atelijera Meštrović, te ih minuciozno precrtava s postupnim izmjenama, sugeriraju nužnost vraćanja na umjetničke uzore i tradiciju, njegovanje perfekcije, nužnost stalne vježbe i provjere. Crteže ostavlja posjetitelju na listanje, pregledavanje, sasvim prikladno, u intimnom prostorima Meštrovićevih blagovaonica.

Iako su se u svojim djelovanjima Petar Barišić i Loren Živković Kuljiš otisnuli u područja različitih medijskih mogućnosti, kiparska intuitivna i metjerska snaga itekako je prisutna, što se napose očituje u relaciji spram Meštrovićeva stvaralaštva.

**6. MEŠTART: ANA KUZMANIĆ – DIJALOG I, II I III,
ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, PROSINAC 2014. –
VELJAČA 2015.; GALERIJA MEŠTROVIĆ, SPLIT,
LISTOPAD 2015.**

Ana Kuzmanić, po vokaciji akademska slikarica, po interesu autorica širokoga medijskog dijapazona, prepoznala je, kroz neposredno iskustvo sebe kao nove majke, bliskost s određenim aspektom kipareva djela, univerzalnim i duboko osobnim. Zaintrigirana Meštrovićevim prikazima majčinstva, odlučila je osvijestiti ulančanost tih iskustva, koja su ujedno vječna i ista, ali i efemerna, neponovljiva. Dijalog umjetnice i umjetnika različite generacije, medija i spola ostvario se u dijametralnoj suprotnosti njezinih videa, svjetlosnih i zvučnih radova te ženskoga iskustva i njegove čvrste materije, figurativne forme i muške pozicije.

Ivan Meštrović stvarne je žene iz svoje okoline pretvarao u Bogorodice, mitska bića i opsežne pojmove poput pojma domovine ili povijesti. Ana Kuzmanić stupa u dijalog s obrisima religijskih, ideoloških, rodnih i drugih konstrukcija majčinstva reflektiranih u Meštrovićevu radu i stavlja ih u kontekst suvremenosti. U radu *Dijalog I* autorica resemantizira značenje i pojavnost Meštrovićevih skulptura ekstrahirajući njihovu materijalnost, svodeći je na površinu, koja je baš poput ljudske kože ranjiva, trošna i prolazna. Videozapisu krupnih kadrova opne tijela skulpture Ana pridružuje zvuk dopplera koji bilježi otkucaje srca njezina nerođenoga djeteta. U ranjivosti kipa ona prepoznaje vlastito tijelo, transformirano majčinstvom, kao i neminovan utjecaj vremena na zemaljsko postojanje.

Dijalog II bavi se društvenom konstrukcijom majčinstva, to jest načinom na koji su identitet te uloga majke i djeteta vrlo jasno i detaljno definirani zakonom. U dječjoj noćnoj lampi, koja se rotira i stvara sjene na zidu, uobičajene zvjezdice i druge figure povezane s komercijalizacijom djetinjstva,

zamijenjene su tekstem iz hrvatskoga Obiteljskog zakona. Članak 89. kaže: Dijete je dužno poštovati svoje roditelje i pomagati im u obavljanju poslova u obiteljskoj zajednici u skladu sa svojom dobi i zrelošću te biti obzirno prema članovima obitelji. Na taj način autorica državnu intervenciju u svoj odnos s djetetom uvodi u intimnost soba u kojima je nekoć obitavala obitelj Meštrović.

Dijalog III audiodokumentarno bilježi jedan dan u životu nove majke. Bilježeći samo trenutke koji su uvjetovani majčinskom ulogom, zvučna dokumentacija reproducirana je u neposrednoj blizini kipa *Olga Meštrović doji Tvrtka*. Uloga majke transformira autoričinu svakodnevicu i identitet na vrlo slične načine na koje je transformirala i njezine prethodnice iz bliže i dalje prošlosti. Kroz formu ženskoga narativa, u srazu između tradicionalne kiparske forme i suvremene audiotehnologije, povijesni arhetip majke zadobiva novi glas i propituje njezinu ulogu u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

7. MEŠTART: TANJA RAVLIĆ – DOLAZAK, ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, LISTOPAD – PROSINAC 2016.; GALERIJA MEŠTROVIĆ, SPLIT, SVIBANJ – SRPANJ 2017.

Tanja Ravlić slično kao i Ana Kuzmanić vlastito životno iskustvo povezuje s Meštrovićevim radovima i prostorima. Na njegovoj zagrebačkoj i splitskoj adresi Ravlić je izlagala videoradove koji su promišljanja njezinih prijašnjih djela, kojima se bavila svojim obiteljskim nasljeđem. Autorica prizore snima na mjestima na kojima je boravila u djetinjstvu. Radom *Na ispravnom putu* nadovezuje se na koordinate povijesti Meštrovićeve, ali i vlastite obitelji, s majčine strane, bilježeći svoj hod cestom u Otavicama podno mauzoleja obitelji Meštrović, Crkve Presvetog Otkupitelja. Umjetnica svojim kretanjem ostvaruje pravac odlaska s ishodišne točke, prihvaćajući pri tome izazov novoga puta i iskustva.

Radom *Dolazak* autorica prelazi na drugi životni ciklus, koji ponovno smješta u precizno geografsko podneblje – sada u selo na Biokovu, u kojem se dogodio bitan moment osobne prošlosti – ulazak jedne žene u muževljevu obitelj. Tanja Ravlić ga reinscenira i čisti od nepovoljnih konotacija koje su ga pratile. Dajući mu drugačiji, pozitivan predznak, ona ostvaruje mogućnost povoljnog otvaranja svoga novog životnog ciklusa. Njegova simbolika utjelovljena je u vizualno uzbudljivom radu *Prema gore*. U njemu Tanja Ravlić u crvenoj haljini uranja u more i izranja iz njega, vadi kutiju, škrinjicu, s neotkrivenom pobudbinom za novo putovanje, te baca u more plodove šipka. More, također, prepoznajemo kao snažan simbol: ono simbolizira dinamiku života; „sve dolazi iz mora i sve se u more vraća“; ono je mjesto prijelaza između rađanja ideje i njezine konkretizacije u materijalnu zbiljnost; ondje se ostvaruje povratak sebi.

Tanja Ravlić ovim izložbama tematizira dolazak na ishodište, ali i svoj odnos prema prostorima koji su je formirali. Pri tome ona ne zaboravlja

svoj slikarski instinkt i poziv, te ga iskazuje postavljanjem modroga slikarskog pigmenta. Znakovita je simbolika boje, koja se provlači svim radovima (*Na ispravnom putu* – boja cipela; *Dolazak* – nebo, *Prema gore* – more): dubina, stabilnost, povjerenje, odanost, mudrost, samopouzdanje, inteligencija, vjera, istina... Žuto platno kojim autorica suptilno obavlja markantne stupove Galerije Meštrović, također se nadovezuje na slikarski kontekst, te simbolički ukazuje na Sunce, odnosno njegovu snagu (kao i snagu nosača), potom vitalnost i mogućnost regeneracije.

Svojim se ostvarenjima Tanja Ravlić tek mjestimično, ali posvema dosljedno, preklapa s određenim Meštrovićevim temama, materijalima u kojima je stvarao (drvo, kamen), njegovom klasičnom arhitekturom, mediteranskim ambijentom koji ga je neprekidno napajao inspiracijom. Upravo takvim slobodnim nadovezivanjem ona naglašava bitnost cikličkog obnavljanja životne i kreativne faze.

8. MEŠTART: IVANA TKALČIĆ – A(RTIFICIAL) I(NTELLIGENCE) I, ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, STUDENI 2019. – VELJAČA 2020.; MEŠTART: IVANA TKALČIĆ – A(RTIFICIAL) I(NTELLIGENCE) II, GALERIJA MEŠTROVIĆ, SPLIT, PROSINAC 2019. – VELJAČA 2020.

Ivana Tkalčić izložbama *A(rtificial) I(ntelligence) I* i *A(rtificial) I(ntelligence) II* u fokus stavlja uistinu relevantnu temu umjetne inteligencije. Iako je prisutna od polovice prošloga stoljeća, a dijelom naše svakodnevnice postala je otprilike početkom ovoga stoljeća, njezini počeci sežu mnogo dalje i dublje. Još će se u Bibliji, odnosno u židovskom misticizmu javiti pojam „golem“ koji označuje materiju bez forme, ljudsko biće koje nije u potpunosti završeno. Pojam se u početku odnosio na Adama, ali se kasnije formirala legenda o Golemu, to jest o rabinu Judi Levu ben Bezabelu, koji u 16. stoljeću u Pragu oblikuje fantastično biće, koje će umjetnici od 19. stoljeća naovamo shvaćati kao utjelovljenje umjetne inteligencije.

Da bi prikazala na koji način umjetna inteligencija te strojno učenje mogu formalno analizirati skulpture Ivana Meštrovića, Ivana Tkalčić u svojim se istraživanjima poslužila *open source* alatima i platformama. Radovi proistekli iz toga zanimljiva procesa izloženi su uz analizirane skulpture, koje su dio stalnih postava Atelijera Meštrović i Galerije Meštrović. Proces je zapravo sličan onom ljudskom. Pojedinaac gradi svoj imaginarni muzej, služeći se pritom literaturom, različitim zbirkama podataka, pa tako i onima koji se nalaze na internetu. Sam rezultat je dakako mnogo rudimentarniji i nezgrapniji, barem u onom verbalnom segmentu, gdje se nižu brojne riječi, „teгови“ koje program vezuje uz likovni prikaz. Pojedine se riječi odnose na najosnovnije karakteristike skulpture, i uopće na samo određivanje medija. Potom se nižu riječi s kojima ne možemo uspostaviti nikakvu logičku povezni-

cu, koje će nas nasmijati i možda čak podsjetiti na psihički automatizam kakav je njegovala metoda nadrealizma.

Osim toga, posredstvom platformi izlučuju se različiti linkovi, poput onih s YouTubea, te fotografije drugih djela koje umjetna inteligencija prepoznaje kao slične. U zbroju svih informacija pojedinac je pozvan da analizira umjetne inteligencije suoči s vlastitom. U tom srazu spoznaje se važnost širega konteksta umjetničkog djela koji izmiče *open source* alatima i platformama, ali isto tako otvaraju se neke nove interpretativne mogućnosti, upravo začudnim i često nelogičnim asocijacijama.

Autorica umjetnoj inteligenciji ne daje samo zadatak da analizira nego i da kreira. Na osnovi bogate fototeke Muzeja Ivana Meštrovića, koja sadrži tisuće fotografija djela Ivana Meštrovića, od kojih brojna nisu sačuvana, umjetna inteligencija je krenula stvarati vlastite kompozicije. U nejasnim konturama prepoznaju se Meštrovićeve skulpture ili se pak razaznaje sličnost s ostvarenjima njegovih suvremenika poput Augustea Rodina, Constantina Brâncușija i drugih umjetnika. Nedefinirana masa vraća nas ponovno na Golema, na prvi primjer primjene umjetne inteligencije, i na vječnu potrebu za oblikovanjem i za davanjem smisla i važnosti. Klasičnim načinima oblikovanja, razumijevanja i općenito svakodnevnoga funkcioniranja pridružuju se, kao i na prethodnim izložbama, novi načini i modaliteti. Ovaj izložbeni projekt, realiziran u Atelijeru Meštrović i u Galeriji Meštrović, razmatra supostojanje obaju načina, obiju stvarnosti, šireći istovremeno polje razumijevanja Meštrovićeve umjetnosti, kao i mogućnosti korištenja novih tehnologija.

9. MEŠTART: MARTINA MIHOLIĆ – ARCHEOLOGY OF ARCHETYPES ATELIJER MEŠTROVIĆ, ZAGREB, RUJAN 2020. – LIPANJ 2021.

Izložbom *Archeology of Archetypes*, postavljenom u Atelijeru Meštrović multimedijalna umjetnica Martina Miholić usporedila je različita viđenja ljudskoga tijela: klasični pristup kipara Ivana Meštrovića, koji je tijelo oblikovao u tradicionalnim materijalima (kamenu, sadri, bronci i drvu), te suvremeni pristup i tijelo oblikovano pod utjecajem interneta i društvenih mreža. Njezine instalacije, umetnute u stalni postav nekadašnjeg Meštrovićeva atelijera, kojim dominiraju upravo ženski aktovi, temeljile su se na razmatranju arhetipova – ustaljenih obrazaca koji su kroz stoljeća, to jest tisućljeća, definirali načine prikazivanja određenih tema u vizualnim umjetnostima, književnosti, filmu, itd. Arhetipovi poput akta, motiva majke, ratnika, heroja i sl., izašli su iz okvira umjetničkog iskaza u svakodnevni život, uvjetujući kodove i ideale ponašanja, te odnosa prema vlastitom tijelu i identitetu.

Vječna aktualnost arhetipa povod je i za pedagošku akciju koja je u Atelijer Meštrović dovela učenice i učenike zagrebačkih srednjih škola, V. gimnazije i Škole primijenjene umjetnosti i dizajna iz Zagreba. Oni su pod

mentorstvom i koordinacijom profesorica Vesne Mišljenović i Bernarde Cesar krenuli u istraživanje arhetipskih očitovanja u radovima Ivana Meštrovića i Martine Miholić. Gimnazijalke i gimnazijalci su sagledavajući kompoziciju, tehniku i materijal, analizirali skulpture u stalnom postavu muzeja, i to one na kojima je posebno zamjetno kiparevo posezanje za klasičnim obrascima, njihovo prilagođavanje vlastitu stilu i onodobnim stilskim imperativima ili stvaranje novih arhetipskih mogućnosti.

Učenici Odjela unutrašnje arhitekture bili su pak usmjereni na temu kuće umjetnika. Projektirali su kuću u kojoj bi mogao živjeti Ivan Meštrović, ugrađujući u nacрте znanje stečeno posjetima takvim domovima, ali i viziju arhetipa takve kuće. Učenici Odjela kiparstva pridružili su se pedagoškoj akciji kiparskim ostvarenjima i crtežima s temama akta, autoportreta i karijatide, koje su uvelike obilježile stvaralaštvo Ivana Meštrovića. Djela mladih arhitekata i kipara još jednom su potvrdila izazovnost Meštrovićeve baštine, koja svaku generaciju potiče na nove interpretacije i nadogradnje. Izložba učeničkih radova postavljena u Meštrovićevu radnom prostoru uz djela koja su ih inspirirala i na kojima su učenice i učenici brusili svoj pogled na umjetnost i svijet u kojem žive, logičan je nastavak kreativnog dijaloga između moderne i suvremene umjetnosti, između tradicije i sadašnjosti. U ovom slučaju taj dijalog generira nove posjetitelje, a možda i izlagače u Atelijeru Meštrović i u drugim muzejima.

10. ZAKLJUČAK

Projekt MEŠTART, najdugovječniji program Muzeja Ivana Meštrovića, etablirao je praksu dijaloga suvremenih umjetničkih iskaza s umjetničkom i životnom ostavštinom Ivana Meštrovića. Od 2010. godine u Atelijeru Meštrović u Zagrebu te u Galeriji Meštrović u Splitu ostvareno je dvanaest izložbi na kojima je sudjelovalo četrnaest domaćih i stranih umjetnica i umjetnika, koji pripadaju različitim generacijama i izražavaju se u različitim likovnim medijima. Projekt redovito izaziva veliku medijsku pažnju i svakom svojom realizacijom privlači novu publiku.

Umjetnička istraživanja, potaknuta kiparevom baštinom, usmjerena su ka osobnim i univerzalnim temama i iskustvima, baš kao i Meštrovićevo stvaralaštvo – bilo da se radi o intimnim trenucima poput majčinstva ili da se radi o razmatranju pitanja lokalnog i međunarodnog identiteta umjetnice ili umjetnika, kao i promišljanja samoga medija u kojem se on/ona izražava. Činjenica da se izložba postavlja u zagrebačkom ili u splitskom muzeju, odnosno u oba, naglašava njihove sličnosti (primjerice zastupljenost istih tema ili čak istih djela) i razlike (vezane uz funduse i arhitekturu).

Svaki projekt pruža poticaj muzejskim kustosi_cima (sudjeluju li u projektu ili ne) i publici da preispitaju svoj način gledanja na djela koja su dio stalnog postava muzeja. “SVA UMJETNOST JE BILA SUVREMENA”, izrekao je talijanski umjetnik Maurizio Nannucci neonskim znakom postavljenim

na pročelja Muzeja lijepih umjetnosti u Bostonu, Galleria degli Uffizi u Firenci i Starog muzeja u Berlinu.⁸ Suvremeni zahvati naglašavaju tu činjenicu, koja se nerijetko zanemaruje. Jedinstvene i ponekad zaboravljene priče mogu se razotkriti upravo suvremenim intervencijama, koje i same u susretu s tradicionalnim načinima izražavanja dobivaju nove kreativne poticaje.

Literatura

- Carroll La, Khadija, 2012., *Object to Project: Artist's Interventions in Museums*. Christopher Marshall (ur.), *Sculpture in the Museum*, (London, Ashgate Press, 2012), 216–239.
- Čerina, Ljiljana, 2010., *100 djela Ivana Meštrovića, katalog stalnoga postava Atelijera Meštrović*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović.
- Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*, 2018., (ur.) Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, Split: Muzeji Ivana Meštrovića.
- O muzejima. Osnutak muzeja, Dostupno na: <https://mestrovic.hr/o-muzejima/> [21. 05. 2024].
- Vujanović, Barbara, 2010., *Međunarodna izložba MEŠTART: Na dasci, Atelijer Meštrović & Street Art* (Flying Fortress, Slaven Lunar Kosanović, Ronald Lindgreen, Aleksandar Angel Milivojević, Filip Morka Burburan, Marko Zets Prpić), deplijan izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, siječanj 2010.
- Vujanović, Barbara, 2011., *MEŠTART: Amela Frankl – Za Zdenac života*“, deplijan izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, 31. 5. – 10. 7. 2011.
- Vujanović, Barbara, 2011., *MEŠTART: Vedran Perković – Useljenje*, deplijanu izložbe, Galerija Meštrović, Split, 20. 7. – 4. 9. 2011.
- Vujanović, Barbara, 2013., „Snaga kiparske intuicije“, u katalogu izložbe: *MEŠTART: Petar Barišić i Loren Živković Kuljiš – Tranzicije*, Galerija Meštrović, Split, 3. 12. 2013. – 2. 2. 2014., Atelijer Meštrović, Zagreb, 17. 5. – 31. 8. 2014.
- Vujanović, Barbara, 2014., *MEŠTART: Ana Kuzmanić – Dijalog I, II & III*, katalog izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, 20. 12. 2014. – 1. 2. 2015., Galerija Meštrović, Split, 5. 10. – 21. 10. 2015.
- Vujanović, Barbara, 2016., *MEŠTART: Tanja Ravlić – Dolazak*, katalog izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, 17. 10. – 31. 12. 2016.; Galerija Meštrović, Split, 26. 5. – 2. 7. 2017.
- Vujanović, Barbara, 2019., *MEŠTART: Ivana Tkalčić – A(rtificial) I(ntelligence) I*, katalog izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, 20. 11. 2019. – 2. 2. 2020.; *MEŠTART: Ivana Tkalčić – A(rtificial) I(ntelligence) II*, katalog izložbe, Galerija Meštrović, Split, 19. 12. 2019. – 2. 2. 2020.
- Vujanović, Barbara, 2019., *MEŠTART: Martina Miholić: Archeology of Archetypes*, katalog izložbe, Atelijer Meštrović, Zagreb, 23. 9. – 31. 12. 2020.
- Vujanović, Barbara, 2021., *Pedagoške akcije Meštart & V. gimnazija: arhetipovi u povijesti umjetnosti, Meštart & ŠPUD: tipovi arhetip(ov)a*, deplijan, Atelijer Meštrović, Zagreb, ožujak – lipanj 2021.

⁸ Carroll La, Khadija, *Object to Project: Artist's Interventions in Museums*. Christopher Marshall (ur.), *Sculpture in the Museum*, (London, Ashgate Press, 2012), 219.

**CONTEMPORARY ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE PERMANENT
COLLECTIONS – THE CASE OF THE IVAN MEŠTROVIĆ MUSEUM**

Summary

The way an art object is perceived depends on many factors. One of them is the context of its presentation, within the framework of an occasional or permanent exhibition. Its placement in the exhibition space, its relationship to other objects, the use of museological tools and other parameters define a wide range of possibilities for how it will be seen and understood - either by experts or by a much wider public. Artists' houses that function like museum institutions provide a special framework for considering this issue. For the development of further discussion on the possibilities of reinterpretation and recontextualization, the author proposes the presentation of the museum program MEŠTART, which she started in 2010 in the Museums of Ivan Meštrović. The program aim is to present and update the works of Ivan Meštrović (1883–1962) with contemporary artistic expressions. The work and life of the artist who reshaped the cultural and political landscape of Croatia, Europe and the USA in the first half of the 20th century are reinterpreted using methods that use street art, video art, sound art, artificial intelligence, etc, which enables a new understanding of museum objects, collections, as well as the relationship between modern and contemporary art.

Key words: Ivan Meštrović, Ivan Meštrović Museums, contemporary artistic interventions, curatorial practices.

INTERAKCIJA
INTERACTION

FROTTAGE AND THE TRANSMITTED IMAGE: TOUCH, CONTACT, BLINDNESS

Helena Araújo Rodrigues Kanaan

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Brasil

harkanaan@gmail.com

Abstract: This article is based on reflections that accompany an artistic practice lived in an 'interior studio'. The creative explosion relating to primordial matter finds the invisible in the sensation of chemical, physical and psychic factors. Specifically, the *frottage* technique is investigated, considering it as a 'blind image' that is transmitted by contact/friction. Possibilities of encounters with the indeterminate, bringing lapses in the affective memory of childhood. The practical exercise is done using the matrix and the oily pencil, paying attention to the incorporeal. Transmission of the occult visualized in a graphical event. An awakening of the possibility of an indication, for an inscription.

Key words: creative process, *frottage*, subjectivity, blindness, transmissibility, memory.

1. INTRODUCTION

In this article I propose to share my creative process in parallel with the investigation of the *frottage* technique. I consider it as engraving, taking into account the issue of transfer made by friction, from an origin/matrix texture. In doing so, I find similarities with the writing of author Jacques Derrida in his book *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (1990), in which he reflects on drawing and blindness. When doing the *frottage* I don't see the matrix, the image is created in a field that awakens the hidden.

Frottage: rub, grate, scrape, grease. Max Ernest (1891-1976), German painter, sculptor and graphic artist, one of the founders of Dadaism, who later joined the Surrealist Movement, brought this way of producing images to art in 1925. The texture of the floor inspired him, the contrasts between the wood weaves made him glimpse points of light and points of darkness. In my opinion, *frottage* is linked to the action of touch, the body, caress and violence. The paper used must be as thin as skin, to recognize what is underneath and print across its length what is evidenced by the greasy pigment. When rubbing the stick, sometimes the paper tears, the wounds open and the inside is immediately exposed. Construction of an almost violent time that takes place in blindness. By rubbing the stick on the paper, the intention is to promote the appearance of the image as if it were a system that has been blocked, corrupted, that has been perverted, like our memories. This exercise suggests bringing prohibitions to light, in a production of added value, metaphorizing

through technique, traces of the individual and the universal. Immersed in the studio, I feel the densities, the intertwining, the preambles that are part of the experience. In this sense, I find clues in the readings of author George Bataille in the book *The Inner Experience* (2016), and in his reflections in relation to what he calls living an 'inner experience'. The sensorial explosion is directed towards the invisible, triggering a conjunction of ideas, of combinations with many variations. I feel like I am in a laboratory where actions and reactions intertwine energies in coexistence with the ethereal, peering into a state that has led me to a state of blindness. A place that I use to experiment and experiment me, taking into account chemical, physical and psychic factors. Blind eye, groping hands. Sensory work and blindness are directly linked invisibly, opening, spacing, triggering imagistic thoughts. I feel faced with possibilities of a new happening, in encounters with the indeterminate. A feeling contrary to the society of spectacles, which takes place in brightly lit places and which reflects the social chaos we live in. The inner studio is a place. It is, the place, that allows me to create images, without seeing.

The *frottage* exercise is done between: a matrix and an oily stick, bringing to the surface a sensorial image of the incorporeal. Following the reading of author Anne Cauquellin in *Fréquenter les incorporels* (2006), in this engendering with *frottage*, based on the idea of transmitting what is hidden, I feel the incorporeality of the environment in which we live is reinforced. The gesture is repeated, but does not become empty, as it concerns and is inscribed on the paper-skin. I thus construct a self-portrait, or another portrait, another body, which behaves in relation to another as a cause; bodies as causes of each other form a chain.

We may then suppose that friction is made in this chain, aroused by touch; reliefs, slides, obstacles, in a diaphanous/non-diaphanous rhythm. A graphic event that is there, waiting to be arranged, awakened from its possibility of transmission. An index, a continuum, providing links with the void; contemplation, with unclear time; temporalities. With the place; which is mental space. And with the environment; amalgamation of everything. Perception, given by attention to composite matter.

In the process, when I feel, I imagine. Many sensations long for the revelation of form. How long has this image wanted to come out of hiding? I make gestures that combine strength and delicacy, revealing what was incubated. I'm in no rush to complete a configuration, to see where the image goes, but I let it enjoy as much as possible, in this phantom texture of this hidden being that I touch, before it becomes a drawing/*frottage*. A slow path beyond the limits of seeing, from the inside out, from the mysterious, into the shadows. Invisibility incites visibility, just as ruin contaminates the self-portrait that can never present itself as such. Who was I? Stored childhood dresses reappear in this playful creation. Lace and flowers intertwine in obscure and undefined areas. Frictions giving way to new combinations, announcing the interior that reveals itself as an image. The current world, mixing past and future.

2. THE PROCESS ENCOUNTERS TANGENCES

This approach aims to produce reflections, contextualizing and articulating the influences that the creative process captures. Approaching an almost playful language, *frottage* is incorporated into contemporary artistic praxis. The objective is to think about the language of engraving in non-traditional formats, checking possibilities in manifestations that do not make direct use of conventional matrices. The emphasis is on thinking about the creative process in its complexity, involving technical tangents in categories such as drawing and photography, permeated by philosophical concepts.

Throughout my career I have focused on language whose essence is transference. I build the images, investigating the notions of matrix and their transmission to paper. Urged to uncover themes that question my daily work, I made them a complement to creation, as well as to the teaching-learning relationship. The research in this section is guided by the matrix image and its 'revelation', therefore through a non-seeing. The approaches aim for a careful examination that focuses considerations on issues of similarity/dissimilarity, producing impressions from contact/friction. This exercise provides me with a deeper conceptual immersion, and also an improvement in the investigation of materials, where I test the suitability of the papers, weight, softness, resistance and transparency, as well as the pigmentation that uses sticks that release the black color in very subtle tones.

This exercise, in addition to promoting conceptual deepening for my research, provides an improvement in the use of materials, testing paper suitability, weight, resistance and transparency, as well as with the pigmentation part that works with the more or less oily stick testing by friction, its hardness, softness, and its best dimension to use it vertically or horizontally, also its circumference that will cover a smaller or larger area, experiencing through the blind gesture, an imagetic appearance.

The challenge of this writing was guided by the search for new theoretical and practical insights into contemporary printed art and its derivations, following the legacy of research structured in practice to which I have been dedicating attention. I maintain teaching and research and, as an artist, I develop a production that I call post-engraving, as this work moves towards other specificities and ways of presenting, without losing the essential elements, focusing on the ways of recording/memorizing and printing, providing attention to the reliefs, accumulations, incisions, cavities and repetitions, generating movements, proposing new ways of thinking and presenting an engraving. A work that is always in process, allowing me the freedom to move within and outside the rules established by the technique.

As a focus, I inspected *frottage*, based on founding experiences of the creative act, in an 'inner studio' and I propose here, more specifically, to think about it in the experiments carried out in the corpus of some works I created.

I chose examples of *frottage* production that I designed over the last eight months. I analyze them with the main reference that structured this article: ‘blind printing’, taking as prominent authors Jacques Derrida who states that all drawing is blind, in his book “*Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*”, (1990) and with Georges Didi Huberman who in the book “*La ressemblance par contact - Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, (2008)” places us in the mode of contact of the matter in which it is included friction, exemplified with artists in the *L’Émpreinte* exhibition, at the Gerge Pompidou in Paris in 1997. In this exhibition, printing is treated as a paradigm: considering printed art an invention of forms, invented directly through duplication.

2.1. Slips and recesses

To shape the method, I use in practice and theory, my attempt is to engage with the concept of blindness, the trigger that projects its designs. Being blind to the work that comes your way. When blind, the other senses become more acute. Obviously, it is not physical blindness affected by changes in the cornea, but blindness that, in this approach, points to the ability to momentarily hide what will be printed on the eyes, thus giving more sovereignty to touch, to the hand. Acting in the shadow, in doubt, advancing along obscure paths, as Marcel Duchamp says: “it is in fact this part of the shadow that would mobilize artists for production” (in: Lancri, 2013: 16). The contact element blurs the visible. Continuing in this sense, Didi-Huberman alerts us to a gap in the discourse of the index: “A photographic portrait [...] never presented the ‘model’ itself. He has already represented and complicated the model, sculpting it into something else, perhaps an ideal, perhaps an enigma, perhaps both.” (op. cit. 2008: 54).

When we talk about *frottage*, we can remember the surprising childhood games in which we idealized an image, rubbing a wax stick on something with relief, creating our stories. This magical moment produces endless narratives, elucubration involving unpredictable emotions. Questions related to gestures, contacts with matter that now alert me to a notion about temporality and the way I produce a memory image.

I continue with the *frottage*, feeling the reliefs, the slides and the recesses, in an encounter motivated by memories. A continuum, elaborated with the incorporeal commented by Anne Cauquelin (2006). The author proposes a series of arguments, paying attention to contemporary art, deepening concepts such as the timeless, addressing silence, the indistinct, based on the Stoics theory of incorporeal. It is clear to me here how much of this theory continues to accompany current artistic manifestations.

When my hand caresses the paper, feeling the textures, it sparks my imagination. I evoke childhood. Many sensations pulsate, aspiring for time

to emerge from their invisibility and promote the revelation of the form that was hidden. I highlight the presence of the hand, the gesture of action on the thin paper skin that, when rubbed, reveals and exposes the volumes, creating directions, finding space to spread as a brand. The matrix will be processed during the transfer and will allow itself to be revealed in the process. The paper covering membrane, proposed by the veil of time, shelters the secrets until the moment they are revealed. Layers of reminiscences are activated by the rhythmic gesture that seeks, in the hidden depth, the border layer between what was and what will be in the impression it updates. Just one copy. I don't want to repeat the same thing. Neither the moment of joy, nor the moment of loss.

The matrix that I assemble spontaneously is made with childhood dresses and dried plants, these elements are repeated, they will always be the same, randomly arranged in each assembly. They land on the table, I let them fall, in childish behavior without foreseeing the consequences. It's not to redo, to remember, it's to relive my self-portrait as a child in another image. It's now, my other childhood, in a place where naivety and commitment come together to build a narrative generated in the invisible of memory. I think about space, lived before, in existential space with acquired cultural meanings. This space is my place, it is unique, because it is my memory interpreted in the present, in an experience of updating, of "making visible the way the world touches us". (Merleau-Ponty, 1948: 74). The paper made from kozo fibers is a boundary of separation but also of an interval that manifests the subject. The five senses intertwine over and above the paper that reveals, it invokes. The 'incarnate' (Didi-Huberman, 1985: 22) that designates the internal, the formless interior of things, at the same time the subject, manifesting itself in the new appearance.

In invisibility I awaken the visibility of a self-portrait, even if it cannot return to the way it was before. Derrida writes: "The desire for self-presentation is never registered and that is why the simulacrum occurs" (op. cit., 1990: 121). The gestures I make are full of brutal delicacy, to tease out what was being incubated. I'm groping. I have no urgency to complete the form, to see where the image will take me, but I want to make the most of this phantom texture, this hidden being that I touch before it becomes a drawing/*frottage*. A condition beyond the limits of sight. From the inside out, to the illuminated surface. Derrida, in the same book (2010) that I use to help me guide this writing, he tells us that there is something clairvoyant about blindness, that there is something invisible in the gesture of opening or spacing the drawing.

I make *frottage* (images 1 and 2) of school dresses and aprons that I had as a child and I still keep them with me. I print my ruins as a self-portrait, traces of a repressed self. Laces and small branches intertwine in shadowy and undefined areas, giving way to my search for new experiences, transferring the abyss into prairies, making me glimpse a past that expresses itself to the outside. I proceed like a blind man, with my hands in front, sent to recognize, to protect from the fall, the tear that will be fatal when the hardness of the

pencil rubs roughly. Each *frottage* is a visibility and also a blindness. What is at the origin of what will be visible is hidden, without presence, without present foundation. The textures of time that settle and spread without a predetermined direction. Without knowing the place, they will occupy, the shapes accommodate themselves and with friction, reveal themselves suggesting rhythms through the appearance of lights in the white voids and in the accumulations suggesting dark times. Among plants dehydrated by the course of time since I kept them, the yellowed clothes and crochets that I found in small boxes, I carefully search for what I once was. I reinvent the smell, the route to school, the walk on Sundays, when my father picked wildflowers and presented me with delicate bouquets.



Picture 1. Helena Kanaan. *Frottage*, 39,3 x 27,5 in. 2022.



Picture 2. Helena Kanaan. *Frottage*, 51,1 x 31,4 in, 2022.

The image is made without me seeing the origin/matrix, without observing the source matter of what I am revealing. I reiterate in this reference to the author Derrida. The way of thinking about the deconstruction of the certainty of the look, and of the look as a source of certainty. Dealing with blind spots in all perspectives, groping for doubts, raising suspicions. Creating images with what I don't see, based on a lack, an archetype that is not evident before my eyes. There is no tautological intention here, but an inevitable path towards a new self-portrait, reinforced by the technical choice. I allow myself to be fascinated by blindness, by intuition and I ask myself if I speculate, if I aspire or if I daydream about a figure of myself? The act of rubbing itself presents these operative potentials, inventing an image in the blind scene as an origin.



Picture 3. Helena Kanaan. *Frottage*, 47,2 x 35,4 in, 2022.

I continue to think of deconstruction as the basis for creating such images. I do not consider prioritizing a single other sense to replace the eyes in the contingency of thought, but rather enhancing this other direction of meaning. Welcoming the unexpected, the hands move towards what will be inscribed, highlighting the inventiveness that rambles. (Re)incarnate the experience, indicating the deconstruction of the superiority of the view over practice at the moment of the creative act. “We need secrets and shadows as urgently as we want to see and know; the visible and the invisible, the known and what is beyond” (Pallasmaa, 2017: 49). We seek a balance in opacity, feeding the imagination that makes us dream. I practice touch in the occult, and I now reflect with Juhani Pallasmaa: “as we lose tactile intimacy, secrecy and seduction, we also lose sensuality and erotic charge” (ibdem., :49) The tactile welcomes us, evokes our empathy and accelerates our emotions, merging images that inhabit us and images that we inhabit, accommodating ourselves in the features, shortcuts and obstacles that the matrix hides.



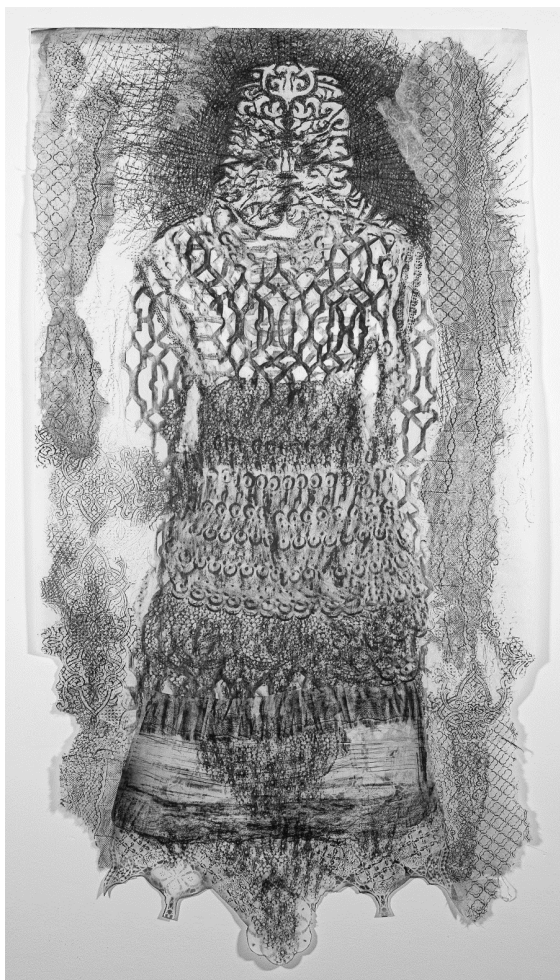
Picture 4. Helena Kanaan. *Frottage*, 39,3 x 27, 5 in, 2022.

Frottage in some way always comes from a blinding operation. What I reveal is nothing more than the drawing of a hidden form. I propose here to think of blindness as the principle, the activity and the very subject of the rubbed image. This hypothesis seems to contrast with common sense, which follows the tendency that the technique is a product of the concern of vision and not of blindness. The author Jacques Derrida comes even more directly to what I investigate, by pointing out some aspects that bring us closer to an almost transcendental origin of experience. Visibility of the drawing/*frottage* and its origin or, its substantial and invisible condition? I want to feel through my hands the coldness of the silk, the crunch of the dry flowers, the small button that held the clothes to the body. I must trust what the hand is telling me about the image clue, “even if the model is currently in front of the artist”, says Derrida, “it is necessary that the drawing takes place during the night” (Derrida, 1990: 50). I must follow an intersection as if there was always a shadow protecting me from a clearer view.

3. IMAGE TIME AND TIME IN IMAGE

Fleeting, in this case, is ambiguously linked to an encounter full of caresses and rudeness. The paper used in the procedure must be soft, resistant and porous like skin, to be able to transport what is still in the dark as a symptom and transport the retained memories to the surface, inscribing a new story. When rubbed hard, the paper tears, opening wounds and immediately exposing the inside. Wounds, scars, reconstruction of portraits. This event leads me to think about the time of the image and the time in the image. I suppose that pleats in children's clothes have become characteristic of today, constituting a plural image composed of temporalities. Heterogeneities composed of past times and updated desires. Occurrences constructed in subjective trajectories. "[...] the reading of the different temporalities that make up the present is, inheritance and rupture, invention and inertia at the same time." (Chatier, 2017: 68) Fragments of life, reminiscences of places, people, remote and now, intelligible words, smells, sensations. Noises in such a tenuous role that they tend to dissolve in intimacy, in the rapprochement between what is hidden and what will flow in the atmosphere summoned by the incorporeal. Continuing with support from the definition that Didi-Huberman elaborates referring to printing as a notion, procedure, *techné*, the presence of a contact thought stands out when he states: "[...] printing is the dialectical image, [...] something that tells us as much about the contact of loss as about the loss of contact [...]" (Didi-Huberman, 2008: 18).

It is a construction generated in loss, a disturbing image, which requires "making sensitive, visible, temporal relations that cannot be seen in the represented object and that cannot be reduced to the present" (Deleuze, 2003: 330). An engendering in experience of what it means to be a dialectical image. The exercise is carried out between the matrix and the oily stick, rising to the surface, staining the membrane. An encounter, based on the idea of transferring what was in the hidden corner, a new mark printed on the skin of the paper. A self-portrait, or another portrait, a hidden one, which behaves in relation, as a cause, to the release of a consequent image.



Picture 5. Helena Kanaan. *Frottage*, 47,2 x 31,4 in, 2022.

In this *frottage* above (image 5), a body is revealed that resembles Middle Eastern clothing, bringing to light the issue of migration, races, cultures, difference. My origins are evident, memories of my grandparents, of fabrics, of calligraphy, of an exuberant scenic world, of textures, of subtleties, provided by cracks, veils, entrances of light, punctuating essences. A metaphor that could serve to express what an image is when it originates: a set of anachronistic times over which I can guarantee neither the beginnings nor the destinations. An image that tends to take me to other depths, other layers, encountering intimate strangeness. It is therefore necessary to rub, tear, decompose and find differentiation. It is exactly in this exercise of deconstruction and reconstruction that I seek to describe the stages of creation and elaboration as processes in formation.

Paper watches over, protects, cares. These remote objects, appropriated as a matrix, are safeguarded from excessive contact with life, with the facade of hasty encounters of current everyday life. They work in the opposite direction of exploring reproducibility or serialization. I return to making the unique, the instantaneous, that which is not repeated, that happens when temporalities touch.

4. FINAL CONSIDERATIONS

Within this account of my creative process, referenced with some authors and art historians, I reinvent my self-portrait in blindness. I work immersed in my inner studio, a place suggested by George Bataille, waiting for the revelation of a presence that manifests itself through the surrounding substrates. During the process I asked myself: what kind of image is this? It is not a clear image, a given image. And that's what motivates me. Dealing with the mysterious, spending hours seducing a sheet of paper with a caress, groping, rubbing charcoal, greasy chalk or lithographic stick, and discovering its poetic resonances. With the imaginary, the imagination points to the future that summons the past, it is a becoming. But the future is also absence and so, I reflect with the phenomenology of the occult, reaffirming together with the author Merleau Ponty, that this image is an omen of what could come to be, through the absence of what once was, conquering places, feeling the heavy folds by the incorporeal ones, which Anne Cauquellin and her studies on the Stoics tells us.

Frottage, fugacity, deviations, subjectivities. We never see completely, the eye does not reach the imagination, confirming with Jacques Derrida. The movement of the double operation between memory and the apprehension of the object transformed by the tactile relationship is promoted. Paper promotes gagging, it reminds me of what is out of focus, what is, but it escapes me from a clarity of what can be, from a seeing without seeing the event to emerge. It's not confrontation, what looks at me doesn't ask for a response. I merge with the white of the paper, I intertwine with its fibers in a continuum between subject and object. A blind look on both sides that allows the event to last.

Format without knowing the contours, producing by overlapping, layers of time, fabrics, papers, pigments, finding voices, tears, laughter, wrinkles, recesses, in the reliefs, in the voids, in the condensations. Edges become wandering, reconnected by invented memory, once rigid and redefined now, in the freedom of dissimilarity. The completed printing process presents the anachronistic paradox of a contact in the past and a distance in the present. Placed side by side on the work table, clothes, children's accessories, papers and small flowers bring images from distant origins, mixing with current actions, bringing different eras into contact. Blindness as a formative element of work, diverting to another order of creative work, here, once again with the author Jacques Derrida. In a subtle dynamism, the moment expands and contracts. The course of time seems suspended, suggesting an immersion in a present where it is possible to find combinations that remind me of difference, even if I only have myself as a starting point.

References

- Cauquellin, Anne. 2006. *Fréquenter les incorporels – Contribution a une théorie de l'art contemporain*. Published by Presses Universitaires de France – P.U.F., Lignes d'Art.
- Bataille, Georges. 2016. *A Experiência Interior: Seguida de Método de Meditação e Postscriptum*. Belo Horizonte: Autêntica. (Original edition 1953)
- Chatier, Roger. 2017. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Deux Régimes de Fous*. Textes et Entretiens: 1975–1995 (Edição preparada por David Lapoujade), Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1990. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Ministère de la Culture: Réunion des musées nationaux.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1985. *La Peinture Incarnée*, Paris: Minuit, 21–22.
- Lancri, Jean. 2013. *A parte de sombra na ultima obra de Marcel Duchamp. Oitenta notas ou sombras projetadas sobre Étant Donnés*. Porto Alegre: Editora UFRGS. (traduction Sandra Rey)
- Pallasmaa, Juhani. 2017. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Helena Araújo Rodrigues Kanaan

***FROTTAGE* I PRENESENA SLIKA: DODIR, KONTAKT, SLEPILO**

Sažetak

Ovaj članak je zasnovan na razmišljanjima koja prate umetničku praksu koja se odigrava u „unutrašnjem studiju“. Kreativna eksplozija koja se odnosi na prvobitnu materiju pronalazi nevidljivo u osećaju hemijskih, fizičkih i psihičkih faktora. Konkretno, istražuje se tehnika *frottage*, smatrajući je ‘slepom slikom’ koja se prenosi kontaktom/trenjem. Mogućnosti susreta sa neodređenim, donoseći pritom propuste u afektivnom pamćenju detinjstva. Praktična vežba se izvodi pomoću matrice i uljane bojice, uz obraćanje pažnje na bestelesno. Prenos okultnog vizuelizovanog u grafičkom događaju. Buđenje mogućnosti oznake za natpis.

Ključne reči: kreativni proces, *frottage*, subjektivnost, slepilo, prenosivost, pamćenje.

FROM METAVERSE TO POSTMODERNISM BACK TO ADAM AND EVE

Roberto Gianinetti

Independent artist, Italy

robertogianinetti@gmail.com

Abstract: Creative and interactive process that deals with Art and Culture Today in the Metaverse City of Verdana. Four persons from a metaverse artist, journalist, lecturer, and publisher, and a True Story. At Bluklein Gallery, Cesena – Italy, a short video was produced for the 10th BARTF Conference, in which ordinary people personifying contemporary Adam and Eve were dressed with apples printed t-shirts and interact as they were in a Earthly Paradise.

Key words: Postmodernism, Metaverse, Adam and Eve, Verdana City, Woodcuts, Manual press

VERDANA, THE STORY OF A METAVERSE

Preamble by Roberto Gianinetti

Thank you for having invited me



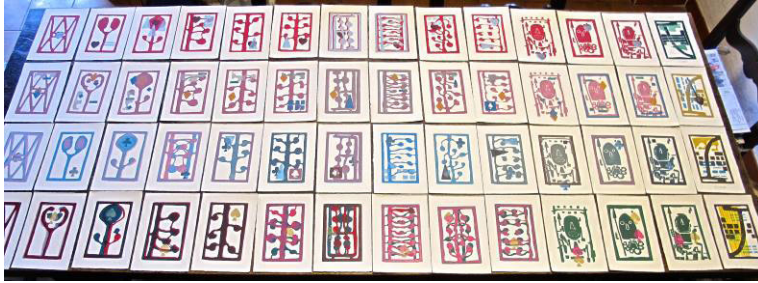
Picture 1. Face A



Picture 2. Inventory

Last year I attended with great interest the 9th BARTF, about “Harmony and Disharmony in Art”. At the end of the Conference I was satisfied because of my investigation, even if I felt a slight inner emptiness: I still had something to add and I wanted to tell other things. In fact, I continued to engrave, print, write and tell my story, at least to myself, until this new invitation arrived.

I immediately anticipate that I agree with the doubts and questions raised by the Organizing Committee of the 10th BARTF on the many aspects of the interaction between Art and Culture Today. To challenge myself, I chose an apparently pretentious title: From Metaverse to Postmodernism, going back to Adam and Eve, sensing distances, rough paths, dead ends and some interactions.



Picture 3. Deck of Cards



Picture 4. The King

In summary: I started from the Metaverse, because I love the game and I feel like a King inside his kingdom; I am Postmodern, because I surround myself with paradoxes and quotations taken from other sources; and I go back in time to arrive at the Earthly Paradise and even if I don't find it, I will create it. I asked three friends of mine for help: Mr. Attilio Offer, Publisher; Mr. Jorge Antonio Erudino, journalist and art critic; Mr. Aldo Merce, reader.

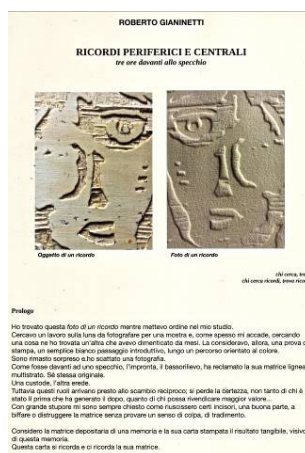
Despite the contradictions, perplexities and prudence, I will tell the truth, immediately explaining what it is about and how this story was built.

Preamble by Jorge Antonio Erudino

I am writing to stop time



Picture 5. Face B



Picture 6.

Three Hours in Front of the Mirror

Indeed I share the questions raised by the Organizing Committee of the 10th BARTF: evaluating, Today, the many aspects of the Interaction between Culture and Art.

To test myself I chose an apparently pretentious title: “From Postmodernism to Metaverse, back to Adam and Eve”, realizing the distances, the bumpy paths, the labyrinthine corridors. And I set out to tell the truth, despite these contradictions, perplexities and prudence.

I immediately explain what it is; how I built this story.

The fatal year of this story is usually indicated as 2022 and, as I prepare to comment on these facts and evaluate the consequent events, I deem it appropriate to keep in mind, albeit for a short time, some previous steps which I would like to define as preparatory, taking them inspired not so much by history as by literature.

Let's take two texts, one of an intimate and personal environment, the other about social topic, very different one from the other.

The first, from 2018, very famous, I would say (but the other is famous too, to tell the truth), is titled “Three Hours in Front of the Mirror”; the second is none other than “*A Reasoned Catalog of Roberto Gianinetti's Double*” of 2020, the year of the terrible first pandemia. The 1918 story concerns a man who, in front of the mirror in his bathroom, during an unspecified spring morning, observes the changes in his face under the action of time, light and shadow that caress the smooth wall of the mirror. At certain moments he seems rejuvenated, naive, sunny; in others it becomes a pale shadow of itself, a haggard, gray being on the verge of decay.

The character in question, presumably the author himself, in a moment of lucidity, decides to fix some of these images in his memory and, subsequently, transfer them to paper, venturing into a territory where, at his own discretion, he becomes the author, modeller, make-up artist and cheater of the physical changes and enhancements of that face. The Catalog of '20, two years later, a fixed point in that era of genetic and viral recombination, takes on the connotation of a list: faces, anatomies, topographies, data that make it possible to catalog and classify single individuals all within specific families of Doubles.



Picture 7. Matrix A



Picture 8. Matrix B

Each face is constructed like a puzzle, whose pieces try to organize themselves into precise anatomical districts except, then, to deviate, leaving possibilities for further pieces which, by overlapping, duplicate the territories, as if to underline new alternative details.

At the end of this constructive, reconstructive and deconstructive process, what remains? A collection of prints and a series of matrices. In the first case a photo album, in the second a plastic surgery kit.

Gianinetti: a surgeon-player, one might say.

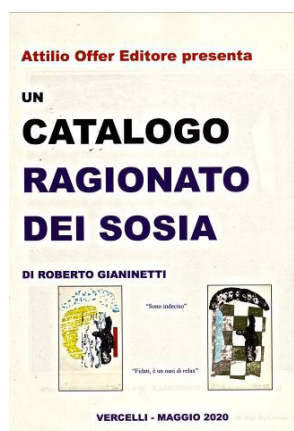
In the last lines the author, due to an excess of egotism, in my view, comes to believe it, opening the field to the so-called *substitutions*. Hence the third topic, which has just been concluded: “*A Reasoned Inventory on Harmonies and Disharmonies by Roberto Gianinetti*”, dated 2021, translated into English and Serbian. Today we cover the sequel: the city of Verdana, home where to live.

Preamble by Aldo Merce

Everything changes so fast that I hardly notice it.



Picture 9. Periferic Face

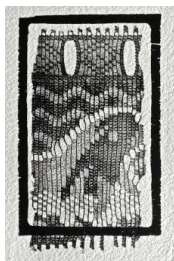


Picture 10. A Reasoned Catalog

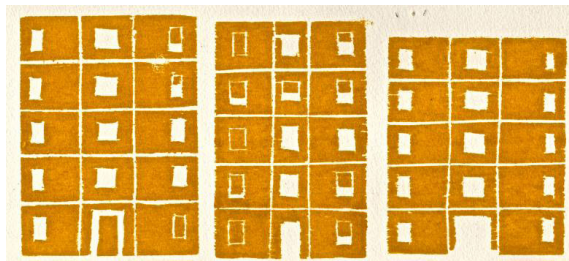
I read the questions raised by the Organizing Committee of the 10th BARTF: reviewing the various aspects of the Interaction between Culture and Art Today.

To test myself, I corrected the title: *Eve in Adam's Postmodern Metaverse*, realizing the suburbs, the centers, the alternative routes. And I set out to detect the truth outside the typographical errors. I immediately explain how I revisited this tale.

I actually live at Narrow Street n. 10, in the historic center of Verdana, next to the square: apartment 6, third floor, left side.



Picture 11. Curtains



Picture 12. Narrow Street n. 10, 8, 6

For those looking from the street it is recognizable by the blue curtains that decorate the living room window, allowing a glimpse of everything: every hour, every day, every month.

The building consists of five floors. And, at least for now, I'm the only tenant to have blue curtains in all the rooms; also to the French door that opens onto the balcony and overlooks the square. But it won't last long. Everything changes very quickly around here.

Already tomorrow morning on the second floor, on the same side as me, some blue curtains will appear behind the glass. And on Saturday evening the whole building will have the same accessories. These are human interactions, mutual influences, cultural exchanges. It doesn't happen to house numbers 8 and 6 yet, but it's only a matter of time.

If I had started talking about it last week, I would have pointed out that the curtains were yellow with green polka dots and before that they were pink, tending towards fuchsia.

And I'm not just talking about the curtains; the same thing concerned and will concern the doormats, the flower vases, the flowers themselves, the paintings that embellish the balconies of each lodging.

They read to interact, copy, emulate. It is no a coincidence that Influencers and Followers are born; also the Originals and Certified Copies; the Avatars and the Avatars of the Avatars.



Picture 13. Multiple Face A



Picture 14. Multiple Face B

In fact, I want to repeat the observations of the Organizing Committee of the X° BARTF, which met at the Central Library of Verdana, the city where I live. One wonders, or perhaps they are asking me: "What is interactive art?"

At the Central Bar I spoke about it with Gianinetti, Erudino, Offer, Av40 (former lawyer Maria Rita Mottola, the first who took up Avatar's defence in Court) and Av1, the engineer Giovan Battista Boglietti, creator of the regulatory plan of the City of Verdana.

"I read in the dictionary that Interaction equals mutual influence." I say, while drinking a glass of wine.

“It’s enough to justify my neighbors who let themselves be influenced by the curtains in my house, by my new doormat.” Offer intervenes.

“They copy, they imitate. But I have to admit that I copy myself, take inspiration from others, quote. Why not?” Erudino enters.

“The other day, for example, I met my neighbor on the doorstep. I glanced inside his house. And: surprise!, he had a picture on the wall just like mine.” Merce continues. - Handsome! - I exclaimed, pointing with my finger.

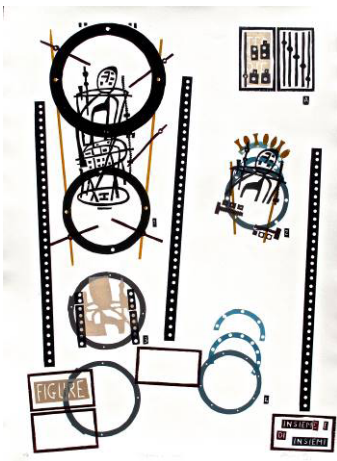
“I downloaded it from a site and had it digitally printed. It looks real, but it’s a copy, an ordinary print.” Av6 told me.

“I could not reply.”

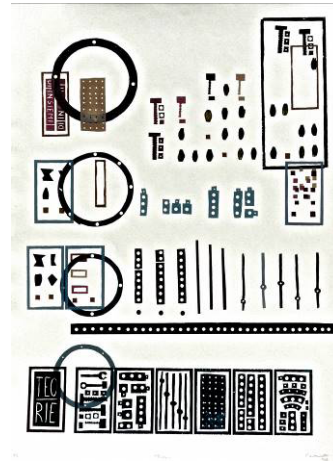
“I myself use thoughts and phrases invented by others; I use quotations, I stitch them together, I manipulate them” warned Av40.

“I carve and dig them; I build and deconstruct them as if I were a cosmetic surgeon.” Gianinetti stated “Here is my first result.

Boglietti concluded: “A Set of Ensembles: Figures, and a Survival Kit for any edifying eventuality. As an engineer it is common practice. Screws, rings, bars are used to extend the floors. Distractors get in the way of last-minute changes. Everything interacts.”



Picture 15. Ensemble: Figure



Picture 16. Survival Kit

I apologize! I got lost in my thoughts.

Preamble by Mr. Offer

I cannot be everywhere



Picture 17. Multiple Face C



Picture 18. Multiple Face D

I appreciate the questions from the Organizing Committee; it's material useful for publishing.

Interaction between classic typography and culture of art today. To put myself to the test, I chose the apparently pretentious Verdana font: "*From the Postmodern to the Metaverse of Verdana, up to Eve and Adam*" we read. Purpose: to reduce differences, bring subjects closer together, highlight predicates.

Always within the truth, despite the styles, the underlined italics.

I immediately explain what it is; how this story unfolded.

I almost always wake up at 7.00 to the sound of music coming from the tablet placed on the bedside table to my right. Without opening my eyes, I turn around, reach out from under the blankets and click on the button that interrupts the ringtone.

A day awaits me and an activity that some people call work, others, like me, simple everyday life. The other day I was discussing it at the Central Bar.



Picture 19. Wine Rosé



Picture 20. Wine Ambrat



Picture 21. Wine Verduzz



Picture 22. Wine Brun

“I am daily.” I asserted, while drinking a glass of wine.

“You’re a maniac about your day, your time and your space, and your weight.” Erudino told me “All you do is draw up lists, tables, data that don’t interest us. They are too personal. Who cares what time you wake up, what you eat or drink, or how much you weigh?”

“You’re the one who asked me what I had done on Tuesday.” Offer justified himself “I answered you and I also made it public. It seemed correct, dutiful to me. If you don’t care, no one is forced to read it. How many times do I publish your essays without even reading them? Copy and paste.” “There is freedom of the press.”

There is freedom to write.”

“There should also be freedom of reading.” Merce joined in, by surprise, as soon as he arrived behind us.

So far nothing special.

The True Story, by Mr. Offer Publisher



Picture 23. Identikit



Picture 24. Dossier Otacilia

Today I woke up spontaneously, five minutes early, just in time to stop the alarm clock before it went off.

The strange thing, at least for me, is that in this second case I always find myself facing the bedside table and I don't need to turn around to click. I immediately open my eyes, move my left hand from under the covers and anticipate the alarm going off.

I believe an internal clock knows when and why I should get up earlier, ensuring my day is extended by the extra five minutes.

In a sense, all this shouldn't matter much; after all, it's about three hundred seconds. A trifle. But in my case, spontaneous awakening must have meaning, as it always happens when I have nothing to do during the day. I could sleep some more. Even half an hour, an hour. Instead I feel rested and fit and I get up. And I have nothing to do but go to the French door of the living room and look for a few moments at the still empty Central Square.

I would add, to give more emphasis, that it only happens to me on Mondays and Fridays. The other days of the week start at 7.00 with the alarm clock, eyes closed, right hand turning off the switch, feet taking me to the living room where, without looking at the empty square, I turn on the computer. I have no other time available.

With slippers on my feet, I proceed to the kitchenette to prepare and light the three-cup coffee maker.



Picture 25. Metadesign

Aware of these first fundamental actions, I head towards the bathroom, to satisfy the most urgent of my physiological needs. So urgent that I quicken my pace a little.

However, I walk with discretion, trying to make little noise so as not to disturb Erudino who lives below me and is still sleeping. A useless precaution, mine, I'm aware of it, because Jorge sleeps well until around 8.00.

In front of the water closet – this is how the toilet is defined in home furnishing catalogs – I observe my urine stream and evaluate its duration, imagining how many centilitres have left my body.

From experience, I know that my range can range from 25 to 75cc. And I affirm it with certainty, since for two months I collected my morning urine in a calibrated container, noting all the data of my daily life on an A4 sheet. I keep them in a blue folder inside the third drawer of my desk; what I intended for the letters CD.

In any case, without wasting any more time, I take a stroll towards the sink and undress, wearing only my underpants. Even in winter. I lean towards the floor with a certain caution – I suffered the lumbago twice -, I grab the bathroom scale underneath and weigh myself.

Today 78.3 Kg. Good, I'm satisfied.

"I can eat some ice cream and drink only two bottles of water. Freedom!" I exclaim in the mirror.

Yesterday the display had scored 78.6!

"Today grounded!" I intimated to myself "No ice cream and an extra bottle of water."

To be precise, the two bottles are actually only one, always the same, which I fill every time with tap water, because I don't feel like submerging the world in plastic.

When the weight exceeds the limit, I set up a chair in front of the refrigerator and transfer the bottle of water from the table to the seat of the chair.

“I decided to put the full bottle of water on the chair in front of the refrigerator.” I told Erudino that day “It’s a trick I recently adopted and it works as a psychological deterrent, it prevents me from opening the freezer.”

The moments of crisis almost always come after 15.00 pm, when my active day ends and a kind of boredom and aimless wandering along the floors of the house begins.

Sometimes I stop to listen; others, I look out the window. To waste time. Three times a week I publish Erudino’s writings on Gianinetti read by Merce.

Until 17.50 I don’t know what else to do; the friends are still busy with their business and I don’t want to, nor can I, disturb them.

Three hours of emptiness that I fill with small sips of water.

Then I go to the Bar, sit down and wait for my friends.

Menu of the Day



Picture 26. Deck of Apples

“Please, take a seat.” It is in this almost obvious way that the boy invited us that evening to enter his small restaurant on the beach of Verdana.

Shortly before we had stopped by the roadside to follow the chariot of the sun as it plunged into that small Mediterranean sea. That ball of fire, born behind us on the morning of that same day, had moved along an increasingly blue sky until it reached the zenith, at its maximum heat, at which time we managed to reach our shadows by walking, matching them with our bodies.

The dawn of that first day had surprised us, still enveloped in our half-sleep, lying under a small tree, under the illusion that those short branches full of leaves and fruit would protect us from who knows who. We got up, uncertain and stupid, still looking around in disbelief.

The sun, meanwhile, had risen a little more, rising above the undulating reliefs that took the name of dunes. A horizon blocked on three sides, and open on the fourth, above an expanse of sand and earth and a few shrubs.

The two of us, on foot, began the journey, step by step, heading towards the West, as our compass informed us, just as Baldassarre and Melchior did many centuries ago, following a comet. The heat surrounded me, pressing my shirt against my skin and my thoughts inside my hot head.

A flash of light or fire, I could not differentiate it, for its rapidity, it caught my eyes which fixed on the sky to my left.

I saw, or imagined, a winged boy falling into the water. From above a voice begged: "Icarus! Icarus!" Meanwhile the sand invaded my sandals; the feet sank into them, creaking. "I have to drink!" I exclaimed, stopping.

My brand new thermal flask returned an unexpectedly clear, fresh, sweet liquid to my mouth... In a certain sense, now that I'm back home, I would like to say that that coolness took me back to a newborn, new world, in which many things, if not all, were in harmony.

Every short sip of water that flowed from that cylindrical source flowed beyond my lips to invade my mouth, move between the palate and the tongue, to descend beyond the larynx, pharynx and oesophagus, filling the other flask, this time natural, made up of my stomach.

My lips moved towards laughter; hungry, I bit into an apple.



Picture 27. Apple Orange

Around me, besides my partner, I saw dunes, more dunes, more dunes; then low bushes, more bushes and a handful of birds shouting and arguing. While I knew perfectly well that the shrubs were sea rose, wild rose and rose rosae rosae plants, I could not remember the name of the last of the three Magi. I repeated, like a litany and in tune with my steps: Baldassarre, Melchior... Baldassarre, Melchior... right, left... right, left, in the hope that my neurons would find the missing Caspar in their network.

I knew that they brought gold, frankincense and myrrh as gifts, just as I brought Acqua Vera, Baldo rice and Aspern apples with me.

In fact, once he resumed his journey, everything continued in the same way: one foot after another, one thought after another, until sunset, at the end

of that short journey, lasting only one day, with the aim of arriving at the famous beach of the Earthly Paradise.

And in fact, as the tourist brochure in our hands indicated, we arrived at the sign that informed: BEACH OF THE EARTHLY PARADISE!, precisely in capital letters, as I am reporting them on this sheet of paper, painted in an electric blue that brought with it a drop of pure gold.

We stopped for a moment to contemplate.

After an indefinite time, in which I managed to conceive the idea of a vast labyrinth of sand without walls or ultramarine water, the voice of my companion brought me back to contingency: “Look! The little restaurant.” pointing, with his arm, to a nearby building, which looked like a large cardboard box.

Moving to the right, we took the walkway that descended towards the beach and the sea: a path that was barely hinted at or, better to say, that we sensed, as it was accompanied and bordered by the usual bushes of aromatic plants, among which the myrtle with its berries stood out purple hanging.

The term “restaurant” was perhaps excessive, given that it was a wooden plank house consisting of a single room with a table for eating, four chairs and a couple of chests of drawers on the wall.

At the entrance, seated on a small bench, we untied our shoes, leaving them free to enjoy the now tenuous sunlight for a while longer. The strings of leather abandoned themselves, exhausted, to the wood of the atrium; the feet splayed, the back muscles slackened, forcing the chest to sag under the weight of exhaustion. We were, respectfully, free. We contemplated the descent of that orange disk as it disappeared, decisively, on the edge of the horizon. He immersed himself, with care, in that expanse of still water, as if he, the Sun, intended to purify himself from the day’s dust, wash himself as we, mere mortals, also desired: to cool down and, little by little, definitively, turn off in sleep. The boy was inside the house and was waiting for us; my partner and I looked at each other, uncertain what to do.

“There is no kitchen!” I said softly “There is nothing. I took a look inside!”

“We have our rice and apples. It should be enough.”

“Please sit down.” the boy invited us, placing a jug of water on the table. “I will be right back.”



Picture 28. Silk on the Table

Some framed prints hung on the walls, some bowls and ceramic objects rested on the shelves; the floor, of raw wood, was made up of alternating black and white square tiles, which reminded me of the frescoes and tempera paintings on wood of many fourteenth-century works.

In a corner I noticed eight white pots with an aloe plant each and eight others, black, with as many succulent plants similar to thorny globes.

“Here I am.” the boy said, carrying a shoulder bag from which he took out some cutlery, four plates and four glasses, all of wood. After a panoramic look at the surface of the table he decided to pile all those accessories on a chair. Then he began to set the table by arranging a paper tablecloth and four napkins, as if there were four of us.

“We are only two.” I thought looking.

“Yes I know. You are two.” the young man confirmed, as if he had read my mind. “We have two more guests tonight. You don’t mind if they eat with you, do you? Otherwise, I’ll sort them out.”

“Absolutely!” escaped from my partner’s mouth.

“No problem.” I confirmed, approving with a look.

“With pleasure!” I heard her repeat.

The boy handed us two menus, in the form of a leaflet; four pages in all. “Menu of the day”, as was written in the title on the first page, accompanied by an icon depicting a small knife and half a green apple. Opening and looking and searching, among details and images of sticks, forks and teaspoons, I tried, in vain, to identify the various courses. No written information about the food; the fourth page inexorably white and empty...

I closed the folder, placing it next to my napkin.

“What do you take?” my companion asked.

“I don’t know...” I replied puzzled.

“I’ll take two chopsticks and the smallest fork...” he interrupted me.

“Me too.” I confirmed, to hide my embarrassment. “And a teaspoon too.” I added to show that I was well disposed.

In the meantime, voices came from outside; a rhythmic, jerky chatter, a sort of counterpoint, like a sob; a song just mentioned. I knew a similar melody, typical of certain pygmy and bushman tribes who, along the Out of Africa journey, had led Homo Sapiens to colonize the entire globe. Musicologists had called it Hoquetus, or Canto a Singhiozzo, precisely because of the jerky gait, interruptions, vocal repetitions of the chant and countermelody which also reminded me of the syncopated rhythms of a certain jazz. Listening to the two voices, feeling them ever closer, I prepared myself for the meeting. I stared at the jamb as if it were the frame of a still empty picture, whose working title could be Videomiraggio.

The voices turned into a silence that left room only for the noises of gestures. Near the threshold, they too were preparing to take off their shoes. Then the next two diners entered.

So I thought...

In fact, a man and a woman; the first with a bare chest and in a bathing suit, the second with a thong and bare breasts.

“Pleasure.” the boy showed up.

“Greetings.” the girl introduced herself.

“Pleased, Macedonio” I said, rising slightly from the chair and extending my arm to shake their hands.

“Pleasure, Eternal.” said, smiling, Eterna. They took their seats, facing each other, on the long side of the table. The girl picked up the various accessories from her chair and placed them in front of her.

I instinctively extended my menu towards the boy. I saw a definitive answer in his eyes: I have already decided, we have already decided...

The landlord joined us and set our seats with the appropriate accessories: four wooden glasses, a plate for each of us and the two sticks, respectively to the right and left of each plate. Finally, he arranged the forks for me and for the boy and concluded the service by placing my teaspoon next to my fork.

He stopped to observe, thoughtfully, that rectangular landscape; his eyes wandered from end to end. I looked around too; everything was in its place, conforming to expectations.

“We can start!”

“One more moment.”

In my awkward silence, I followed the landlord’s hand into the shoulder bag and out with a wooden cube which he placed in the center of the table. The number 1 stood out, in black ink. Only then, pleased with that useless and absurd detail, did he go away, leaving us alone for an interminable time.

“What does it mean?” I asked myself and the others. “Did you place

the placeholder with the number 1 as if there were other tables available...”

More laughter appeared in the mouths of the two boys, imitated by Eterna. That was how our meal began.

I watched, not knowing what to say, what else to do; I felt ridiculous, out of place. Remaining alert and embarrassed, I listened to the other three who, on the contrary, talked and talked, as if they were old friends who had met after a long time.

Eterna showed her laughter again; the boys approved. I smiled too. With little thirst, I sipped; without understanding why, I filled my canteen.

Eterna, at that point, retrieved the last two Aspern apples from her bag: a globular and hard green, belonging to a fruit-bearing variety that we had known and appreciated while visiting a plateau in the Balkans. He cut the two apples in half so that we each had half.

“Enjoy your meal!”

“Likewise.”

“These are apples grown in our garden,” he informed us, swallowing.

“Macedonio doesn’t want to hear about Giardino; he prefers to call it Hortus Conclusus, but I deny it. It is still in the making; every year we expand it a little bit to the detriment of the lawn and the courtyard. We long to have more and more natural delights around us.”

I took the floor.

“These fruits,” I said holding my half apple in my hand, “ripened on the plants of our land, have their own story of origin; they arise from an Original Sin and from a theft, albeit an innocent one. Once upon a time, Eterna and I were traveling through the southern highlands of the Balkans. At the end of a dirt road, the Pison River blocked our way, forcing us to look for a way to cross it. A medium length tree trunk was enough, leaning between the two banks... yet every tree, all around, grew so luxuriant, superb... In the distance we recognized the features of a small bridge that gave us hope and energy. We were forced to make a long tour of reconnaissance and conquest; the street was a street that was not a street; it was constantly changing; the shrubs grew so fast that they eluded orientation. If at the beginning we were flanked by low hedges, shortly after they formed a green wall that closed the horizon. Until, exhausted, we arrived and crossed. A natural clearing opened up in front of us, carpeted with grass and low flowers. Among these stood dozens and dozens of low apple trees. A formidable apple orchard full of red, yellow and green fruits.

“Hungry, we ate and fell asleep...” Eterna broke in.

I couldn’t help myself: “

Then dawn surprised us half asleep, prompting us to walk. We had the sun on our faces and the compass informed us of our presence. Time had stopped.

Presence and absence. At that point, it was a matter of moving towards the East, towards the sun...”

I paused briefly, moving my left stick an inch.

“We realized that we were at the zenith from the shadows that coincided with our bodies. The air was thin and the lack of oxygen made me dizzy. I walked and panted: from emotion! I was afraid of losing consciousness. However we managed to cross the esplanade, admiring a landscape surrounded by the songs of cicadas and crickets. Halfway down the road, I noticed a procession of ants right under an apple branch on which a cicada was singing. Where was I? What was the grasshopper telling the ant?”

I crossed my legs; I arranged the core of the apple on my plate.

“Songs and counter-songs interchanged, with a rhythm that reminded me of something ancestral, that belonged to me, although I wasn’t sure. Two birds were whistling elsewhere. I saw myself as a monkey descending from a tree and assuming an upright position. In the midst of that solitude of just the two of us, a plaque appeared near a flowerbed. The ban on picking plants and eating fruit was read in blue marker.

“Who cares. I said!” Eterna exclaimed. “I ate some and still eat some. No one sees us.”

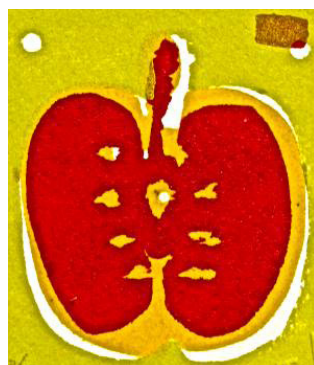
Eterna’s cheeks were flushed. “

And so we picked and so I ate and so we ate and so we also stole some other fruit, which we took home. We ate and kept the seeds.”

“Now, in our garden, two Aspern apple trees grow and here are our fruits.”



Picture 29. Apple Red



Picture 30. Apple Green

Dossier

Gianinetti, Roberto. 2018. *Three Hours in Front of the Mirror*. Mr. Attilio Offer Publisher.

Gianinetti, Roberto. 2020. *A Reasoned Catalog of Roberto Gianinetti's Doubles*. Mr. Attilio Offer Publisher.

Gianinetti, Roberto. 2021. *A Reasoned Inventory of Roberto Gianinetti's Harmonies and Disharmonies*. Mr. Attilio Offer Publisher.

Gianinetti, Roberto. 2022. *Dossier Otacilia*. Mr. Attilio Offer Publisher & Bluklein Gallery Cesena.

Roberto Gianinetti

OD METAVERZUMA DO POSTMODERNIZMA, OSVRT NA ADAMA I EVU

Sažetak

U gradu metaverzuma Verdana četiri osobe raspravljaju o interakciji između umetnosti i kulture danas. To su Roberto Đanineti, umetnik; Horhe Antonio Erudino, novinar i likovni kritičar; Aldo Merce, predavač; gospodin Atilio Ofer, izdavač. U galeriji Bluklein, Čezena – Italija, napravljen je kratak video za deseti naučni skup BARTF, u kojem su obični ljudi, koji oličavaju savremene Adama i Evu, obučeni u majice sa odštampanim jabukama i kreću se kao u zemaljskom raju.

Ključne reči: postmodernizam, metaverzum, Adam i Eva, grad Verdana, drvorezi, ručna presa.

SOCIOCULTURAL INTERACTION IN THE ARTIST'S BOOK *RÍA*

Ruti Talmor

Pitzer College, Media Studies, Claremont, California

ruti_talmor@pitzer.edu

Abstract: This paper explores the role of interaction in the social and artistic life of the bilingual Artist's Book *Ría: Everything Remembered Is Dear, Everything Remembered Is There* (2022; English/Spanish). Including photogravures and photo-etchings by the Israeli-Venezuelan artist Lihie Talmor, a travel diary essay by her daughter, anthropologist and media scholar Ruti Talmor, and essays by two art historians, *Ría* recounts the Talmors' journey through the American South in search of the traces Elvis Presley left in his wake. There, we encountered and interviewed loving fans, close acquaintances, and passing strangers whose stories are an essential part of the book. Interaction – and the contestations and negotiations it produces – define this project, our own cross-disciplinary, intergenerational collaboration and our cross-cultural encounters with our storytellers. More profoundly, *Ría* asks, how does the past interact with and haunt the present? How do we know someone we never met? How does myth interact with reality? An Artist's Book, *Ría* is intended for interaction, the reader/viewer moving between words and images.

Key words: cross-cultural interaction, interdisciplinary collaboration, printmaking, media, anthropology

1. INTRODUCTION

This essay explores the role of interaction in the social and artistic life of the bilingual Artist's Book *Ría: Everything Remembered Is Dear, Everything Remembered Is There* (2022; English/Spanish) by Lihie Talmor, an artist based in Israel and Venezuela, and me, her daughter Ruti Talmor, an anthropologist of art and media.⁹ The essay includes excerpts

⁹ *Ría, everything remembered is dear, everything remembered is there* is a limited edition, bilingual (Spanish/English) artist book. The book contains 37 original prints (photo-etchings and photogravures) by artist Lihie Talmor and a road diary by media anthropologist Ruti Talmor. The diary recounts the journey mother and daughter made through Alabama, Mississippi and Tennessee, following in the footsteps of a young, not yet famous Elvis Presley. The book is accompanied by an essay by writer, poet and scholar María Fernanda Palacios and a commentary about the prints by art historian Federica Palomero. Original texts in English were translated to Spanish by Sandra Caula. Original texts in Spanish were translated to English by Ruti Talmor and Pedro Leonardo Gonzalez Silva. Proofreading was done by Sandra Caula and Ruti and Lihie Talmor. The edition consists of 15 copies in Arabic numerals, 3 copies in Roman numerals, and 2 unnumbered copies Hors Commerce. The photo-etching plates were created at the Gottesman Etching Center (Ofra Raif, director) in Kibbutz Cabri, Western Galilee, Israel. The photogravure plates were made at the studio of artist and master printer Lothar Osterburg in Red Hook, New York, USA. All the images of the book were printed at Osterburg's studio

from “Walk a Mile in My Shoes,” my essay from *Ria*, which recounts my mother’s and my journey through the American South in search of the traces Elvis Presley left in his wake by analyzing the interviews I conducted and the photo-etchings and photogravures Lihie created at different stops along our journey (Talmor, 2022). In Alabama, Mississippi, and Tennessee, we encountered and interviewed loving fans, close acquaintances, and passing strangers. Interaction defines this project, our own cross-disciplinary, intergenerational, intercultural collaboration and our cross-cultural encounters with our storytellers. More profoundly, *Ria* asks, how does the past interact with and haunt the present? How does myth interact with reality? How does a singularity—one human individual—interact with and transform a culture?

Sometime around 2010, my mother became belatedly obsessed with Elvis Presley. She was of the right age group (born in 1944, she was ten years old when Elvis burst onto the scene in 1954), but it took her 50 years to get there. It wasn’t a delayed crush, but a different kind of interest. She became intrigued by his personality, his destiny. Eventually, I joined her. I became interested in his meteoric rise from total anonymity to inconceivable stardom. I wanted to understand how and why this particular boy-man (18 when he made his first recording) had burst open the world of culture. And more than that, like my mother, I was entranced by the mystery that seemed to sit at the core of him; there was something unreachable, ungraspable, about him that we wanted to understand. He was a multiplicity of things and yet the essence of him was none of these. How do you capture something that doesn’t leave a trace?

At some point Lihie must have expressed the desire to make the pilgrimage to Graceland, Elvis’s beloved home in Memphis, Tennessee, now a world-famous landmark and museum complex. We came up with the idea of the journey we made in July of 2013. The plan was simple, purposely open-ended. We were to spend two weeks in the deep south, with archivist Ernst Jorgensen’s and biographer Peter Guralnick’s *Elvis Day by Day* as a guidebook (Guralnick and Jorgensen, 1999). Choose a place where Elvis had performed in the brief single year between anonymity and spectacular fame. Photograph the location and find and interview people who had crossed paths with him. In so doing, try to understand the ineffable element that made Elvis Presley move us and so many others as he did. Lihie, the artist, would turn photographs into photogravures and photoetchings; I, her daughter and an anthropologist, would turn interviews and fieldnotes into an account of our journey. Together they form *Ria*, this artist book.

on French folded double spreads (42 x 66 cm) of Hahnemühle German Etching white 310 g/m. paper. All captions were handset and printed at Arion Press in San Francisco, California, USA. Essays were printed at A.R. Print Ltd. in Tel Aviv, Israel. The book was designed by Avigail Reiner [THE STUDIO] in Tel Aviv, Israel. Bookbinding was executed at the studio of Ido Agassi in Ra’anana, Israel. The project was managed by Lihie and Ruti Talmor. Printing was completed in May 2022.

Has anyone been thought about more than Elvis Presley? But still, it seems important. “There’s no one that creates music in a vacuum. We’re all influenced by what we’ve heard and what has come before. But occasionally you have those crossroads moments when something new is born,” singer Emmylou Harris has said of him (Light et al, 2018).

As Peter Guralnick describes in *Last Train to Memphis*, the first volume of masterful biography, Elvis didn’t attract much attention as a boy (Guralnick, 1994). He wasn’t a prodigy, clearly marked from the start. “If you picture him, picture someone you might have missed” (1994, 2). He was sweet, shy, cautious, watchful, poor, and unusually close to his parents, especially his mother, who loved him voraciously after the death of his twin brother, Jesse Garon, at birth. “The three of us formed our own private world,” his father Vernon has said (1994, 15). But maybe, Jesse’s ghostly presence was part of that private world.

In high school, he was a “squirrel, a misfit, a freak,” modest in affect but bold in style, a first manifestation of a duality that defined him throughout his life (Guralnick, 1994, 29). He preferred the company of women of all ages and felt more comfortable around them than around men. He seemed to share a vulnerability with women forbidden to boys and men at that time which in turn empowered women and drew them to him. When Sam Phillips, legendary record producer and founder of Sun Records, met Elvis, he read that same vulnerability in a racialized way: “He reminded me of a black man in that way; his insecurity was so *markedly* that of a black man” (1994, 43).

From a young age he was drawn to music and had a connection to it which seemed immediate, unmediated. As a two-year-old in East Tupelo, he slid off his mother’s lap to sing with the choir at the Presleys’ church (Guralnick, 1994, 12). Throughout his childhood and teenage years in Tupelo, they seemed to move “every time the rent was due” (1994, 24) and lived in or near Black neighborhoods where music poured out of churches, social clubs, bars, and revival meetings (1994, 27). After the family moved to Memphis in 1948, Beale Street, “home of the blues,” was a stone’s throw away. And always there was the Memphis radio, “an Aladdin’s lamp of musical vistas and styles,” the one aspect of America’s cultural life where integration had already taken place” (1994, 38). Elvis absorbed everything, not just music: the way a man walked down the street or moved his body as he preached, the way a singer joked with her audience before she began to sing, the cut of a man’s shirt, or his shoes, or his hair.

When I look at photographs of him in the 1950s, he is unquestionably masculine, but the way he simultaneously offers himself up to the camera and withholds himself from our gaze is feminine, like a Hollywood starlet, with a blend of sensuality and mild resistance. When I watch or hear him perform, I am struck by a similar rupture of the racial dyad: there he is, joyfully breaking up space with his body, pouring his soul, his sensuality and his spirituality into

music, making his voice do things that only Black people did. A White boy singing Black rhythms—this was what made the world burst open for Elvis, and because of him (Spencer, 1997).

So all of it was there—all the things that would make him himself. On the one hand, the tragic loss and precarity of poverty at the heart of the family unit, the point of view of an outcast looking in, and the affinity toward femaleness and Blackness so unique for a White male of his time. And on the other, the privileges of Whiteness and maleness, which made it socially, culturally, and commercially possible for him to become a superstar.

There are always conjoined opposites in him: a deep sadness and a child's joy; a profound confidence and a vulnerable longing; a genuine stance and a knowing wink. Is that the source of his charisma, that ability to embody the fundamental conflicts and contradictions of our existence? Throughout our journey, and through this book, we are trying to understand something that lies outside of language. The ineffable essence of a human being would always be hard to pin down, but here we were trying to understand the confluence of elements that make a human being stand out from all the rest.

What does it mean to look for someone you know is gone? Lihie's work is almost always about a quest for something lost to time, which nonetheless somehow leaves a trace. Certain places compel my mother to photograph the absence they hold, and to try to pull the absent out through different printmaking techniques. Turning an indexical photograph into a print allows her to show that emptiness is a trace of multiple, past presences. An artistic practice driven by this compulsion is perfectly matched to our quest for the ineffable essence of Elvis, the singularity at the center of his multiplicity.

It has been hard for me to write this essay because the pronouns kept tripping me up. For decades, I have shared a voice with my mother when it comes to her work. My mother became a fully-fledged artist when I was a child. By then, we had left our native Israel and moved to Venezuela, where my sister and I attended an American-run international school and became trilingual. I have always helped my mother, who is not a native English speaker, to write about her work in this language. I write about other people's art quite often, but my relationship to my mother's art is unlike any other. The distance between I and it is entirely different, very hard to describe. It's not that it is my work at all—it's just that it is *our* work to speak about. Never more so than here, where we travelled and thought and heard and saw together. Often, we saw the same thing; at crucial points we did not. So writing about *her* work in this project, or *my* experience, has been difficult.

Of the 1,311 digital photographs Lihie took, 18 became large photogravures, and an additional 19 became smaller photo etchings. Looking over them now, the "large set" of photogravures look like what we were doing and feeling: we were looking for a present-absent, trying to find Elvis in places where he had once been. Hence the first series—as photographs—

was filled with a fulsome emptiness. As photogravures, Lihie has imbued them with haunting, longing, loss, wonder, and possibility. Something tickles at the edge of our vision; something dances deep within the stillness of the image. The large set is filled with oblique views that seek but do not find their object, with taunting reflections (another unreachng way of seeing). There are sand shadows of sea grass, trees made of muddy water, layered reflections of Elvis in glass vitrines. There are views of nothing: windows blocked by lace, abandoned structures, an empty beach, an empty lot. The “small set,” as I refer to the photo-etchings, are evidential—“That! There it is! Lo!” (Barthes, 1980, 5). They are the opposite of “the decisive moment” (Cartier-Bresson, 1952): they capture no event; they document the search. Yet in this small set too, indexicality is indirection, a pointing at what you *cannot* see.



Picture 1. Lihie Talmor, *Audubon Bird Sanctuary, Dauphin Island, Alabama*, 2017, photogravure, 18.5 x 27.5 cm

We spent thirteen days in southwest Alabama, northeast Mississippi, and Memphis, Tennessee. Mostly we drove down small country roads in a random, painfully partial tracing of the thousands of miles in his shoes. In Elvis’s first year of performing, he was often in a different town every day. It would be impossible to retrace the imagined zigzag map of tread marks he and his bandmates—guitarist Scotty Moore and bassist Bill Black—had painted, driving back and forth across the South. Our strange, brief trip was similarly beautiful. Anthropologist-detectives, we followed the random networking

paths laid out by people we met by chance. One person told us of the next. All welcomed us with grace and shared their stories.

In each of the three states we traversed, we sought him in a different way. And everywhere, we looked for this mythical thing called The South. Like Elvis himself, it was the fascinating, evasive object of our attention. We kept trying to grasp it, to pinpoint it, to understand it. We never did. But on the southern edge of Dauphin Island, Alabama, in a swimming hole in Tupelo, Mississippi, at the Laverne Motel in Memphis, Tennessee, we found flitting shadows of what we were looking for. For the people who shared their pasts with us, long-gone lives left an imprint, shaping their outer and inner landscapes. The images that became prints—those that called out in their haunted emptiness, show our way of looking and listening.

2. ALABAMA: SEARCHING FOR THE SOUTH

The etching that introduces *Ria* is an offering. Out of a background of everyday things, the two white arms of a seated figure offer a glowing plate of undulant, etched glass. Beneath this magical material, the figure's white hands are dark, like handprints of soot, or the marks on a cave wall, or shadows in an analog photograph. The fingers that hold the plate are careful, widely placed. The plate holds nothing. The plate is radiant, it holds light.



Picture 2. Lihie Talmor, *Carnival Glass* from the collection of Beverly and George Hall, *Dog River, Belle Fontaine*, 2017, photoetching, 9 x13.5 cm

Out of all the places mentioned in Jorgensen and Guralnick's *Elvis Day by Day*, we chose Mobile, Alabama. Elvis didn't spend much time there, relatively speaking. We began by looking for Curtis Gordon's Radio Ranch Club, where Elvis, Scotty and Bill performed in late June and late October of 1955, sharing the bill with Curtis Gordon, a country-turned-rockabilly star, and his Radio Ranch Boys.

The GPS sent us to Cedar Point Road off the Dauphin Island Parkway at the mouth of the Dog River, but the street was nowhere to be found. We looked and looked, eventually stopping in at a local restaurant for help. No one had heard of the Radio Ranch, which didn't bode well, but eventually we were sent to see George Wall.

Born in 1939, five years after Elvis, George spent his entire life in this part of Mobile County, aside from four years in the Coast Guard. His parents ran a fishing camp where the shrimp boats would come in, and at some point, owned a nightclub. He now lives in a small house on a wide green lawn dotted with decorated fountains overlooking the Fowl River marina with his wife Beverly and her mother Ruthie. Since our visit, Ruthie has passed.

When George Hall spoke, he described the very place we were sitting in, where he had sat, almost uninterrupted, for his entire life. But it was as though he was interacting with a past that did not link up neatly with the present, as though somewhere along the timeline, things had gotten severed, and now, that past was off at an angle, longed-for, beloved. Retracing Elvis's early steps as a musician through the people who had crossed paths with him meant asking people in their later 70s to look back at the most incandescent moments of their youth. And here, on the Southern coast, Hurricane Katrina had taken a lot of the material traces of continuity and caused a lot of lives to veer off their predicted course.

In 1955, George Wall was 16. "Our parents were about the only ones that can really tell us what we were going to do and when we were going to do it. Other than that, we did what we wanted to." He and Curtis Gordon were part of the same group—they rode horses, raced cars, ran together. When Elvis came to town, he stayed at Curtis's house. Riding behind Lonnie Cleveland's house, George and Elvis started messing around. George threw Elvis in the river, and then Elvis threw him back.

"You know, he was just another regular guy that had a hell of a voice."

Five years younger than her husband, Beverly Wall was 11 when she first saw Elvis. "My daddy would take me to the fair; he took me to the fair that year. There was a game to throw pennies in a plate to win plates and saucers and that kind of stuff. It is carnival glass now, but back then it was junk. My daddy told me that we saw Elvis at the fair."

She didn't remember seeing Elvis, but since then, Beverly had collected carnival glass. When you hold the glass up to the light, the changing temperature reveals secret patterns.

The second time she saw Elvis was in 1977—she and her sister-in-law caught the last two tickets and sat in the nosebleed section. “We couldn’t see him but we could see the motion. We could see the glitter of his cape. We could see the glitter moving.”

They used to have boxloads of records, and albums full of photos. “They were sitting on the floor when Katrina came. I might as well have sold them. Because they are gone now,” Beverly said.

“Didn’t have any picture with him,” George said. “But back then we wouldn’t. It wasn’t like today that everyone takes pictures.”

Looking back, this first day held all the strands that shot through our trip. As we drove from Alabama to Mississippi, from Mississippi to Tennessee, the July air hot and thick with rain, the light bouncing green off the lushness everywhere, it felt like we were hopefully, aimfully yet loosely journeying not only through the spaces of the South but also through time, pinballing from one moment of Elvis’s life to another, projected from one person’s generous story to another. And often, the stories were fragments, a blurred view of glitter seen from afar.



Picture 3. Lihie Talmor, *Elvis Shot Glass* from the collection of Dennis and Wanda Howard, Mobile Alabama, 2017, photoetching, 9 x13.5 cm.

The shot glass sits on a woven placemat on a wooden table, surrounded by quotidian objects: a cup with a spoon, a saucer, a crystal bowl, a neat tower of coasters. But it is different. The saucer, held up by a blurry arm, acts as a

backdrop, turning the table into a stage. The smoked glass of the shot glass has faded with time, rubbed out by loving overuse, like the feet of the statues of saints. All that is left of the figure of Elvis, standing on a stage, is his bottom half: his legs in a wide stance, the base and chord of his microphone, and part of his guitar. He is half present, half absent.

At sixty-one, Dennis Howard, Elvis fan and senior teacher at Vigor High School, was too young to have crossed paths with Elvis in his early years. But he loved Elvis's early music. Our conversation with Dennis and his wife Wanda, held over tea and photographs, covered a lot of ground in the circular meanderings I had already grown accustomed to from conversations with my mother. The stopping points on these wanderings always included Elvis's relationship to Black culture, the threat he posed to White racial and gender politics of the 1950s, his paradoxical, trickster-like nature as a good-bad Southern boy, his rags to riches American Dream, and the tragic structure of his rise and fall.

"I think it was the fact that he was a loner, like me," Dennis said of his early love for Elvis. "He was creative. And artistic and misunderstood and underappreciated. All those things were me. It's like I identified with his social ostracization."

He especially loved Elvis's covers of Black music, with their hillbilly edge. "As a small child, Elvis would sneak off and go to church. He fashioned a lot of his clothing and movement based on the Black preachers delivering their sermons. He got a lot of it from them. [Later], Beale Street was his education in the Delta blues. Little Richard used to say, 'Hey, come down from the balcony.' It was a musical integration. That was another trait Elvis shared with the Black artists. He didn't like all the segregation. He knew, just like Jerry Lee Lewis and Johnny Cash knew, that the Blacks had a way of expressing their grief and their heartache in a sort of joyful way that was cathartic, and it helped him to cope. I really was disappointed as a teenager that he didn't do more blues."

This radical musical union, and the way its transgressive "racial mixing" threatened older Southern Whites through its explosive effect on sexual politics, was the next topic of conversation.

"My mother couldn't stand him. 'This is the kind of stuff that ruins kids.' ... It was a generation gap that really started after World War II. 'Oh No! Here comes rock n' roll to shake things up. Just when everything was going good.'"

"It scared parents," Wanda said, "because the way he was moving—they didn't know why he was moving like that—but to parents it looked like he was gyrating his hips to try to rile them up."

"That really scared them," Dennis agreed, "because most girls in the South—every Sunday was church, but deep down they really wanted to go wild because they were so repressed with some of the demagoguery that was present in the South for so many years."

Wanda's mother, young enough to be fan, had loved Elvis. "I doubt she heard him live. My mother came from a big family. My grandfather had to raise seven girls and a boy with a new wife and they didn't have a whole lot.

So there was not any extra to go to concerts. She was able to get her albums and things as she got her own independence and her own money.”

“To us in the South, he’s a form of royalty, a source of pride,” Dennis said.

“Kind of like family,” Wanda added, because this bore no contradiction. “You’ve heard of so many musicians rising from very low poverty, and that’s what he did. And he came from the South. Which back then—coming from the South wasn’t a big deal to most Americans, but it became a big deal because of *him*. There are some who didn’t come from very good upbringings—he’s like their hope.”

“It’s the American rags to riches, come from nothing story. It had a lot to do with segregation and post-Civil War attitudes,” Dennis added. “The South needed pride after the defeat and when the economy was shot. And then when the Great Depression hit, Elvis was born. He comes from nothing to become the king, a king of music, a sort of liberation, a freedom of expression for a lot of kids that took to that.”

Dennis saw Elvis perform live for the first time in Las Vegas in 1976. “I just wanted to cry. It was sad. Here this guy was, you knew he was just going down, and every move that he made you know it hurt him, because there was no fluidity left in his moves. But bless his heart, he was still putting on a good show. Even though he was incredibly unhealthy, he went out there and tried those moves. A tragic figure—”

“—still beloved—” Wanda continued.

“—like an old Greek tragedy,” Dennis ended. “And that’s part of the appeal, because your heart goes out to someone who comes from rags to riches, because most rags to riches stories have a tragic ending.”



Picture 4. Lihie Talmor, *The Elvis Presley Birthplace, Tupelo, Mississippi*, 2017, photogravure, 18.5 x 27.5 cm.

3. MISSISSIPPI: HOMECOMING

In the Elvis Presley Museum in Elvis Presley's birthplace of Tupelo, we first saw the photograph that would shape our time in Mississippi. We had both seen this iconic image before: it is of Elvis's "Homecoming Concert," his triumphant return to his hometown—and to the Fair where he had first performed publicly—on September 26, 1956.

The photograph is uncredited, but in a film of the event, you see the photographer, who has a twinkly, naughty smile, briefly fill the frame as he snaps the picture. It is an iconic image of fame and adoration, of the relationship between a star and his fans. The photograph is split into two kinetically opposing fields. Elvis, in dark clothes and white shoes, fills the lower right quadrant. He is larger than everyone else in the frame. He is leaning into his mic, his hand outstretched to the crowd which fills the other three quadrants of the photo as an ecstatic blur, a single organism of outstretched hands and mostly female faces splitting apart. The dividing line between them is strung with stage lights, and the two forces—Elvis and his fans—seem magnetically pulled toward one another and toward the center of the image.

Because this event was so iconic, I think we were hoping to find some remnant of it on the site itself. Instead, the two photogravures of the Tupelo Fairgrounds show three historical moments that erased the fair. In image 26, an abandoned grain house in the background is a trace of a past that would have been a future in 1956. In image 25, we see our possible future: a proposed plan for the "Fairpark District, the heart of Tupelo." In both, the present is a field of nothing, just some grass surrounded by concrete.

We saw the Homecoming Concert photograph again in the collection of Guy Dennis, Elvis's childhood friend and official Birthplace historian since his retirement from the Tupelo police force. He had a bag full of albums, and when we reached the Homecoming photo, Guy said, "See that girl in the red sweater? That was my girl who came with me." He tried to find himself in the photo and figured he must have been sitting down out of sight. In a way, he was always looking for himself in the photographs he showed us. That is what we kept asking people to do. Elvis was a way for them to understand their history, and their history was a way for us to understand him. This multiplicity of pasts was something we kept encountering as we traveled—the long-lost past of Elvis, young and full of promise, followed by all the other lost pasts, those lost to aging, to death, to the waters of Katrina, to the way cities and towns rebuild and replace themselves piece by piece, over time, erasing someone's history as they go.



Picture 5. Lihie Talmor, *Main Street, Tupelo, Mississippi*, 2017, photogravure, 18.5 x 27.5 cm.

We saw the Homecoming Concert photograph again in a Main Street vitrine, surrounded by a cardboard cutout standup Elvis in a gold lamé suit as well as three guitars.

At Tupelo hardware, where Gladys had bought Elvis his first guitar instead of buying him a gun or a bicycle for his tenth birthday, we were led to Howard Hite. As Elvis pilgrims, we were considered “his people.” We talked at the Elvis counter, where you could buy keychains, knives, guitar picks, postcards, and harmonicas emblazoned with his name or image. Another standup gold lamé Elvis, this one life-sized, looked down upon us from the balcony.

Howard had seen Elvis perform three times: in Hawaii in 1957, when he was a navy brat, at the University of Alabama in 1971, where Elvis did karate in a jumpsuit to the sound of the *Space Odyssey* soundtrack, and at the Mid-South Coliseum in Memphis in 1974. “The thing I remember about that concert,” Howard Hite said, “he sang every song he had ever sung in his life, it seemed like.” This timelapse—1957, 1971, 1974—from boy full of promise to beautiful man to sick, tired man—was something all Elvis fans shared.

Of the thousands of fans Howard Hite has welcomed to stand where Elvis stood, he spoke of two. One was Prince Albert of Monaco. He came to the hardware store unannounced and told Mr. Hite, “I’ve been an Elvis fan all my life. I have been to Graceland. I have been to Sun Studio. I’ve been to

your Birthplace Museum here in Tupelo, and that completes my pilgrimage with Elvis.”

The other was Edison Peña, one of the thirty-three coal miners that were trapped underground inside the San Jose mine near Copiapo, Chile in 2010. He was the one who played Elvis songs to keep everyone sane. As the miners were brought up one by one after 69 days underground, each was asked, “What do you want to do?” When Edison Peña came up, he said, “I want to go to Graceland.” After he was on the David Letterman show, after he ran the New York Marathon, after he recorded some songs in Sun Studios and cut an Elvis birthday cake at Graceland, Edison Peña came to Tupelo, followed by a gaggle of media people.

“They put him right here in front of this counter. So, I looked at him and I said, ‘You’re standing where Gladys bought her son Elvis his very first guitar,’ and all of a sudden, he fell back, you know. He just could not believe... tears were coming down his cheeks from just what he’s been doing, and I could tell you, most of the people standing around him—me being one of them—tears were coming down my cheeks, too.”



Figure 6. Lihie Talmor, *Booneville, Mississippi*, 2017, photogravure, 18.5 x 27.5 cm.

We saw the Homecoming Concert photograph again in Big Creek, where Elvis performed on March 28, 1955, as the opening act for Slim Roads. The village of Big Creek, population 154, sat a mile west of the eponymous creek, a tributary of the Yalobusha River. On a summer Sunday, its empty

Main Street was surreal—old, unpainted, elevated wood-slat buildings; rusted, vintage signs advertised Coca Cola, Loreco Gas, LM Filter Cigarettes, Jazz Feeds. It was like a 1960s film set or another memorial, but one no one knew about.

Beyond this recreation was one of the neat small towns lining two lane roads amidst green fields that had been Elvis's earliest performance landscape. The only person we found was Bob Harrison, a kind mechanic of the right age to remember Elvis's coming to town, though he had not witnessed it himself. He told us we should talk to Betty Dismuke, who had been at the Tupelo Fairground for Elvis's famous homecoming concert. He showed us the Homecoming photograph, and told us that Betty's sister, Linda, was the girl you can mostly clearly see. She is so close to him. His eyes seem to be meeting hers. Her outstretched hand almost touches his leg; his outstretched hand seems to be reaching out toward us, the streams of future viewers of the image.

Linda Wright's mailbox was surrounded by cheerful flowering plants. She greeted us in an apron, eyes twinkling behind glasses.

She was of the perfect age to love Elvis, starting high school in 1954. "It was unreal how we loved him. He was our dream, he was our – he just was *everything* to us, you know, he really was." They used to play him over and over on the jukebox at a drive-in restaurant in Baileyville and played their little 45s out 'til they wore down. At the Tupelo Fair, the entire band of friends was there, all in the crowds, and she just pushed her way up to the front, so close she could see the velvet texture of his pants.

A friend of hers had called from Graceland once to say, "Linda, there's a whole room of you here!" And at an Elvis Festival in Tupelo, the folding hand fans were covered with a closeup of her and Elvis. Betty commented to someone that it was her sister on the fans, 50 years ago, and that her sister was standing right here. People from everywhere just came running, wanting her autograph.

Even now, she said, their graduating class was still very close, "and when we hear his music, we just kind of all stop and remember." She told us about a friend who was a huge Elvis fan. "Her husband died, and they were dear, dear lovers, and she had Elvis's music playing as they brought the body out into the sanctuary. *'Loving you, loving you...'* And it was the most fitting thing I have ever heard in my life, and everybody there knew there was no disrespect, because everybody knew that they had just lived right along with him. He was just part of our life."

4. TENNESSEE: LEAVETAKING

This story ends in Graceland, Elvis's beloved home. In Graceland's Entertainer Career Museum, there were hallways full of his achievements: over a billion records sold, 150 distinct albums and singles certified gold, platinum or multi-platinum. Yet the only award ceremony he ever attended was the United States Junior Chamber of Commerce (the Jaycees)'s "Ten

Outstanding Young Men of the Nation” Award for 1970, which he received on January 16, 1971. Afterward, he always carried the award with him on tour, so that its “touching hands” wore down over time.

“May his future be blessed” reads a wooden plaque from the City of Memphis at the beginning of a seemingly endless display of checks signed by him, my favorite of the serial exhibits. “I only remember him giving to people,” his only child Lisa Marie has said. “I remember people going to him saying, ‘I just got a bum deal,’ and bang, there was a check. I never saw him not doing something for somebody, ever. ... That was probably the one thing that kept him sane, was his ability to give back.”

When you reach the last exhibit, having walked past endless platinum albums, awards, album covers, checks, archival photographs, and exuberant costumes, *Aloha from Hawaii* is playing on a few monitors mounted high above glass vitrines holding the 1970s-era costumes. This is the first time that sound fills the room rather than your headphones and the first time you get a long, uninterrupted chunk of time with him. You can’t stop standing there. Because you’ve been haunted by his presence/absence the whole time, and you don’t want to say goodbye. In our photographs of that moment, everyone stands together, looking up. Some cry. And he is singing “Look Away.”



Picture 7. Lihie Talmor, *Pink Cadillac, The Elvis Presley Automobile Museum*, 2017, photoetching, 9 x13.5 cm.

Throughout our trip, almost everyone we met recalled exactly where they had been when he died. Placing yourself in relation to Graceland on August 16, 1977, when he was found, on August 17, when he was laid in state, or on August 18, when he was buried, was a way of triangulating your life with history.

Patty Covalzyk, his girlfriend at 18, heard the news from her oldest child, who called to tell her. “‘Mama, Elvis died.’ When I hung up the phone after that, the phones were dead. You could not call in; you could not call out. That was all over Memphis; it just knocked the telephone system out. I’ll never forget that.”

Betty Dismuke always traveled down Elvis Presley Boulevard when she was in Memphis for weekly doctor’s appointments. That Tuesday, “all of a sudden, there was just traffic *everywhere*. Just people parked every which way—and I did not know what was wrong, you know. It took me about an hour to get past his house, and I heard on the radio that he had died. And I knew then what the matter was.”

Betty’s sister, Linda Wright, was sitting in her house, while her husband and some men were building a shed outside. “And it just – it was just an end, you know.” On the day of the funeral, she was at a doctor’s appointment with her parents in Memphis. “Those white hearses just kept coming, just kept coming, just kept coming. And the highways were lined, and it was so sad.”

Sandy Pichon, Elvis Superfan, was living in New Orleans when Elvis died, and she flew back to Memphis to attend the funeral. They had closed Elvis Presley Boulevard due to the crowds, so she had to walk through thousands to get to Graceland. It was hot, and people were fainting everywhere. “I would see people I knew, and we would just collapse in tears.” She and Joyce were ushered in so they could pay their respects before all the fans, who were lined up for blocks (thirty thousand would eventually pay their respects). Elvis was in the foyer. Everything went silent, and she noticed each visual detail with hyperfocus: the black of his hair, the white of his skin, the blue of his shirt, the white of his suit. His long eyelashes resting on his cheeks.

She and Joyce were each given a rose off the casket. “Mine got lost in the flood. That just about killed me.” So many things got lost in the flood.

The plaque on the eternal flame in Graceland reads, “You gave yourself to each of us in some manner. You were wrapped in thoughtfulness and tied with love. May this flame reflect our never-ending respect and love for you.” The flowers come from fans all over the world and are placed until they wilt or weather.

On Stop #41 of the Graceland Audio Tour, his daughter Lisa Marie says, “Whatever he emanated on the stage was what he was when he was off. I think people just felt his presence. It came through in his music. It came through on stage. His being was what was coming through. ... his spirit came through whatever he did, and it would touch other spirits.”

Maybe this is the best way to explain him. He gave himself to each of us in some manner. We feel it every time we see him perform. It's why we can't stop looking.

That summer of 2013, we drove from Alabama to Mississippi, from Mississippi to Tennessee, searching for these places where Elvis Presley had passed. Often, when we got to the place we were looking for, or when someone tried to retrieve it from memory, it was gone, because a hurricane, or time, or death, had swept it away. What was left was the space between desire and its object.

"We always looked for traces, and that looking also shaped the images we chose to include in the book," my mother said to me. "There are no people in these images. There is always—not emptiness, but vastness and absence. The images represent what happened to us, what we looked for, and what we did not find, which ultimately is what interested us."

References

- Barthes, Roland and Dyer, Geoff. 2010. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by R. Howard. New York: Hill and Wang.
- Cartier-Bresson, Henri. 1952. *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster.
- Guralnick, Peter. 1994. *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. 1st ed. Boston: Little, Brown.
- Guralnick, Peter and Jorgensen, Ernst. 1999. *Elvis Day by Day: The Definitive Record of His Life and Music*. New York: Ballantine Books.
- Light, A., E. Jorgensen, Z. Russo, K. Antholis, and J. Landau. 2018. *Elvis Presley: The Searcher*. Directed by Thom Zimny, Mike McCready, Luke Geissbuhler, Anoosh Tertzakian, HBO Documentary Films, Sony Pictures Television, Old Farm Road Films, and Sony Pictures Home Entertainment (Firm). Sony Pictures Home Entertainment.
- Spencer, Jon Michael. 1997. A Revolutionary Sexual Persona: Elvis Presley and the White Acquiescence of Black Rhythms. In Vernon Chadwick (ed.) and International Conference on Elvis Presley (University of Mississippi). *In Search of Elvis: Music, Race, Art, Religion*. Boulder, Colo.: Westview Press, 109-120.
- Talmor, Ruti. 2022. "Walk a Mile in My Shoes," in *Ria, everything remembered is dear, everything remembered is there*, eds. Lihie Talmor and Ruti Talmor, 12-40.

SOCIOKULTURALNA INTERAKCIJA U KNJIZI UMETNIKA *RIA*

Sažetak

Ovaj rad istražuje ulogu interakcije u društvenom i umetničkom životu dvojezične knjige umetnika *Ria: Sve što se pamti je drago, sve što se pamti je tu* (2022; engleski/španski). Obuhvatajući fotogravure i bakroreze izraelsko-venecuelanske umetnice Lihi Talmor, esej u formi putopisnog dnevnika njene ćerke, antropologa i medijskog stručnjaka Ruti Talmor, i eseje dvojice istoričara umetnosti, *Ria* preporučava putovanje Talmorovih američkim Jugom u potrazi za tragovima koje je Elvis Prisli ostavio za sobom. Tamo smo sreli i intervjuisali razdragane obožavaoce, bliske poznanike i neznance u prolazu, čije su priče ključni deo knjige. Interakcija – i osporavanja i pregovori koje ona stvara – definišu ovaj projekat, našu međudisciplinarnu, međugeneracijsku saradnju, i naše međukulturalne susrete sa našim pripovedačima. Još značajnije, *Ria* postavlja pitanja: kako prošlost stupa u interakciju sa sadašnjošću i proganja je? koliko poznajemo nekoga koga nikada nismo sreli? kakva je interakcija mita sa stvarnošću? kako jedna osoba transformiše kulturu? Knjiga umetnika *Ria* namenjena je interakciji, čitaocu/gledaocu koji se kreće između reči i slika.

Ključne reči: međukulturalna interakcija, interdisciplinarna saradnja, grafika, mediji, antropologija.

РАЗУМЕВАЊЕ КОМУНИКАЦИЈЕ И ДРУШТВЕНЕ ИНТЕРАКЦИЈЕ ПО МОДЕЛУ ПОЗОРИШНЕ ПРЕДСТАВЕ

Александар Прњат

Факултет за стране језике Алфа БК универзитета, Београд
aleksandar.prnjat@gmail.com

Сажетак: У овом раду аутор излаже и коментарише схватање Ервинга Гофмана о комуникацији и друштвеној интеракцији. По Гофмановом моделу друштвена интеракција се разуме као позоришна представа. То се види између осталог и по неким кључним терминима његове теорије друштвене интеракције, као што су: наступ, публика или сценска улога. Реч је о једном од најзначајнијих модела друштвеног делања и најзначајнијој теорији друштва која користи модел уметности. Она је утицајна у социологији, али и у социјалној филозофији.

Кључне речи: друштвена интеракција, позориште, Ервинг Гофман, сопство, социјалне улоге.

Резимирајући целокупан Гофманов (Erving Goffman) опус, Бурдије (Pierre Bourdieu) примећује да је то дело „видљиви запис једног погледа који је настојао да ухвати (као што то чини фотографија по Валтеру Бењамину) (Walter Benjamin) најпролазније и најнеухватљивије, а врло често најважније аспекте друштвеног постојања“ (Bourdieu, 1983: 112). Гофманово разумевање комуникације и друштвене интеракције по моделу позоришне представе, првобитно и концепцијски заокружено, изложено је у књизи *The Presentation of Self in Everyday Life*, која је на српском објављена под насловом „Како се представљамо у свакодневном животу“ (Goffman, 2000). Осим огромног утицаја у социологији, ова концепција није била без одјека ни и у филозофији. Пре свега у социјалној филозофији. Осим тога, она би могла да буде провокативна и подстицајна и за филозофију позоришта, због замагљивања границе између онога како описујемо играње улога у позоришту и како Гофман описује играње улога у друштвеној стварности.

На ово би, на први поглед, могло да се одговори како у позоришту постоји контекст и публика, али исто то постоји и у разумевању друштвене интеракције помоћу метафоре позоришта. Могло би, можда, да се каже и како у друштвеној интеракцији људи играју различите улоге, али да, иако од играња неких свакако очекују материјалну добит, они ипак нису, у строгом смислу, плаћени за играње улоге. Одговор на ово би гласио да ни глумци у аматерским позориштима нису плаћени за играње улога, а да чак у професионалним позориштима надница није једини разлог

за рад. Од разлога друге врсте међу најважнијим су свакако потреба за уметничком експресијом и признањем вредности те експресије од стране других људи, односно жеља да им буде признат глумачки статус. Како би било која особа могла да на реалан начин оствари ове потребе ако није ангажована у неком позоришном пројекту? Чини се да разлоге овог реда има у виду Марта Нусбаум (Martha Nussbaum) када помиње обичај неких позоришних менаџера да говоре глумцима како би могли да раде неплаћено зато што би плата, наводно, водила ка тржишном отуђењу њихових талената. Она евоцира сопствено младалачко искуству рада у позоришту у којем су менаџери употребљавали овакву аргументацију не би ли убедили глумце да се одрекну финансијске накнаде. По њеном сведочанству глумице и глумци су били осетљиви на овакве разлоге не само због слабог синдиката већ и због жеље де буду запослени (Nussbaum, 1998: 694–695). Односно: због жеље да глуме и независно од тога колико ће бити плаћени.

Што се тиче социјалне филозофије, у једном важном случају Гофманов приступ друштвеној интеракцији узет је као једна могућа парадигма за разумевање делања. Имам у виду Хабермасову (Jürgen Habermas) метафизику комуникационог делања. Наиме, у њој Гофманова концепција представља једну од четири могућности да се реконструише рационалност делања (Habermas, 2017: 100–131; такође 63). Реч је, по Хабермасу, о следеће четири концепције: телеолошка концепција делања (исто 110), чији је главни представник у традицији Аристотел (Ἀριστοτέλης), и која је имала своје одјеке у економији и теорији стратешких игара (исто 112), концепција делања регулисаног нормама (исто), чији су главни представници Диркем (Émile Durkheim) и Парсонс (Talcott Parsons)¹⁰, концепција драматуршког делања, коју представља Гофман, и концепција комуникационог делања за чије представнике Хабермас делегира Мида (George Herbert Mead) и Гарфинкела (Harold Garfinkel) (исто 112)¹¹. Хабермас примећује да би *prima facie* само телеолошки појам омогућавао да се рационалност делања појми као циљна делатност на основу које се делање може: 1) рационално планирати и предузимати, 2) оцењивати као у већој или мањој мери рационално, а осим тога, у неким базичнијим случајевима, 3) план делања може да буде формулисан у облику схеме за практичне закључке коју је Фон Рикт (Georg Henrik von Wright) разрадио у свом разматрању проблема објашњења и разумевања

¹⁰ За Парсонсову теорију делања упор. (Parsons and Shils, 1962). За критичке напомене о овој теорији делања упор. (Ђурић, 2009а: 63–65).

¹¹ Од ове Хабермасове књиге најдетаљније елаборисани прилог овом типу делања представља она сама. За реконструкцију и критику Хабермасове књиге упор. (Taylor, 1991: 23–35). За разрачунавање са Хабермасовом концепцијом комуникационог делања упор. (Tugendhat, 1985: 179–186). Тугендхат, између осталог, изражава сумњу да је веза коју Хабермас прави између привилегованог приступа сопственим стањима свести и драматуршког делања какво анализира Гофман напосто – конфузна (Tugendhat, 1985: 185).

(Habermas, 2017: 112–113; von Wright, 1975: 149–174). Дакле, у овој класификацији, уз тако угледне ауторе који представљају три приступа, Гофман сам представља четврти.

Већ у самим насловима шест поглавља Гофманове књиге (осим предговора, увода и закључка то су: 1. Наступи, 2. Тимови, 3. Зоне и понашања унутар њих, 4. Противречне улоге, 5. Понашање мимо улоге и 6. Умеће баратања утисцима) долази до изражаја разумевање друштвене интеракције по моделу позоришне представе. Мекинтајер (Alasdair MacIntyre) критички примећује да је, за разлику од схватања по којима се сопство види као потпуно независно од било које посебне друштвене улоге, Гофман „ликвидирао сопство у играње улога“ (MacIntyre, 2007: 32). У том моделу појединци се виде као глумци који играју одређену улогу и који се надају да ће други људи, који се у овом моделу означавају као публика, озбиљно узети оно што се пред њима игра (Goffman, 2000: 31) и исправно интерпретирати наговештаје који им се дају током представе (исто 63). Оно што се дешава између извођача и публике Гофман назива интеракција. На интерактивни однос између позоришне публике и оних који изводе представу скреће пажњу и Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), који овај однос назива дијалогом. Заправо, он у Предавањима из естетике указује да свако уметничко дело, па утолико и позоришна представа, постоји због публике, и да утолико свако уметничко дело представља дијалог са својом публиком:

„...само уметничко дело као стваран појединачан објект не постоји себе ради, већ нас ради, ради једне публике која уметничко дело посматра и у њему ужива. Када, на пример, глумци изводе једну драму, они не говоре само међу собом, већ и са нама, те у једном и другом погледу треба да буду разумљиви. И тако свако уметничко дело представља један дијалог са сваком ко стоји пред њим“ (Hegel, 1975: 262).

Саму замисао света као позоришта налазимо већ код Шекспира (William Shakespeare). Наиме, он у *Млетачком трговцу* за свет каже да је позорница на којој свако игра своју улогу:

Свет ја, Грацијано,
За друго што не држим, до за свет.
За позорницу где свак тумачи
Улогу своју: суморна је моја.
(Шекспир, 1962)

У комедији *Како вам драго* поново се појављује идеја да је свет позориште, само је овај пут разрађенија. Док је тамо свако имао своју улогу, дакле по једну улогу коју игра у животу, овде се чак каже да свако у животу одглуми многе улоге:

Па цео свет је
Глумиште где људи сви и жене глуме;
Свак се појави ту и оде; и одглуми
У свом животу многе улоге
(Шекспир, 1938).

У међувремену је идеја света као светског позоришта или позоришта света постала опште разумљива, а Тугендхат (Ernst Tugendhat) говори и о свести као о позоришту: „У обичном животу лако је појмљива представа да је чак и моја свест позориште, те отуда онај ко је у депресији осећа празнину, мада је пак светско позориште, осим ако се неко не налази управо у каквом концентрационом логору, пуно живота“ (Tugendhat, 2010: 44).

Нас међутим, осим схватања друштвеног света као позоришта, посебно интересује интеракција између различитих извођача. Гофман интеракцијом назива већ и прве утиске о извођачу, иако ће ова интеракција бити праћена дугим низом интеракција (Gofman, 2000: 25). Његово сагледавање друштвених улога надовезује се на схватање које је у друштвену теорију увео Роберт Езра Парк (Robert Ezra Park) о односу маске и улоге. Парк подсећа да антички грчки термин личност (πρόσωπον) у латинском преводу гласи персона (*persona*). Можда би могло да чуди то што Гофман, који се у књизи позива на многе филозофе и теоретичаре друштва, од Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) и Сартра (Jean – Paul Sartre), преко Бергсона (Henri Bergson), Диркема (Emile Durkheim), Џејмса (William James), Парсонса (Talcott Parsons), Сантајане (George Santayana), Зимела (Georg Simmel), Адама Смита (Adam Smith), па до античког кинеског филозофа Сјуенција (Xunzi), није поменуо да је пре Роберта Парка овај увид, који звучи као филозофска претеча Гофманове теорије, изрекао Томас Хобс (Thomas Hobbes). И то не у неком мање познатом делу или писму, већ у *Левијатану* у којем упућује да латинска реч персона односно грчка πρόσωπον означавају маску, то јест маскираног човека на сцени (Hobbes, 1985: 217).

Ове античке корене термина личности као маске деценијама после Парка је у својој теолошкој мисли (коју обично подводимо под неопатристичку синтезу) нарочито истицао Јован Зизјулас (Ιωάννης Ζηζιούλας) (1999). Наиме, он је указивао да је израз „просопон“ у једном тренутку почео да означава маску која се носила у позоришту. У свом преводу Зизјуласовог текста „Од маске до личности“, Амфилохије Радовић је за превод грчког израза „просопон“ уз српску реч „маска“ понекад користио и старији израз „личина“, који има ту предност што има исти корен са изразом „личност“. Ниче (Friedrich Nietzsche) је у *Рођењу трагедије из духа музике* предложио радикалнију идеју: да читав један драмски лик може да буде само маска другог јунака. Заправо, не само један лик већ многи ликови су по њему само маска Диониса. Ниче,

дакле, тврди да су до Еурипида „сви славни ликови хеленске позорнице, Прометеј, Едип, итд., само маске оног првобитног јунака Диониса“ (Нише, 1998: 123).¹²

Гофман цитира оно што Парк каже о схватању „персоне“ као „маске“ и о игрању улога:

„Вероватно није само пука историјска случајност што реч 'персона' у свом првобитном значењу означава маску. То је пре свега спознаја чињенице да свако, увек и свуда, мање или више свесно, игра улогу... И само у овим улогама ми познајемо једни друге; само у овим улогама познајемо и сами себе“ (Park, 1950: 249; наведено према: Goffman, 2000: 33).

Парк сматра да маска одражава извесну замисао коју је субјект створио о самом себи и да она управо представља „улогу у складу са којом тежимо да живимо“ (исто 250; Goffman, 2000: 34). Гофман и сам говори о социјализованој маски (Goffman, 2000: 43), а ову перспективу је заострио до нивоа интерпретације друштвених интеракција по моделу драматуршких принципа позоришне представе (исто 11). Он полази од перспективе појединца који у интеракцији са другима представља себе и покушава да управља утисцима које они о њему стичу (исто 208 и даље). Када метафизика комуникационе рационалности приговара Гофмановом моделу друштвене интеракције по угледу на позориште да је амбивалентан, онда Хабермас има у виду постојање читавог спектра представљања сопства – од искреног представљања намера, жеља и расположења, па до циничног управљања утисцима (Habermas, 1985: 177).¹³

Већ и из самих основних појмова Гофманове теорије (извођач, представа, сценска улога, публика) види се самосвесно истицање позоришног модела за објашњење друштвених интеракција. Иако ово инсистирање на интеракцији лицем у лице може да изгледа необично за социологију, озбиљнији методолошки приговор овом моделу било би истицање перспективе једне особе – што би пре било примерено психологији него социологији, а такође и редукционистичко одређивање интеракције искључиво као интеракције „лицем у лице“, односно редуковање интеракције на ону „у непосредном физичком присуству“ (исто 29). Гофман, међутим, инсистира на овом „атомистичком појмовном оквиру“ (Goffman, 1972: 84). Док је за ово друго карактеристично изостављање оних друштвених интеракција као што су била писма – која су била значајна не само за непосредне адресате већ, у неким важним случајевима, и за оне који су накнадно били упознати

¹² Михаило Ђурић доводи у питање уверљивост тумачења читаве грчке трагедије као дионизијске и свођење Едипа и Прометеја на Диониса (Ђурић, 2009б: 220).

¹³ Тугендхат, међутим, сматра како у случају да је циљ општа структурална анализа – Гофман исправно поступа (Tugendhat, 1985: 182).

са тим писмима. Најзначајнији пример је утицај писама апостола Павла на конституисање хришћанске цивилизације. И независно од овога јасно је да су облици писане комуникације од тренутка изумевања писма имали велики институционални утицај који је растао са повећањем комплексности друштава.¹⁴ Сам Гофман је, међутим, увек сматрао да је ово ограничавање анализе неопходно и никада није мењао тај модел, нити додавао писану комуникацију или интеракцију у њега. Само је касније интеракцију лицем у лице означавао као сусрет (Goffman, 1972: 17) и поредак интеракције (Goffman, 1983: 1–17).

Није сасвим уверљива ни Гофманова теза о суштинској асиметрији комуникационог процеса (Goffman, 2000: 21). Наиме, он тврди да док је појединац у неком комуникационом процесу свестан само свог комуникационог делања, остали присутни су свесни како његовог извођења тако и оног што он не успева у свом наступу да контролише (исто 21), односно малих гестова и израза лица у тренуцима док извођач верује да није посматран. Треба узети у обзир да иако би ово у начелу могло да се прихвати, треба имати у виду и то да сам извођач током играња извесне улоге понекад истовремено примећује како интендирану комуникациону намеру друге стране, тако и исте такве „издајничке“ гестове код других са којима је у комуникацији. Утолико би се могло говорити само о повременој асиметрији комуникационог процеса.

Говорећи о концепцији наступа, Гофман истиче да када субјект наступа, од публике се очекује да ће прихватити оно што јој се представља, односно да ће поверовати у стварност самог наступа (исто 31). Он помиње прихваћено схватање да субјект понекад наступа патерналистички, у том смислу што „...нуди своје извођење и поставља своју представу 'за добробит других људи'“ (Goffman, 1959: 17). На делу је, дакле, интерно патерналистичко оправдање сопственог наступа. Оно се на први поглед разликује од идеалнотипског случаја директног делатног патернализама, у којем се, на пример, нека особа или више људи физички спречавају да нешто учине, или се њима нешто чини против њихове воље. Том облику припада и када се други људи путем закона и претњом казне спречавају да чине нешто, такође „за њихову добробит“, односно „у њиховом сопственом интересу“, док је од овога различита врста језичко-експресивни патернализам (Prnjat, 2008: 253–259; Prnjat, 2009: 247–252; Ćuković, 2013: 151–158).

Гофман примећује да би извођач могао бити у потпуности и до краја уверен у сопствени наступ: „он може бити искрено убеђен да је утисак о стварности који креира, права стварност. Када и његова публика верује да је то случај са представом коју изводи – а чини се да је обично тако – онда ће, бар за тренутак, само социолог, или друштвени бунтовник

¹⁴ Што се тиче непосредне комуникације двоје учесника, искључивање интеракције путем друштвених мрежа из било које савремене анализе социјалне интеракције водило би у потпуно теоријско слепило.

имати било какве сумње у 'реалност' онога што се приказује“ (Goffman, 2000: 31; Habermas, 2017: 122). Субјекта који нити верује у сопствену улогу нити је уопште заинтересован да ли ће публика да му поверује Гофман назива циничним. Он оставља отворену могућност да би и такав субјект могао уживати управо у томе што му публика верује (Goffman, 2000: 31 32). Примећује да „нико други није у тако доброј посматрачкој позицији да прозре кроз представу као онај ко је изводи“ (исто 31). Ово се ипак помало коси са горенаведеним Гофмановим примедбама да само публика може да буде свесна малих издајничких гестова током извођења (исто 21).

Гофман указује да неће сви субјекти са циничним ставом током сопственог извођења нужно имати у виду само сопствени интерес, јер ће неких од њих искрено веровати у патерналистичко оправдање по којем представу изводе у интересу саме публике (исто 32). За Гофмана су примери оваквих извођача Марко Аурелије (Marcus Aurelius) и Сјуенци (Xunzi) (Goffman, 1959: 18).

Наступ, примећује аутор књиге *Како се представљамо у свакодневном животу*, у извесној мери одражава званичне вредности друштва, па се утолико на њега може гледати у стилу Диркема и Ретклиф-Брауна (Alfred Radcliffe-Brown), „као на церемонију тј. као на изражајно подмлађивање и реafirмацију моралних вредности заједнице“ (Goffman, 2000: 48–49). Извођење идеализованих наступа сам наступ обликује према очекивањима оних пред којима и због којих се изводи (исто 48). Јасно је да због ових идеализованих стандарда особа која наступа мора да прикрије оно што није у складу са овом идеализацијом (исто 54). Он примећује да су идеализовани наступи, посматрано из перспективе социјалне стратификације, повезани са идеализацијом виших слојева друштва. Гофман опрезно формулише став да у већини друштава постоји нека врста општег система раслојавања и тежње оних који припадају нижим слојевима да се уздигну до припадности вишим (упор. исто 49). Он додаје и следећу напомену: „Мора се бити пажљив и разумети да ово не укључује само тежњу за престижном позицијом, већ и жељу за позицијом која би била што ближа узвишеном центру општих друштвених вредности“ (исто 49).

Поводом овог Гофмановог става може се указати и на постојање жеље код оних у најнижем социјалном статусу да не буду у најнижем социјалном статусу. Гофманов увид о томе да постоји оваква „аспирација оних из нижих слојева“ треба узимати за озбиљно у социјалној и политичкој филозофији. Наиме, у оваквим аспирацијама нема ничег ирационалног. А то би онда давало разлоге за сумњу да они у најнеповољнијем положају баш и немају рационалне основе да као праведан прихвате систем у којем ће и они имати барем нешто од онога што Ролс (John Rawls) назива примарним друштвеним добрима, а која се на саморазумљив начин умножавају код оних у најповољнијем положају.

Иако би се за завист коју они у најнеповољнијем положају могу осећати према онима изнад себе могло рећи да је ирационална, у аспирацији за социјалним уздицањем нема ничег ирационалног, као ни у жељи да се избегне понижавајући статус оних у најнеповољнијем положају. Ако би и било рационално да се под „велом незнања“ као пожељан оцени систем у којем и они у најнеповољнијем положају имају нешто од увећавања богатства оних у најповољнијем, можда би се такође могло рећи и да не би нужно било ничег интринзично ирационалног у оптирању за друштвени систем у којем нико неће бити понижен упадљивом разликом између оних у најнеповољнијем и оних у најповољнијем положају. Оваквој нормативној рефлексiji не противречи анализа Гофмановог увида о тежњи оних из нижих слојева да се уздигну до центра друштвених вредности.

Ако претпоставимо да Ролсова теорија правде као честитости даје не само критеријум за оцењивање свих могућих друштава, већ и извесно оправдање за америчко друштво педесетих и шездесетих година двадесетог века, као и његову одбрану од критика тадашње академске левице, треба узети у обзир и овакве увиде какве о статусним симболима друштвених класа и тежњи за напредовањем унутар вертикалне друштвене мобилности излаже Ервинг Гофман. Неки од његових увида из ове књиге о социјалним интеракцијама у западним друштвима из педесетих година важили су и у потоњим деценијама, а неки важе и данас. Као што је то, на пример, случај са увидом да су у америчком друштву најважнија знаковна оруђа за одржавање друштвене класе сачињена од оних статусних симбола који за циљ имају показивање богатства (исто 49).

Приликом извођења идеализованих улога неки од идеализованих стандарда се могу одбацити уколико не постоје велики изгледи да ће њихово одбацивање бити примећено од стране публике (исто 57). Као један од примера Гофман нуди понашање болничара у институцијама за ментално оболеле: иако стандарди којих би требало да се придржавају забрањују физичко кажњавање пацијената, болничари ће у сврху дисциплиновања прибећи оној врсти кажњавања које не оставља видљиве трагове из простог разлога што се они не виде, док се недисциплина пацијената на оваквим одељењима не може прикрити (исто 57).¹⁵ Гофман указује да људи док изводе одређену улогу понекад пројектују утисак да је то њихова једина улога, а и публика је такође спремна да прихвати тај утисак (упор. исто 60). За ово се Гофман позива на Вилеама Џејмса (William James), који указује да неко може да има различита друштвена *ја*, односно да ће пред различитим групама и појединцима до којих му је стало приказивати другу страну себе (упор. исто 60). Гофман такође примећује како људи током извођења улоге желе да оставе утисак да су одувек били у тој улози, или барем да су до ње дошли сасвим глатко,

¹⁵ Тему институција за ментално оболеле Гофман је обрађивао у огледима о „тоталним институцијама“ (Goffman, 1961).

са аутентичним мотивима и перфектним квалификацијама, једном речју, да су били потпуно предодређени за свој позив (исто 58). По његовом мишљењу, ова врста утисака иде руку под руку са социјално установљеним процедурама обуке и пријема у чланство ако је реч о професијама (исто 58). Они који изводе улоге такође желе да публика буде уверена како је њихов однос са публиком нешто сасвим изузетно и удаљено од сваке рутине (исто 61).

У циљу очувања оваквог утиска, субјект који изводи одређену улогу мора да буде опрезан у том смислу што би публика могла чак и мале наговештаје да разуме у катастрофалном смислу дискредитујућег утиска (исто 63). Ради превенције оваквог догађаја, односно због онога што Гофман назива „очување изражајне контроле“, субјект ће се приликом извођења трудити да прикаже већи број малих, можда чак и безначајних гестова, који сви заједно треба да допринесу уверљивом извођењу, односно таквом које неће код публике изазивати сумњу (исто 63). Међу средствима која се могу користити да би се оставио одговарајући утисак су одећа, фризура и т. сл. За ово се Гофман позива на Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) и њене увиде који су се односили на жене, али се могу употребити и у овом контексту:

„не само да мидер, грудњак, офарбана коса и шминка прерушавају тело и лице већ и најмање префињена жена, чим се 'дотера' не излаже посматрању себе: она је као слика или статуа, као глумац на позорници – аналогон преко кога се наговештава неко кога нема, лик у који се прерушава, али који није. И управо то идентификовање са нечим нестварним, удешеним, савршеним попут јунака из романа – као портрет или статуа – јесте оно што јој ласка“ (de Bovoar, 1982: 371–372; наведено према: Gofman, 2000: 69).

Гофман указује да измене нечијег изгледа, односно перцепција тих измена као неприхватљивих или прихватљивих може да се промени у једном друштву за свега неколико година (Gofman, 2000: 72). Говорећи о лажном представљању, он примећује разлику између очигледне лажи, када постоје докази да је особа која је лагала знала да лаже, и оних лажи које се изричу да се не би повредила осећања публике (исто 72–73). Прелажење публике преко прве верзије лажног представљања није сасвим једноставно. О томе Гофман каже: „Они који су ухваћени у изрицању безочне лажи не само да губе образ у току интеракције, већ могу и сасвим да униште свој углед јер постоји бројна публика која осећа да ако појединац може једном да изговори такву лаж, онда му се никад више не може у потпуности веровати“ (исто 73). Као пример друштвено прихватљивијих лажи Гофман наводи оне које би могли да изговарају

лекари или гости (упор. исто 73). Он сматра да када размишљамо о онима који се лажно представљају, односно о онима који нас обмањују и варају, ми размишљамо о дискрепанцији изгледа, понекад веома углађеног, и стварности, а такође и о неизвесној позицији у коју они себе доводе. Сматра да оно што публику занима када се пита да ли је утисак који неки субјект оставља истинит или лажан јесте заправо питање да ли он има право на тај наступ (исто 70). Откриће да је субјект у некој од својих сценских улога обмањивао, како Гофман примећује, може да потпуно уруши однос између субјекта који изводи улогу и публике, и то тако да му више никада неће веровати ни у оним стварима у којима субјект заправо ништа и не фингира (упор. исто 75).

Да би било који субјект интеракције у друштвеном животу био уверљив у свом извођењу важно је да обрати пажњу на разне мале издајничке чинове које Гофман назива „несвесним гестовима“ и који могу да упропасте наступ (исто 208). Аутор књиге *Како се представљамо у свакодневном животу* примећује да извођачи често у својим дотадашњим животима имају нешто што би радије да прикрију, односно што би обеснажило њихов наступ уколико би публика била упозната са тим (исто 209). Као чланови тима који изводи неки наступ субјекти морају бити дисциплиновани, обазриви и лојални тиму (исто 227).

Да би се утицало на оно што публика види, потребна је не само контрола и ограничавање онога што ће јој се приказати већ је потребна и контрола самог контакта између извођача и публике (исто 78). За ову контролу контакта у циљу очувања адекватне социјалне дистанце, Гофман се позива на Зимелово (Georg Simmel) схватање по којем се око сваке особе налази једна имагинарна сфера чије се димензије мењају у зависности од тога са ким комуницира (исто 79). Такође, позива се и на Диркемово схватање по којем је људска личност нешто свето, због чега не само да се не сме вређати него се извесни простор око неке личности не би смео ни прелазити преко одређених граница. Иако се граница не сме прелазити, за Диркема је блискост између личности највеће добро (исто 80). Да би опхођење личности једних према другима имало одговарајуће значење, оне своје наступе тако подешавају да би ти наступи могли да изразе оно што се у социјалној интеракцији жели изразити, а ово подешавање активности Гофман назива драматизацијом (исто 44). Он истиче да неке активности, односно неке улоге, није тешко драматизовати зато што су те улоге друштвено јасно дефинисане, а као примере наводи професије боксера, хирурга, виолинисте и полицајца (исто 44). Ови ликови, каже Гофман, заузимају „посебно место у комерцијално организованим пучким фантазијама“ (исто 44). Реч је, дакако, о производима масовне културе као што су стрип, филм или телевизијска серија.

Гофман иронично примећује да у примеру фотомодела који не само одећом већ и позом, као и изразом лица, треба да прикаже узвишено

разумевање књиге коју се претвара да чита, имамо случај особе која је толико инвестирана у остављање утиска разумевања оног што чита, да јој у стварном животу, изван позирања пред фото-објективима, баш и не остаје много времена за читање (исто 46). Могло би се приметити да ствар и није толико у времену које преостаје за читање колико у интересовању за читање, с обзиром на његову потпуну сувишност у обављању професије модела. Сличан пример даје и Сартр у својој књизи *Биће и ништавило*: „Пажљив ученик који жели да буде пажљив, погледа упртог у учитеља, начуљених ушију, толико се исцрпљује у игрању улоге пажљивог ученика да на крају не чује више ништа“ (Sartre, 1984: 82; наведено према: Gofman, 2000: 46). Говорећи о односу стварности и претварања, аутор књиге *Како се представљамо у свакодневном животу*, каже:

„Чини се да у англоамеричкој култури постоје два здраворазумска обрасца у односу на које формулишемо своје концепције понашања: стварни, искрени или поштени наступ, или лажни, који окорели преваранти изводе за нас, било да не мисле да ће бити схваћени озбиљно, попут позоришних глумаца, или да су у њему сасвим озбиљни, попут ситних превараната са финим манирима“ (Gofman, 2000: 80–81).

На темељној разлици између ова два здраворазумска обрасца и на примату овог првог, стварног и искреног, у односу на овај други, позоришни, у области филозофије језика инсистирали су Остин (John Langshaw Austin) и Серл (John Searle). Са друге стране, Дерида (Jacques Derrida) је доводио у питање овај приоритет, као и саму могућност оваквог разликовања (Derrida, 1977a: 172–197; Searle, 1977: 198–208; Derrida, 1977b: 162–254). Гофманов приступ овим двама концепцијама понашања, односно његово решење питања о разлици и идентитету ова два облика понашања, позоришног глумца односно преваранта, и са друге стране, стварног и искреног наступа, прилично је изнијансирано.

Аутор књиге *Како се представљамо у свакодневном животу* позоришни модел користи само као хеуристичко начело, истичући да не постоји потпуна аналогија позоришне представе и друштвених интеракција у свакодневном животу (Gofman, 2000: 11). Осим што је позоришна представа привид, главна разлика, по њему, састоји се у томе што глумац представља неки лик другим ликовима које тумаче други глумци – а што се одвија пред позоришном публиком чије праћење представе чини најбитнији део интеракције (исто 11). Док се и преварант и лик у позоришној представи разликују по последицама њиховог наступа, у њиховој игри су употребљене стварне технике глуме и претварања. Исте те технике, међутим, користе у друштвеним интеракцијама људи који

нису преваранти и не глуме ликове у позоришној представи (исто 252). Иако Гофман није био спреман да повуче најрадикалније консеквенце из позоришног модела друштвене интеракције, оно што он пише и на шта указује у књизи *Како се представљамо у свакодневном животу* ишло би против његовог апартног и експлицитног изјашњавања на почетку књиге о фундаменталној разлици између позоришног привида и стварности друштвене интеракције.

Литература

- Ђурић, Михаило. 2009а. Проблеми социолошког метода. Београд: Службени гласник.
- Ђурић, Михаило. 2009. *Ниче и метафизика*. Београд: Службени гласник.
- Зизјулас, Јован. 1999. *Од маске до личности*, Подгорица: Октоих.
- Шекспир, В. 1938. *Како вам драго*. (ур. Б. Недић, В. Живојиновић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Шекспир, В. 1962. *Млетачки трговац*. (ур. Б. Недић). Београд: Просвета.
- Derrida, Jacques. 1977a. Signature Event Context, *Glyph* 1, 172–197.
- Derrida, Jacques. 1977b. Limited Inc a b c..., *Glyph* 2, 162–254.
- Goffman, Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Beograd: Geopoetika.
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company Inc.
- Goffman, Erving. 1961. *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Garden City, NY: Doubleday & Company Inc., Anchor Books.
- Goffman, Erving. 1972. *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*. Penguin University Books.
- Goffman, Erving. 1983. The interaction order: American Sociological Association, 1982 presidential address. *American Sociological Review*, 48, 1–17.
- Habermas, Jürgen. 2017. *Teorija komunikativnog delovanja I: Racionalnost delovanja i društveno racionalizovanje*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Habermas, Jürgen. 1985. Remarks on the Concept of Communicative Action. In Seebass, G., Tuomela, R. (eds.), *Social Action*. Dordrecht, Boston, Lancaster: Springer, 151–178.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1975. *Estetika, I*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Hobbes, Thomas. 1985. *Leviathan*. Harmondsworth: Penguin Books.
- MacIntyre, Alasdair. 2007. *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Ниће, Фридрих. 1998. *Рођење трагедије из духа музике*, у Фридрих Ниће, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Nussbaum, Martha, C. 1998. Whether from Reason or Prejudice: Taking Money for Bodily Services. *The Journal of Legal Studies*, Vol. 27, No. S2 pp. 693–723.
- Parsons, T. and Shils, E. A. 1962. *Toward a General Theory of Action*, Harper & Row, New York.
- Прнјат, Александар. 2008. Црква и патернализам – одговор Михаилу Марковићу. *Филозофија и друштво*, 19(2), 253–259.
- Прнјат, Александар. 2009. О јежицко – експресивном патернализму: Реплика Михаилу Марковићу, *Филозофија и друштво*, 20 (3), 247–252.
- Searle, John R. 1977. Retireting the Differences: A reply to Derrida, *Glyph* 1, 198–208.
- Taylor, Charles. 1991. Language and Society, In A. Honneth and H. Joas (eds.), *Communicative Action: Essays on Jürgen Habermas's Theory of Communicative Action*. Cam-

- bridge: Polity Press, 23–35.
- Tugendhat, Ernst. 1985. Habermas on Communicative Action. In Seebass, G., Tuomela, R. (eds.), *Social Action*. Dordrecht, Boston, Lancaster: Springer, 179–186.
- Tugendhat, Ernst. 2010. *O smrti*, Loznica: Karpos.
- Čuković, Aleksandar. 2013. Aleksandar Prnjat o jezičko ekspresivnom paternalizmu. *Glasnik za društvene nauke*, 151–158.
- Wright, G. H. von. 1975. *Objašnjenje i razumevanje*, Beograd: Nolit.

Aleksandar Prnjat

UNDERSTANDING COMMUNICATION AND SOCIAL INTERACTION BY THE THEATER MODEL

Summary

In this paper, the author presents and comments on Erving Goffman's understanding of communication and social interaction. According to Goffman's model, social interaction is understood as a theatrical performance. This can be seen, among other things, in some key terms of Goffman's theory of social interaction, such as: performance, audience or stage role. It is about one of the most important models of social action and the most important theory of society that uses the model of art. It is influential in sociology, but also in social philosophy.

Key words: social interaction, theater, Erving Goffman, self, social roles

АНГАЖОВАНИ ПИСАЦ: ЦЕНЗУРА И АУТОЦЕНЗУРА – СЛУЧАЈ БАРБИСА И МАЛАПАРТЕА

Љиљана Петровић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија

ljiljanalingua@gmail.com

Сажетак: Рад проблематизује позицију писца и његов однос према друштву, као и рефлексију тог односа у књижевном делу. Анри Барбис и Курцио Малапарте су аутори који желе да пишу ангажовану књижевност у време и након Првог светског рата. Могућност заузимања објективне позиције у корелацији је са позицијом и ауторитетом који писац у датом тренутку има у друштву, као и са његовим моралним профилем. Барбис, као реномирани аутор, доказаног друштвено-етичког ангажмана, у време када пише роман *Огањ* није склон конформизму и аутоцензури, напротив, бори се против покушаја спољашње цензуре; са друге стране, ситуација у делу *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, младог и још неафирмисаног Малапартеа, управо је супротна. Рад се базира на компаративној анализи фељтонског објављивања романа *Огањ* и његовог првог интегралног издања, као и на компаративној анализи различитих издања дела *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, на личној преписци аутора и на критичким текстовима из синхроне и дијахроне перспективе.

Кључне речи: писац, друштво, цензура, аутоцензура, критика.

УВОД

Када говоримо о ангажованој књижевности, говоримо о књижевним текстовима у којима уметник заузима активан став према друштвеној стварности, одређену идеолошку и политичку позицију и са те платформе настоји да допринесе промени света набоље, притом врло често испољавајући „борбен однос према ономе што ту промену зауставља“ (Живковић 1992: 28). Свако књижевно дело које се подводи под ангажовану књижевност јесте својеврсна манифестација интеракције између писца и друштва; оно представља пишчев одговор на друштвену реалност у којој се налази и његову поруку упућену тој реалности. Ако је став писца афирмативан у односу на друштвене прилике, нарочито ако је друштво у кризи и има потребу за таквом врстом афирмације, инсистираће се на позитивној рецепцији дела, и обрнуто, ако друштво ту поруку доживљава као претећу, браниће се цензуром: превентивном, оном која се манифестује у надзирању рада аутора и установа; или суспензивном – забраном већ објављеног дела и његовим уклањањем из оптицаја.

Роман *Огањ*, француског писца Анрија Барбиса, и роман-есеј *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*, италијанског писца

Курција Малапартеа, недвосмислено спадају у ангажовану књижевност. Шире гледано, њихова заједничка централна тема јесте Први светски рат и марксистичка идеолошка матрица која се у том периоду ствара међу војницима на фронту.

1. БАРБИС И МАЛАПАРТЕ

Одмах по избијању Првог светског рата, Анри Барбис, већ афирмисани новинар и писац, пријављује се за одлазак на фронт; у том тренутку има 41 годину. Због година и проблема са плућима, понуђена му је административна функција у позадини, али он то одбија и већ децембра 1914. године придружује се 231. пешадијском пуку француске војске. Тамо, на првим борбеним линијама, Барбис води ратни дневник који ће, од августа до новембра 1916. године, бити објављиван у виду фељтона у француском дневном листу *Дело* (*L'œuvre*). Децембра исте године објављена је интегрална верзија дневника у форми романа, под називом *Огањ*, који до данас остаје познат као једно од најзначајнијих дела ратне књижевности уопште.

Писац овде из непосредне близине осликава огољену ратну стварност и реч уступа својим саборцима који језгровитим и ефектним реченицама, често у жаргону и дијалекту, успевају да воде, како са аутором, тако и међу собом, разговоре о озбиљним филозофским темама: класној неједнакости, смислу рата, еволутивном путу човека... Разарање, смрт, глад, хладноћа, деперсонализација, осликани живо, готово репортерски, доносе Барбису надимак „Зола из ровова“. Идеолошка потка и позадина ове ратне фреске јесу марксистичке идеје које ће, годину дана касније, изнедрити Октобарску револуцију.

Курцио Малапарте је још један писац који добровољно одлази у рат, али док Барбис то чини као зрео човек и афирмисани стваралац, Малапарте је шеснаестогодишњак који бежи од куће чак у Француску, на фронт, јер његова земља у том тренутку није била у рату¹⁶. Своје прво дело *Живео Кобарид!* (*Viva Caporetto!*) штампа у Прату, о свом трошку, 1921. године. Опчињен марксистичким идејама, аутор овде кроз призму Октобарске револуције сагледава велики пораз који је италијанска војска доживела у бици код Кобарида 1917. године, и у том контексту покушава да увери читаоца да италијански војници том приликом уопште нису пружали отпор непријатељу, већ су покушали да изведу револуцију, попут оне бољшевичке, што је погрешно протумачено као војнички пораз¹⁷. Писац је велики поборник Октобарске револуције и чврсто верује

¹⁶ Одмах након уласка Италије у рат, наставио је да се бори у Алпској бригади. У току рата је рањен и одликован медаљом за храброст.

¹⁷ Катастрофалан пораз италијанске војске у бици код Кобарида 1917. године у Малапартеовом делу постаје револуционарни чин од епохалне важности, попут Октобарске револуције, док многобројни дезертери у овој бици постају револуционари.

да ће марксистичке идеје једнога дана допрети до сваке тачке земљине кугле и изнедрити боље и праведније друштво.

2. РЕЦЕПЦИЈА – ЕУФОРИЈА И ЦЕНЗУРА

Делови из Барбисовог дневника сукцесивно су публиковани у дневном листу *Дело* од 3. августа 1916. године. Међутим, већ по објављивању првог броја, Барбис открива да је уредник интервенисао у његовом тексту, а да га претходно није консултовао. Са таквом праксом се настављало из дана у дан и аутор, очајан, пише супруги: „Обећао сам себи да више нећу да читам *Огањ у Делу*, те сталне брљотине ме избезумљују (...). Још један цео одломак који је прескочен (...)“ (Барбис 1937: 169). „Не могу а да се не накашљем кад видим како се скраћења смењују са исеченим деловима, и како читав централни део поглавља, (...) одстрањује непознат и злонамеран хирург, (...)“ (Барбис 1937: 178). Аутор на крају немоћно закључује да уредништво листа *Дело* „скраћењима (...) и (...) несрећним и неукусним (неприкладним) заменама детаља – смањује квалитет и домет дела“ (Барбис 1937: 178–179), због чега свим силама настоји да дневник што пре објави у интегралној форми и тако избегне даље интервенције и цензуру. То му полази за руком још исте, 1916. године.

Роман *Огањ* објављује издавачка кућа Фламарион и он одмах по објављивању постаје апсолутна књижевна сензација, а његов аутор добија најпрестижнију француску књижевну награду – Гонкур¹⁸. Реакције су бурне и контрадикторне, како у земљи, тако у иностранству: док су његови ратни другови и они који су му идеолошки блиски једнодушни у одушевљењу и децидирано за; они који се делом осећају прозваним, огорчени су и децидирано против. Не треба заборавити да је роман објављен усред рата, тако да су актуелност теме и сама ратна атмосфера условили узавреле страсти у полемикама и у знатној мери допринели драстично издиференцираним и супротстављеним позицијама. Бољшевичка Русија је са огромним ентузијазмом дочекала роман, чему су, поред његовог квалитета, значајно допринели и идеолошки разлози. Коментарисао га је и сам Лењин, дивећи се Барбисовом таленту да „снажно, даровито и истинито“ прикаже преобраћање човека, у ратним условима, из масе у револуционара, док Максим Горки Барбисово дело чак претпоставља Толстојевом *Рату и миру* називајући га „Јеванђељем испуњеним пророчким гневом“ (Глишић 1980: 342). Интеракција између писца и друштва је очигледна, како у француском друштву, тако и на међународном плану.

И Малапартеово дело је било предмет цензуре и то оне најгрубље. Његова судбина је била врло чудна: од 1921. до 1923. године издато је чак три пута, сва три издања финансирао је сам аутор и сва три су заплењена.

¹⁸ Већ наредне, 1917. године, роман је преведен на енглески под називом *Under fire*.

Прво издање објављено је фебруара 1921. године, под насловом *Живео Кобарид!*. Малапарте наводи да су тим поводом „пљуштале оптужбе по њему“ (Бјонди 1995: 220) и да су га називали најпогрднијим именима: издајцом, дезертером, кукавицом. У једном писму наводи да је књига била у римским књижарама и да је продаја била задовољавајућа, али да су „групе фашиста упале са моткама у књижаре захтевајући да се књига уклони из излога и да се више не продаје“ (Бјонди 1995: 220)¹⁹. Писац је, међутим, био упоран, и одмах након заплене првог издања, исте године у априлу, појавило се друго, овај пут под називом *Побуна светих проклетника*. Из наслова је изоставио реч *Кобарид*, синоним за велико војно стратиште Италијана у Првом светском рату, верујући да ће тако дело учинити мање провокативним, док је сам текст остао непромењен, укључујући чак и штампарске грешке. Нажалост, овај маневар није успео, тако да је и друго издање доживело судбину првог.

Цензура којој је дело био изложено није била на институционалном нивоу, јер је писац био неафирмисан и чини се да није завређивао такву врсту пажње, а и није било потребе да се институције експонирају јер су агресивне методе у периоду рађања фашизма у Италији биле врло ефикасне. Исподи фашистичких група на улицама представљали су „репрезентанту институционализованог система норми“ (Томић 2003: 189), односно манифестацију доминантног идеолошког оквира.

Две године након заплене другог издања, књига је штампана и трећи пут. Аутор је сада бројним изменама покушао да текст учини прихватљивим, што му није пошло за руком, тако да је уследила још једна заплена²⁰.

Након Малапартеове смрти, дело је објављивано још 1981. године, у издању издавачке куће Арнолдо Мондадори (Arnoldo Mondadori) из Милана, и 1995, у издању издавачке куће Валеки (Vallecchi) из Фиренце; оба пута под насловом који обједињује претходна два: *Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*.

3. ШТА ЈЕ ЗАИСТА СПОРНО?

Поставља се питање шта је то што, у Барбисовом случају, нагони уредника новина да прекраја текст аутора, и шта је то што је терало фашистичку омладину, у Малапартеовом случају, да разбија излоге књижара и уништава књиге. Откуд и чему толика агресивност?

Очигледно је да су и један и други писац доживљавани као субверзивни елементи, што су они и били, рушили су табуе свог времена

¹⁹ Тим поводом Малапарте изјављује и следеће: „Упутио сам се у Управу да протестујем, а они осамнаестогодишњи монополизатори патриотизма одговорили су ми преко свог секретара (...): „Није то ништа! Пре или касније повући ћемо и Вас из оптицаја“ (Бјонди 1995: 220).

²⁰ Занимљиво је да су се ове заплене догодиле док су на власти биле три различите владе: влада Ђолитија, Бономија и Мусолинија, и да је дело наилазило на једнако негативан пријем, како код либерала, тако и код фашиста.

и своје средине, упадали у зону недозвољеног и тиме провоцирали реакцију средине: отворено су позивали на промену друштвеног уређења, пропагирали марксистичке идеје, критиковали рат и државне структуре које тај рат воде. Барбис није могао да се позове на Октобарску револуцију јер је роман написан пре него што је до ње дошло, али у његовом делу су присутне све оне идеје које је Лењин касније преточио у државну идеологију социјалистичке Русије, сви они које је руска револуција идентификовала као кривце за рат и социјалну неправду препознати су као такви и у Барбисовом роману:

(...) они што витлају сабљама, профитери и шићарције
(...) чудовишни користољупци, акционари, финансијери,
велики и мали пословни људи, окупљени у својим банкама
и вилама, они што живе од рата и, користећи се њиме, живе
у миру за време рата, са главама набијеним подмуклом
доктрином и душама запечаћеним као и њихове ризнице
(Барбис 1980: 336).

Ипак, највећу провокацију у Барбисовом роману представља десето поглавље „Арговал“, које се у фељтонском издању не појављује. У њему аутор описује ритуално стрељање војника због наводног покушаја дезертерства. То је било нешто са чиме су се француски војници често сусретали на почетку рата, а о чему се није причало и није смело да се прича. По процени историчара, у првих седамнаест месеци рата у Француској је било просечно 29 погубљења месечно, односно скоро по једно сваког дана (Дирдон 2011: 23)²¹.

Малапарте је, такође, велики апологета Октобарске револуције. Он кипи од ентузијазма, сведок је и савременик онога што је, у време кад је Барбис писао своје дело, било у сфери будућности. Малапарте и пораз код Кобарида повезује са Октобарском револуцијом и тврди да су италијански војници том приликом покушали да дигну револуцију на фронту и да су битку изгубили зато што су сав свој гнев, уместо ка противнику, усмерили ка својим претпостављенима. Аутор између овог догађаја и Октобарске револуције ставља знак једнакости, сматра их прекретницом у развоју човечанства. „Италија и Русија (су) авангарда цивилизације сутрашњице“ (Малапарте 1981: 85), наводи Малапарте.

Након Првог светског рата, битка код Кобарида је годинама била забрањена тема у италијанској јавности, јер бројка од 300.000 заробљених војника и 350.000 дезертера драстично нарушава слику коју су фашисти стварали о сопственој нацији као снажној и непобедивој (Ђуришић 1976: 279–280).

²¹ Н. Офенштад наводи изворе по којима је сам почетак рата представљао најкритичнији период и да је само од септембра 1914. до јуна 1915. године било више стрељања него за све преостало време рата (Офенштад 2002: 22).

4. ЕПИЛОГ – САМОАФИРМАЦИЈА И АУТОЦЕНЗУРА

Барбис је постао књижевни херој истог тренутка кад је његов роман угледао светлост дана, како због свог талента, тако и због храбрости да говори о рату усред рата и да дигне глас против неприкосновених ауторитета у војним и цивилним структурама. Након *Огња* он само даље учвршћује свој књижевни и лични ауторитет и до краја живота остаје на идеолошким позицијама изнетим у роману – постао је члан Комунистичке партије Француске, основао удружење пријатеља СССР-а; у Москви је на крају и умро, овенчан славом како у Русији, тако у Француској.

Малапартеов пут је био другачији. Након заплене првог и другог издања, која се разликују само по наслову, уследило је и треће које је претрпело истинске промене. Малапарте је овог пута подлегао притиску и оповргао суштински део онога што је до тада заговарао, уклонио је и изменио све што глорификује болшевичку револуцију и текст зачинио фашистичком реториком. Коментаришући треће издање, Малапартеов биограф Маурицио Сера говори о пишчевом таленту да дело „фашизира“ и „деболшевизира“ сходно тренутној моди (Сера 2011: 112). Тако, на пример, у првом издању улога Карла Маркса окарактерисана је на следећи начин: „Срећом по добре и сиромашне људе, Карл Маркс је дошао да пробуди свест и да предскаже оно што је морало да се догоди“ (Бјонди 1995: 228). У трећем издању, та иста прерађена реченица гласи: „Али на срећу и на несрећу добрих и сиромашних, Јеврејин Карл Маркс, са свим оним ђаволским и нељудским што Јевреји у себи носе, дошао је да пробуди свест и предскаже оно што је морало да се догоди“ (Бјонди 1995: 228). Болшевичка револуција и битка код Кобарида, које су представљене као догађаји идентичне природе и од епохалног значаја, сада постају супротстављени концепти, судар двеју различитих цивилизација, оличених у болшевизму и фашизму, слава Кобарида постаје тек прича о Кобариду.

Аутоцензура „свој посао обавља ефикасније од сваке цензуре“ (Киш 1995), и у Малапартеовом случају се то испоставља као тачно, упорним и грубим цензурама аутор је привољен на колаборационизам и на идеолошко самоусклађивање текста са режимским очекивањима. Зорица Томић наводи да се један од основних покретача процеса аутоцензуре налази у страху „од потенцијалне дискредитације (...) или искључења из поља друштвено/културног/јавног општења“ (Томић 2003: 203). И сигурно је да је младом и амбициозном Малапартеу жеља за афирмацијом била један од основних мотива да учини овакве уступке владајућем режиму.

Како је и зашто Барбис из целе приче изашао као победник, а Малапарте није, а тако је желео да буде, како је то сам говорио, „италијански Барбис“?

Француски писац је остао доследан до краја у борби са цензуром, а та је борба, по речима Данила Киша, „јавна и опасна, стога херојска“ (Киш 1995). Ни Малапартеу се не може замерити недостатак храбрости, већ можда пре недостатак истрајности у храбрости. Храбро је било писати о Марксу, Лењину и италијанским војним поразима у време надолazeћег фашизма, и његова борба са цензуром је била херојска, али он није издржао до краја, а губитници у овој бици су антихероји. У том контексту Данило Киш закључује да је „борба са аутоцензуром анонимна, усамљеничка и без сведока, стога у субјекту изазива осећање понижења и стида због колаборационизма“ (Киш 1995). Да ли је Малапарте заиста себе доживљавао на овај начин, не зна се, али зна се да је оставио сведочанство о безброј других личних и идеолошких издаја које је начинио у животу – био је члан Фашистичке партије, да би након пада фашизма учествовао у борбама за ослобођење Италије, био је и члан Комунистичке партије и ватрени поборник Кинеске револуције, да би се пред крај живота још једном јавно одрекао марксистичких идеја.

ЗАКЉУЧАК

Дела *Огањ* Анрија Барбиса и *Живео Кобарид!* *Побуна светих проклетника* Курција Малапартеа неспорно спадају у ангажовану књижевност; оба аутора заузимају активан став према друштвеној реалности чији су савременици и одређују се у односу на актуелне идеолошке оквире; ипак, један од њих је успео да се избори са спољашњом цензуром и да избегне замку аутоцензуре, а други није. Разлог треба тражити у синергији између амбијенталне компоненте, односно друштвених услова у којима су стварали, личне позиције писца у друштву и субјективне компоненте, односно саме природе аутора. У случају Барбиса и Малапартеа, различити су психолошки профили, различита су друштва и различит је положај писца у друштву.

Принципијелан и доследан у својим ставовима, Барбис је паралелно градио свој књижевни и морални ауторитет; Малапарте је, са друге стране, постао један од највећих италијанских писаца 20. века. Битно се разликују позиције које су ова два аутора имала у друштву у време објављивања својих дела²². У тренутку кад је објављен роман *Огањ*, Барбис је озбиљан средовечни писац са већ изграђеним личним и уметничким ауторитетом, што је била чврста позиција са које је могао да брани своје дело, док је Малапарте у тренутку објављивања свог дела био потпуно непознато име у књижевном свету, и као такав подложнији друштвеним притисцима и уценама.

²² Пјер Бурдије говори о „структуралној подређености, која се веома неравномерно намеће различитим ауторима, у зависности од њихове позиције“ у друштву (Бурдије 2003: 78).

И на крају, и друштвене околности су битно различите – иако је Барбис своје дело објавио усред рата, испоставило се да је француско друштво имало потенцијала да чује и прихвати једну тако оштру критику као што је била његова. Малапарте опет ствара у тоталитарном режиму, у коме се свако мишљење које се коси са доминантном парадигмом кажњава на најсуровији начин.

Остаје отворено питање да ли би Барбис био Барбис да је попут Малапартеа стварао у фашистичкој Италији, и да ли Малапарте можда не би подлегао искушењу конформизма да је стварао у време и на месту где је то чинио Барбис.

Литература

- Барбис, Анри. 1980. *Огањ*, прев. Б. Глишић, Београд: Југославијапублик.
- Barbusse, H. 1937. *Lettres de Henri Barbusse à sa femme, 1914–1917*, Paris: Ernest Flammarion http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/barbusse_henri__lettres_de_henri_barbusse_a_sa_femme_1914-1917.pdf, 15.10.2013. (дело доступно и на сајту: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1133175/f2.item.texteImage>), 5. 3. 2022.
- Biondi, M. 1995. Appendice. In Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Firenze: Vallecchi, 153–239.
- Biondi, M. 1995. Introduzione. In Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Firenze: Vallecchi, 9–45.
- Бурдије, Пјер. 2003. *Правила уметности, генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Глишић, Б. 1980. Белешка о писцу. У Анри Барбис, *Огањ*, Београд: Југославијапублик, 341–342.
- Durdon, F. et Hervé, F. 2011. *Pour mémoire: les fusillés de la Grande Guerre* http://www.cndp.fr/fileadmin/user_upload/POUR_MEMOIRE/fusilles/120106_PM-fusilles-grande-guerre.pdf, 20. 10. 2014.
- Ђуришић, Р. и др. 1976. *Први светски рат, општа историја*, Цетиње: Обод (Београд – Србија).
- Живковић 1992: Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник), *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Kiš, Danilo. 1995. Cenzura/autocenzura. http://www.danilokis.org/cenzura_autocenzura.htm, 7. 3. 2022.
- Malaparte, Curzio. 1981. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Offenstadt, Nicolas. 2002. *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914–1999)*, Paris: Edition Odile Jacob.
- Петровић, Љ. 2013. La perspective historique du présent et de l'avenir: *Le feu* de H. Barbusse et *Viva Caporetto! La révolte des saints maudits* de C. Malaparte. У Зборник радова са II међународног научног скупа ФИЛУМ, Крагујевац, 57–67.
- Serra, Maurizio. 2012. *Malaparte: Vies et légendes*, Paris: Editions Perrin.
- Томић, Зорица. 2003. *Комуникологија*, Београд: Чигоја штампа.

**ENGAGED AUTHOR: CENSORSHIP AND SELF-CENSORSHIP – THE
CASE OF BARBUSSE AND MALAPARTE**

Summary

The paper deals with the author's position and relationship to society and its reflection in his work. Henri Barbusse and Curzio Malaparte write engaged literature at the time and after World War I. The possibility of an unbiased position is correlated with the position and authority that the author has in society and his moral profile. Barbusse, a distinguished author of a proven socio-ethical engagement at the time of writing the novel *Under Fire*, is not prone to conformism and self-censorship. Instead, he fights against attempts at external censorship. The situation of the young and not yet established Malaparte in *Long live Kobarid* is, however, opposite. The paper is based on a comparative analysis of the feuilleton publication of *Under Fire* and its first integral edition, and a comparative analysis of different editions of *Long Live Kobarid*, on the author's personal correspondence and critical texts from synchronous and diachronic perspectives.

Keywords: author, society, censorship, self-censorship, criticism.

ДАМАР – РАЗЛИЧИТИ УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗИ ОКУПЉЕНИ ОКО ЈЕДНЕ ОСНОВНЕ ТЕМЕ

Милена Срдић

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад, Србија
srdicmilena73@gmail.com

Дуња Деурић Карталовић

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад, Србија
dunjadeuric@gmail.com

Сажетак: Пројекат *Дамар* (тур. пулс, крвни суд; у ширем значењу: снага, срчаност, живот) представља хорски театар, односно спој различитих уметничких израза, окупљених око једне основне теме. Музичко-сценски перформанс, који садржи ауторску (наменски писану за пројекат) музику за мешовити хор *a cappella*, композитора Дамјана Деурића, инспирисан је животима седам особа, али кроз њихова дела и мноштвом сличних судбина. Проткан традиционалним и модерним уметничким приступом – *Дамар* нуди могуће одговоре на одређена релевантна, друштвено осетљива питања, кроз уметничку визуру, односно вокално-сценски израз, а притом тежи да сруши баријеру између аудиторијума и извођача на сцени.

Кључне речи: хор, сценски покрет, публика, интеракција.

1. ДАМАР – ХОРСКИ ТЕАТАР

Дамар је проистекао из потребе да се кроз креативан процес и освежен уметнички приступ истакну важне друштвене теме, још увек маргинализоване, чијим ће осветљавањем друштвена заједница добити прилику да сагледа проблематику кроз другачију призму, а можда и развити потребу да о истој гласно дискутује. Формално посматрано, дело се може сврстати у подгрупу хорских извођачких уметности, која се још увек неформално назива хорски театар. У питању је уметничка форма чији садржај обухвата хорско певање, сценски покрет, различите драмске елементе, специјално креиран дизајн светла, наменски израђене костиме, а за извођење захтева сцену коју ће публика моћи да види у целости, али притом садржи племениту акустику за *a cappella* вокални ансамбл. Инспирисан старогрчком извођачком формом пре настанка класичне старогрчке драме²³, Хор и у овом случају преузима улогу главног тумача радње у делу које изводи. Публици се обраћа певањем и сценским покретом, али са додатим апстрактнијим улогама глумаца

²³ Мисли се на прелазни облик између дитирамба и првобитне старогрчке драме, при чему Хор није само спона између глумца и аудиторијума, већ главни носилац радње.

појединаца, који кроз развијање дела не задржавају улогу солисте, већ се изнова враћају групи и стапају назад у целину, што ансамбл потпуно ставља у први план.



Слика 1. Мешовити хор АКУДУНС „Соња Маринковић“ и ДАНС ансамбл: *Дамар* (СКЦ Фабрика, Нови Сад) / Фото: Борис Кочиш

1.2. Социолошки и лингвистички апсекти *Дамара*

У питању је друштвено ангажовано дело које даје тумачење одређених друштвено осетљивих тема, кроз одабране историјске инстанце, групације и појединце. Од оног очигледног (положај жена у друштву, насиље, маргинализација, жртве рата итд.), до мање очигледног, али круцијалног – дефиниције хероја, са нагласком на дело и особу. У овом случају, сваки од седам ставова посвећен је једној од седам особа чији животи и дела симболично представљају мноштво оних који нису изразито напоменути. Третман текста у сваком ставу је неодвојив од његових социолошких начела (порекла сваке хероине, културолошких аспеката, историјских аспеката итд.), као и музичких аспеката. Композиције су написане на јидишу, мађарском, енглеском, литванском, јапанском, латинском и немачком језику, док је драматизација урађена на српском језику:

а) *No More Snow*

Став је посвећен Литванки Лорети Асанавичијуте (Loreta Asanavičiūtė), захваљујући којој славимо храброст. Заједно са више стотина ненаоружаних протестаната, 1991. године, на мирном протесту у Вилњусу, Лорета је стала у одбрану слободе медија и слободе уопште. Оригинални текст првог става написан је на енглеском језику, што симболично шаље поруку публици на једном од универзалних светских језика на самом почетку дела, а представља омаж ситуацији у Вилњусу 1991. у којој је последње емитовање литванског радија и телевизије била молба да се њихова порука преведе на што више језика како би свет сазнао шта се код њих дешава и како би добили неопходну помоћ. На почетку става, композитор је додао и поетизован оригинални наративни део на литванском језику, који ћемо касније чути и на енглеском језику, а превод гласи:

*Нема више снега,
Ни песама, ни ватре, нити свећа.
Склопи своја рањена крила,
Чувај децу.*

Став је написан за сопран соло и мешовити хор. Драматизација пре почетка композиције нам доноси цитат горепоменуће поруке, последње емитоване са таласа Радио Литваније (Радиофонас), преведене на српски језик:

*Ово је литвански радио, тражимо подршку.
Позивамо Летонију, Естонију и све земље света.
Драги људи из Литваније, драги наши пријатељи
и драги пријатељи из иностранства – пажња!
Обраћа вам се Радио Литванија.
Наш редовни радио програм нагло је прекинут војном силом.
Ми смо информисали литвански народ, нацију Европе и цео свет.
Тишина или непознати гласови у етру
не говоре да смо одустали од наших циљева.
Већина нас ће наставити овим путем и борити се за независност –
и ми ћемо говорити свакоме ко буде желео да нас чује.
Могуће је сломити нас силом, али нико нас не може натерати
да се одрекнемо наше независности и слободе.
Ово је Радио станица Радиофонас, последња радио-станица.²⁴*

²⁴ прев. Карталовић Вукашин



Слика 2. *No more snow*, Миа Инић (плесни солиста), Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл / Фото: Борис Кочиш

б) *Freiheit*

Став „Слобода“ посвећен је Софији Софи Шол (Sophia Sophie Scholl), захваљујући којој слаavimo емпатију. Заједно са братом Хансом (Hans Scholl), Софи је истрајала у борби против фашистичког режима 1943. године, делећи летке са текстом Ј. В. Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), који су пропагирали значај борбе за слободу и љубав између нација. Текст другог става је цитирани одломак из Гетеове *Слободе*, на немачком језику, а став је написан за сопран соло и мешовити хор. Две солисткиње нам говоре два цитата пре почетка композиције, први је цитат Софи Шол пред кривичним судом у Минхену који гласи: „Овде где ми стојимо данас, ви ћете стајати сутра“²⁵, док је други одломак из Гетеовог текста.²⁶

*Оно што се смело из понора уздигло,
својом гвозденом судбином
пола света освојити може,
али се у понор вратити мора.*

*Прети огроман страх,
али залуд ће се опирати,
и сви који уз њега остану,
пропаиће са њим.*

*Срела сам моје Храбре,
који се ноћу окупљају,
да ћуте и не спавају.
А лепа реч „слобода“ шапуће се и замуцкује.
Све до необичне новине: Стигли смо пред степенице нашег храма.*

*Слобода! Слобода! Слобода!*²⁷

²⁵ Оп. цит. – Jennifer Fraser (2008) Sophie Scholl – Die Letzten Tage, 11:3, 297–298, DOI: 10.1080/10282580802295807

²⁶ Буђење Епименида, свечана игра (*Des Epimenides Erwachen: Ein Festspiel*), 2. акт, 4. сцена, 1814.

²⁷ прев. Бајер Сенка (Beyer Senka)



Слика 3. *Freiheit*, Милена Армбрустер и Бојана Шкалац (плесни дуо), Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл / Фото: Борис Кочиш

ц) *Ikh bin ir*

„Ја сам ви“, став посвећен Ливији Лилики Бем (Livia Lilika Bem), захваљујући којој славимо оданост. У таласу рације 1941. у Новом Саду, Лилика је престала да говори, али није остала недоречена. Оригинални текст аутора дела доноси нам причу на Лиликиним матерњим језицима – јидишу, а потом и на мађарском језику, при чему нам се Хор обраћа у првом лицу симулирајући Лиликин фиктивни говор, док је ансамбл у исто време и агресор и пасивни посматрач. У овом случају се на крају става посебно истиче плесни солиста, док Хор на мађарском пева тему последњи пут, а превод тог закључка би гласио:

*Ја сам ви, не заборавите.
Знате ме.²⁸*

²⁸ опит. *Én ti vagyok, ne feledjétek. Ismertek engem.*



Слика 4. *Ikh bin ir*, Татјана Штрицки (плесни соло) / Фото: Борис Кочиш

д) *Tonde, Tori!*

„Полети, птицо!“, посвећен је Садако Сасаки (佐々木 禎子, Sadako Sasaki), захваљујући којој славимо наду. Девојчица, једна од многих која је веровала да ће јој хиљаду оригами ждралова донети остварење жеље, заиста кроз историју јесте остала бесмртна и симболише неискварену наду коју није могла да сузбије ни тешка ситуација у Јапану у Другом светском рату. Став је написан за соло девојчицу, уз пратњу мешовитог хора. Композитор је у овом (четвртном) ставу написао оригинални текст у стилу хаику поезије на јапанском језику²⁹, а превод гласи:

Птицо, зашто не полетиш?

Полети, птицо.

*Хиљаду птица, две хиљаде крила:
једна жеља.*

Лети.

Птицо, зашто не полетиш?

Не могу, не удем.



Слика 5. *Tonde, Tori!* Мартина Отић (вокални солиста), Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл

²⁹ ориг. *Tori! Tonde mima senka? Chisai, Tori. Tori! Kamino tsubasa. Tori! Chisana tsubasa. Chisai, Tori. Senba no tori. Ni sen no tsubasa. Hitotsu no negai. Tonde, Tori.*

е) *Sine Musica Nulla Vita*

Посвећен Јасмини Нешковић, захваљујући којој славимо посвећеност. Пети став је најинтимнији од свих седам, из разлога што је у питању особа чије је дело изнедрило извођачки састав, односно велики број певача који тренутно чине Хор „Соња“. Композитор је одлучио да овај став започне сведеним наративним делом, омиљеним Јасмининим латинским цитатом, на латинском и на српском језику³⁰, а потом ток целог музичког става оставља без речи које у овом случају сматра сувишним – при чему Хор пева комплетан став симулирајући гудачки оркестар (на затворени вокал, тзв. брум), да би на крају става тему донео на отворени вокал А, у стилу класичног хорског става. Пети став је написан за мешовити хор.



Слика 6. *Sine Musica Nulla Vita*, Александра Пејић (плесни солиста-глумац)

ф) *Carlota*

„Карлота“, посвећен Карлоти Лукуми, Ла Негри (Carlota Lucumi, La Negra), захваљујући којој славимо снагу. Особа, захваљујући којој је у време Године бича почело падати ропство на Куби. Карлота је повела робове у револуцију песмом, али кроз шифроване ритмизоване обрасце како би се порука сигурније преносила са једне плантаже на другу. Композитор је баш из тог разлога одлучио да за шести став напише текст који представља игру речи, који наизглед звучи као да је измишљен језик, али шаље поетизовану скривену поруку.

³⁰ *Sine Musica Nulla Vita*; Без музике нема живота.

Овај став је написан за алт соло и мешовити хор. Пример за игру речи из става:

*Seyl me hahey,
Om de aihika.*³¹



Слика 7. *Carlota*, Неда Поповић (плесни солиста), Милена Срдић (вокални солиста) и Хор „Соња“

г) 261

Посвећен Кетрин Свицер (Kathrine Switzer), захваљујући којој славимо истрајност. Кетрин је прва жена која је узела такмичарски број, пријавивши се на маратон 1967. године у Бостону, број 261, и изазвала скандал. Тим чином је дала подстрек и наду женама широм света да се више укључе у спортске активности. Иако женама није било изричито забрањено да се такмиче, сматрало се непримереним у друштву, па је због тога директор маратона покушао да је заустави. Текст је оригинални, на енглеском језику – и прича нам причу Кетрининог путовања. Последњи став је написан за сопран соло и мешовити хор и одаје нам утисак континуираности, односно наговештава наставак и оставља простора за даљу разраду целог дела, а текст закључне теме гласи:

Two six one, the fearless one!

³¹ Скривени контекст би гласио: *Sail me away, to my home, to Africa.*



Слика 8. 261, Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл

Комплетно дело је посвећено Јовану Скенцићу³², дугогодишњем члану Хора „Соња“ и једном од менаџера и организатора пројектних активности Хора. Јован је својим вишегодишњим залагањем изузетно допринео естетском и садржајном оформљавању имица ансамбла и музичком садржају својим изузетним баритоном, али и додатно мотивисао настанак овог пројекта својим доприносом у друштву и заједници у којој је живео и радио.

1.3. Музички аспекти *Дамара*

Музички језик композитора директно се ослања на културолошко-географски контекст, односно порекло сваке хероине, што директно аплицира на музички фолклор иако је сваки став у потпуности оригинално компонован. У комбинацији са третманом текста и додатном драматизацијом, добија се јаснија звучна слика, и као таква недвосмислено комуницира. Уз те елементе, укључујући и сценски покрет и доступне информације у литерарном памфлету, музика постаје јасан комуниколошки кластер са публиком. Свака нумера је оригинална, односно компонована доносећи класични и експериментални третман деоница у хорском ставу. Експериментални контекст третмана огледа се у честом третирању вокалних деоница у инструменталном маниру, као и у стилу звучних ефеката. Сопранске деонице у одређеним ставовима захтевају белканто, док у одређеним ставовима захтевају симулацију

³² Јован Скенцић (1987–2021), LL.M, адвокат.

звука Морзеовог апарата или врисак. Баритонска деоница ће често кроз цео ток дела представљати инструменталну ритам секцију, или пак нам донети један мотив у дубоком регистру који се непрестано понавља како би истакао драмски моменат, док ће у једном ставу композитор захтевати да басови певају налик модерном поп вокалном ансамблу. Сам музички део циљано траје око 40 минута, са драматизацијом око 50 минута, из разлога што се оставља простор публици и даје време да након одгледане представе сумира утиске и размотри одгледано, са циљем да се интеракција настави и изван аудиторијума и изван сцене, у сатима и данима који долазе након представе.



Слика 9. Линк (QR code) ка промотивном видеу пројекта *Дамар*, на официјелној Јутјуб страници Хора „Соња“

2. ИНТЕРАКЦИЈА И АНГАЖОВАНОСТ ДАМАРА

*Naturally, an author can only work with what he has got and cannot leap out of his sensibility. He cannot talk himself into being better or other than he is. He can only write about what he sees and thinks and feels. But one thing can amend the instrument at his disposal. The more clearly he recognizes the missing links in his relationships—the more accurately he experiences that he is never deep enough in enough aspects of life, nor deep enough in enough aspects of the theatre, that his necessary seclusion is also his prison—the more then can he begin to find ways of connecting strands of observation and experience which at present remain unlinked.*³³

³³ Оп. цит. Brook Peter, *The Empty Space*, New York, Simon&Schuster 1968, str. 43

Имајући довољно информација (сиже, музика и плес – односно, аудитивни, визуелни и наративни садржај), гледалац добија прилику да се депасивизира. Естетски и садржајни контекст, који би се могао такође упоредити са старогрчком драмом, био би директна комуникација са публиком без физичке задршке и позивање на реакцију. *Насупрот монокултурној форми, алтернативни приступ захтева одређену флексибилност у самој драматизацији, али и код извођача и, наравно, публике.*³⁴ Иако прати окосницу основне усвојене форме, *Дамар* има тенденцију да еволуира кроз време и свако наредно извођење, док тежи да створи фузију између теорије Бертолда Брехта (Bertolt Brecht), Артоовог³⁵ позоришта и Аристотелове форме комуникације са публиком, при чему у одређеној мери даје прилику гледаоцу да доживи катарзу, али са тежњом да га остави жељног за даљим сазнањима на обрађене теме и подстакне на реакцију и конкретно делање и изван аудиторијума. Интерактивна форма се прожима кроз сваки сегмент дела.

2.1. Интеракција унутар ансамбла

Оно што разликује *Дамар* од хорског концерта, а приближава форми театра јесте управо кретање и комуникација унутар ансамбла, која не представља плесну кореографију већ кореографисан сценски покрет. Првенствено, спој два корпуса извођача који су интегрисани тако да се често не види јасна линија између њих и њихова међусобна интеракција који формулишу трансфер комуникације са публиком. Плесни ансамбл постаје *продужени покрет* хора, док хор постаје *глас* плесног ансамбла. Комуникација покретом између извођача и кретање на сцени заправо представља предуслов за било коју форму театра, при чему се не мисли (нужно) на покрет у смислу плесне кореографије, него на сценски покрет – истраживање простора и комуникација енергијом која кружи на сцени. У овом случају, главна идеја поставке извођача и њихова кореографија је осмишљена тако да не преоптерети сцену, него да *дише* све време извођења тако да кружи кроз цео простор (и аудиторијум).

³⁴ Оп. цит. Bennett Susan, *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str. 6

³⁵ Antonin Artaud, (1896–1948)



Слика 10. Сцена из става *Freiheit*, Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл

2.2. Интеракција између нумера

Свих седам нумера су написане као одвојене форме, које могу функционисати засебно, неовисно о делу, али су постављене и драматизоване тако да чине целину. Комуникација се у овом случају одвија на неколико нивоа: музичком (карактерно, формално, градивно и естетски), садржајном (у овом контексту – драматизованом садржају, при чему свака наредна композиција ојачава интеракцију између нумера), физичком (у контексту игре и сценског покрета, при чему се на сцени дешава интеракција између солисте из претходне нумере и солисте из наредне нумере и сл.). Инсистирањем на интеракцији између нумера (у било ком облику) ствара се одређена кохезија и неометан ток програмске концепције, а самим тим и остварује један од главних циљева – симболично рушење свих временских оквира (односно спајање временских инстанци) и истицање универзалности и коначности људског живота и дела кроз историју.

2.3. Интеракција између диригента и ансамбла

Једна од најочигледнијих, али и најнеопходнијих је управо интеракција између руководиоца ансамбла и извођача. У питању је комуникација која се гради дужи временски период пре извођења, у припремним фазама израде музичко-сценског дела, код ког је изузетно важно истаћи педагошку улогу и значај у раду са аматерским ансамблом,

а потом и стручно вођење кроз цео креативни процес. У овом случају, диригент преузима улогу и редитеља и уметничког руководиоца, а комуникација са певачима се не огледа у тренутној сензацији, него се темељи на вишегодишњим припремама. Додатна интеракција у овом контексту се огледа и између диригента и плесног ансамбла, који се не може ослонити само на звук, него и на визуелне инструкције. Рад са ансамблом на пројекту *Дамар* трајао је годину дана пре првог извођења, а због комплексности дела, захтева константно *одржавање* и кондициони рад, док са друге стране својом природом тежи да се мења.

2.4. Интеракција између диригента, композитора и плесног стручњака

Кључни моменат интеракције је управо између ова три стручњака из различитих области стваралаштва, од чије комуникације зависе сви параметри поставке представе (њена естетска, аудитивна и визуелна природа). Веома је важно истаћи да, конкретно у *Дамару*, ова три стручњака деле заједнички основни позив, а то је педагогија, што се испоставило као пресудно важно у поставци и доласку до крајњег циља. Педагошки приступ је у овом случају од посебног значаја из разлога што је у питању рад са аматерским ансамблима, који у одређеним сегментима носи и одређена ограничења, па је у том случају посебно неопходно истицање *људског фактора* при постављању изазова и задатака. Из истог разлога, додатни изазови у овом случају су се тicali и расположивих временских оквира у којима је било могуће радити на стварању и реализацији дела.



Слика 11. Композитор *Дамара*, Дамјан Деурић и диригент Хора „Соња“, Дуња Деурић Карталовић / Фото: Борис Кочиш



Слика 12. Стручни тим *Дамара*: Татјана Грујић (кореограф), Дуња Деурић Карталовић (диригент), Миа Инић (кореограф) и Наташа Вранешевић (костимограф) / Фото: Борис Кочиш

2.5. Интеракција ансамбла са публиком

Као што је већ наглашено, сви извођачи комуницирају међусобно пре него што се обрате публици и на тај начин постепено улазе у аудиторијум. У овом случају, комуникација са публиком није банализована, зато што она није циљ него исходиште. Публика, иако добија сиже, не добија упутство за музички доживљај, већ се анимира кроз уметничку форму, при чему се оставља простор за индивидуално тумачење и доживљај. Наступ је конципиран тако да је извођачки ансамбл физички у истом нивоу са аудиторијумом, како би се лакше кретао кроз простор, али и на тај начин симболично приказао повезаност са гледалиштем. Публика, иако не учествује активно у навежбаним кореографским деловима дела, учествује енергетски, и физички се спаја са ансамблом у одређеним (кључним) деловима перформанса. На овај начин се, између осталог, публици суптилно постављају питања, односно теме за размишљање – у овом случају, претежно моралне природе (узевши у обзир теме обрађене пројектом).

2.6. Интеракција публике са заједницом

Раније је истакнуто да је суштина комуникације са публиком позив на реакцију, али не нужно и само у аудиторијуму, него са намером да се реакција пролонгира и изван њега, јер се тежи да траје. Досадашња пракса је показала да је публика која је присуствовала извођењима наставила да међусобно комуницира на тему недељама након одгледане представе, са потребом да се обрате креаторима и извођачима пројекта. Као што је већ напоменуто, целокупан перформанс траје мање од једног сата, али са циљаном намером да *одзвања* дуго.



Слика 13. *Дамар*, Хор „Соња“ и ДАНС ансамбл / Фото: Борис Кочиш

3. ЗАКЉУЧАК

Теме обрађене пројектом, односно музичко-сценским делом *Дамар*, директно доприносе осветљавању тежњи ка савременијој и свеснијој заједници. Због специфичног израза и тема које је пројекат *Дамар* обрадио, може се сврстати у сам врх тренутног уметничког фокуса на том пољу на европској и светској културној сцени. Реализацијом овог пројекта, остварени су многи планирани циљеви, попут:

- а) осавремењивање тренутне хорске сцене;
- б) подизање капацитета у домену културе и уметности;
- ц) подстицање емпатије;
- д) подизање свести о значају развоја општих позитивних начела;
- е) допринос на пољу аудио-визуелних уметности, са акцентом на истраживачки рад и експеримент;
- ф) активација учесника и публике и подстицање на разговор на друштвено осетљиве теме.

Кроз савремен мултидисциплинаран приступ (који подразумева акционе, телесне, вокалне и експерименталне облике уметничког стваралаштва), извођачи су стекли нове вештине и надградили своје

компетенције у домену рада у култури и извођачким сценским уметностима, док је публика добила увид у модерне токове развоја сценских уметности у свету. Пројектом обрађене, а донекле универзалне теме, недвосмислено дају простора за сарадњу и гостовања на регионалној и светској сцени, као и за развијање и даљу конфигурацију дела *Дамар*.

Литература

- Bennett, Susan. 1988. *The Roll of the Theatre Audience*. SAD: McMaster University.
- Брехт, Бертолд. 1977. *Свакодневно позориште*. Сарајево: ИП Веселина Маслеше.
- Брук, Питер. 1995. *Празан простор*. Београд: Лапис.
- Brook, Peter. 1968. *The Empty Space*. New York: Simon&Schuster.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике.
- Вилијамс, Рејмонд. 1979. *Драма од Ибзена до Брехта*. Београд: Нолит.
- Здравковић, Милован. 2013. *Позоришни речник*. Београд: Завод за уџбенике.
- Jennifer, Fraser. 2008. *Sophie Scholl – Die Letzten Tage*. 11:3, 297–298, DOI: 10.1080/10282580802295807
- Landels, G. John. 1999. *Music in Ancient Greece and Rome*. New York: Routledge.
- Marinis de M. and Dwyer P. 1987. *Dramaturgy of the Spectator, The Drama Review*. TDR, vol. 31, pp. 100–114.
- Миоциновић, Мирјана. 1993. *Сурово позориште: порекло, експерименти и Артоова теза*. Нови Сад: Прометеј.
- Oddey, Alison. 1994. *Devising Theatre*. Abingdon: Routledge.
- Панић, Владислав. 2012. *Психологија и уметност*. Београд: Завод за уџбенике.
- Радош, Ксенија. 2010. *Психологија музике*. Београд: Завод за уџбенике.
- Storey, C. Ian and Allan, Arlene. 2005. *A Guide to Ancient Greek Drama*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Haga, Egil 2008. *Correspondences Between Music and Body Movement*. Oslo: University of Oslo.

Milena Srđić, Dunja Deurić Kartalović

DAMAR – A FUSION OF DIFFERENT ARTISTIC FORMS OF EXPRESSION CENTRED AROUND A MAIN THEME

Summary

Project *Damar* (in Turkish: pulse, vein, strength, heartiness, life) represents a piece of *Choral theatre*, a fusion of different artistic forms of expression, centred around a main theme. The musical stage performance, with an original *a cappella* music (specifically written for the project) written for the Mixed choir by the composer Damjan Deurić, is inspired by the lives of seven people, focused on their deeds, as well as similar fates of many others. The project is inwrought with both a traditional and contemporary approach. *Damar* offers possible answers to many relevant, socially-sensitive issues through an artistic vision and vocal-scenic expression, with the intention to break barriers between the audience and the performers.

Key words: choir, stage movement, audience, interaction

SLOVENAČKO-SRPSKI KULTURNI, A NAROČITO MUZIČKI ODNOSI, NA PRIMERU/RELACIJI: LJUBLJANA – NIŠ I OBRNUTO

Franč Križnar

Reteče, Škofja Loka, Slovenija

franc.kriznar@siol.net

Sažetak: Povod za ovu raspravu o slovenačko-srpskim kulturnim, a naročito o muzičkim odnosima, na primeru/relaciji između Ljubljane u Sloveniji i Niša u Srbiji jesu čuvene *Internacionalne horske svečanosti* u Nišu: uloga Slovenaca na ovom takmičenju; horovi, dirigenti i radovi, kompozicije (slovenačkih) kompozitora i ujedno povratne uloge srpskih izvođača i autora u Sloveniji. U tom pravcu su i kao osnov prethodno predstavljene muzičke i druge (istorijske) činjenice od početaka u Nišu i Ljubljani, ali i u savremenom dobu sve do danas, u Ljubljani, Mariboru, Nišu itd. Ovo istraživanje ukazuje da je gostovanje slovenačkih horova na ovom značajnom, sada već i međunarodnom takmičenju u Nišu, bilo nešto mnogo više od običnog. Još više: ovo je doprinos činjenici da su nekad tradicionalni muzički odnosi između Srbije i Slovenije, još iz vremena nekadašnje zajedničke države Jugoslavije, i dalje kontinuirani.

Ključne reči: Internacionalne horske svečanosti, horovi, dirigenti, kompozitori, takmičenje.

UVOD

Navedeni odnosi biće prikazani na primeru dva grada, jednog u Sloveniji (Ljubljana) i drugog u Srbiji (Niš), koji su inače nejednaki po veličini, i to zato što u ovom radu želimo da skrenemo pažnju kako na moguće razlike, tako i na sličnosti. Istovremeno, to su dva potpuno različita nacionalna, umetnička i muzička područja, geografski odvojena jedno od drugog nekoliko stotina kilometara, a istovremeno su nekoliko decenija živeli zajedno u jednoj te istoj (zajedničkoj) državi (1918–1991) – Jugoslaviji, što je davalo značaj svojevrsnog zajedničkog (muzičkog) epicentra. Sve ove godine delili su i zajednički glavni grad (Beograd), gde su se susretali putevi i jednih i drugih, te se ujedno odatle vraćali nazad: u Ljubljanu i u Niš. U tom pogledu su Slovenci imali brojna umetnička, i posebno muzička imena, koja su dugo godina obeležavala njihovo prisustvo u Srbiji (Davorin Jenko, Mihovil Logar, Marjan Kozina, Zlatan Vauda i dr.), a takođe su slovenački pogledi na razvoj dva značajna festivala u jugoistočnoj Srbiji: Negotin i Niš, više nego očigledni. *Mokranjčevi dani* (Negotin, od 1965) predstavljaju sve ove godine misiju širenja i upoznavanja balkanskih i evropskih država sa srpskom muzičkom baštinom uopšte, a još posebno sa delima najvećeg srpskog kompozitora i

dirigenta Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914). *Jugoslovenske horske svečanosti* (osnovane u Nišu, 1966; danas pod nazivom *Internacionalne horske svečanosti*; bijenalni festival amaterskog horskog pevanja) predstavljaju još i danas vrlo realno ogledalo stanja i razvoja ne samo srpske već i evropske i svetske muzičke (re)produkcije. Između ostalog je i zbog toga sve ovo vreme toliki interes Slovenaca na različitim nivoima i u različitim vremenskim periodima za oba spomenuta festivala bio različit. Ovu opštu i uvodnu konstataciju bi, najverovatnije, potvrdile takođe detaljna analiza i statistika. Od uvodnih teza do (moguće) sinteze pomenutog naslova, pokušaćemo da se zadržimo samo na literaturi i dokazima koji, na ovaj ili onaj način, to potvrđuju ili opovrgavaju u dostupnim oblicima i izvorima. Kao najstarija stručna ustanova svakako se izdvaja *Univerzitet u Nišu* (osnovan 1965), koji u okviru *Fakulteta umetnosti* (osnovan 2002) ima i *Departman za muzičku umetnost*.

Ako smo već pomenuli jednog od najzaslužnijih Srba, odnosno srpskog kompozitora S. S. Mokranjca, dodajmo još sledeće „klasičke“ srpskih imena: Isidor Bajić, Stanislav Binički, Stevan Hristić, Petar Konjović, Josif Marinković, Miloje Milojević, Kornelije Stanković, Petar Stojanović i dr. Sa srpske strane, oni i još neki drugi uvek su pokazivali interesovanje i za slovenačku muzičku scenu. Naime, i u Sloveniji imamo nekoliko muzičkih festivala ovakve vrste, među kojima su onima u Negotinu i Nišu po kvalitetu i internacionalnosti možda još najbliži *Mednarodni mladinski pevski festival* u Celju (*Mednarodni omladinski pevački festival*; osnovan na nacionalnom nivou 1946, međunarodni i bijenalni od 1969), te *Mednarodno zborovsko tekmovanje „Gallus“* u Mariboru (*Mednarodno horsko takmičenje „Gallus“*, bijenalno od 1992, od 2008. svrstano u savez takmičenja za veliku nagradu Evrope).

Iz Srbije (Negotina i Niša) u ovom muzičkom, a posebno u muzičko-pozorišnom i horskom pogledu, potrebno je ukazati na dve muzički osobene forme koje se, između ostalog, ne pojavljuju u ostatku zapadnoevropskog repertoara, pa čak ni u Sloveniji. To su najpre *davorije*, vrsta kratkih horskih pesama rodoljubivog karaktera. Posebno su bile na repertoaru u vreme „buđenja slovenskih naroda“ (oko 1848), a povezane su i sa Hrvatima³⁶, dok je u Srbiji u doba romantizma i buđenja nacionalne svesti bila popularna slična vrsta rodoljubivih pesama – *budnice*. A drugo su *rukoveti*, koje je S. S. Mokranjac nazivao vencem horskih rapsodija.³⁷

³⁶ Reč je o svojevrsnoj masovnoj pesmi, koja je vrlo brzo prihvaćena i od izvođača-pevača i kod publike, a bila je najpopularnija za vreme i posle ilirskog pokreta za kulturno ujedinjenje Južnih Slovena (1835–1848). Osim toga, davorije su povezane sa Davorinom Jenkom (1835–1914), koji je bio jedan od njihovih glavnih pokretača, autor i dr.

³⁷ Srpski kompozitor i horovođa (1856–1914) nazivao ih je *rukovetima*, za razliku od srodnih horskih svita. Formalno i sadržajno-poetski *rukoveti* predstavljaju homogenu celinu. Njihova muzička građa najčešće je uzeta iz folklora, često samo kao inspiracija autora u samoj kompoziciji ove vrste. Sam Mokranjac u svom opusu ima 15 ovakvih radova (16. je, međutim, tek započeta kompozicija koja je kao neke slične vrste ostala u Mokranjčevom opusu kao fragmentarni zapis). Ovom kompozitorskom žanru pripadaju i Mokranjčevi *Primorski napevi*.

Oba značajna kompozitora i dirigenta – Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac vezani su posebnim odnosom. Iako su baš Jenko i Mokranjac pripadali različitim generacijama, obojica su skoro četiri de-

1. IZMEĐU LJUBLJANE I NIŠA

Ljubljana je glavni i najveći slovenački grad. Moglo bi se čak reći: Ljubljana je Slovenija (u malom), jer je kulturni, obrazovni, privredni, politički i administrativni centar zemlje. Do 1991. godine bila je glavni grad nekadašnje Republike Slovenije, a posle 1991. (samostalne) države. Grad je izašao iz rimske Emone, a kao Ljubljana prvi put je spomenut u prvoj polovini 12. veka. Emona se nalazila na sredini trgovačkih puteva između severnog Jadranskog mora, a istorijski gledano, bila je glavni grad nekadašnje Kranjske; jednog od delova Habsburške monarhije naseljenih slovenačkim stanovništvom. Od srednjeg veka do sloma Austrougarske 1918. godine grad je bio pod habsburškom vlašću; a kasnije u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, te (prvoj) Kraljevini Jugoslaviji do 1941. Nakon Drugog svetskog rata, Ljubljana je postala u (drugoj) Jugoslaviji glavni grad Socijalističke Republike Slovenije, deo Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Ovaj status zadržala je do osamostaljenja Slovenije 1991. g. i tako postala glavni grad novonastale države.

Shodno tome, u Ljubljani se razvijala kultura, a posebno muzička umetnost, pedagogija i nauka, dakle u svim njenim manifestacijama stvaralaštva: stvaralačkoj (autorskoj) i izvođačkoj, vokalnoj, instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj, u narodnoj muzici, folkloru i plesu, ozbiljnoj ili umetničkoj i zabavnoj muzici, u crkvenoj i svetovnoj sferi, u umetničkom, pedagoškom i naučnom pogledu, često, i u brojnim slučajevima, i u zavisnosti od ekonomske situacije i materijalnog stanja celokupnog društva.

Niš je treći po veličini grad u Republici Srbiji, posle Beograda i Novog Sada, te je administrativni centar Nišavskog okruga. Nalazi se u jugoistočnom delu države, u dolini-kotlini reke Nišave. Niš takođe vuče svoje poreklo iz antičkog doba, iz vremena rimskog carstva i Konstantina Velikog. Svoju ulogu razvio je još u istoriji Vizantijskog carstva. Od tada se Niš ponosi kao carski grad. Nakon nešto više od 400 godina osmanske (od 1448), tj. turske vlasti, grad je oslobođen 1878. godine i postaje deo Kneževine/Kraljevine Srbije. Pripadao je nezavisnoj Srbiji, u sastavu (prve i druge) Jugoslavije, a danas je Niš jedan od najznačajnijih privrednih centara u Srbiji sa međunarodnim aerodromom, od 1991. godine, kao deo samostalne Republike Srbije. Niš je 2013. godine bio domaćin proslave 1700. godišnjice Konstantinovog Milanskog edikta.³⁸

cenije bili istovremeno aktivni u srpskoj kulturi. Bio je to veoma dinamičan i plodan period, obeležen istorijskim i političkim nemirima i intenzivnim procesima traganja za srpskim nacionalnim i kulturnim identitetom. Njihov pojedinačni i zajednički odnos u kontekstu diskursa nacionalizma bio je još posebno istaknut u okviru istorije *Beogradskog pevačkog društva* i *Narodnoga pozorišta* (u Beogradu; u: Jenuš, Gregor i Franc Križnar /ur./, 2015. *Davorin Jenko /1835–1914/*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije).

³⁸ Edikt o verskoj toleranciji (= službeni proglas, dekret, posebno crkveni) iz feb. 313. n. e. dogovor je o dobronamernom postupanju sa hrišćanima unutar Rimskoga carstva. Ediktom hrišćani u Rimskom carstvu izjednačeni su sa pripadnicima drugih religija. Za potonje je to značilo slobodu verovanja i, posledično, prekid progona. To je ujedno i drugi edikt o toleranciji posle onoga iz Serdike (311; staro ime za Sofiju, glavni grad susedne Bugarske).

2. POČECI ...

U Nišu je muzički život najizraženiji u horskim nastupima, koncertima instrumentalnih ansambala i u muzičko-scenskim predstavama. Do tada su izvođači bili uglavnom meštani, amateri i ljubitelji poreklom iz češke imigracije. Većina ovakvih muzičkih događaja odvijala se prilikom različitih praznika, godišnjica i društvenih svečanosti. Njihova specijalnost su bile zabave sa nastupima horova i orkestara, uz uključene recitacije i pozorišne predstave. Repertoar horskih društava bio je sastavljen najviše iz radova srpskih i drugih južnoslovenskih kompozitora, horova ruskih muzičkih stvaralaca (D. S. Borotnjanski) i dr. Među pevačkim grupama-horovima najviše su se isticali *Sloga* (1878) i *Branko* (1887; imali su i svoj orkestar, kojeg je osnovao i kao prvi vodio Čeh Bogomil Svoboda), *Konstantin* (1892), *Abrašević*, koji je izvodio i kompozicije amaterskog muzičara Milutina Tatića, a posebno se umetnički razvio pod rukovodstvom J. Vinše (1899–1901), zatim *Kornelije* (1905; sastavljen od pevača nekadašnjeg *Streljačkog pevačkog društva*), *Sinđelić*, koji je nastupao za radničku publiku, jevrejsko pevačko društvo *David* i dr. Muzički život tadašnjeg Niša upotpunjavali su još i umetnici kao npr. Velimir Dozela (1912), orkestar koji je vodio Milivoje Pokorni, i vojnički orkestar koji je pored redovnih dužnosti, učestvovao i u pozorištu u predstavama „komada sa pevanjem“ (D. Jenko, *Seoska lola*; *Jovančini svatovi*, *Zona Zamfirova* i dr.). U godinama između 1900. i 1915. niško pozorište *Sinđelić* izvodi i *operete* (vodilj³⁹ *Mamzelle Nitouche*, kompozitora Ervea Ronžea/Ronžea Florimona; *Ridokosa*, *Ptičar* Karla Celera; *Maskota* Edmona Odrana; *Lutka* i dr.). Devedesetih godina 19. veka u Nišu gostuju pevačka društva *Davorje* (1889) i *Kornelije*, beogradski *Obilić*, zagrebački *Balkan* (1911) i *Lisinski*.

Između dva rata još su funkcionisali pomenuti horovi, ali se pojavljuju i novi: *Abrašević*, *Kornelije* (1924; imali su i gudački orkestar), *Obrtničko pevačko društvo* (horovođe Švestka i Aleksa Kostić), *Branko*, *Konstantin*, *Zvezda*, Učiteljski pevački hor „*Vladimir Đorđević*“, *Mešoviti hor sreza/okrug*a (1933); ženski horovi: *Kneginja Ljubica* (1935–1940), *Kosovka devojk*a i *Ženska podružnica*. Koncerte u Nišu organizovali su i hor i orkestar muške i ženske gimnazije (horovođe M. Tatić, Milivoj Pokorni i dr.). Svi ti (muzički) kvaliteti i raznovrsnost doveli su do pokušaja da se u Nišu 1924, u okviru društva *Kornelije*, osnuje muzička škola. U Nišu su u ono vreme delovala čak dva vojnička, duvačka orkestra: *Orkestar Konjičke divizije* predvodio je kapelnik Švestka, a *Orkestar Moravske divizije* Hugo Riedl. Isti je organizovao i prvi simfonijski koncert u Nišu. Promenadne koncerte dirigovao je Dragoljub Živanović. Muzičkom životu u Nišu doprinosili su još *Povlašćeno gradsko pozorište*, nastalo spajanjem pozorišta *Sinđelić* i *Gundulić*, posebno od 1928. godine, kada im se priključila dramsko-operetska kuća Branka Đorđevića i

³⁹ Pozorišni žanr raznovrsne zabave, rođen u Francuskoj krajem 19. veka. *Vodvilj* je prvobitno bio komedija bez psiholoških ili moralnih namera, zasnovana na komičnoj situaciji: dramska kompozicija ili lagana poezija, prožeta *pesmama* i *baletima*.

Dragutina Levaka. Pozorište je jedno vreme nosilo i naziv *Pozorište Moravske banovine*. Dirigenti malog kamernog orkestra, koji je svirao na predstavama „komada sa pevanjem“, bili su Slovenac Gustav Kocijan (1903–1968) i Čeh Jaroslav Jerko Pleciti. Obojica su komponovala i muziku za takva dela. Između ostalog su na repertoaru bili i muzičko-scenski radovi, *operete Vračara* D. Jenka, *Mamzelle Nitouche* F. Ervea, *Jesenski manevri*, *Kneginja čardaša* I. Kalmana i dr. Niš je u to vreme još nekako bio vezan za muzički život u Beogradu redovnim gostovanjem: 1924. u Nišu je gostovao Akademski hor *Obilić*, 1925. *Beogradska opera*, 1931. Beogradsko pevačko društvo i dr.

Posle 1945. godine u Nišu je cvetao kulturno-umetnički život. Prvo je obnovljen rad *KUD-a Abrašević*. Godine 1948. sačinjavali su ga orkestar, sastavljen od vojnih muzičara i amatera, zatim *Konstantin*, tada u okviru *KUD-a „Stanko Paunović“* sa velikim, masovnim horom i duvačkim orkestrom. Na njihovim priredbama nastupali su i *KUD „Svetozar Marković“*, Hor i orkestar *Narodnog fronta*, *Gradski hor* (1955), te Hor učenika *Muzičke škole „Dr Vojislav Vučković“* (1969), kao i Hor „*Veljko Vlahović*“. Umetnička dostignuća svih navedenih su visoko ocenjena u zemlji i inostranstvu. Od 1948. godine počinje da funkcioniše *Hor Radio Niša*, pod rukovodstvom ruskog emigranta Stevana (Stepana) Guščina, a njihov narodni orkestar, pod dirigentskom palicom Stojana Andrića, prerasta u simfonijski orkestar. Prvi koncert imao je 1952. godine. Kasnije je proširen i priključen *Narodnom pozorištu*, a posle toga pod dirigentom i kompozitorom Ilijom Marinkovićem prerasta u *Nišku filharmoniju*. Godine 1950. osnovan je duvački orkestar *Narodne milicije* sa dirigentom Savom Petkovićem. Najistaknutija muzička ličnost onog vremena i mesta bio je dirigent i kompozitor Stojan Andrić (1912–1980). Bio je tvorac muzičkog života u Nišu: prvi direktor Muzičke škole, osnivač i prvi dirigent *Niškog simfonijskog orkestra*, načelnik muzičkog odeljenja *Radio Niša*, dirigent *Opere* u Nišu, hora *Abrašević*, *Gradskog kamernog hora*, pedagog u *Gimnaziji „Stevan Sremac“* i dr.; van Niša je i profesor na *Pedagoškoj akademiji* u Aleksincu i osnivač *Muzičke škole „Stanislav Binički“* u Leskovcu. Bio je dobitnik 3. nagrade na konkursu *Radio Beograda* za kompozicije *Za plan* (1948) i *Oslobođenje* (1959).

Muzička škola je osnovana u Nišu 1948. godine, a već 1962–1975. u njoj je radilo i odeljenje *Muzičke akademije* iz Beograda. Živa muzička aktivnost od 1950. godine odvija se u okviru *Društva prijatelja muzike* (kasnije *Muzička omladina*), *Radničkog univerziteta* (od 1966. *Centar za kulturu*), koji organizuju koncerte sa komentarima, takođe i u radnim organizacijama. Najvažniji centar muzičkog života u Nišu u ovo vreme je *Narodno pozorište*. Od 1953. godine njegov muzički deo ima profesionalni hor i orkestar, a 1954. koncertno je izveo Verdijevu operu *Travijata*. Redovne predstave su na programu od 1955. godine, sa standardnim muzičko-scenskim programom. U glavnim ulogama afirmišu se domaći, ali i strani, gostujući pevači i pevačice, solisti i solistkinje, dirigenti, reditelji i dr.

Posebno mesto u (muzičkom) razvoju Niša i okoline imaju slovenački muzičari: Marina Šebenik Jevtović (rođ. 1957), Gustav Kocijan, Rudolf Kodela (1908–1981), Aleksandar Kodela (1933–1984), Rudolf Kodela ml. (1935), Slobodan Kodela (1964), Jelena (Helena) Cankar Kostić (1927), Milenija Kostić (1936), Štefanija (Ivona) Križnik (1913–2004), Srećko Strah (1944) i dr. (Kodela, Stojanović i Cvetković, 2006).

U **Ljubljani**, odnosno u Sloveniji, muzika se pojavila već pre 60.000 godina. Dokaz za to je frula (golenjača) iz Divjih baba. To još nije dokaz o umetničkoj muzici. O njoj možemo govoriti manje od 500 godina unazad, kad se pojavljuju prvi štampani tekstovi i note u Trubarovom *Katekizmu*.⁴⁰ Značajan udeo kao kompozitori imali su izvođači, istaknuti Slovenci, među njima npr. Jurij Slatkonja (1456–1522). On je među prvim napustio otadžbinu. Smatrao se čovekom velikog formata. Kranjac, koji je bio prvi bečki biskup na prelazu iz srednjeg u novi vek, jedan je od onih kojima se Slovenci mogu ponositi još i danas. Iako je Slatkonja veliki deo svog života proveo u Beču, tamo i uspeo, umro, te i sahranjen u stolnoj Crkvi Sv. Štefana, sve je vreme održavao bliske kontakte sa zavičajem. Sećanje na njega još uvek postoji: danas isti grb krasi novoosnovanu biskupiju Novo mesto (od 2006), njegovo ime nosi *Konservatorij za muziku „J. Slatkonje“*, koji deluje u okviru *Zavoda „Friderik Irenej Baraga“* u Novom Mestu. Po njemu se naziva nagrada za novu liturgijsku muziku, koju od 2000. godine dodeljuje *Bečka nadbiskupija*. Jedan od brojnih Slatkonjinih „trajnih tragova“ je pogotovo čuveni *Hor bečkih dečaka/Wiener Sängerknaben*. U Novom Mestu su (2022. godine, uz 500. godišnjicu njegove smrti) izdali knjižicu o J. Slatkonji, koju je uredio dr Janez Gril. I Jakobus Galus (Jacobus Gallus Carniolus, 1550–1591) napustio je svoju domovinu i u svetu ostvario svoje stvaralaštvo. Tako su Galusovi *madrigali, mise i moteti* prešli lokalne granice i postali vlasništvo celokupnog evropskog prostora: u Beču, Olomoucu i Pragu Galus se umetnički razvija, oslobađa svoju stvaralačku snagu i postaje ličnost evropskog muzičkog formata. Početkom 18. veka, između 1700. i 1701. godine, u Ljubljani je osnovana *Academia Philharmonicorum* (AP), najznačajniji faktor u širenju muzičkog baroka u Sloveniji. Između ostalog je uticala čak i na stilsku orijentaciju slovenačke narodne muzike i crkvenih pesmarica na početku druge polovine 18. veka. AP je bila takođe i prva ustanova ove vrste van romanskog i anglosaksonskog prostora. Od kompozitora visoke i kasnobarokne orijentacije pomenimo bar Janeza Krstnika Dolara (1620–1673). U povlačenju baroka i pojavi prvih novih stilskih tendencija u crkvenoj i svetovnoj muzici, kao prvi javlja se kompozitor i pedagog Jakob Frančišek Zupan (1734–1810), rodom iz Kamnika. Poznata je njegova prva slovenačka (barokna) *opera Belin* (štampana 1780–82) na libreto Janeza Damascena Deva. Do 2008. godine smatrana je izgubljenim radom. Tada ju je pronašao Milko Bizjak, izveo i izdao u štampi i diskografiji. Godine 1769. prestala je sa radom ljubljanska AP. Preovladao je klasicizam.

⁴⁰ Primož Trubar (1506–1586), prva slovenačka štampana knjiga, 1550.

Uz pomoć nemačkih (muzičkih) pozorišta najpre se afirmisao u svetovnoj muzici. Najveći uspeh ove vrste je scenska muzika za komediju Antona Tomaža Linhart *Ta veseli dan ali Matiček se ženi / Taj veseo dan ili Matiček se ženi*, sa naslovom *Figaro* (1790) Janeza Krstnika Novaka (1756–1833). Nastavak pozitivnih etapa razvoja bilo je osnivanje *Filharmonične družbe* (FD; 1794) sa novoosnovanim *Deželnim gledališčem / Zemaljskim pozorištem* (1892). Sa delima kompozitora Gustava Mašeka, Frančeska Polinija, Jurija Miheveca, Juraja Beneša, Matije Babnika i dr. nastavila se evropeizacija slovenačke muzike krajem 18. i početkom 19. veka. Uz klicu muzičkog romantizma – izvođenjem Betovenove *Šeste simfonije* – „*Pastoralne*“ (1818), već su i u Ljubljani nagoveštene stilske promene i ideološki kontrasti. Doneli su ih kompozitori Alojz Ipavec, Gregor Rihar, Blaž Potočnik, Luka Dolinar i dr. U nastavku ovih elementarnih nastojanja Slovenaca za svesnom nacionalnom orijentacijom najvažnije su bile *besede*.⁴¹ Nastavak u tom pravcu podstakao je nastanak različitih (muzičkih) organizacionih oblika, uticao na veći broj izvođenja i stvaralaštvo: *opere, operete, balete*, ... Izdvajaju se Jurij Fleišman, Miroslav Vilhar, Benjamin i Gustav Ipavec, Kamilo Mašek i kompozitori (slovenačkog) crkvenog kruga. Već u revolucionarnoj godini 1848, „godini buđenja malih evropskih naroda“, pojavljuju se *čitaonice*⁴², koje su nastavile već započetu ulogu *béseda*. Pojavile su se širom Slovenije. Najaktivnija je bila ljubljanska čitaonica. Među kompozitorima tog razvojnog perioda вреди pomenuti opus Čeha Antona Foerster sa njegovom operetom – prvom slovenačkom operom *Gorenjski slavček / Gorenjski slavuj* (1872), Frana Gerbiča i osnivanje *Glasbene matice / Muzičke matice* (GM; 1872), prvo u Ljubljani, a onda još i drugde po Sloveniji. U pokušaju reformisanja slovenačke crkvene muzike, osnovano je *Cecilijansko društvo* u Ljubljani (1877), a potom i drugde. Najznačajniji slovenački kompozitori tog crkvenog kruga bili su: fratar Hugolin Satner, Josip Lavtižar, Ignacij Hladnik i dr. U crkvena dela uneti su slovenački nacionalni muzički elementi. Od svetovnih kompozitora romantičarskih generacija javljaju se i preuzimaju vodeće uloge: Davorin Jenko, Anton Hajdrih, Jakob Aljaž, Viktor Parma, Oskar Dev, Josip Pavčič, Vinko Vodopivec, Fran Serafin Vilhar i dr. U to vreme slovenački muzički romantizam još nije bio ravan evropskom, ali je sa nacionalnog aspekta uspostavio jedinstvenu slovenačku muzičku kulturu, koja je ujedno već omogućila povratak u evropske okvire. To je ponajviše uzrokovano novim razvojnim elementima, koji su u slovenačkoj muzici zauzeli najpre glavnu ulogu ljubljanske GM sa njezinim vođom Matejem Hubadom. Godine 1908. osnovana je *Slovenska/Slovenačka filharmonija* (SF). U godinama 1892–1913. slovenačka *Opera* predstavila je gotovo čitav repertoar, koji je u to vreme bio uobičajen u drugim evropskim operskim pozorištima. U slovenačkim

⁴¹ Nekadašnja društvena priredba sa poučnim ili zabavnim programom.

⁴² U drugoj polovini 19. veka je *čitalnica* značila narodnokulturno društvo, zapravo klub (kružok) za unapređivanje literarnog čitanja.

muzičkim revijama *Crkveni glasbenik/muzičar*, *Glasbena/Muzička zora*, *Novi akordi* (NA), *Sveta Cecilija* i dr. pisali su: Gregor Gojmir Krek, Stanko Premrl, Franc Kimovec, Emil Adamič, Anton Lajovic i dr. Tako su se i muzička esejistika i publicistika, kritika i muzikologija kao samostalne nauke u tom razdoblju počele dobro razvijati. Još značajniji bio je rad novoromantičke i impresionističke umetničke orijentacije. Obavili su ga: Risto Savin (= Friderik Širca), Josip Ipavec, Anton Lajovic, Janko Ravnik i dr. Tako se slovenačka muzika na kraju 19. i na početku 20. veka opet vratila zbivanjima evropske muzičke umetnosti. Nastupom i razvojem modernih stilskih pravaca, razvoj slovenačke muzike ušao je u 20. vek. Takođe su za njega značajni i produkcija i reprodukcija. U šarolikoj grupi kompozitora poput Vasilija Mirka, Srečka Kumara, Brede Šček i dr., moderne pravce je pokrenuo *mešovitim horom* (a cappella) *Trenotek/Trenutak*, na tekst Josipa Murna Aleksandrova, Marij Kogoj (1892–1956), kad je 1914. godine u poslednjoj godini NA taj hor publikovan u štampi. Pošto je sa Kogojem u slovenačkoj muzici počeo ekspresionizam, vrhunac je dostigao njegovom operom *Črne maske / Crne maske* (1924–27). S njim je slovenačka muzika nadmašila tadašnji evropski muzički kvalitet. Posle Kogoj tu su još: Matija Bravničar, Lucijan Marija Škerjanc, Slavko Osterc, ali i Danilo Švara, Blaž Arnič, Marjan Kozina i dr. Za njima je grupa kompozitora koja se već odlučno usmerila prema novim stilskim idejama. Bila je nosilac razvojnih karakteristika druge slovenačke moderne generacije: Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Franc Šturm, Karol Pahor, Peter Lipar, Makso Prinik, Janez Kuhar, Primož Ramovš; neposredno pred Drugi svetski rat još i Ubald Vrabec, Janko Gregorc, Slavko Mihelčič i dr.

3. ... U SAVREMENOSTI DO DANAS

U **Ljubljani** (Sloveniji) se postromantizam nastavio „klasicima“ slovenačkog soc-realizma: Radovan Gobec, Rado Simoniti, Bojan Adamič i dr. Nakon Drugog svetskog rata već slede predstavnici treće moderne generacije: Vilko Ukmar, Aleksander Lajovic, Zvonimir Ciglič, Uroš Krek, Vladimir Lovec i dr. Ka novim i najnovijim viđenjima usmeravaju se najmlađi kompozitori – predstavnici četvrte moderne generacije: Pavle Merku, Jakob Jež, Milan Stibilj, Samo Vremšak, Štefan Mauri, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak, Dane Škerl, Igor Štuhec, Darijan Božič, Igor Dekleva, Vinko Globokar, Janez Gregorc, Božidar Kos, Lojze Lebič, Pavel Mihelčič, Alojz Ajdič i dr. Problemi individualnosti, nacionalnosti i univerzalnosti aktuelni su i značajni u novim orijentacijama slovenačkih kompozitora. Među njih su, u okviru postmodernističkih stilskih tokova, u postindustrijsko društvo i slovenačku muziku krajem 20. veka već stupili predstavnici tzv. pete generacije (stariji, srednji i mlađi): Marijan Gabrijelčič, Avgust Ipavec, Uroš Lajovic, Janko Jezovšek, Vladimir Hrovat, Tomaž Habe, Maksimilijan Feguš, Jani Golob, Maksimilijan Strmčnik, Peter Kopač i dr.; mladu, postmodernističku, srednju

generaciju današnjih slovenačkih muzičkih stvaralaca, koji sada imaju od 50 do 70 godina (pa i više) predstavljaju stvaraoci tzv. šeste generacije: Marjan Šijanec, Aldo Kumar, Uroš Rojko, Bor Turel, Tomaž Svete, Brina Jež Brezavšček, Marko Mihevc i dr. Rođenima nakon 1960. pridružili su se i najmlađi: Andrej Mison, Mitja Rajhenberg, Peter Šavli, Nenad Firšt, Damijan Močnik, Larisa Vrhunc, Urška Pompe i dr.; pa još mlađi: Vitja Avsec, Dušan Bavdek, Ambrož Čopi, Žiga Stanič, Rok Golob, Vito Žuraj, Nana Forte, Nina Šenk, Nejc Bečan, Dominik Jakšič, Timotej Kosovinc, Ernest Miklič i dr. Ali tu su još kompozitori „lakše muze“: Mario Rijavec, Urban Koder, Ati Sos, Mojmir Sepe, Borut Lesjak, Jure Robežnik, Jože Privšek, Dečo Žgur, Tone Janša, Andrej Arnol, Lado Jakša, Jerko Novak, Slavko Avsenik (ml.), Emil Spruk, Alojz Krajncan, Milko Lazar, Mitja Vrhovnik Smrekar, Dominik Krajncan, Andrej Goričar i dr. Među predstavnicima tzv. narodne zabavne muzike tu su još: Slavko Avsenik i Vilko Ovsenik, Boris Kovačič, Hanzi Artač, Lojze Slak i dr. Slovenačku muziku 20. i 21. veka predstavljaju i *Big Band RTV Slovenija* i dirigenti: Bojan Adamič, Jože Privšek, Petar Ugrin, Tomaž Grintal, Lojze Krajncan, Patrik Greblo, Lenart Krečič i dr., ansambl braće *Avsenik* i *Fantje s Praprotna / Momci iz Praprotna sa Triom Lojzeta Slaka (Ansambal Slak)*, obe opersko-baletske kuće – *SNG* u Ljubljani sa Markom Hribnikom i u Mariboru sa Simonom Krečičem, te oba glavna državna simfonijska orkestra – *SF* i *Simfoniki RTV Slovenija*, i muzika *Slovenačke policije*, te *Orkestar Slovenačke vojske*, i jedini slovenački profesionalni vokalni ansambl – *Hor SF*.

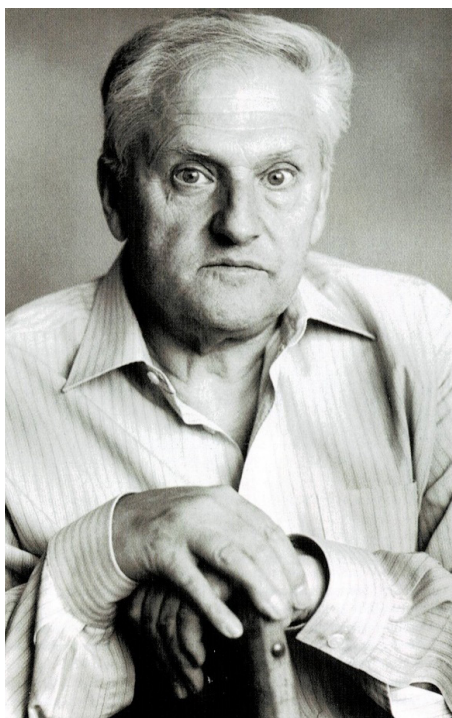
Tu je još **Maribor**. U poslednje vreme to je međunarodno horsko takmičenje „*Gallus – Maribor*“, koje je prvi put održano 1992. godine, zajedno sa 12. državnim horskim takmičenjem *Naša pesem / Naša pesma*. Od tada se održava svake dve godine (bijenalno); izuzetak čine (dva) uzastopna događaja 2008. i 2009. godine. Sada se smenjuje sa *Našom pesmom*. Do sada su zabeležena dva gostovanja srpskih horova u Mariboru: 2006. godine na 8. međunarodnom horskom takmičenju *Maribor 2006*. takmičio se *Mešoviti hor „Svetozar Marković“* iz Novog Sada, kojeg je vodio Božidar Crnjanski, a 2011. na istom takmičenju *Maribor 2011* takmičio se *Ženski hor Studentskog kulturnog centra Niš*, predvođen Zoranom Stanisavljevićem.⁴³

Od festivala su u **Nišu** najpoznatije (od 1965) *Jugoslovenske horske svečanosti*, na kojima se okupljaju i sastaju pevački horovi iz čitave (nekadašnje zajedničke) države i inostranstva. Godine 1975. osnovane su još *Oktobarske (Niške) muzičke svečanosti*, posvećene oslobođenju Niša. U gradu je 1958. prvi put organizovan *Festival amaterskih muzičkih delatnosti*, 1963. godine *VII republički festival osnovnih muzičkih škola*, a od 1969. još *Susreti pionirskih horova uže Srbije*. Većinu ovih (međunarodnih) muzičkih manifestacija obeležava učešće stranaca, što nišku muzičku (re)produkciju čitavo vreme internacionalizuje. Povrh

⁴³ Inf. Javni sklad RS za kulturne dejavnosti; v: elektronsko pismo Tise Merhar autoru, 8. 6. 2022 (orig. čuva autor).

svih ovih manifestacija svojevrsna je kantata *Niški epitaf*: tekst – zapisi logoraša B. Miljkovića, muzika D. Kostić (prva izvedba 4. 7. 1980. u Nišu).

Prema dostupnim podacima na ovim čuvenim festivalima u Nišu učestvovali su i neki ugledni slovenački (amaterski) horovi: MeP APZ „*T. Tomšiča*“ Ljubljana (1970, 1974), MeP *Komorni hor AVE* (2006), MeP APZ „*B. Kraighera*“ Maribor, MePZ *Consortium musicum*, Ljubljana, MeP APZ „*F. Prešeren*“ Kranj, MePZ „*Obala*“ Koper, MoZ „*S. Kosovel*“ Ajdovščina, MoPZ „*S. Klavora*“ Maribor i dr.; među pratiocima nalazimo pijaniste i korepetitore (instrumentalne i vokalne) soliste, *Simfonijski orkestar RTV Slovenija* i dr. Većinu programa predstavljala je (horska) muzika *a cappella*, i to mešoviti horovi. Od slovenačkih kompozitora koji su stvarali horsku muziku u Nišu su najviše puta izvođeni radovi – Emila Adamiča (1877–1936; 4 hora), Jakoba Petelina Galusa (1550–1591; 13), Radovana Gobeca (1909–1995; 5), Uroša Kreka (1922–2008; 7), Lojzeta Lebiča (r. 1934; 7), Ubalda Vrabeca (1905–1992; *Bilećanka*) i dr. Među dirigentima i umetničkim vođama do sada su u Nišu iz slovenačkih redova gostovali (sa slovenačkim i drugim) horovima: /dr/ Mirko Cuderman, Jože Fürst, Bojan Gorič, Jože Gregorc, Jernej Habjanič, Andraž Hauptman, /mag./ Stane Jurgec, Anton Kolar, Klavdij Koloini, Marko Munih, /dr/ Mirko Slosar i dr. Do sada spomenuta analitika i statistika pokazuje još i da je bilo (od početka pa sve do 2010) izvedeno oko 33 *hora* slovenačkih autora, kompozitora (Kostić, 2010).



Slika 1. Horovođa i dirigent Marko Munih (1936–2024; foto T. Pinter, 2002).



Slika 2. APZ „Toneta Tomšiča“ iz Ljubljane (osnovana 1926) prvi put u Nišu na JHS sa M. Munihom (1971; v. *Pro musica* 1970, str. 41).

4. NAJNOVIJI KONTAKTI (nakon 1991)

Sagledavajući održavanje *Internacionalnih horskih svečanosti* u Nišu, može se uvideti njihova isključiva međunarodnost, što je jasno već samim pogledom na programe ove manifestacije. Kao primer može se navesti nastup Hora „F. Prešeren“ iz Skoplja (Severna Makedonija), sa dirigentom Tomislavom Šopovim i pijanistom Andreom Naumovim, koji je obuhvatio raznovrstan evropski repertoar, uključujući dela slovenačkih, srpskih i makedonskih autora (J. Galus, J. S. Bah, K. Mašek, Z. Prelovec, D. Maksimović, A. Naumov i T. Prokopjev).⁴⁴

Na udaljenosti od oko 150 km severoistočno od Niša, u Timočkoj krajini na krajnjem istoku Srbije, na granici sa Bugarskom i Rumunijom, nalazi se **Negotin**. Tamo je rođen još jedan od velikana srpske muzike – Stevan Stojanović Mokranjac, kompozitor pretežno vokalne muzike, muzike za *horove*, a koji ponajviše privlači svojim *rukovetima*;⁴⁵ inače najznačajnija muzička ličnost srpske muzike 19. veka. Već od 1892. Negotin je imao pevačko društvo *Hajduk Veljko*. Pevali su na samostalnim koncertima, *besedama*, prijateljskim večernjim okupljanjima, druženjima i zabavama. Pored S. S. Mokranjca horom su dirigovali i B. Svoboda, F. Brunetti, K. Matejka, J. Vinša

⁴⁴ Up. *Niški kulturni centar*; Niš za 27. međunarodne horske svečanosti, koncert 6. 7. 2018 (5–8. 7. 2018; <https://www.nkc.rs/index.php>. Preuzeto 28. 2. 2022).

⁴⁵ Ide za 15 muških i mešovitih *horova*, za soliste, a *cappella*, sa pratnjom klavira, ..., za *horske venčiće*, *rapsodije* sa obradama narodnih pesama (i plesova) u njihovom melosu/napevu.

i dr. Na njihovom repertoaru bili su *horovi srpskih muzičkih klasika*, a najviše upravo Mokranjčeve *rukoveti*. Mokranjac je, naime, u Negotinu i odrastao (još i u Zaječaru i Beogradu). Hor *Hajduk Veljko* bio je obnovljen posle Prvog svetskog rata (1920) sa horovođom Boškom Holasemom. Godine 1930. se udružio sa novoosnovanim *Sokolskim horom i orkestrom*. Na svetovnim i duhovnim koncertima u Negotinu su nastupili i drugi horovi. Takođe, posle Drugog svetskog rata rad ovog centralnog hora (*Hajduk V.*) nastavio se pod rukovođenjem D. Nearlovića. Godine 1953. društvo je slavilo 100-godišnjicu. Na tom osnovu su 1965. prvi put priredili *Mokranjčeve dane*, festival horskog pevanja; na inicijativu akademika, pedagoga, kompozitora i horovođe Mihaila Vukdragovića (1900–1967). Ovaj festival svojim brojnim manifestacijama još uvek podiže muzički i kulturni nivo, te je čitavo vreme važio za jednu od vodećih muzičkih manifestacija u nekadašnjoj Jugoslaviji, a danas u Srbiji, i sa slovenačkim učešćem. U odnosu na *Internacionalne horske svečanosti* u Nišu, koje su bijenalne, festival *Mokranjčevi dani* održava se svake godine (početak u 9. mesecu, u 2022. godini već 56. po redu).

ZAKLJUČAK

Nakon uvodnih razmišljanja i pregleda istorijskog razvoja kulturnih, a posebno muzičkih odnosa između Slovenaca i Srba, između Ljubljane i Niša, sasvim je jasno da su oni postojali, postoje i da će se razvijati u duhu međunarodnih kontakata. Ako je nekadašnja saradnja, s jedne strane, bila lakša i učestalija, sada je ona, s druge strane, možda u nešto manjoj meri, ali je zato na višem (kvalitativnom) nivou. Značajna je u tom smislu organizacija izuzetnog, sada već međunarodnog, bijelnog horskog takmičenja, *Internacionalnih horskih svečanosti* u Nišu. Istovremeno je razvoj muzike i muzičke umetnosti, ne samo horske, na obe strane bio toliko visok i interesantan, da se bez nje nije ni moglo a i ne može. U istorijskom smislu dosta je značila i veza između Slovenca Davorina Jenka i Srbina Stevana Stojanovića Mokranjca. Poznavali su se već u Beogradu, a bili su i česti gosti u Nišu, Negotinu... Iz možda sporadičnih početaka saradnje, ista se baš u vezi sa spomenutim horskim takmičenjima u Nišu još produbila i razvila. Nekoliko odličnih slovenačkih horova takmičilo se u Nišu, tamo su dirigovale eminentne (slovenačke) horovođe, tamo se, između ostalog, čula slovenačka horska muzika. A isto tako je u svesti Srba i njihovih (odličnih) horova naše (slovenačko), inače dosta mlađe nacionalno i međunarodno takmičenje, *Naša pesma* i *Gallus* u Mariboru. Na repertoaru slovenačkih horova su često i čuvene Mokranjčeve *rukoveti*. Ova i ovakva saradnja postoji i u novijem periodu (posle 1991). Inače je te saradnje manje, ali je još uvek u svesti oba naroda i država te državljana i umetnika: Slovenije i Srbije. U Nišu oživi svake dve godine, a takođe i u Sloveniji. Do sličnog zaključka dolazimo i po pitanju Beograda, Novog Sada, gde žive i rade takođe i slovenačka kulturna društva. Njihov doprinos je uvek prisutan kao neka vrsta

najlogičnije veze između jednih i drugih danas. U ovakvom vidu razvoja od jedva 30 godina nezavisnosti obe države, u potpuno drugačijim nacionalnim i političkim uslovima, najvažnije je da ta (muzička) saradnja postoji, da su obe zajednice (nacije i države) svesne toga, i da na to reaguju bar delimično, i koliko je to moguće, u skladu sa realnim uslovima.

Skraćenice

AP	Academia Philharmonicorum
APZ	Akademski pevski zbor / Akademski pevački hor
FD	Filharmonična družba / Filharmonijsko društvo
GM	Glasbena matica / Muzička matica
KUD	Kulturno umetničko društvo
MeP(Z)	Mešani pevski (zbor) / Mešoviti pevački (hor)
MoPZ	Moški/Muški PZ
NA	Novi akordi
RS	Republika Slovenija
RTV	Radio televizija
SF	Slovenska/Slovenačka filharmonija
SNG	Slovensko narodno gledališče / Slovenačko narodno pozorište

Literatura

I Monografije i štampa

- Gagić, Vesna i Vesna Crnogorac. 2016. *Horske svečanosti: Biblioteka celina fakulteta umetnosti u Nišu*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti.
- Jenuš, Gregor i Franc Križnar (ur.). 2015. *Davorin Jenko (1835–1914)*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
- Jugoslovenska muzika*. 1972. V: *Muzička umetnost: enciklopedijski leksikon Mozaik znanja*, tom 12, ur. Dušan Plavša. Beograd: Interpres.
- Kodela, A. Slobodan, Danijela Stojanović i Sonja Cvetković. 2006. *Slovinci muzičari u niškom kraju / Slovenci glasbeniki v Nišu in okolici*. Niš: Slovenačka kulturna zajednica „France Prešeren“.
- Kostić, Suzana. 2010. *Partiture. Ogledalo horskih svečanosti. Kolekcija partitura horskih svečanosti u Nišu, Srbija, kao refleksija na muzičku i kulturnu dinamiku u drugoj polovini 20. i na početku 21. veka*. Niš: Niški kulturni centar.
- Križnar, Franc i Tihomir Pinter. 1997. *Sto slovenskih skladateljev*. Ljubljana: Prešernova družba.

II Elektronski izvori

- Javni sklad RS za kulturne dejavnosti; v: elektronsko pismo Tise Merhar autoru, 8. 6. 2022. (orig. čuva autor).
- Niški kulturni centar. Niš za 27. međunarodne horske svečanosti, koncert 6. 7. 2018 (5–8. 7. 2018; <https://www.nkc.rs/index.php>. Preuzeto 28. 2. 2022).

III Članci

- Križnar, Franc. 2019. Glasbena Slovenija od nekadaj do danas ... (v. Zgodovinski časopis, L. 50, št. 4, Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, str. 585–585).
- Križnar, Franc. 2019. Slovensko srbski kulturni in še posebej glasbeni odnosi. Glasba je brezmejna! (v: Slovenic/k/a, V/5. Beograd: Nacionalni svet slovenske narodne manjšine

v Srbiji, str. 111–128).
Milenković Vuković, Biljana. 2010. *Slovenci u Srbiji. Bibliografija sa anotacijama* (v: *Traditiones*, 39-1/2010. Ljubljana: Inštitut za slovensko narodopisje, str. 283–320).

Franč Križnar

**CULTURAL AND ESPECIALLY MUSIC RELATIONS BETWEEN
SLOVENIA AND SERBIA BY THE EXAMPLE/RELATIONS: LJUBLJANA – NIŠ
AND REVERSED**

Summary

The reason for this paper on Slovene-Serbian cultural and especially musical relations, using the example/relations between Ljubljana in Slovenia and Niš in Serbia, are the famous *International Choir Festival* in Niš: the involvement of Slovenes in this competition; choirs, conductors and works by (Slovenian) composers and, at the same time, the return involvement of such Serbian performers and authors in Slovenia. With this orientation in mind and as a basis, previous musical and other (historical) facts from the festival's beginnings in Niš and Ljubljana, as well as modern times up to the present day are presented; again, in Ljubljana, Maribor, Niš, etc. The mentioned research shows that the Slovenian choirs' participation in this famous and now international choral competition in Niš was much more than just a guest appearance. Moreover, this also contributed to the fact that the once traditional musical relations between Serbia and Slovenia remained continuous at new and national levels, even in the times of the former and ex-common Yugoslavia.

Key words: *International Choir Festival*, choirs, conductors, composers, competition

INTERAKCIJA UMJETNIČKE I TRADICIONALNE MUZIKE U SAVREMENIM UDŽBENICIMA ZA SREDNJU MUZIČKU ŠKOLU U CRNOJ GORI

Ana Perunović-Ražnatović

Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija, Cetinje, Crna Gora
perun_ak@yahoo.com

Vedrana Marković

Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija, Cetinje, Crna Gora
vedrana.mark@t-com.me

Sažetak: Posljednjih godina u crnogorskom sistemu srednjeg muzičkog obrazovanja sprovedene su značajne aktivnosti: reformisani su Nastavni plan i Obrazovni programi (2019), u okviru kojih i programi za predmete Harmonija i Solfeđo. Predviđeno je da se u realizaciji nastave primjenjuju primjeri iz umjetničke, ali i tradicionalne muzike. Zbog nedostatka odgovarajuće udžbeničke literature, Centar za stručno obrazovanje i Zavod za udžbenike i nastavna sredstva su 2021. godine pokrenuli inicijativu za objavljivanje savremenih udžbenika za srednju muzičku školu, za pomenute predmete, koji bi bili usklađeni sa reformisanim programom. U radu će biti prikazani primjeri iz udžbenika za predmete Harmonija i Solfeđo, koji su od školske 2022/23. godine u upotrebi u srednjim muzičkim školama u Crnoj Gori, a kojima se ostvaruje interakcija umjetničke i tradicionalne muzike u savladavanju određenih zahtjeva. Ovim pristupom muzički folklor dobija značajnije mjesto u savremenom obrazovnom procesu, čime se obezbjeđuje očuvanje tradicije. Upotreba primjera iz djela različitih muzičkih žanrova kao didaktičkih primjera u nastavi Harmonije i Solfeđa doprinosi trajnosti i povezivanju znanja učenika.

Ključne reči: savremeni udžbenici, umjetnička muzika, tradicionalna muzika, Harmonija, Solfeđo.

1. O REFORMI SREDNJEG MUZIČKOG OBRAZOVANJA U CRNOJ GORI

U srednjem muzičkom obrazovanju u Crnoj Gori sprovedene su značajne reforme posljednjih godina. Srednje muzičke škole su sistemski povezane sa svim ostalim srednjim stručnim školama preko Centra za stručno obrazovanje – institucije koja određuje propise na osnovu kojih postoji neki vid unificiranja među školama. S obzirom na to, reforma je donijela dosta problema.

Izmijenjeni su Nastavni plan i Obrazovni programi srednje muzičke škole 2019. godine.⁴⁶ U Nastavnom planu postoje opšteobrazovni, stručni i

⁴⁶ Obrazovni program *Muzički saradnik* i Obrazovni program *Muzički izvođač* su zvanični dokumenti Ministarstva prosvjete Crne Gore i Centra za stručno obrazovanje, usvojeni na sjednici Nacionalnog savjeta za obrazovanje u julu 2019. godine.

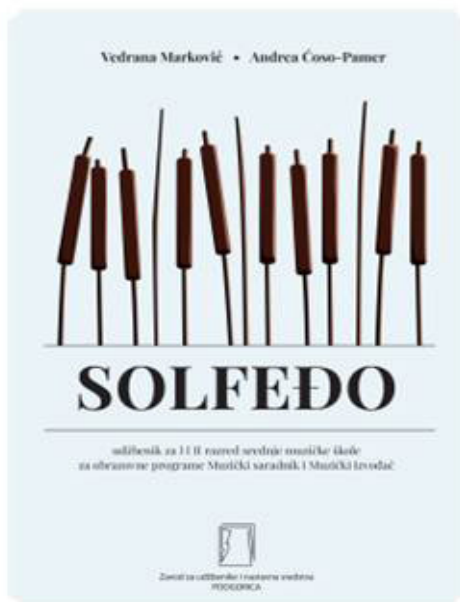
izborni predmeti, a s obzirom na sprovedeno ujednačavanje među svim srednjim stručnim školama, u reformisanom planu je primjetno povećanje broja opšteobrazovnih i izbornih predmeta, a smanjenje zastupljenosti stručnih predmeta u nastavi. Na osnovu toga, došlo je do reorganizacije predmeta po razredima, sažimanja pojedinih predmeta na manje školskih godina učenja, što je izazvalo izmjene i određene probleme u samom nastavnom procesu, ali i ukazalo na potrebu za novim udžbenicima.

1.1. Izmjene u programima za predmete Solfeđo i Harmonija

U okviru reforme su, između ostalog, izmijenjeni i programi za predmete Solfeđo i Harmonija. Program za Solfeđo je osavremenjen novim sadržajima i metodama rada, a program za Harmoniju je pretrpio značajnije promjene. Solfeđo se u okviru svih obrazovnih programa izučava tokom četiri godine, a Harmonija se u okviru obrazovnog programa Muzički saradnik i dalje izučava tokom tri godine (u drugom, trećem i četvrtom razredu), dok je u okviru obrazovnog programa Muzički izvođač predviđeno da se gradivo ovog predmeta savlada za dvije godine (u drugom i trećem razredu), sa značajnijim uvođenjem analitičkog segmenta ovog predmeta u nastavni proces. Iz tog razloga je predmet Harmonija u obrazovnom programu Muzički izvođač preimenovan u Harmonija sa harmonskom analizom.

Programom za oba predmeta predviđeno je da se u realizaciji nastave primjenjuju primjeri iz umjetničke, ali i tradicionalne i popularne muzike. Zbog nedostatka odgovarajuće udžbeničke literature, Centar za stručno obrazovanje i Zavod za udžbenike i nastavna sredstva su 2021. godine pokrenuli inicijativu za stvaranje i objavljivanje savremenih udžbenika za srednju muzičku školu, za pomenute predmete, koji bi bili usklađeni sa reformisanim Obrazovnim programima. Udžbenici su napisani, odobreni od recenzenata i Nacionalnog savjeta za obrazovanje u julu 2022. godine i primjenjuju se u nastavnoj praksi od školske 2022/23. godine.

2. UDŽBENIK ZA I I II RAZRED SREDNJE MUZIČKE ŠKOLE ZA PREDMET SOLFEDO



Slika 1. Naslovna strana udžbenika za predmet Solfedo

Prvi udžbenik za predmet Solfedo u Crnoj Gori, namijenjen nastavi solfedo na srednjoškolskom nivou, publikovan je od strane Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva Podgorica 2022. godine. Njegove autorke su dr Vedrana Marković i mr Andrea Čoso-Pamer. Do septembra 2022. godine se u crnogorskim srednjim muzičkim školama koristila različita udžbenička literatura, većinom iz zemalja u okruženju, ali i inostranstva, a uglavnom prema afinitetu samog nastavnika i njegovoj procjeni koja publikacija najviše može odgovoriti zahtjevima aktuelnog predmetnog programa⁴⁷. U takvoj situaciji najveći problem predstavljalo je nepodudaranje zahtjeva programa i sadržaja udžbenika. Takođe, inostrana udžbenička literatura je većinom nedostupna većem broju učenika, zbog čega su oni bili prinuđeni da kopiraju određene dijelove udžbenika, čime su direktno povrijeđena autorska prava izdavača. Kao pedagozi koji posebnu pažnju posvećuju očuvanju narodne muzičke tradicije u svim oblicima muzičke nastave, pa tako i nastave solfedo, prepoznamo i ističemo činjenicu da učenici, koristeći inostrane udžbenike, nisu bili u mogućnosti da u nastavi solfedo upoznaju primjere iz crnogorske muzičke baštine, a čije izvođenje i razumijevanje vodi ka očuvanju muzičke tradicije.

⁴⁷ Predmetni program za Solfedo, Centar za stručno obrazovanje, 2019.

Izradu udžbenika za potrebe srednjoškolske nastave solfeđa konkursom je naručio Centar za stručno obrazovanje⁴⁸. Kao nedostatak ističemo činjenicu da je naručilac predvidio jedan udžbenik za dvije školske godine, prenebregnuvši obimnost nastavnih sadržaja kada je solfeđa u pitanju, zbog čega udžbenik ima 542 stranice. Sljedeći nedostatak jeste što je udžbenik objavljen samo u online izdanju. Kao opravdanje Centar za stručno obrazovanje ističe mali broj učenika kojima je ovaj udžbenik potreban na godišnjem nivou, zbog čega izdavaču njegovo štampanje nije finansijski isplativo. Da bi se materijal udžbenika ipak na određen način učinio tehnički funkcionalnijim, u PDF formatu materijal je razdvojen na I i II razred, što je udžbenik učinilo praktičnijim za upotrebu. Međutim, učenici moraju sami preuzimati materijal sa sajta Zavoda za udžbenike i nastavna sredstava i odštampati ga, što najčešće rade u crno-bijeloj verziji. Zbog toga dizajn udžbenika, po pitanju dimenzija stranice i čitljivosti notnog teksta⁴⁹ ne može biti onakav kakvim su ga zamislili autori i dizajner, a zanimljive savremene ilustracije ne dolaze do izražaja.

3. FOLKLOR U NASTAVI SOLFEĐA

Ideja o upotrebi primjera iz narodne muzičke baštine naravno nije nova. U osmišljavanju udžbeničke literature za Solfeđa za osnovnu muzičku školu od I do IV razreda pod nazivom *Muzički koraci 1, 2, 3 i 4* autorke se direktno oslanjaju na funkcionalnu metodu Miodraga Vasiljevića, prilagođenu crnogorskom podneblju i savremenoj nastavi, smatrajući da je jedini ispravan način muzičkog opismenjavanja i postavke osnovnih tonskih visina put koji polazi od maternjeg muzičkog jezika, a dalje vodi naravno ka klasičnom dur-mol sistemu i umjetničkoj muzici (Marković i Čoso-Pamer, 2014). U tom smislu, nastojimo da, gdje god je to moguće, u nastavi solfeđa kao didaktičke primjere koristimo primjere iz tradicionalne muzike (Marković, 2015). Posebno je važno pokazati učenicima i naučiti ih kako da u različitim muzičkim situacijama prepoznaju istu muzičku pojavu, znaju da je imenuju, izvedu glasom, zapišu i definišu, te stečeno znanje primijene ne samo u oblasti solfeđa, već i u drugim muzičkim disciplinama. Tu posebno dolazi da izražaja korelacija sa predmetima kao što su Harmonija, te Vokalni i Instrumentalni kontrapunkt.

Prilikom predstavljanja i savladavanja različitih sadržaja iz predmeta Solfeđa, rukovodile smo se činjenicom da je potrebno određenu melodijsku, ritmičku, harmonsku ili bilo koju drugu pojavu rasvijetliti iz nekoliko različitih uglova: prije svega, pružiti učeniku mogućnost da određenu pojavu najprije slušno doživi, zatim da je pjevanjem i sam izvede, a da se na kraju pruži teorijsko objašnjenje. Pri tome koristimo postulate koje je utemeljila Zorislava Vasiljević: zvuk – opažanje – teorijsko tumačenje. Veoma je važno pokazati

⁴⁸ Reformom srednjeg obrazovanja u Crnoj Gori srednje muzičke škole se smatraju stručnim, a ne umjetničkim školama.

⁴⁹ O važnosti dizajna udžbeničke literature u nastavi solfeđa pogledati više u radu Drobni i Marković (2023).

kako jedna ista muzička pojava funkcioniše u umjetničkoj muzici, popularnoj muzici, narodnoj pjesmi ili didaktičkom primjeru osmišljenom za praktične potrebe nastave. Učenike treba osposobiti da istu pojavu uočavaju u različitim muzičkim kontekstima. Na taj način biće spremni da otvorenog uma slušaju, opažaju, prepoznaju, razlikuju i zapisuju različite melodijske, ritmičke, harmonijske ili druge pojave.

Kako bismo ilustrovale princip kojeg smo nastojale da se što dosljednije pridržavamo, odabrale smo zahtjeve iz oblasti melodike, koji pripadaju oblasti alteracija, u prvom razredu – primjeri sa povišenim IV stupnjem. Treba napomenuti da upravo sadržaji iz predmeta Solfeđo iz ove oblasti pripremaju sadržaje iz predmeta Harmonija, jer je Solfeđo predmet zastupljen u prvom razredu, a Harmonija počinje da se izučava u drugom.

4. SADRŽAJ IZ OBLASTI MELODIKE: ALTERACIJE – POVIŠEN IV STUPANJ

Po važećem predmetnom programu, savladavanje alteracija se u prvom razredu započinje nakon što su učenici savladali dijatonska kretanja i mutaciju u okviru durskih i molskih tonaliteta do tri predznaka. Predmetni program predviđa obradu alterovanih tonova uvedenih postupno, kao skretnice i prolaznice. Nakon što je obrađeno nekoliko kratkih i preglednih didaktičkih primjera, čija je uloga da „imitiraju” pravu, realnu muzičku situaciju, učenici upoznaju i primjer iz crnogorske muzičke baštine – pjesmu *Poljem se njija*.

Andante moderato

Po - ljem se nji - - ja, *pp* oj, zor - de - li - ja, po - ljem se nji - - ja, oj, zor - de - li - ja.

Slika 2. Notni zapis pjesme *Poljem se njija*

Pjesma može biti obrađena na nekoliko različitih načina: po sluhu, po notnom tekstu, ali i kao melodijski diktat. Takođe, iako učenici još nemaju znanja iz oblasti harmonije, pjesma se može na najjednostavniji način harmonizovati, pri čemu se učenici oslanjaju na melodijski sluh, što predstavlja dobar način razvoja harmonskog sluha.

Ako se pjesma uči po sluhu, postupak je uobičajen: nastavnik pjeva dva puta cjelinu koju čine dva takta, učenici ponavljaju; na prvu cjelinu se

nadovezuju sljedeće, sve dok melodija i tekst nisu u potpunosti usvojeni.

Učenje pjesme po notnom tekstu započinje analizom notnog zapisa, pri čemu se posebna pažnja poklanja pojavi povišenog IV stupnja u drugom i šestom taktu, koji se javlja kao skretnica. U ovoj pjesmi karakterističan je završetak melodije na II stupnju, što zahtijeva objašnjenje: u narodnim melodijama ovog podneblja česta je pojava završetka melodije na II stupnju, što se u teoriji muzike tumači kao završetak na dominant; u narodnoj muzičkoj tradiciji dominanta preuzima ulogu tonike.

Melodija pjesme se može zapisati kao melodijski diktat: ključno je prepoznati pojavu alterovanog tona, dok ostatak melodije ne predstavlja veliki problem, jer se zasniva na razloženim akordima, postupnom pokretu i silaznom skoku sa I na V stupanj.

Posebno koristan način vježbanja predstavlja vježba transpozicije u sve tonalitete koji su obrađeni u tom razredu. Kod usmene transpozicije podrazumijeva se pjevanje solmizacijom, ali bez gledanja u notni tekst, kako bi se što više aktivirala pažnja i razvijala muzička memorija učenika. Veći stepen aktivnosti i znanja zahtijeva transpozicija koja podrazumijeva i zapisivanje pjesme u poznatim tonalitetima. Ovakve vježbe korisne su i kao priprema za gradivo koje treba savladati u okviru predmeta Harmonija, a istovremeno doprinose razvoju muzičke memorije, koja predstavlja važan preduslov za uspješno bavljenje muzikom.

5. UDŽBENIK ZA II I III RAZRED SREDNJE MUZIČKE ŠKOLE ZA PREDMET HARMONIJA

U crnogorskim srednjim muzičkim školama su se za predmet Harmonija poslednjih decenija koristili udžbenici autorke Mirjane Živković i druga udžbenička literatura iz susjednih zemalja, u zavisnosti od dostupnosti i procjene nastavnika koji od tih udžbenika sadržajem odgovara aktuelnom predmetnom programu. Nerijetke su bile situacije da nastavnik ne sugeriše učenicima korištenje određenog udžbenika, već sam priprema materijal za čas.

Posljednjih godina, problem predstavlja nepodudaranje ciljeva programa sa sadržajem dostupnih udžbenika, kao i jednoličan obrazovni proces sa fokusiranjem na izradu harmonskih zadataka i u mnogo manjoj mjeri na sviranje harmonskih veza i primjera. Da bi se uskladili program i literatura koja se koristi u nastavi ovog predmeta, pokrenuta je inicijativa od Centra za stručno obrazovanje i konkursom je naručen novi udžbenik – prvi koji će u Crnoj Gori biti napisan za predmet Harmonija. Pripremile su ga autorke Ana Perunović-Ražnatović i Aleksandra Lazović, obje sa dugim pedagoškim stažom u ovoj oblasti, a publikovan je od strane Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva Podgorica.



Slika 3. Naslovna strana udžbenika za predmet Harmonija

S obzirom na to da je novi udžbenik naručen i rađen na osnovu savremenog Nastavnog plana i Predmetnog programa, namijenjen je obrazovnom programu Muzički izvođač, u okviru kojeg je izučavanje Harmonije (sa harmonskom analizom) redukovano na dvije godine. Od strane Centra za stručno obrazovanje, kao naručioca, predviđen je jedan udžbenik za dvije školske godine. Udžbenik iz Harmonije je, kao i udžbenik iz Solfeđa i svi udžbenici za srednje stručne škole koje pohađa manji broj učenika, objavljen samo u online izdanju. Udžbenik je, kao takav, besplatno dostupan na sajtu Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva (www.zuns.me), učenici ga najčešće preuzimaju preko svojih telefona ili štampaju u crno-bijeloj verziji. Autorke smatraju da time dizajn udžbenika ne dolazi do izražaja, a istraživanja pokazuju da učenici imaju lošiju koncentraciju i postižu lošije rezultate koristeći udžbenike u elektronskoj formi, u odnosu na štampane.

Savremeni udžbenik iz predmeta Harmonija sadrži različite tipove zadataka za izradu, sviranje i analizu, što usmjerava nastavni proces, nastavnike i učenike na primjenu različitih vrsta aktivnosti, pomoću kojih će se realizovati predviđeni ciljevi i ishodi učenja. Novine u udžbeniku su notni primjeri za harmonsku analizu, odnosno odlomci iz djela koja su dio standardnog repertoara za izvođenje u tom uzrastu ili spadaju u najpoznatije numere umjetničke muzike. Uz ove primjere, u udžbeniku se nalaze i primjeri iz tradicionalne i popularne muzike, sa idejom da njihova interakcija doprinese boljem savladavanju obrazovnih ciljeva, savremenosti udžbenika, očuvanju muzičke baštine i upoznavanju sa kvalitetnim numerama iz različitih žanrova.

U današnje vrijeme, kad mediji često na pogrešan način „kreiraju“ muzički ukus društva, naročito mlađe populacije, potrebno je koristiti sve mogućnosti kako bi se sačuvala i zapamtila muzička djela čije trajanje govori u prilog činjenici o njihovoj umjetničkoj vrijednosti i uticati na mlade ljude upoznavajući ih sa takvim djelima. Iz tog razloga, u savremenom udžbeniku iz Harmonije postoje odlomci iz skoro dvije stotine muzičkih djela, većinom iz umjetničke, ali i iz tradicionalne i popularne muzike. Učenici su u prilici da analitički i zvučno (bilo da ih sviraju sami ili slušaju sviranje nastavnika ili sa CD-a) upoznaju brojna djela umjetničke muzike, kao i da upoznaju i zapamte primjere tradicionalne muzike, čime doprinose očuvanju maternjeg muzičkog jezika.

6. PRIMJERI UMJETNIČKE I TRADICIONALNE MUZIKE U SAVREMENOM UDŽBENIKU ZA PREDMET HARMONIJA

Prilikom savladavanja različitih sadržaja iz predmeta Harmonija, svrshodno je svaki od njih objasniti na različite načine i pokazati na različitim primjerima kako, na primjer, isti akord ili harmonska veza funkcioniše u didaktičkom primjeru, odlomku iz umjetničke, tradicionalne ili popularne muzike. Važno je da se učenici osposobe da samostalno uoče kako iste harmonske pojave funkcionišu u različitim muzičkim žanrovima i kontekstima. U okviru udžbenika, u svim oblastima za koje je bilo moguće pronaći adekvatne primjere, uz odlomke iz umjetničke muzike se kao didaktički primjeri koriste i odlomci iz tradicionalne muzike. Primjeri iz oba žanra pojavljuju se jedan za drugim i interaktivno djeluju u okviru udžbenika iz Harmonije sa harmonskom analizom u sledećim oblastima:

- a) Kvintakordi i njihovi obrtaji (kod obrade kvintakorda VII stupnja, svih kvintakorada zajedno, kvartsektakorada, kadenci),
- b) Vanakordski tonovi (kod upoznavanja sa prolaznicama, anticipacijama, zajedno svim vanakordskim tonovima),
- c) Alterovani tonovi i alterovani akordi (kod obrade alteracije IV stupnja naviše).

6.1. Interakcija primjera u oblasti alteracija

Za potrebe ovog rada, kao studija slučaja i ilustracija prethodno pomenutog principa korišćenog u udžbeniku, izdvojena je interakcija primjera umjetničke i tradicionalne muzike u savladavanju alteracije IV stupnja naviše. Prema Obrazovnom programu Muzički izvođač, alteracije se obrađuju u četvrtom klasifikacionom periodu drugog razreda srednje muzičke škole, s tim da su učenici upoznati sa ovom oblašću u prvom razredu, kroz sadržaje iz predmeta Solfeđo. Kad je u pitanju alteracija IV stupnja naviše, poslije obnavljanja teorijskih postavki o alteraciji i alterovanim akordima koji je sadrže, koriste se didaktički primjeri koji pokazuju sklop takvih akorada i njihovo

mjesto u tonalitetu, kao i najčešće načine vezivanja. Zatim se na primjerima iz umjetničke muzike učenicima demonstrira kako su poznati kompozitori (na iste takve načine) primjenjivali alterovane akorde u svojim djelima.



Slika 4. Primjena alterovanog akorda u primjeru iz umjetničke muzike (L. van Betoven, *Sonata opus 2 broj 2*, odlomak iz *Skerca*)

Nakon toga, učenicima se pokazuje primjer iz tradicionalne muzike, u kome će prepoznati upotrebu istog alterovanog akorda. Nastavnik može učenike uputiti da provjere sklop akorda i harmonske veze, odnosno načine vezivanja tog akorda sa okolnim akordima. Zajedno će utvrditi sličnosti i razlike u primjeni alterovanog akorda u umjetničkoj i tradicionalnoj muzici.



Slika 5. Primjena alterovanog akorda u primjeru iz tradicionalne muzike (Narodna pjesma iz Crne Gore *Pod onom gorom zelenom*)

U udžbeniku su, u okviru iste oblasti, kao domaći zadatak dati primjeri iz umjetničke i tradicionalne muzike za analizu i samostalno prepoznavanje primjene alterovanih akorada.

7. ZAKLJUČAK

U ovom radu su prikazani pojedini primjeri iz udžbenika za predmete Solfeđo i Harmonija, koji se od školske 2022/23. godine upotrebljavaju u obrazovnom procesu koji se sprovodi u srednjim muzičkim školama u Crnoj Gori. Značaj novih udžbenika iz pomenutih predmeta je u njihovoj usklađenosti sa Nastavnim planom, obrazovnim i predmetnim programima, u savremenom pristupu obrazovnom procesu, kao i novim sadržajima i interakciji primjera iz umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u savladavanju određenih zahtjeva.

Pored analitičkog (u)poznavanja djela umjetničke muzike, važno je da se učenicima predstave djela tradicionalne muzike koja potiču sa ovog (i drugih) podneblja, kako bi ih učenici zapamtili, čuvali i prepoznavali njihove melodijske, ritmičke i harmonijske karakteristike. Ovakvim pristupom muzički folklor dobija značajnije mjesto u savremenom obrazovnom procesu, čime se obezbjeđuje očuvanje tradicije, a upotreba djela iz različitih muzičkih žanrova doprinosi trajnosti i povezivanju znanja učenika.

Literatura

- Drobni I. i V. Marković. 2023. Grafički dizajn nastavne literature za solfeđo. U Marković V. i J. Martinović-Bogojević (ur.). *Muzička pedagogija – izazov, inspiracija i kreacija*, Zbornik radova s Drugog međunarodnog simpozijuma iz oblasti muzičke pedagogije. Cetinje: Muzička akademija. str. 145–155.
- Marković V. i A. Čoso-Pamer. 2014. Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića kao temelj savremene nastave solfeđa u Crnoj Gori. U V. Marković (ur.) *Uloga i značaj istraživača muzičke baštine Crne Gore*, Zbornik radova sa okruglog stola. Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija, 81–91.
- Marković V. i A. Čoso-Pamer. 2022. *Solfeđo*, udžbenik za I i II razred srednje muzičke škole za obrazovne programe Muzički saradnik i Muzički izvođač. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Marković, Vedrana. 2015. Primjeri iz crnogorske muzičke baštine kao instruktivni primjeri u nastavi solfeđa. *Tonovi*, časopis glazbenih i plesnih pedagoga, br. 66, godište 30 (2). Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, 135–143.
- Obrazovni program Muzički izvođač, Predmetni programi Harmonija sa harmonskom analizom I i II. 2019. Podgorica: Ministarstvo prosvjete Crne Gore i Centar za stručno obrazovanje.
- Obrazovni program Muzički izvođač, Predmetni programi Solfeđo I i II. 2019. Podgorica: Ministarstvo prosvjete Crne Gore i Centar za stručno obrazovanje.
- Obrazovni program Muzički saradnik, Predmetni programi Solfeđo I i II. 2019. Podgorica: Ministarstvo prosvjete Crne Gore i Centar za stručno obrazovanje.
- Perunović-Ražnatović A. i A. Lazović. 2022. *Harmonija sa harmonskom analizom*, udžbenik za II i III razred srednje muzičke škole. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Perunović-Ražnatović, A. 2022. Harmoniska analiza u savremenom programu, pedagoškoj praksi i literaturi u cilju boljeg razumijevanja muzike i značenja predmeta Harmonija.

Ana Perunović-Ražnatović, Vedrana Marković

**INTERACTION OF CLASSICAL AND TRADITIONAL MUSIC IN
MODERN TEXTBOOKS FOR SECONDARY MUSIC SCHOOLS IN
MONTENEGRO**

Summary

In recent years, significant activities have been carried out in the Montenegrin system of secondary music education: the Curriculum and Educational Programs were reformed (in 2019), including programs for the subjects Harmony and Solfeggio. It is planned that examples from classical and traditional music will be used in the educational process. Due to the lack of adequate textbook literature, the Center for Vocational Education and the Institute for Textbooks and Teaching Aids took an initiative (in 2021) to publish modern textbooks for secondary music school, which would be in accordance with the reformed program. This paper will present examples from textbooks for the subjects Harmony and Solfeggio, in which classical and traditional music interact in achieving educational goals. With this approach, music folklore becomes more significant in the modern educational process, which ensures the preservation of tradition, and the use of music pieces from different musical genres contributes to the durability and connection of diverse knowledge.

Key words: modern textbooks, classical music, traditional music, Harmony, Solfeggio.

DIDAKTIČKE PJESME VIDE MATJAN I NJIHOVA PRIMJENA U SAVREMENOJ NASTAVI SOLFEĐA ⁵⁰

Vedrana Marković

Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija, Cetinje, Crna Gora
vedrana.mark@t-com.me

Andrea Ćoso-Pamer

ŠOSMO „Vida Matjan“, Kotor, Crna Gora
coso.andrea@gmail.com

Sažetak: Jedna od najvažnijih ličnosti na području muzičke pedagogije u Crnoj Gori u periodu nakon Drugog svjetskog rata jeste Vida Matjan – pedagog, kompozitor, organizator muzičkog života i osnivač muzičke škole u Kotoru. Našu pažnju privlače didaktičke pjesme koje je komponovala za potrebe početne nastave solfeđa, a koje čine dio neobjavljenog rukopisa pod nazivom *Muzička početnica*. Rukopis, između ostalog, obuhvata 17 pjesama. Inspirisane različitim temama, kao što su urednost, lična higijena, radne navike, ljubav, pjesme su u doba kada su nastajale bile put kojim je Vida Matjan uvodila svoje učenike u svijet muzičke pismenosti. U radu se predstavljaju neke od ovih pjesama, koje do sada nisu bile predmet analize niti su objavljene, a u savremenoj nastavi mogu biti zanimljive učenicima. Uz pristup koji bi podrazumijevao i izvođenje aranžmana na instrumentima Orfovog instrumentarijuma, autorke imaju težnju da se ove pjesme približe savremenim generacijama učenika i nastavnika, čime bi značajan rad Vide Matjan postao dostupan široj pedagoškoj javnosti.

Ključne reči: solfeđo, didaktičke pjesme, Vida Matjan, Orfov instrumentarijum, aranžman.

1. UVOD

Početak razvoja muzičke nastave u Crnoj Gori vezuje se za period neposredno nakon završetka Drugog svjetskog rata, kada, sticajem različitih okolnosti, u Crnu Goru dolazi nekoliko muzičkih pedagoga – stranaca, čiji je pedagoški rad bio od ključnog značaja za početke institucionalizovanog muzičkog obrazovanja (Martinović i Marković, 2021). Među njima, važnu ulogu imala je Vida Matjan – Slovenka, koja predstavlja jednu od najvažnijih ličnosti na području muzičke pedagogije u Crnoj Gori u periodu nakon Drugog svjetskog rata. Vida Matjan bila je pedagog, kompozitor, organizator muzičkog života, i što je za Crnu Goru posebno važno – osnivač muzičke škole u Kotoru.

⁵⁰ Rad je nastao u okviru projekta *Uloga i značaj Vide Matjan u razvoju kulturnog i muzičkog života u Crnoj Gori*, koji je 2022. godine sufinansiralo Ministarstvo kulture i medija Crne Gore, br. ugovora 21-01-633/22-26.

Početak muzičke djelatnosti Vide Matjan u Kotoru vezuje se za 1945. godinu i to u njoj *Privatnoj muzičkoj školi Vida Matjan*. Uz saglasnost državnih vlasti, ova škola je djelovala sve do 1. aprila 1947. godine, kada se spaja sa tek osnovanom *Državnom nižom muzičkom školom u Kotoru* (Milošević, 1982). Nakon višedecenijskog angažovanja u školi, zalaganja za kulturu i umjetnost, Vida Matjan odlazi u penziju 1969. godine. Grad Kotor je osjećao veliku zahvalnost za njeno cjelokupno zalaganje, te Škola za osnovno i srednje muzičko obrazovanje s ponosom nosi ime Vide Matjan od 2007. godine (Škola za osnovno i srednje muzičko obrazovanje Vida Matjan – Kotor).

Polje interesovanja Vide Matjan bilo je veliko. U značajna kompozitorska ostvarenja ubrajaju se muzičke bajke koje je namijenila djeci. Pisala ih je za učenike svoje škole u saradnji sa Milošem Miloševićem, svojim višegodišnjim kolegom i saradnikom, koji je pisao tekstove. U njima je učestvovao veliki broj učenika različitih uzrasta koji su pjevali, glumili i svirali na instrumentima Orfovog instrumentarijuma. Vida Matjan je znala da grupno muziciranje ima izuzetnu moć u povezivanju učenika i njihovih profesora, te su u izvođenju bajki aktivno učestvovala i njene kolege. Iz toga se da zaključiti da su svi sa velikom željom i predanošću radili na širenju kulture i muzičke umjetnosti u gradu. Matjan je napisala 13 muzičkih bajki među kojima su: *Šumska bajka*, *Slike iz dječjih priča*, *Ježeva kućica*, *Zamčić čardačić*, *Slamni vočić*, *Klinika lutaka*, *Vučko*, *Besana šumska noć* i druge. Za muzičku bajku *Besana šumska noć*, 1965. godine, dobila je Trinaestojulsku nagradu koja se smatra jednim od najvećih priznanja koje se dodjeljuje za poseban doprinos u kulturi i umjetnosti u Crnoj Gori. Pored ove nagrade, Matjan je dobitnica i više drugih priznanja.⁵¹ Autorka je i dječje opere *U susret ribama*. Pored navedenog, pisala je kompozicije za horove uz klavirsku pratnju, zatim klavirska trija, kompozicije za violinu i klavir, kompozicije za klarinet ili violinu uz klavirsku pratnju i dr.

Osim navedenih djelatnosti, bila je zainteresovana i za očuvanje tradicije, te se bavila i zapisivanjem narodnih pjesama i igara. Na tom polju njene djelatnosti značajna je publikacija *Narodne pjesme i igre Dobrote i Škaljara*.

Kao pedagoge koji se bave nastavom solfeđa i metodikom nastave solfeđa, predmet naše posebne pažnje jesu didaktičke pjesme koje je komponovala za potrebe početne nastave solfeđa, a koje čine dio neobjavljenog rukopisa pod nazivom *Muzička početnica*. Rukopis, pronađen u Arhivu grada Kotora, predstavlja zapravo prvi metodski priručnik za nastavnike solfeđa koji je nastao u Crnoj Gori, šezdesetih godina prošlog vijeka, i između ostalog, obuhvata 17 pjesama (Marković i Čoso-Pamer, 2017). Za sve pjesme tekstove je napisao prethodno pomenut Miloš Milošević, izuzetan čovjek širokog spektra interesovanja. Po struci je bio pravnik, arhivista, ali i profesor violine u muzičkoj školi. Pjesme Vide Matjan su bile inspirisane različitim temama koje su važne i uvijek aktuelne u životu djeteta – učenika: urednost, lična

⁵¹ Pogledati detaljnije u Antović, 2008: 29.

higijena, radne navike, ljubav. One su predstavljale, u doba kada su nastale, put kojim je Vida Matjan uvodila svoje učenike u svijet muzičke pismenosti. Njen cilj nije bilo samo muzičko opismenjavanje već i učenje lijepom ponašanju i vaspitanju, kako bi stvorila ne samo uspješne muzičare⁵², već i kulturne građane koji će uvijek znati da cijene umjetnost i biti u publici kao najveća podrška izvođačima.

U ovom radu predstavimo nekoliko pjesama, koje i danas mogu biti zanimljive učenicima. Uvažavajući metodski pristup koji je osmislila sama Vida Matjan, a koji podrazumijeva pjevanje uz izvođenje aranžmana na instrumentima Orfovog instrumentarijuma, pokret, glumu, mimiku i ples, naša je težnja da se ove pjesme približe savremenim generacijama učenika i nastavnika, čime bi se značajan rad Vide Matjan učinio vidljivijim, te sa njime upoznala šira pedagoška javnost.

1.1. Rukopis *Muzička početnica*

Rukopis *Muzička početnica* se čuva u Arhivu grada Kotora, kojem je sama Vida Matjan zavještala većinu svojih rukopisa, dokumenata, notnih zapisa, fotografija, mapa sa ilustracijama koje je koristila u nastavi i slično. Rukopis je nastao kao plod dugogodišnje saradnje Vide Matjan i Miloša Miloševića, koji je pisao tekstove za mnoge njene pjesme, kao i druga ostvarenja, a pogotovo za muzičke bajke, koje je osmišljavala. Analizirajući danas taj rukopis, dolazimo do zaključka da je to zapravo prvi metodski priručnik za nastavu solfeđa koji je nastao u Crnoj Gori. U Istorijskom arhivu u Kotoru čuva se originalni flanelograf koji je koristila Vida Matjan, kao i mape i kulise, figure živih boja koje je sama osmislila i koristila u nastavi (Istorijski arhiv Kotor, MUZ V, Vida Matjan, zbirka XXII).

Pored jasnih metodskih uputstava za nastavnike koja se tiču brojalica pogodnih za rad u oblasti ritma, sviranja na Orfovim instrumentima i slušanja muzike, rukopis obuhvata i 17 autorskih pjesama prilagođenih početnoj nastavi. Autori *Muzičke početnice* navode da je materijal predviđen „za rad u prvom razredu osnovne škole i u pripremnom razredu škole za osnovno muzičko obrazovanje“ (Matjan i Milošević, 1962: 1), što smatramo veoma pogodnim i korisnim za primjenu u savremenoj nastavi, kada ovaj materijal može biti veoma koristan i značajan ne samo u osnovnim muzičkim, već i u opšteobrazovnim školama.

2. PJESMA KAO DIDAKTIČKI MATERIJAL

Pjesma kao didaktički materijal u nastavi solfeđa odavno ima značajno mjesto. Smatra se najprirodnijim, najspontanijim načinom da se dijete uvede u muzičku pismenost. U nastavi solfeđa koriste se narodne i umjetničke

⁵² Jedna od najpoznatijih učenica ove škole bila je dirigentkinja Darinka Matić Marović.

pjesme, koje uvijek moraju zadovoljavati nekoliko kriterijuma. Prije svega, tema koja se u pjesmi obrađuje, odnosno njen tekst, treba da bude razumljiv djetetu. Dužina pjesme mora biti usklađena sa psiho-fizičkim razvojem djeteta i u potpunosti usklađena sa vremenom aktivne pažnje koju dijete može da održi. Važan je tonalitet i tonski opseg melodije, a ritmička linija ne treba da bude komplikovana. Sve ove parametre dobro je poznavala Vida Matjan, jer je osmišljavajući pjesme koje pronalazimo u *Muzičkoj početnici*, sve ove parametre i zadovoljila.

Ono što je posebno interesantno, Matjan se ne zaustavlja samo na pjevanju pjesme, već osmišljava glumu, mimiku, pokret, plesne korake i sviranje na instrumentima Orfovog instrumentarijuma koji prate pjevanje. Potpuno jedinstveno i originalno, ona je za svaku pjesmu osmišljavala i scenografiju: u nastavi je koristila flanelograf, ploču po kojoj su se mogli kačiti različiti oblici i figure vezane za tekst pjesme. S obzirom da se u stručnoj pedagoškoj literaturi za predmet solfedo ranije nije pominjao flanelograf kao nastavno sredstvo, mišljenja smo da se može smatrati da ga je Vida Matjan sama osmislila. Sam flanelograf je lesonit – ploča dužine 122 cm i širine 67 cm, presvučena bijelim flanelom. Od kartona su izrađene kulise i figure. Autorka je bila nadarena za crtanje i slikanje, te je sama osmišljavala likove koji su pominjani u pjesmama i bojala ih odgovarajućim bojama. Na poledini izrađenih figura nalijepljen je komadić ljepljivog papira pomoću kojeg figure mogu da stoje na flanelografu. Na flanelografu su se predstavljali i grafički simboli ritmičkih trajanja: veći i manji krugovi, veći i manji trouglovi u cilju predstavljanja dužih i kraćih notnih vrijednosti i sl. Scenografija za svaku pjesmu je bila u veoma živim bojama koje su djeci bile primamljive i sigurno ih dodatno motivisale za učenje.

Analizirajući pjesme koje se nalaze u *Muzičkoj početnici*, može se zaključiti da je većina pjesama pisana u formi od osam taktova. Tekst je uglavnom dužine jedne strofe od četiri stiha, što odgovara dužini primjerenoj uzrastu za koji je pisana. Tonaliteti koji su zastupljeni u *Muzičkoj početnici* su C-dur, D-dur, F-dur i Es-dur, pri čemu je Matjan vodila računa da melodija bude jednostavna, lako savladiva, sa jasno postavljenim didaktičkim ciljem: savladavanja postupnog ljestvičnog pokreta, razloženih kvintakorada, skokova u pojedine ljestvične stupnjeve, određenih ljestvičnih fragmenata i slično. Interesantno je da ovaj rukopis ne sadrži niti jednu pjesmu u molskom tonskom rodu, a ritmička linija svih pjesama je krajnje jednostavna.

2.1. Pjesma *Školsko zvono*

Ova pjesma svoju vaspitnu ulogu može imati ne samo u osnovnoj muzičkoj školi, već i u osnovnoj opšteobrazovnoj školi, pogotovo na početku školske godine, kada se đaci privikavaju na zvuk školskog zvona kao na signal za početak časa. Pjesma je inspirisana dječjom grajom i žamorom, koji se iz dvorišta prenosi u učionicu.

Školsko zvono
 Zvono zvoni, igra, lupa,
 Pjeva, viče...
 „Ja sad skačem. A vi mirno
 I bez priče.“
 Još tri kruga da se trči
 Da se viče.
 „Ja sad skačem, a vi mirno
 I bez priče.“

Školsko zvono

tekst: M. Milošević
 muzika: V. Matjan

Umjereno

mf Zvo - no zvo - ni, ig - ra, lu - pa, pje - va, vi - če.

f "Ja sad ska - čem. *mf* A vi mir - no i bez pri - če."

Slika 1. Notni zapis pjesme *Školsko zvono*⁵³

Melodija pjesme je u D-duru, koji se smatra najpogodnijim dječjim tonalitetom. Melodija počinje skretnicom sa petog na šesti stupanj koja se ponavlja dva puta, a slijedi silazni tonični kvintakord i terčni skokovi, kojima završava prva rečenica. Druga rečenica završava postupnim silaznim pokretom sa drugog u prvi stupanj. Tempo je umjeren, a dinamika u rasponu od *mf* do *f*.

Pjevanje pjesme se odvija u vidu dijaloga između školskog zvona i učenika. Učenici se mogu podijeliti u dvije grupe. U prvoj grupi jedan učenik/ učenica trianglom ili metalofonom, imitira zvuk školskog zvona, dok grupa pjeva prvi dio teksta. Druga grupa, držeći se za ruke, pjeva drugi dio teksta krećući se ukrug. Treći dio teksta ponovo pjeva „zvono“. Kada otpjeva posljednje riječi, svi treba da se zaustave i stoje nepomično. Ko se prvi pomjeri, ispada iz igre. Grupe mogu mijenjati uloge.

⁵³ Ovaj notni zapis pjesme, kako i ostali koji slijede, preuzeti su iz neobjavljenog rukopisa *Muzička početnica*.

Vida Matjan na kraju izvodi pouku koju treba da izgovori nastavnik/ nastavnica: „Poštujemo našeg druga veseljaka – školsko zvono. Kada se ono javi treba se pripremiti za rad. Uskoro će nam ono opet javiti da je vrijeme odmora“ (Matjan i Milošević, 1962: 23).

Za ovu pjesmu moguće je kreirati različite vrste instrumentalnih aranžmana. S obzirom na činjenicu da je pjesma prvenstveno namijenjena najmlađem školskom uzrastu, predlažemo sljedeći aranžman u kome su zastupljeni samo ritmički instrumenti, na kojima se izvode krajnje jednostavne ritmičke linije. Triangl i daire, na kojima se svira na početku pjesme, odabrani su jer najbolje mogu imitirati zvuk školskog zvona. U ovoj fazi muzičke nastave važno je da učenici shvate kako zvuk određenih instrumenata može opisati izvjesne predmete, pojave u prirodi ili osjećanja.

Školsko zvono

tekst: M. Milošević
muzika: V. Matjan
aranžman: A. Čoso Pamer

Umjereno

The musical score is written for four parts: Glas (Vocal), Triangl, Daire, and Zvečka. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Umjereno'. The score consists of two systems of four measures each. The vocal part (Glas) has lyrics in Croatian. The instrumental parts (Triangl, Daire, Zvečka) provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

System 1:

- Glas:** *mf* Zvo - no zvo - ni, ig - ra, lu - pa, pje - va, vi - če.
- Triangl:** *mf* (starts with a 2/4 time signature change)
- Daire:** *mf* (starts with a 2/4 time signature change)
- Zvečka:** *mf* (starts with a 2/4 time signature change)

System 2:

- Glas:** "Ja sad ska - čem A vi mir - no i bez pri - če."
- Triangl:** *f* (starts with a 2/4 time signature change)
- Daire:** *mf* (starts with a 2/4 time signature change)
- Zvečka:** *mf* (starts with a 2/4 time signature change)

Slika 2. Aranžman pjesme *Školsko zvono*

2.2. Pjesma *Za stolom*

Ova pjesma ima izrazitu vaspitnu ulogu, jer njenim učenjem učenici stiču znanja vezana za lijepo ponašanje za stolom. Vida Matjan, kroz ulogu majke u pjesmi, podučava učenike (kćerku) kako da koriste pribor prilikom sjedenja za stolom tokom ručka ili večere. Kćerka je nespretna i stalno uzima i odlaže nož i viljušku za stolom. Ova pjesma ima šaljivi karakter jer kćerka govori da je od silnog učenja ostala gladna.

Za stolom

„Viljušku u l'jevoj ruci,
Desnom mirno nožem vuci.
Još ponavljaj!“ „A ja jadna
Ostala sam danas gladna.“

Umjereno

mf "Vi-lju-šku u l'je-voj ru-ci, des-nom mir-no no-žem vu-ci.

f Još po-na-vljaj!" "A ja jad-na os-ta-la sam da-nas gla-dna." *mf*

Slika 3. Notni zapis pjesme *Za stolom*

Melodija pjesme je u D-duru, a na početku se nalazi razložen durski kvintakord na čijoj postavci je neophodno raditi u početnom uzrastu. Prva četvrotaktna rečenica sastoji se iz ponovljenog dvotakta i sadrži razlaganje toničnog kvintakorda naviše i naniže sa skretanjem na drugi stupanj. Na početku druge rečenice se nalazi uzlazni durski kvintakord sa ponavljenim osnovnim tonom tri puta, a zatim ponovljenom kvintom trozvuka četiri puta. Pjevanjem ove melodije moguće je jasno uspostaviti i utvrditi odnose između I i V stupnja, kao stabilnih stupnjeva jedne ljestvice. Završetak rečenice je na I stupnju. Ritam pjesme je krajnje jednostavan, baziran na osminama, jer se Matjan fokusira na postavku tonskih visina i međusobnih odnosa tonova u melodiji.

Na kraju pjesme nalazi se i pouka: „Ako rano ne naučiš pravilno jesti, mnogo ćeš se puta u životu od stida crveniti“ (Matjan i Milošević, 1962: 47).

Za ovu pjesmu predlažemo aranžaman u kojem učestvuju triangel, klaves i zvečke. Iako ga karakteriše jednostavnost, od učenika traži budnost i pažnju, kako bi smjena različitih instrumenata bila izvedena precizno.

Za stolom

tekst: M. Milošević
muzika: V. Matjan
aranžman: A. Čoso Pamer

Umjereno

Glas

Triangl

Klaves

Zvečka

mf "Vi - lju - šku u lje - voj ru - ci, des - nom nir - no no - žem vu - ci.

f Još po - na - vljaj!" "A ja jad - na os - ta - la sam da - nas gla - dna."

mf

Slika 4. Aranžman pjesme *Za stolom*

2.3. Pjesma *Umivanje*

Mnoga djeca ne vole rana jutarnja umivanja hladnom vodom kada ustanu iz toplog kreveta. U tim situacijama majkama je teško i pokušavaju natjerati djecu da to urade. Posebno je smiješan primjer malog Lazara koji se nakon ustajanja iz toplog kreveta obukao, stavivši na sebe svoj kaput i kapu. Majka ga je natjerala da skine kaput i kapu sa sebe kako bi se lijepo umio.

Umivanje

tekst: M. Milošević
muzika: V. Matjan

Veselo-šaljivo

mf Vo-da prs-ka ja - kim mla-zom, i - de maj-ka s'ma-lim La-zom,
jer on - ka - put ne bi svu - k'o, a i ka - pu bi na - tu - k'o
jer on ka - put ne bi svu - ko, a i ka - pu bi na - tu - k'o.

Slika 5. Notni zapis pjesme *Umivanje*

Umivanje

Voda prska jakim mlazom,
ide majka s' malim Lazom.
Jer on kaput ne bi svuk'o,
A i kapu bi natuk'o.

Pjesma je primjetno duža nego prethodne koje smo predstavili u radu. Melodija je u F-duru i ima dvanaest taktova. Bez obzira na veći broj taktova, učenicima neće biti teško učenje i pamćenje ove pjesme jer se dva takta sa početka pjesme ponavljaju još dva puta. Razlika je mala i to samo u drugom dijelu četvorotaktnih rečenica. Na kraju prve rečenice nalazi se skok sa V na III stupanj, na kraju druge rečenice je završetak na prvom stupnju, dok je u posljednjoj rečenici prisutan skok sa V na I stupanj.

Vida Matjan predlaže da tokom intoniranja pjesme djeca hodaju ukруг jedan za drugim, pjevajući i pljeskajući, dok ih nastavnik/nastavnica prati/e pjesmom ili glasom. Pouka na kraju pjesme je sljedeća: „Ne boj se hladne vode. Čim ustaneš, ne razmišljaj mnogo, nego pjevaj, skači i razmahuj se na različite načine. Onda se umij i odmah obuci. Ne utopljavaj se previše” (Matjan i Milošević, 1962: 10).

2.4. Pjesma *Bašta*

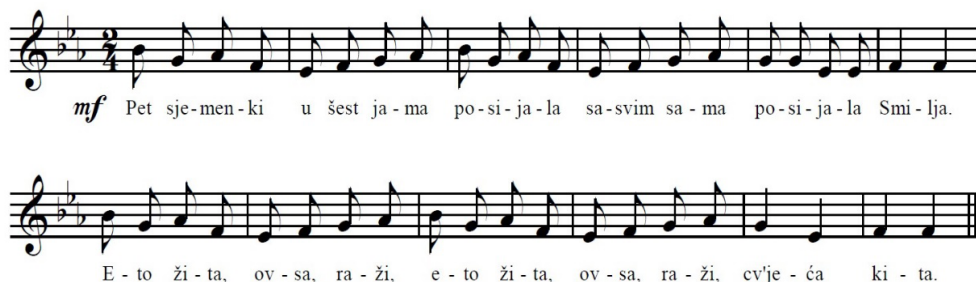
Kroz ovu pjesmu učenici su upućeni na prirodu, koliko je lijepo i važno voditi računa o njoj, zasaditi drvo, cvijet, baciti sjeme i sl. Djevojčica Smilja je uzela nekoliko sjemenki i posijala ih, nakon čega su prokljali pšenica i kukuruz.

Bašta

Tekst: M. Milošević

Muzika: V. Matjan

Umjereno brzo



Slika 6. Notni zapis pjesme *Bašta*

Bašta

Pet sjemenki u šest jama
posijala sasvim sama
mala Smilja. Eto žita,
ovsa, raži, cv'jeća kita.

Ovu pjesmu čini ponovljena rečenica od šest taktova. Interesantno je da je pjesma pisana u Es-duru. Počinje V stupnjem nakon čega se javlja terčni skok naniže, zapravo skok koji pripada razloženom durskom trozvuku naniže (V-III). Nakon njega slijedi još jedan terčni skok naniže, a zatim durski tetrahord naviše. Razlika između ponovljenih rečenica je samo u petom taktu, i to po pitanju ritma, što je uslovljeno tekstom. Zanimljiv je završetak pjesme na II stupnju (na tonu f) koji nije tipičan za umjetničku muziku, već je karakterističan završetak u narodnim pjesmama folklora našeg podneblja. Možemo reći da se u tome ogleda uticaj folklora na stvaralaštvo Vide Matjan.

Na kraju pjesme je pouka: „Ko od vas dosada nije gajio cvijeće, ili bar pomagao majci u tome – neka pokuša. Velika je radost dočekati rascvjetani pupoljak“ (Matjan i Milošević, 1962: 38).

ZAKLJUČAK

Analizirajući pjesme koje je Vida Matjan komponovala, primjećuje se da svaka ima jasan didaktički cilj: postavku tonaliteta, određeno melodijsko kretanje, skokove u određene ljestvične stupnjeve, ali i nesumljivu estetsku vrijednost. Svaka pjesma predstavlja minijaturu za sebe, u koju su ugrađena osnovna pedagoška načela, odnosno principi: od lakšeg ka težem, od poznatog ka nepoznatom. Njihovi tekstovi interesantni su i savremenim generacijama učenika koji tek ulaze u svijet muzike, jer govore o uvijek aktuelnim temama. Zbog toga ih djeca i danas sa radošću uče i pjevaju. Nadamo se da će radovi posvećeni životu i djelu Vide Matjan doprinijeti većoj popularizaciji njenog djela i većoj primjeni njenih didaktičkih pjesama u nastavi solfeđa, kako u Crnoj Gori, tako i u okruženju.

Literatura

- Antović, Ivana. 2008. Vida Matjan 1896–1993. U: Tripo Schubert (urednik), Bokeški Ljetopis (28–41). Kotor: Hrvatsko građansko društvo Crne Gore.
- Martinović Bogojević, J. & Marković, V. 2021. “The contribution of Anton Pogačar and Vida Matjan to the development of music culture of Montenegro.” *Muzikološki zbornik*, Vol. 57/2, 127–153. DOI: 10.4312/mz.57.2.127–153.
- Marković V., Ćoso-Pamer, A. 2017. *Muzička početnica – tragom jednog rukopisa*. U Petrović, M. (Ur.) Zbornik radova XX pedagoškog foruma scenskih umetnosti. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti. ISBN 987-86-88619- 98-1, 21–32 (elektronsko izdanje)
- Matjan, V., Milošević, M. 1962. *Muzička početnica* (neobjavljen rukopis)
- Milošević, M. 1982. *Muzičke teme i portreti*. Titograd: CANU.

Vedrana Marković, Andrea Ćoso-Pamer

DIDACTIC SONGS OF VIDA MATJAN AND THEIR APPLICATION IN CONTEMPORARY SOLFEGGIO CLASSES

Summary

One of the most important persons in the field of music pedagogy in Montenegro in the period after the Second World War is Vida Matjan – a pedagogue, composer, organizer of music life and founder of music school in Kotor. Our attention is drawn to didactic songs which she composed for the needs of beginners' solfeggio classes, and which are part of unpublished manuscript titled *Music Primer*. The manuscript contains 17 songs, among other things. Inspired by different topics such as tidiness, personal hygiene, work ethic, love, these songs represented a way for Matjan to introduce her students to the world of music literacy, in the age when they were created. The paper presents some of these songs, which can be interesting to students even today. With the approach that would imply performing the arrange-

ments on Orff instruments, the authors aspire to familiarize modern generations of students and teachers with these songs, which would make Matjan's work accessible to a wider pedagogical public.

Key Words: *Solfeggio, Didactic Songs, Vida Matjan, Orff Instruments, Arrangement.*

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA
BARTF-u 2022**
PRESENTATION OF ARTISTS CREATIVITY OPUS AT BARTF 2022

Vladimir Ranković rođen je 1973. godine u Kragujevcu. Završio je Prvu kragujevačku gimnaziju. Diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, odsek Primenjena grafika, atelje Grafika i knjiga. Zvanje doktora nauka u oblasti Teorija umetnosti i medija stekao je na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Redovni je profesor za užu umetničku oblast Grafika i grafičke tehnike na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu. Jedanaest radova ili njihove delove izlagao je na preko sto grupnih i devetnaest samostalnih izložbi. Dobitnik je sedam nagrada za umetnički rad. Njegovu višemedijsku instalaciju *Tuđi prostori – „Živi li čovek od iznutra ka spolja ili od spolja ka iznutra?”* otkupio je Narodni muzej Kragujevac, za Zbirku Odeljenja za istoriju umetnosti, po konkursu Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije za finansiranje umetničkih dela iz oblasti vizuelnih umetnosti, 2016. godine. Pored nje, dve kompozitne grafike iz serije *Rekonstrukcije* nalaze se u istoj Zbirci. Objavljuje naučne radove, eseje, kao i tekstove popularne publicistike. Putuje.

Vladimir Ranković was born in 1973 in Kragujevac. He completed the First Kragujevac Gymnasium high school. He graduated from the Faculty of Applied Arts in Belgrade, Department of Graphic Art, Group for Printmaking and Book Design. He obtained the title of Doctor of Science in the field of Theory of Art and Media at the interdisciplinary studies of the University of Arts in Belgrade. He is a full professor in the field of Printmaking and Printing Techniques at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac. He exhibited eleven works or their parts at over one hundred group and nineteen solo exhibitions. He is the winner of seven awards for artistic work. Multimedia installation *Somebody Else's Spaces – “Does a Man Live From Within to Without or From Without to Within?”* was purchased by the National Museum of Kragujevac for the Collection of the Department of Art History, according to the contest of the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia for the financing of works of art from the field of visual arts, in 2016. Beside it, two composite prints from the *Reconstruction* series are in the same Collection. He publishes scientific papers, essays, as well as popular nonfiction texts. He travels.

David Mastikosa (1992) je bosanskohercegovački kompozitor mlađe generacije. Osnovne i master studije završio je na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci u klasi prof. Tatjane Milošević Mijanović. Na istoj akademiji 2020. godine dobija zvanje višeg asistenta na Katedri za muzičku teoriju i kompoziciju.

Nakon što se njegova muzika pojavljuje na internacionalnoj muzičkoj sceni, on dobija porudžbine istaknutih ansambala poput: Ensemble Metamorphosis, Zagrebački solisti, Stockholm Saxophone Quartet, Kalamos kvintet i dr. Takođe, njegova muzika se pojavljuje i na internacionalnim festivalima poput: Muzički Biennale Zagreb, Festivalis Druskomanija, Dani Vlade S. Miloševića, Tribina kompozitora Beograd, AlbaNova, Vareš Classic Festival i dr.

David Mastikosa trenutno završava doktorske studije kompozicije u klasi prof. Aleksandre Vrebalov, na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Novom Sadu, te je višegodišnji stipendista Fonda „Dr Milan Jelić“. Mastikosa je alumnista francuske škole za talente Académie musicale de Villecroze, a ekskluzivni izdavač njegove muzike je holandski Donemus. Živi, radi i stvara u Banjoj Luci.

David Mastikosa, born in 1992 in Prijedor, Bosnia and Herzegovina, is a distinguished contemporary composer recognized for his unique and distinctive artistic expression. He holds both a bachelor's and master's degree from the University of Banja Luka, Academy of Arts, where he currently serves as a Senior Teaching Assistant in the Department of Musical Theory and Composition. Mastikosa won several awards for music, including the prestigious award for best music for contemporary film from the British Council Ukraine in collaboration with Dovženko-Centr in 2020. Additionally, he has been honored by the University of Banja Luka for his international achievements and contributions to the arts, as well as by the City of Banja Luka for his significant cultural contributions.

His compositions have been commissioned and performed by prominent artists and ensembles such as LLLeggiero Woodwind Trio, Ensemble Metamorphosis, Saša Mirković (viola), Stockholm Saxophone Quartet, Kalamos Quintet, Zagreb Soloists, Zagreb Flute Ensemble, Novi Sad Wind quintet, Banja Luka Philharmony, and Brass UL AG.

His work has been performed at renowned festivals worldwide, including Dani Vlade S. Miloševića (Bosnia and Herzegovina), Vareš Classic Festival (Bosnia and Herzegovina), Festivalis Druskomanija (Lithuania), AlbaNova (Belgium), CEME (Israel), Music Biennale Zagreb (Croatia), Trieste Flute Festival (Italy), the 32nd International Review of Composers in Belgrade (Serbia), and the Festivalul Internațional de Muzică Nouă Intrada (Romania).

Exclusively published by Donemus Publishing House of Contemporary Classical Music in the Netherlands, Mastikosa is also an alumnus of the esteemed Académie musicale de Villecroze in France and serves as a member of the High Council to the Mayor of Banja Luka. David Mastikosa lives, works, and creates in Banja Luka, contributing profoundly to the contemporary classical music landscape.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(082)
73/76(082)
37.036(082)

**НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним учешћем Балкан
Арт Форум (10 ; 2022 ; Ниш)**

Umetnost i kultura danas: interakcija : zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 7–8. oktobar 2022.) / [Deseti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum 2022.] ; [urednik Igor Nikolić] = Art and culture today: interaction : proceedings of the Scientific Conference Niš 2022, 7–8th October 2022 / [The tenth National Scientific Forum with International Participation Balkan Art Forum 2022] ; [editor Igor Nikolić]. - Niš : Univerzitet, Fakultet umetnosti = University, Faculty of Arts : SANU, Ogranak SANU u Nišu = SASA, Branch of SASA in Niš, 2026 (Niš : Grafika Galeb). - 152 str. : ilustr. ; 25 cm + 1 elektronski optički disk (CD-ROM ; 12 cm)

Uporedo srp. tekst i engl. prevod. - Tekst ćir. i lat. - Tiraž 50. - Napomene i bibliografske reference uz radove. - Bibliografija uz svaki rad. - Rezimeji na engl. ili srp. jeziku uz svaki rad.

ISBN 978-86-85239-97-7

а) Музика -- Зборници б) Уметничко образовање -- Зборници

COBISS.SR-ID 196585993



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА



9 788685 239977