

ĩntèrkùltùràlnòst

ČASOPIS ZA PODSTICANJE I AFIRMACIJU INTERKULTURALNE KOMUNIKACIJE / 2017 / BR. 14



ĩntèrkùltùràlnòst

ČASOPIS ZA PODSTICANJE I AFIRMACIJU INTERKULTURALNE KOMUNIKACIJE / 2017 / BR. 14

INTERKULTURALNOST

Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije

Izdavač: Zavod za kulturu Vojvodine, Vojvode Putnika 2, Novi Sad,

tel. 021/ 4754148, 4754128, interkulturalnost@zkv.rs

Za izdavača: mr Smiljana Vlajić, direktor

Glavni i odgovorni urednik: dr Aleksandra Đurić Bosnić

Uredništvo: dr Dušan Marinković, Novi Sad / dr Ivana Živančević Sekeruš, Novi Sad / dr Željko Vučković, Sombor /
dr Aleksandra Jovičević, Beograd, Rim / dr Dragana V. Todoseskov, Novi Sad / mr Dragan Jelenković, Pančevo, Beograd / dr Ira Prodanov, Novi Sad /
dr Andrej Mirčev, Osijek, Rijeka / Vera Kopicl MA, Novi Sad / Miroslav Keveždi MA, Novi Sad / dr Andrea Ratković, Sremski Karlovci /
dr Branislava Vasić Rakočević, Novi Sad / dr Marija Nenadić, Bukurešt / dr Dinko Gruhonjić, Novi Sad / mr Maja Sedlarević, Novi Sad /
dr Milivoj Bešlin, Novi Sad

Stalni saradnici: Franja Petrinović, Novi Sad / Sava Stepanov, Novi Sad / Ivana Vujić, Beograd / dr Saša Brajović, Beograd /
dr Nikolae Manolesku, Bukurešt / Serž Pej, Pariz / mr Majda Adlešić, Novi Sad / Tanja Kragujević, Beograd / dr Nada Savković, Novi Sad /
dr Damir Smiljanić, Novi Sad / Tomislav Kargačin, Novi Sad / dr Boris Labudović, Novi Sad / Ivana Indin, Novi Sad /
dr Radmila Gikić Petrović, Novi Sad / dr Aleksandra Izgarjan, Novi Sad / dr Aleksandra Kolaković, Beograd /
dr Aleksandra Đurić Milovanović, Beograd

Savet: dr Jasna Jovanov / dr Gojko Tešić / mr Vasa Pavković / dr Milena Dragičević Šešić /
dr Gordana Stokić Simončić / dr Predrag Mutavdžić / dr Nikola Grdinić / dr Vladislava Gordić Petković / Milorad Belančić /
mr Mladen Marinkov / dr Mikloš Biro / dr Lidija Merenik / dr Kornelija Farago / dr Svenka Savić / dr Svetislav Jovanov / dr Milan Uzelac /
dr Janoš Banjai / dr Ljiljana Pešikan Ljušanović / dr Žolt Lazar / dr Zoran Đerić / dr Zoran Kindić / dr Dragan Koković / dr Dragan Žunić /
dr Milenko Perović / dr Ildiko Erdei / mr Dinko Gruhonjić / Nedim Sejdinović / dr Dubravka Valić Nedeljkić / dr Ivan Milenković

Međunarodni savet: Nebojša Radić, Kembridž, Engleska / dr Ivana Milojević, Sanšajn Koust, Australija /
dr Dragan Kujundžić, Gejnsvil, Florida, SAD / dr Branislav Radeljić, London, Engleska / dr Nataša Bakić Mirić, Alma Ata, Kazahstan /
dr Samjuel Babatunde Moruvavon, Ado Ekiti, Nigerija / dr Marharita Fabrikant, Minsk, Belorusija / dr Nina Živančević, Pariz, Francuska /
dr Nataša Urošević, Pula, Hrvatska / A. K. Džaješ, Hajderabad, Indija / dr Dušan Bjelić, Portland, SAD / dr Maria Kundura, Boston, SAD /
dr Samir Arnautović, Bosna i Hercegovina / dr Esad Delibašić, Bosna i Hercegovina

Koordinator Međunarodnog saveta: dr Dragan Kujundžić

Pravni konsultant: Nina Urukalo **PR, komunikacije:** Milica Razumenić **Lektura:** Ljudmila Pendelj

Tehničko uređenje: Dunja Šašić **Međunarodna saradnja:** Dragan Ilić, Ileana Ursu, Meral Tarar Tutuš

Autor vizuelnog identiteta časopisa: Dragan Jelenković

Urednik foto-editorijala: Vladimir Pavić **Dizajn i prelom:** Pavle Halupa

Autor foto-editorijala: Olivera Indić

Štampa: „Futura“, Mažuranićeva 46, Petrovaradin **Copyright:** Zavod za kulturu Vojvodine, 2012. **Tiraž:** 300

ČASOPIS IZLAZI POD POKROVITELJSTVOM POKRAJINSKOG SEKRETARIJATA
ZA KULTURU I JAVNO INFORMISANJE VLADE AP VOJVODINE

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije je 2013. kategorizovalo časopis *Interkulturalnost* kao časopis od nacionalnog značaja (M52).

INTERCULTURALITY

Magazine for stimulation and affirmation of intercultural communication

Publisher: Institute for culture of Vojvodina, Vojvode Putnika 2, Novi Sad,

phone no. +381 21 4754148, 4754128, interkulturalnost@zkv.rs

President and Chief Executive Officer: Smiljana Vlajić. M.F.A.

Editor-in-Chief: Aleksandra Đurić Bosnić, Ph.D.

Assistant Editors: Dušan Marinković, Ph.D, Novi Sad / Ivana Živančević Sekeruš, Ph.D, Novi Sad /
Željko Vučković, Ph.D, Sombor / Aleksandra Jovičević, Ph.D, Belgrade, Rome / Dragana V. Todoreskov, Ph.D, Novi Sad /
Dragan Jelenković, M.F.A, Pančevo, Belgrade / Ira Prodanov, Ph.D, Novi Sad, Andrej Mirčev, Ph.D, Osijek, Rijeka /
Vera Kopicl MA, Novi Sad / Miroslav Keveždi, MA, Novi Sad / Andrea Ratković Ph.D, Sremski Karlovci /
Branislava Vasić Rakočević, Ph.D, Novi Sad / Marija Nenadić, Ph.D, Bucharest / Dinko Gruhonjić, Ph.D, Novi Sad /
M.F.A. Maja Sedlarević, M.F.A, Novi Sad / Milivoj Bešlin, Ph.D, Novi Sad

Contributing Authors: Franja Petrinović, Novi Sad / Sava Stepanov, Novi Sad / Ivana Vujić, Belgrade /
Saša Brajović, Ph.D, Belgrade / Nicolae Manolescu, Ph.D, Bucharest / Serge Pey, Paris / Majda Adlešić, M.Phil, Novi Sad /
Tanja Kragujević, Belgrade / Nada Savković, Ph.D, Novi Sad / Damir Smiljanić, Ph.D, Novi Sad / Tomislav Kargačin, Novi Sad /
Boris Labudović, M.Phil, Novi Sad / Ivana Inđin, Novi Sad / Radmila Gikić Petrović, Ph.D, Novi Sad /
Aleksandra Izgarjan, Ph.D, Novi Sad / Aleksandra Kolaković M.Phil, Beograd / Aleksandra Đurić Milovanović Ph.D, Beograd

Council: Jasna Jovanov, Ph.D. / Gojko Tešić, Ph.D. / Vasa Pavković, M.Phil. / Milena Dragičević Šešić, Ph.D. /
Gordana Stokić Simončić, Ph.D. / Predrag Mutavdžić, Ph.D. / Nikola Grdinić, Ph.D. / Vladislava Gordić Petković, Ph.D. / Milorad Belančić /
Mladen Marinkov, M.F.A. / Mikloš Biro, Ph.D. / Lidija Merenik, Ph.D. / Kornelija Farago, Ph.D. / Ivan Milenković, Ph.D. /
Svenka Savić, Ph.D. / Svetislav Jovanov, Ph.D. / Milan Uzelac, Ph.D. / Janoš Banjai, Ph.D. / Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Ph.D. /
Žolt Lazar, Ph.D. / Zoran Đerić, Ph.D. / Zoran Kindić, Ph.D. / Dragan Koković, Ph.D. / Dragan Žunić, Ph.D. /
Milenko Perović, Ph.D. / Ildiko Erdei, Ph.D. / Dinko Gruhonjić M.Phil. / Nedim Sejdinović / Dubravka Valić Nedeljković Ph.D.

International Council: Nebojša Radić, Cambridge, England / Ivana Milojević, Ph.D, Sunshine Coast, Australia /
Dragan Kujundžić, Ph.D, Gainesville, Florida, USA / Branislav Radeljić, Ph.D, London, England / Nataša Bakić Mirić, Ph.D, Almaty, Kazakhstan
/ Samuel Babatunde Moruwawon, Ph.D, Ado Ekiti, Nigeria / Marharyta Fabrykant, Ph.D, Minsk, Belarus / Nina Živančević, Ph.D, Paris, France /
Nataša Urošević, Ph.D, Pula, Croatia / A. K. Jayesh, M.Phil, Hyderabad, India / Dušan Bjelić, Ph.D, Portland /
SAD, Maria Koundoura, Ph.D, Boston, SAD / Tomislav Longinović, Madison, USA / Jerry Chidozie Chukwuokolo Ph.D, Abakaliki, Nigeria /
Samir Arnautović, Ph.D, Bosnia and Hercegovina / dr Esad Delibašić, Bosna i Hercegovina

Coordinator of the International Council: Dragan Kujundžić, Ph.D

Legal Affairs: Nina Urakalo **PR Manager:** Milica Razumenić **Proofreading:** Ljudmila Pendelj

Technical Editor: Dunja Šašić **International Cooperation:** Dragan Ilić, Ileana Ursu, Meral Tarar Tutuš

Visual Identity: Dragan Jelenković

Photography Director: Vladimir Pavić **Layout:** Pavle Halupa

Editorial Photographer: Olivera Inđić

Printed by: „Futura“, Mažuranićeva 46, Petrovaradin **Copyright:** The Institute for culture of Vojvodina, 2012. **Circulation:** 300

THE MAGAZINE IS SPONSORED BY THE PROVINCIAL SECRETARIAT FOR CULTURE
AND PUBLIC INFORMATION OF AP VOJVODINA

Interculturality was categorized as a scientific publication of national importance (M52) in 2013 by the Ministry of Education, Science and Technological Development - Serbia and the National Council for Science and Technological Development.

úvòdñík

Aleksandra Đurić Bosnić, PONIŠTAVANJE STRANOSTI U 21. VEKU 8

ĩntérkùltúrálna istráživanjá

Tamir Sorek, Robert G. White, AMERICAN FOOTBALL AND NATIONAL PRIDE: RACIAL DIFFERENCES . . . 12

Milivoj Bešlin, BLAJBURG I REVIZIONIZAM: IZMEĐU ISTORIJE I MITA 29

Sanja Kojić Mladenov, PRIKAZIVANJE ROMKINJA: SLIKARSKA PRAKSA U SRBIJI 39

Sara Mandić, KULTURNO-UMETNIČKI AKTIVIZAM MARIJE JUDINE 52

vĩdeñjá

Dragan Kujundžić, ENVOILES. (POST IT) 67

Aida A. Hozić, THE BANALITY OF SURVIVAL 74

dijaløzí

DAJEMO ŠANSU SVIM ISTINAMA (sa ZVEZDANOM KOVAČ razgovarala Danijela Đonović) 87

kòòrdĩnãte

Mara Radović, NE POZAJMLJUJEM SVOJE OČI 97

Slađana Ljubičić, ENTUZIJAZAM ZA POČETNIKE: KAKO DA MLADI PISAC IZAĐE IZ ZONE NESIGURNOSTI . . . 107

Miroslav Keveždi, IMIGRANTI U VAVILONSKOJ KULI 112

Branislava Vasić Rakočević, ČOPIĆEV HUMOR I IGRIVOST KAO ČITALAČKI PARAMETRI

KOJI SU NADVLADALI VREME 114

Aleksandra Đurić Bosnić, MEDIJSKI ISKORAK OKRUŽENJA – IZVAN GRANICA NESPORAZUMA 116

Aleksandra Đurić Bosnić

Poništavanje stranosti u 21. veku

Kulturološke dileme 20. veka, koliko god različitih odgovora nudile, kao svoj zajednički imenitelj imaju uvid u to da je stepen spremnosti za rešavanje zagonetki koje pred nas stavlja sopstveni kontekst istovremeno i stepen naše podešenosti za razotkrivanje i definisanje konteksta Drugog. Zapravo, stepen pretencioznosti kojom svoj sud proglašavamo konačnim i tačnim svedoči o stepenu našeg umeća posmatranja i spremnosti da u svakom viđenju prepoznamo trag relativnog.

Skicirajući portret intelektualnog nomada, Kenet Vajt, tvorac pojma 'geopoetika', za sebe kaže da je intelektualac koji nije univerzalan kao Hegel, niti socijalan poput Sartra, već – svetski. Budući da nema za cilj posedovanje nekog sveta, baš kao ni trenutnu socio-političku efikasnost, intelektualni nomad „pronalazi zadovoljstvo u jednom svetu koji ima svoje napukline, svoje razjapljenosti, svoje strmine, svoja neočekivana iskravanja” (Vajt).

Intelektualni nomad je istovremeno nihilist, istraživač, anarhist i lutalica, pokretljiv, mnogostruk i brz, ne vezuje se ni za kakvu ideologiju pa nema izraženo osećanje ideološke solidarnosti, osim u odnosu na svet. Ova Vajtova formulacija bliska je Bilefeldovoj 'univerzalizaciji stranosti' kao nestanku jednoznačnih referentnih sistema i jednodimenzionalnih identiteta, pri čemu se vlastiti životni oblici relativizuju, a individua „više ne pripada samo jednom svetu, nego ima veoma različite referentne sisteme” (Bilefeld).

Različitost referentnih sistema, njihova percepcija i vrednovanje kroz interakciju kultura elementi su teorije o interkulturnoj komunikaciji kakvom je vidi Klaus Rot: „U središtu se nalazi pitanje šta se događa kada ljudi različitih kulturnih kodova komuniciraju jedni sa drugima i međusobno reaguju u nekakvom društvenom kontekstu” (Rot).

Za kulturološke dileme 21. veka, suočene sa svim izazovima globalizacije, migracija, siromaštva, terorizma ili rasizma, problemi praktične primene interkulturne komunikacije postaće imperativ, pre svega u odnosu na problem u kojoj meri, da li neizbežno i na koji način kulturni kontakt uslovljava ili podrazumeva kulturni konflikt, kulturni šok, nesporazume ili – razumevanje...

A woman with her eyes closed, looking up, against a blue background with a bright light source on the left. The text is overlaid on the bottom right of the image.

**iñtérkùltúrałna
ìsträživanjá**

Tamir Sorek, University of Florida, USA
Robert G. White, University of Florida, USA

American Football and National Pride: Racial Differences

SUMMARY: Sports have been a sphere for major-race related dialectical tensions in the United States: segregation vs. integration, oppression vs. resistance, and the perpetuation vs. elimination of racial stereotypes. This paper examines the intersection of these two contested terrains surrounding the most widely followed sport in contemporary America: football.

KEYWORDS: sports, race and racism, racial tensions, segregation, integration.

0. INTRODUCTION

Over the past four decades, scholars from diverse disciplines have consistently emphasized the role of sport in expressing, reflecting, or producing national sentiments (Abell et al. 2007; Bairner 2001; Ehn 1989; Gibbons 2011; MacClancy 1996; Marks 1998; Solis 1996; Sorek 2007; Tuastad 1997; van Hilvoorde, Elling and Stokvis 2010). Both sport and national identity, however, are “contested racial terrains,” where constant struggles over the meaning and role of racial categories are taking place (Beamon and Messer 2014; Buffington 2005; Hartmann 2000). American national identity has been shaped by a struggle between “racial nationalism,” a political world-view that associates American identity with whiteness and a more inclusive racially-blind “civic nationalism,” which links American identity to the adoption of certain values (Gerstle 2001). Throughout American history these two perspectives had competed over the legal definition of citizenship, naturalization laws, distribution of resources, and the popular understanding of who and what is entitled to be considered “American”. At the same time, sports have been a sphere for major-race related dialectical tensions: segregation vs. integration, oppression vs. resistance, and the perpetuation vs. elimination of racial stereotypes (Carrington 2010:88; Hartmann 1996). This paper examines the intersection of these two contested terrains surrounding the most widely followed sport in contemporary America: football.

The football spectacle contains explicit displays of patriotism and discourses of opportunity and hard work, each contributing to narratives of national identity. Furthermore, while many sport events include singing the national anthem and displays of the flag, among the three American hegemonic sports (football, baseball, and basketball) the football spectacle is unique in explicitly incorporating displays of military strength and unity in its choreography. Our basic premise is that if football plays a role in shaping American national identity, this role should be expressed in a positive statistical correlation between being a football fan and indicators of national identification. At the same time, the importance of race in the construction of national identities, as well as in determining socio-political dynamics in the sport sphere raises the question whether any such influences may also differ by race.

The existing literature suggests at least two scenarios. The ideal of a color-blind meritocratic order that is ever-present in sport in general (Birrell 1989; Hartmann 2003) is especially salient in the hegemonic narrative of American national identity. For many spectators, displays of athleticism and successful teamwork may affirm the importance of meritocracy in their accounts of American exceptionalism. The over-representation of African-Americans among professional football players (between 65 and 69 percent of all NFL players since 1992 (Lapchick et al. 2014)) and their success on the field may further enhance the ‘civic’ image of American nationalism, which might be adopted by whites and African-Americans alike. The extreme underrepresentation of African Americans among CEOs, Presidents, and NFL owners is less relevant for the construction of public racial images because these positions gain far less media exposure than athletes. In addition, the racial distribution in these positions is more similar to most positions of power in the US, which make it even less noticeable. The black success in any public sphere is the exception that attracts public attention.

For whites, both the racial and the civic definitions of American nationalism are inclusive and the patriotic ambience of the football experience is likely to be associated with national sentiments, whether they interpret them as representing racial or civic nationalisms. Black fans may adopt the prevalent rhetoric about football as a sphere of racial integration where the “American dream” may be realized, adopting similarly favorable national sentiments albeit from the successes of African-American players and not only as the outward displays of patriotic symbols. In this case we should expect both white and black football fans to express stronger American national identification than non-fans even if such sentiments arise for different reasons.

However, the successes of African-American players may also be an opportunity for imagining black resistance. W.E.B Du Bois’ observation that a fundamental tension exists between American and black identities (Du Bois 1903) was an early statement about the inseparability of racial and national identities. Ties between race and national identity continue to frame studies of American national identification where measures of black identification and in-group racial preference have been shown to negatively correlate with the strength of American patriotic sentiment (Sidanius et al. 1997; Citrin et al. 2007). We postulate that a sense of black collective pride experienced in the sphere of American football might be translated into aversion to American national pride. Rather than providing an endorsement of the meritocratic ideal, black success in football might serve as a reminder of the long distance to achieving a commensurate meritocratic order in the spheres of American life off the playing field where persistent racial inequalities can sharply limit life chances. If black football fans tend to associate American national identity with whiteness, the visibility of American national symbols may be interpreted as exclusionary and pose another source of antagonism. In this case, African-American fans may not just express weaker sentiments of national identification than white fans but in the extreme case, lower sentiments than African-American non-fans.

In any scenario, the symbolic power generated in the football sphere has potentially important political implications by generating sentiments of national unity, by having differential effects on the national identification of certain racial groups, or by making national pride a tool for distraction from other burning socio-political issues, including racial inequality. This is what makes the relation between football fandom, national pride, and race a vital scholarly topic of investigation.

We examine the relationship between fandom in football and national pride, as a specific dimension of national identity, with data that we assembled from nationally representative opinion surveys over the period 1981-2014. Aggregating seventy-five opinion polls with questions about football fandom, national pride and race we compare national pride and NFL fandom among white and black Americans in this period. We analyze the subsample of opinion polls with measures of both fandom and national pride to find out whether an association between the two exists and whether there is a difference between the direction and magnitude of this association among black and white Americans. We examine as well whether the

national pride – football fandom nexus is affected by the interaction race and gender. Finally, we use these survey to investigate whether our findings are unique to football among professional sports.

1. LITERATURE REVIEW

1.1. Race and national identity

Our conception of “national identity” relies on considering the nation as a socially constructed “imagined community” with limited boundaries (Anderson 1983). The socially constructed boundaries do not always overlap with legal definitions of citizenship. The criteria for inclusion in the national community are under constant struggle with different actors aspiring to promote various ideal types of codes for inclusion (Eisenstadt and Giesen 1995; Gerstle 2001; Kimmmerling 1985; Sekulic 2004). These codes of inclusion could theoretically rely on rigid “primordial” elements like race and ethnicity, civic elements like adoption of certain customs, or “sacred” elements such as religion or quasi-religious ideologies (Eisenstadt and Giesen 1995). The hegemonic popular interpretations of national identities, therefore, are constantly changing and they depend on the political power balance between their respective supporters.

In the context of these struggles, a large body of work documents the inter-dependency between the construction of racial and national identities (Collins 2001; Gerstle 2001; Gilroy 2013; Goldberg 2002; Omi and Winant 1994; Smith 1988; Thobani 2007). Collins (2001) illustrates how intersecting social hierarchies of race and ethnicity foster racialized understandings of American national identity, which assign African-Americans an inferior status with only partial membership in the nation-state. “Racial nationalism,” a perception that associates American identity with whiteness, was dominant in the formative years of the the US in the 18th and 19th century and persists in many domains of the public sphere (Gerstle 2001). While such expressions may currently solicit greater social sanction, African Americans still see themselves as less “typically American” than other races (Theiss-Morse 2009:82-83) and an implicit bias experiments with white college students underscore the pervasiveness of associations of American identity with whiteness (Devos and Banaji 2005).

Sentiments of national identity are not easily amenable to empirical study. Differences in the meanings of belonging to a national community may be poorly expressed by survey respondents and highly dependent on context. Empirically, we focus our analysis and discussion on national pride, as one dimension of national identification. Our choice of using national pride as an indicator of national identity is due to the abundance of opinion polls over the last thirty-five years with a nearly identical question asking respondents to rate their level of national pride. No other measures of national identity have similarly consistent wording with sufficient frequency over long periods of time.

Studies examining sport and race frequently treat conceptions of national identification, patriotism, and national pride as equivalent. This conflation might conceal some differences between various dimensions of national identification. In addition, the sentiment of belonging to a nation may be only partly associated with the level of pride in belonging to the nation (Sorek and Ceobanu 2009). Nevertheless, a sentiment of belonging is by definition a pre-condition for pride in belonging. We assume that the level of overlap between belonging and national pride is high enough to consider pride as a specific dimension of national identification.

National pride by itself is a multidimensional phenomenon because individuals can be proud in different aspects of their respective nation (Evans and Kelley 2002; Hjerem 1998; Smith and Kim 2006). Nevertheless, a general sense of national pride is a measurable phenomenon that has been widely shown to correlate with demographic factors and measures of social and political attitudes (Ariely 2012; Citrin et al. 2007; Cohen 2008; Sorek and Ceobanu 2009). The relation between national pride and a related concept, patriotism, varies according to scholars’ definitions. Yet, prior empirical work examining the ties between

national pride and an assortment of attitudes reflecting national attachments show how closely pride is related to patriotism in the American context (Kosterman and Feshbach 1989). We assume that individual sentiments of national pride are partly related to their understanding of the hegemonic criteria for inclusion in the national community. Individuals who perceive higher compatibility of these hegemonic criteria with their own personal profile are more likely to feel proud in belonging to the national community.

Accordingly, empirical evidence from the United States is consistent with significant race differences in national identification and pride. Although Americans of all races express high levels of national pride and commitment to American identity in public opinion polls, African-Americans have been shown to report lower levels of national pride (Citrin et al. 2007; Harlow and Dundes 2004; Huddy and Khatib 2007; Sidanius et al. 1997; Stempel 2006:101; Theiss-Morse 2009:136-137). The most detailed examination of these gap was demonstrated by Theiss-Morse (2009) who found that African-Americans score lower on a scale of American national identity based on cognitive, evaluative, and affective components of social identity. In-group identification and in-group racial preference have also been shown to positively correlate with American patriotism among whites but negatively correlate among African Americans (Citrin et al. 2007; Sidanius et al. 1997).

1.2. Football and American national identity

The literature examining the ties between sport and national identity in contexts outside of the United States has largely considered “external” tests of power: much of the European, Latin American, and Middle Eastern literature about sport and national identity refers to tests of power in international competitions (Ehn 1989; Gibbons 2011; Marks 1998; Solis 1996; van Hilvoorde, Elling and Stokvis 2010) or in struggles between ethno-national groups in divided countries (MacClancy 1996; Sorek 2007; Tustad 1997). International sport competitions earn less public attention in the United States, especially for the hegemonic sports for which public following of local competitions is dramatically larger. Studies of national identity and sport in the United States instead emphasize the rituals of domestic competitions. In this literature, nationalistic or patriotic sentiments are not born out of external power tests but around the routine of local sport institutions and the prevalent discourse in the domestic sport sphere. This is not a trivial difference. Major international competitions occur in long intervals that are not part of the cyclic routine of fans’ lives. Acting as a fan in these events may lead to only minor and temporary fluctuations in national pride (van Hilvoorde, Elling and Stokvis 2010). For fans of domestic sport teams, the fandom experience is a weekly cyclic routine during long months every year occupying larger segments of their life and therefore more likely related to their world view in other spheres.

Football maintains an extended reach in American life. Over the last two decades it has emerged with the largest television viewership, the richest media markets and a deep fan-base. Comparing the rankings of “favorite” sports from the surveys in our dataset shows the rapid ascendance of football from well below baseball and basketball to the country’s favorite sport by the 1990s. Football, like baseball and basketball, may be described as a “hegemonic sports culture” that “dominates a country’s emotional attachment” (Markovits and Hellerman 2001:10). A hegemonic sport, while not necessarily practiced by the largest number of individuals, is followed the most widely. It is over-represented in popular culture such as film and literature and attracts followers from diverse social classes. Compared with other sports, a hegemonic sport then has the highest potential for shaping public discourse in general and hegemonic definitions of national identity in particular.

Football is also commonly considered to uphold many values that are consistent with popular narratives of American national identity. Early analyses of sport and American national identity conducted by anthropologists followed Clifford Geertz’s rendering of sport (and especially football) as “Deep Play” (Geertz 1973) that embodies values in the American collective ethos. In this manner, sport comes

to serve as a metaphor for the national character not only for participants in the game itself but also the fans. Football's reliance on sophisticated technology, extreme specialization, and violent but legitimate territorial incursion are closely aligned with commonly understood attributes of American life (Real 1975:42). Montague and Morais (1976) argued that "the football team looks very much like a small-scale model of American corporation: compartmentalized, highly sophisticated in the coordinated application of differentiated, specialized technology, turning out a winning product in a competitive market" (p. 39). Success in football is earned by the team whose players are the most skilled, hard-working, and self-sacrificing (p.49), further providing a model of the meritocratic ideal embedded in narratives of American exceptionalism. This early scholarship attributed sport with a unifying power based on the assumption of a universal meaning of the game across race and class boundaries.

Later studies, especially since the late 1980s, emphasized the instrumental aspect of the construction of national pride. Teams and broadcasting networks create the imagery and symbols that associate football with patriotism, including frequent appearances of the American flag, celebrity productions of the national anthem, military flyovers, and collective expressions of support for the military (Fischer 2014; King 2008). Rhetoric about player biographies, team histories and even play-by-play analysis explicitly emphasize racial and ethnic integration, national and family unity, and the links between football success and the "American dream" based on hard work following the rules of fair play (Butterworth 2008; Sage 1996; Wenner 1989).

Existing sociological studies of American football analyze public images, symbols, and form of discourse, but they rarely investigate the point of view of the wider circle of individuals who are exposed to these representations and are emotionally involved in them: the fans. We adopt Amenta and Miric's (2013:312-313) conception of a fan as anyone who regularly follows a given sport and maintains a significant emotional attachment to the team or its players. It is this emotional attachment that enables the sport field to generate such a symbolic power.

Studies of sports fans are prolific outside of the U.S. but neglected by U.S. sociology. Furthermore, among the rare exceptions to this rule we could identify only one study that analyzed issues of racial identity (Tripp 2003) and none of these studies used nationally representative samples nor considered the importance of national pride. The only study that came close to examining these questions was conducted by Stempel (2006), who found that the intensity of watching certain televised sports (baseball, tennis, golf, car racing, extreme sports, NFL, college football, and boxing) was positively correlated with self-reported sentiments of American patriotism including support for US intervention in Iraq. This study, though, did not present separate calculations of the correlation between patriotism and spectatorship by race.

Scholars of fandom have suggested important typologies of fans and identified meaningful classificatory continuums (Crawford 2003; Giulianotti 2002). Our dataset, however, limits us to a very minimalistic and highly inclusive definition of fandom. As Crawford wrote, the general public has varying levels of interest or knowledge in a given subject matter, and the "career" of a fan "will start to move towards the 'interested' position when the individual begins to take more of a specific interest in the subject" (Crawford 2003:230). Our operational definition of this "specific interest" is self-identifying as a football fan in response to a survey question.

1.3. Gender, race, and nation in football

The discourses of masculine domination has long been prevalent in the sport sphere (Birrell and Cole 1994; Burstyn 1999; Hargreaves 1994; Messner, Dunbar and Hunt 2000; Messner 1988) and national ideologies tend to be gendered and to reproduce masculine superiority (Enloe 1989; Nagel 1998; Yuval-Davis 1997). We know also that women and men have different motives for watching football and for being a fan and they differ in their attitudes toward the game (Clark, Apostolopoulou and Gladden

2009; Dietz-Uhler et al. 2000). Therefore, it is worth examining not only race as an independent variable but also the interaction of race and gender. If the linkage between football and national pride is meaningful for enhancing masculine supremacy, and if this linkage has inverse implications on black and white Americans - then the statistical association should be stronger among men. In this case, football may provide a more attractive venue for imagining resistance for black men than for black women. At the same time, a positive correlation between football fandom and national pride among white Americans might be stronger among men than among women.

2. MATERIALS AND METHODS

We begin our assessment of the relationship between enthusiasm for football and national pride by examining the trends in national pride and interest in the NFL (sparse available data about fandom for college football prevent a broader consideration of football). It is noteworthy that we are not trying to explain the fluctuations in national pride (as this topic deserves a separate article) but rather examine race differences and their association with trends in football fandom. The second stage of our analysis examines the association between individual fandom and national pride in the years for which both measures are available.

We contacted polling firms and searched several archives of public opinion and survey data and identified 166 surveys that include questions about national pride or interest in sports that date back to the late 1970s. We selected from these studies the nationally representative surveys with questions pertaining to interest in football and adequate sample sizes of African-Americans for estimating race differences in responses. Few of the surveys that we identified had sufficient sample sizes of Asians or Hispanics for including these groups in our analysis. For this reason, we limited the samples of each survey to white and black respondents who self-identify as U.S. citizens.¹

Our search identified 40 surveys with a measure of national pride with the earliest available question appearing in 1981 and the latest in 2014. We identified 37 surveys with a measure of interest in professional football occurring since 1981, resulting in a total sample size of 76 unique surveys. The measure of national pride is taken from the question “How proud are you to be an American?” The wording of this question and the five possible response categories ranging from “Not at all proud” to “Extremely proud” are largely consistent across surveys. Although a small number of surveys include only four response categories in which the highest level is “Very proud,” we found only modestly higher proportions reporting the highest response category in these surveys when they occurred at the same time as surveys with the five response categories.² This measure is the only available measure of national pride spanning the period of time that we consider which also displays near identical question wording across surveys. While responses in the top and bottom response categories may be more subject than intermediate responses to the influences of cultural norms pertaining to civic duty, this measure presents a unique opportunity to study long-term trends in national pride.

The measure of football fandom is taken from questions asking respondents to indicate the level of their interest in football. Questions either specifically ask about football or ask “For each of the following, please say whether you are a fan of that sport or not” and then provide a list of up to fifteen

1 The surveys were received by direct request to major polling firms or retrieved from the Roper Center Public Opinion Archives at the University of Connecticut, the Interuniversity Consortium for Political and Social Research at the University of Michigan, and the Odum Institute Data Archive at the University of North Carolina .

2 Separate trends of high pride calculated from questions using five- and four-item response categories showed little difference over the period of time when both types of questions were asked. There were also no differences in the size of the race gap. Two additional surveys are included that ask “Describe your feelings of patriotism” (Scripps 2003) and “Which of these describes you well? Often feel proud to be American” (Pew American Trends Panel 2014 Wave 3.) Estimates from the Pew study were provided by the Pew Research Center.

response categories that includes football. Nearly all questions indicate three possible response categories with the most common categories specifying “Yes, a fan”, “Somewhat of a fan” and “No, not a fan.” We estimate the proportions of white and black respondents in each survey reporting the highest levels of national pride and of interest in football from 1981 to 2013. The proportions for each survey are weighted using the survey’s published weights. For each of the series, a smoothed trend is estimated using a kernel-weighted local polynomial regression.³

The absence of any single survey with the two key questions about national pride and fandom for professional football prevents directly examining the relationship between these two constructs. However, we identified three surveys with the national pride question which also ask questions about enthusiasm for football in general that highly correlate with NFL fandom. In addition to asking about national pride, Gallup surveys in 2000 and 2006 ask “Are you a fan of college football, or not?” A 2013 Gallup survey asks respondents to indicate whether “football” is “your favorite sport to watch?” from among a list of eighteen different sports. While these two measures may be more sensitive to individual educational attainment and region of residence than reports of interest in the NFL, we found in separate surveys that each of these measures is highly correlated with self-identifying as a NFL fan. A fourth survey (Howard Scripps News Service 2003) includes the question about NFL fandom and a question that asks respondents to “Describe your feelings of patriotism.” We code individuals reporting “Very Patriotic” as proud. This question is comparable to the question used in the studies we cite above showing sizable race gaps in patriotism.

We pool these four surveys in order to assess the individual-level relationship between football fandom and national pride independent of well-known correlates with national pride which are available in these surveys. Analyzing this pooled dataset allows greater precision in examining not only the strength of the relationship between fandom and pride but also the degree to which any race differences in this relationship may be attributable to race differences in predictors of national pride.

We estimate logistic regressions of high national pride – the highest response category of the pride measures in these four surveys. The regression models include covariates for age, sex, region of residence, survey year, conservatism and educational attainment. The three demographic measures have no variation in question wording or response categories across the four surveys. The measure of conservatism is a continuous measure based on a question asking respondents to specify their political views using a five point scale ranging from very conservative to very liberal. This question commonly displays large race differences in national surveys and has identical wording across the four surveys.⁴ Educational attainment is measured with similar uniformity across the surveys. We use a set of indicators of educational attainment to account for the potentially sizable differences in national pride between high school drop-outs, non-college educated high school graduates and respondents with college degrees or greater schooling. The absence of any additional measures which are comparable across these four surveys prevents accounting for other attributes such as socioeconomic status or veteran status which have been shown to correlate with high national pride. The key explanatory variable in the model for assessing race differences in the importance of fandom for national pride is an interaction between race and fandom. We interact the indicator of being a fan with the race indicator to evaluate the difference in the importance of fandom for the probability of reporting high national pride. We then stratify the sample by sex to test for gendered race differences in order to account for any gender differences in both national pride and our model covariates.

3 This smoothing method is similar to a least squares regression that applies differing weights to observations depending on their distance from each focal observation. While weighted polynomial regression is more sensitive to outliers it is also less subject to the bias in the overall trend estimates inherent in more general smoothing techniques.

4 “Most in U.S. Still Proud to be an American.” <http://www.gallup.com/poll/163361/proud-american.aspx>, accessed March 16, 2015. The measure of pride in this study combined reports of “extremely” and “very” proud.

3. RESULTS

3.1. The Decline in National Pride and Rise of the NFL

African-Americans consistently report lower rates of high national pride than. This race difference is consistent with the prior studies of related measures of national pride discussed above. However, a striking feature of the trend in national pride for both whites and African-Americans is the sharp decline between 1994 and 2007. This result stands in contrast to previously published studies of trends in national pride. A 2013 Gallup report indicated no change in national pride over 2001-2013.⁵ The Pew Research Center's long-running polls of political and social values include a related measure of patriotism from a question that asks respondents whether they are "very patriotic." The trend in this measure is substantially higher than our estimates of high pride and shows a similar race gap, averaging approximately 13 percentage points over the period 1987-2012. However, the trend remains steady over this entire period, ranging between 88 and 92 percent.⁶

By the eve of the Great Recession, the race gap in pride was not only at its widest but the share of African-Americans reporting high pride had fallen to nearly half the level of the high in 1986. While there is an apparent closing of the gap by 2014, this result is due to the imprecision of the smoothing method at the endpoints and the availability of only two surveys during this period, one of which (the General Social Survey) appears outlying from the prior trend.

In contrast to national pride, African-Americans consistently show higher rates of fandom for football than whites. Viewing both trends suggests an inverse relationship between the trends in fandom and national pride among African-Americans. A key feature of the trends in fandom is that fandom among blacks begins a gradual increase in the mid-1990s. This inflection upwards coincides with the start of the decline in national pride. Alongside the largely flat trend in whites' fandom, the increase in fandom among African-Americans amounts to a widening race gap in fandom that similarly corresponds with the widening race gap in national pride until the early 2000s. The inverse relationship between the trends in pride and fandom are especially pronounced among men. There are larger fluctuations in national pride among men, especially following the 2001 recession, and a substantially wider race gap in fandom. The trend in black men's fandom also follows a sharper increase following the 1991 recession that not only crosses-over the national pride trend earlier than in the full sample but also reaches a higher apex in 2004. The magnitude of this increase in fandom mirrors the magnitude of decline in national pride.

CONCLUSIONS

Our findings suggest that football enthusiasm and national pride are interrelated and that the nature of their relation depends on race. We find that since the early 1980s, national pride has been in decline among American men and women of all races. Among black men, this decline has been especially sharp and it accompanied a marked increase in interest in the NFL. While these findings by themselves may be interpreted as coincidence, our analysis of individual fandom and national pride demonstrates a close relationship that is independent of the well-known predictors of national pride, implying a much deeper affinity. We also find that these ties are strikingly different between whites and African-Americans. The sizable positive association between football fandom and national pride among whites suggests that the football spectacle may facilitate more favorable national sentiment among white fans. The *negative* association among African-Americans suggests black fans may experience a very different game.

⁵ Shares calculated from the Pew Research Center's online data tool, <http://www.people-press.org/values-questions/q40i/i-am-very-patriotic/#all>, accessed February 11, 2015.

⁶ All estimates are weighted to be nationally representative using each survey's published weights for the national population.

Given the limited data available, our interpretation of this statistical association is speculative by its nature. Further investigation is required in order to more closely test our hypothesis that the negative association between fandom and national pride among black Americans is mediated through latent sentiments of black resistance. For these reasons, our interpretation remains tentative and serves as a call for future research.

Our results may reflect black football fans rejecting the popular discourse that links football to a wider ethnically blind meritocratic character of America. It may be likely that both white and black fans identify American patriotism with whiteness. Symbols of American national pride, which are so visible in the football sphere, allows white fans to experience congruence between their national sentiments and the fandom experience. The over-representation of African Americans as players does not contradict the cognitive connection between whiteness and American national identity. For example, studies in other contexts have shown how journalists who belong to the dominant ethnic group can suspend their acknowledgment of the demographic attributes of athletes when reporting on sports if the attributes do not fit the criteria for inclusion in the nation as they imagine it, while simultaneously nurturing ethno-national pride around the sport spectacle (Shor and Yonay 2010). One study of American football fans similarly shows how white fans can simultaneously cheer for black players on the field and employ exclusionary practices toward blacks as fans (Tripp 2003). For black fans, though, the over-representation of African-American athletes may present an opportunity to imagine black collective prowess that serves to underscore the distance to achieving the ideals represented in an American national identity centered on pure meritocratic order.

The importance of sport in general in shaping racial identity positions makes it as an ideal setting for racial conflict (Birrell 1989; Carrington 2010; Carrington and MacDonald 2001; Hoberman 1997; Tripp 2003; Van Sterkenburg and Knoppers 2004). The negative association between fandom and national pride among blacks is compatible with scholarship that emphasizes sports as a field of black resistance (Carrington 1998; Zirin 2005). In Carrington and Zirin's view, sport provides a spectacle of black prowess that undermines popular convictions regarding black inherent inferiority and boosts the self-confidence of African-Americans.

Although Carrington and Zirin focus on other sports rather than football, it may be most relevant to football. Carrington argued that "The display of black bodies ... becomes a contested fetishized ritual of racial spectacle and (homosocial) desire that is capable of producing both narratives of freedom as well as subjugation" (Carrington 2010:88). The "display of black bodies" is a prerequisite for developing "narrative of freedom." Different sports differ in the level of black representation or success, and therefore in their potential to serve as platforms for questioning hegemonic ideologies. For example, the patriotic and militaristic ambiance in football shares much with another contemporary American spectacle, NASCAR. NASCAR has been described as a setting in which American national identity is constructed as white (Newman and Giardina 2011:53). Yet, the racial homogeneity among NASCAR drivers and spectators precludes it as a field of resistance. On the other edge of the racial spectrum, boxing has extreme over-representation of black athletes, but a relatively low level of public following and is less likely to be packaged as an embodiment of American patriotism like football or NASCAR. Football, in its turn, maximizes the combination of media coverage, patriotic messages, and black over-representation and success. Juxtaposing American patriotism and black prowess provides the opportunity for the latter to question the former and the supreme exposure of football enables broad exposure of this questioning.

If African-Americans share a common understanding of national identity as corresponding with whiteness, then the success of black players may generate stronger sentiments of in-group identification and preference, consistent with the negative associations between these measures of racial identity and national pride reported in previous studies (Citrin et al. 2007; Sidanius et al. 1997). The experience of fandom for football may instead lower national pride among African-Americans, both because national

pride might clash with black pride and because successes of black players sharpen the contrast between the meritocratic order of athleticism on the field and the everyday experiences of racial injustice outside the stadium. Since Miller's (1974) early speculation that perceptions of injustice may underlie race gaps in trust in government, individual assessments of racial (Hetherington 1998; Perrin and Smolek 2009; Wilkes 2011) and economic inequalities (Rahn and Rudolph 2005; Fairbrother and Martin 2012; Citrin and Sears 2014) remain important features in accounting for variations in political trust. Whether it is the growing contrast between the stated ideals of governance and perceptions of everyday inequalities that contribute to declining trust (Smith 1997; Clark and Eisenstein 2013), similar contrasts drawn in far sharper relief among African-American football fans may have a lasting effect on national pride. Under these circumstances, the latent coding of symbols of American national identity in the football stadium as white may provoke black fans to disassociate themselves from American national pride – more than blacks who have less exposure and commitment to the football sphere.

And yet, visible black protest in the football stadium is a rare phenomenon. Sporadic cases of protest by athletes (such as the 'don't shoot me' gesture of five NFL player in November 2014), are rightfully considered as rare exceptions of the rule. We suggest, however, that the scarcity of explicit political statements by the players does not tell us how the fans experience the field. Even without talking, by only providing a model of black prowess the black players may create the conditions for questioning national ideology.

Finally, our finding that racial differences are more extreme among men, and that positive correlation between football following and national pride among white Americans only occur in football (when compared with baseball and basketball) is a reminder of the importance of discourses of masculine domination in the sport sphere as well as of the gendered character of national ideologies. Together they imply that the association between sport and national pride may be related to the prevalence of masculinist discourse in this sphere whereby more blatant masculinist discourse strengthens the ties between sport and national pride. Therefore, while the football sphere is connected to national pride in opposite directions among whites and blacks, because this link is accompanied by celebrating masculinity in the football sphere it has more extreme implications on men than on women. While the hyper-masculinist character of football allows white men to link the sport to American national pride (a link which is explicit in the football stadium and media coverage), for black men it is an opportunity to rehabilitate black masculine pride and contradict the explicit patriotic messages of the sport media.

REFERENCES:

- Abell, Jackie, Susan Condor, Robert D. Lowe, Stephen Gibson, and Clifford Stevenson. 2007. "Who ate all the pride? Patriotic sentiment and English national football support." *Nations and Nationalism* 13(1):97-116.
- Amenta, Edwin, and Natasha Miric. 2013. "Sport fandom." Pp. 311-26 in *A Companion to Sport*, edited by David L. Andrews and Ben Carrington: Wiley Blackwell.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Ariely, Gal. 2012. "Globalisation and the decline of national identity? An exploration across sixty-three countries." *Nations and Nationalism* 18(3):461-82.
- Bairner, Alan. 2001. *Sport, Nationalism and Globalization*. Albany: State University of New York Press.
- Beamon, Krystal, and Chris Messer. 2014. "Professional Sports Experiences as Contested Racial Terrain." *Journal of African American Studies* 18(2):181-91.
- Birrell, Susan. 1989. "Racial Relations Theories and Sport: Suggestions for a More Critical Analysis." *Sociology of Sport Journal* 6(3):212-27.
- Birrell, Susan, and Cheryl L. Cole. 1994. *Women, Sport and Culture*. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers.
- Buffington, Daniel. 2005. "Contesting race on Sundays: Making meaning out of the rise in the number of Black quarterbacks." *Sociology of Sport Journal* 21(1):19-37.

- Burstyn, Varda. 1999. *The Rites of Men: Manhood, Politics, and the Culture of Sport*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Butterworth, Michael. 2008. "Fox Sports, Super Bowl XLII, and the affirmation of American civil religion." *Journal of Sport and Social Issues* 32(3):318-23.
- Carrington, Ben. 1998. "Sport, Masculinity, and Black Cultural Resistance." *Journal of Sport and Social Issues* 22(3):275-98.
- . 2010. *Race, Sport and Politics: The Sporting Black Diaspora*: SAGE Publications.
- Carrington, Ben, and Ian MacDonald. 2001. *'Race' Sport, and British Society*. London and New York: Routledge.
- Citrin, Jack, Amy Lerman, Michael Murakami, and Kathryn Pearson. 2007. "Testing Huntington: Is Hispanic Immigration a Threat to American Identity?" *Perspectives on Politics* 5(01):31-48.
- Clark, John S., Artemisia Apostolopoulou, and James M. Gladden. 2009. "Real Women Watch Football: Gender Differences in the Consumption of the NFL Super Bowl Broadcast." *Journal of Promotion Management* 15(1-2):165-83.
- Cohen, Jonathan. 2008. "What I Watch and Who I Am: National Pride and the Viewing of Local and Foreign Television in Israel." *Journal of Communication* 58(1):149-67.
- Collins, Patricia Hill. 2001. "Like one of the family: race, ethnicity, and the paradox of US national identity." *Ethnic and Racial Studies* 24(1):3-28.
- Crawford, Garry. 2003. "The Career of the Sport Supporter: The Case of the Manchester Storm." *Sociology* 37(2):219-37.
- Devos, Thierry, and Mahzarin R Banaji. 2005. "American= white?" *Journal of personality and social psychology* 88(3):447.
- Dietz-Uhler, Beth, Elizabeth A Harrick, Christian End, and Lindy Jacquemotte. 2000. "Sex differences in sport fan behavior and reasons for being a sport fan." *Journal of Sport Behavior* 23(3):219.
- Du Bois, W.E.B. . 1903. *The Souls of Black Folks*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- Ehn, Billy. 1989. "National feeling in sport: the case of Sweden." *Ethnologia Europaea* 19(-):56-66.
- Eisenstadt, Shmuel. N., and Bernard Giesen. 1995. "The Construction of Collective Identity."
- Enloe, Cynthia. 1989. *Bananas, beaches, & bases: making feminist sense of international politics*. Berkeley: University of California.
- Evans, M. D. R., and Jonathan Kelley. 2002. "National Pride in the Developed World: Survey Data from 24 Nations." *International Journal of Public Opinion Research* 14(3):303-38.
- Fischer, Mia. 2014. "Commemorating 9/11 NFL-Style: Insights Into America's Culture of Militarism." *Journal of Sport & Social Issues* 38(3):199-221.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Culture*. London: Fontana.
- Gerstle, Gary. 2001. *American crucible : race and nation in the twentieth century*. Princeton [N.J]: Princeton University Press.
- Gibbons, Tom. 2011. "English national identity and the national football team: the view of contemporary English fans." *Soccer & Society* 12(6):865-79.
- Gilroy, Paul. 2013. *There Ain't No Black in the Union Jack*: Taylor & Francis.
- Giulianotti, Richard. 2002. "Supporters, followers, fans, and flaneurs A taxonomy of spectator identities in football." *Journal of Sport & Social Issues* 26(1):25-46.
- Goldberg, David T. 2002. *The Racial State*: Wiley.
- Hargreaves, Jennifer. 1994. *Sporting Females: Critical Issues in the Sociology and History of Women's Sports*. London and New York: Routledge.
- Harlow, Roxanna, and Lauren Dundes. 2004. "'United' We Stand: Responses to the September 11 Attacks in Black and White." *Sociological Perspectives* 47(4):439-64.
- Hartmann, Douglas. 1996. "The politics of race and sport: resistance and domination in the 1968 African American Olympic protest movement." *Ethnic and Racial Studies* 19(3):548-66.
- . 2000. "Rethinking the relations between sports and race American culture: Golden ghettos and contested terrain." *Sociology of Sport Journal* 17(3):229-53.
- . 2003. *Race, Culture, and the Revolt of Black Athlete*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hjerm, Mikael. 1998. "National Identities, National Pride and Xenophobia: A Comparison of Four Western Countries." *Acta Sociologica* 41(4):335-47.
- Hoberman, J. 1997. *Darwin's Athletes: How Sport has Damaged Black America and Preserved the Myth of Race*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- Huddy, Leonie, and Nadia Khatib. 2007. "American Patriotism, National Identity, and Political Involvement." *American Journal of Political Science* 51(1):63-77.
- Kimmerling, Baruch. 1985. "Between the primordial and the civil definitions of the collective identity." Pp. 262-83 in *Comparative Social Dynamics*, edited by E. Cohen, M. Lissak, and U. Almagor. Boulder, CO: Westview.

- King, Samantha. 2008. "Offensive Lines: Sport-State Synergy in an Era of Perpetual War." *Cultural Studies Critical Methodologies* 8(4):527-39.
- Kosterman, Rick, and Seymour Feshbach. 1989. "Toward a Measure of Patriotic and Nationalistic Attitudes." *Political Psychology* 10(2):257-74.
- Lapchick, Richard, Drew Donovan, Stephens Rogers, and April Johnson. 2014. "The 2014 Racial and Gender Report Card: National Football League." The Institute for Diversity and Ethics in Sport - Univeristy of Central Florida.
- MacClancy, Jeremy. 1996. "Nationalism at Play: The Basques of Vizcaya and Athletic Club de Bilbao." Pp. 181-99 in *Sport, Identity and Ethnicity*, edited by J. MacClancy. Oxford, England: Berg, 1996.
- Markovits, Andrei. S., and Steven L. Hellerman. 2001. *Offside : soccer and American exceptionalism in sport*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Marks, John. 1998. "The French national team and national identity: 'Cette France d'un "bleu mĕtis"'." *Culture, Sport, Society* 1(2):41-57.
- Messner, M. A., M. Dunbar, and D. Hunt. 2000. "The televised sports manhood formula." *Journal of Sport & Social Issues* 24(4):380-94.
- Messner, Michael A. 1988. "Sports and male domination: The female athlete as contested ideological terrain." *Sociology of Sport Journal* 5(3):197-211.
- Montague, Susan P., and Robert Morais. 1976. "Football Games and Rock Concerts: The Ritual Enactment of American Success Models." Pp. 33-52 in *The American Dimension: Cultural Myths and Social Realities*, edited by William Arens and Susan P. Montague. Port Washington, NY: Alfred.
- Nagel, Joane. 1998. "Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations." *Ethnic and Racial Studies* 21(2):242-69.
- Newman, Joshua I., and Michael D. Giardina. 2011. *Sport, Spectacle, and NASCAR Nation: Consumption and the Cultural Politics of Neoliberalism*: Palgrave Macmillan.
- Omi, Michael , and Howard Winant. 1994. *Racial Formation in the United States*: Routledge.
- Real, Michael R. 1975. "Super bowl: mythic spectacle." *Journal of Communication* 25(1):31-43.
- Sage, George H. 1996. "Patriotic Images and Capitalist Profit: Contradictions of Professional Team Sports Licensed Merchandise." *Sociology of Sport Journal* 13(1):1-11.
- Sekulic, Dusko. 2004. "Civic and ethnic identity: The case of Croatia." *Ethnic and Racial Studies* 27(3):455-83.
- Shor, Eran, and Yuval Yonay. 2010. "Sport, national identity, and media discourse over foreign athletes in Israel." *Nationalism and Ethnic Politics* 16(3-4):483-503.
- Sidanius, Jim, Seymour Feshback, Shana Levin, and Felicia Pkatto. 1997. "The interface between ethnic and national attachment: Ethnic pluralism or ethnic dominance?" *Public opinion quarterly* 61(1).
- Smith, Rogers M. 1988. "The "American Creed" and American Identity: The Limits of Liberal Citizenship in the United States." *The Western Political Quarterly* 41(2):225-51.
- Smith, T. W., and S. Kim. 2006. "World Opinion: National Pride in Comparative Perspective: 1995/96 and 2003/04." *International Journal of Public Opinion Research* 18(1).
- Solis, Fernando Leon. 1996. "The Game of Nationalities-Discourse on Spanish National Identity in the World Cup of Soccer [1994] El Juego de las Nacionalidades-Discursos de identidad nacional espanola en los Mundiales de Futbol (1994)." *International Journal of Iberian Studies* 9:28-45.
- Sorek, Tamir. 2007. *Arab Soccer in a Jewish State: The Integrative Enclave*. New York: Cambridge University Press.
- Sorek, Tamir, and Alin Ceobanu. 2009. "Religiosity, National Identity, and Legitimacy: Israel as an Extreme Case." *Sociology* 43(3):477-96.
- Stempel, Carl. 2006. "Televised Sports, Masculinist Moral Capital, and Support for the U.S. Invasion of Iraq." *Journal of Sport & Social Issues* 30(1):79-106.
- Theiss-Morse, Elizabeth. 2009. *Who counts as an American?: the boundaries of national identity*: Cambridge University Press.
- Thobani, Sunera. 2007. *Exalted Subjects: Studies in the Making of Race and Nation in Canada*: University of Toronto Press.
- Tripp, Laurel Kathryn. 2003. "'It's great to be a Florida Gator": Fans negotiating ideologies of race, gender, and power." Ann Arbor: University of Florida.
- Tuastad, D. 1997. "The Political Role of Football for Palestinians in Jordan." Pp. 123 in *Entering the Field - New Perspective on World Football*, edited by G. Armstrong and R. Giulianotti. Oxford: Berg.
- van Hilvoorde, Ivo, Agnes Elling, and Ruud Stokvis. 2010. "How to influence national pride? The Olympic medal index as a unifying narrative." *International Review for the Sociology of Sport* 45(1):87-102.
- Van Sterkenburg, Jacco, and Annelies Knoppers. 2004. "Dominant Discourses about Race/Ethnicity and Gender in Sport Practice and Performance." *International Review for the Sociology of Sport* 39(3):301-21.

- Wenner, Lawrence A. 1989. "The Superbowl pregame show: cultural fantasies and political subtext." Pp. 157-79 in *Media, Sports, and Society*, edited by Lawrence A. Wenner. Nebery Park, London, and New Delhi: Sage.
- Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation*: SAGE Publications.
- Zirin, David. 2005. *What's My Name, Fool?: Sports and Resistance in the United States*: Haymarket Books.

Ameriĉki fudbal i nacionalni ponos: rasne razlike

SAŹETAK: Sport je uvek bio sfera u kojoj su se odraŹavale dijalektičke rasne tenzije u Sjedinjenim Ameriĉkim DrŹavama: segregacija vs. integracija, represija vs. otpor, ponavljanje vs. eliminacija rasnih stereotipa. Ovaj rad istraŹuje teren ovih protivreĉnosti na primeru sporta koji ima najveći broj gledalaca u SAD, a to je ameriĉki fudbal.

KLJUĀNE REĀI: sport, rasizam, rasne tenzije, segregacija, integracija.









UDC 94(497.1)"1941/1945"
94(=163.42)[497.11]"1941/1945"

Milivoj Bešlin
Univerzitet u Beogradu
Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd

Blajburg i revizionizam: između istorije i mita

APSTRAKT: Rad ima intenciju da polazeći od teorijsko-metodoloških postavki kritičke historiografije objasni suštinu uzroka istorijskog revizionizma u savremenom hrvatskom društvu i delu historiografije. Blajburški narativ, kao ključno mesto istorijsko-revizionističkih ukrštanja, postao je u novije vreme jedna od okosnica nacionalističke ideologije, pa i samog identiteta savremene Hrvatske. U takvim okolnostima sve je teže odvojiti ideološke, mitotvorne i martirološke konstrukcije od racionalne i naučno proverljive, ali i kontekstualno uobličene interpretacije zbivanja na kraju Drugog svetskog rata u Jugoslaviji.

KLJUČNE REČI: Blajburg, Jugoslavija, Hrvatska, Drugi svetski rat, istorijski revizionizam, kvislinzi, nacionalizam.

Istorijski revizionizam je jedan od ključnih aspekata nacionalističke ideologije zbog toga što prošlost, ili slika o njoj, pruža legitimacijsku osnovu za savremenost. Višestruke su veze između političke legitimnosti i kulture sećanja. Polazeći od misli Erika Hobsbauma da „nacionalizam zahteva suviše mnogo verovanja u ono što očigledno nije tako”, saznanje o prošlosti se menja, ali ne i ona sama. Međutim, i to saznanje se može menjati samo uz uvažavanje metodoloških okvira zanata istoričara, držeći se činjenica i izvora smeštenih u adekvatan kontekst. Imajuću u vidu navedeno, istorijski revizionizam je u Hrvatskoj od devedesetih do danas jedna od ključnih ideoloških platformi za desničarske pokrete i diskriminatorne tendencije nezanemarljivih segmenata društva.

Politiku istorijskog revizionizma na postjugoslovenskom prostoru karakteriše ignorisanje i apstrahovanje naučnog doprinosa jugoslovenske historiografije druge polovine 20. veka, demonizacija socijalizma, minimiziranje ili negiranje doprinosa jugoslovenskog antifašističkog pokreta, relativizacija i normalizacija kolaboracije, i kao najradikalnija manifestacija modifikacije prošlosti – glorifikacija i viktimizacija poraženog kvislinštva, posebno onih delova koji su stradali u borbi sa snagama partizanskog pokreta. U hrvatskom slučaju, nije više reč samo o jednom od trendova, već o sistematskoj pojavi falsifikovanja i ideolojski motivisanog procenjivanja istorijskih zbivanja u toku Drugog svetskog rata. Istorijski revizionizam, kako ga definiše Todor Kuljić, predstavlja „preradu prošlosti nošenu jasnim ili prikrivenim namerama pravdanja užih nacionalnih ili političkih ciljeva”. Drugim rečima, u slučaju istorijskog revizionizma, na delu je ne samo prevrednovanje i pervertirano tumačenje prošlosti, već direktno falsifikovanje, izvrtanje ili prećutkivanje istorijskih činjenica i izvođenje interpretacija koje imaju jasnu utilitarnu funkciju u određenom ideološkom kontekstu. Istorijski revizionizam u tom smislu predstavlja jednu političku utilitarizaciju (pseudo)naučnog bavljenja prošlošću i nalaza koji su iz

toga proizašli. Zbog toga istorijski revizionizam, kao deo šireg pojma *kulture sećanja*, i kao sasvim nedvosmislena paradigma upotrebe prošlosti, predstavlja očiti izraz političke kulture u jednom društvu, odnosno, govori o dominantnim političkim vrednosnim orijentacijama u njemu. Erik Hobsbaum je uočio da je „istorija sirov materijal za nacionalističke, etničke [...] ideologije”, jer prošlost je bitan, čak „suštinski elemenat za ove ideologije”, dajući mitološku osnovu u procesu jačanja kolektivne nacionalne kohezije, s obzirom na to da prošlost legitimizuje, pružajući „veličanstvenu pozadinu za sadašnjost”. Sledstveno tome, Hobsbaumovu tvrdnju s početka, da nacionalizam zahteva isuviše mnogo verovanja u ono što očigledno nije tako, ili maksimu Ernesta Renana da je *pogrešno* pamćenje istorije suštinski činilac u formiranju jedne nacije, trebalo bi na blajburškoj paradigmi shvatiti sasvim doslovno.

U društvu dominirajućeg nacionalizma normalizacija fašizma je prirodna težnja. Mesto istorijske nauke, njene zloupotrebe i proliferacija istorijskog revizionizma u tom procesu imaju fundamentalnu ulogu. U tom kontekstu, nedavno je grupa političara iz Socijaldemokratske partije Austrije, uz podršku Zelenih, ali i istoričara i aktivista, pokrenula inicijativu za zabranu okupljanja simpatizera ustaškog pokreta prilikom obeležavanja stradanja iz 1945. na polju kod Blajburga, u austrijskoj pokrajini Koruškoj. Redovno godišnje komemorisanje blajburških ubistava odavno je prestalo da bude pomen stradalima i pretvoreno je u masovno okupljanje fašističkih i neonacističkih grupa ne samo iz regiona već iz čitave Evrope. Okupljanja na Blajburgu i simbolika toga mesta već više od dve decenije važno su političko pitanje u Hrvatskoj, delom i u regionu, a sve to dobija, očito, i evropske razmere. Jedan od istorijskih paradoksa je u tome što se sinhrono, dok Austrija obeležava oslobađanje nacističkih koncentracionih logora, pre svega, Mathauzena, poklonici fašističkih pokreta okupljaju promovišući ideje koje su dovele do gasnih komora i 20. vek načinile vremenom nezamislivih patnji miliona ljudi. Jedna od intencija pokretača inicijative je i pritisak na Vladu Hrvatske da ukine finansijsku podršku navedenoj manifestaciji. Upravo se oko pitanja državne podrške blajburškoj komemoraciji vodila višegodišnja bitka između vodećih političkih stranaka u Hrvatskoj – HDZ-a i SDP-a. Prvi su blajburškoj komemoraciji davali državno pokroviteljstvo, identifikujući time *de facto* čitavo društvo sa poraženim kvislinštvom, dok su drugi ukidali to pokroviteljstvo, praveći, nikada do kraja otvorenu, distancu prema komemorisanju stradanja ustaških formacija u odmazdi Jugoslovenske armije.

Kao istorijski pojam u kulturi sećanja, *Blajburg* je bio simbol i zbirno ime za stradanje glavnine poraženih jugoslovenskih kvislinških formacija, određenog broja civila, ali i nemačkih vojnika koji su izbegli iz Jugoslavije u vreme završnih borbi za njeno oslobađanje od fašizma. Najbrojniji su bili hrvatski pripadnici ustaškog pokreta i domobranskih jedinica, uz veći broj muslimanskih, srpskih, crnogorskih i slovenačkih kvislinga. Najbrojniji kvislinzi na teritoriji Jugoslavije bile su trupe NDH – procena je da su brojale i do 170.000 ljudi. Predstavnici Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije (NOVJ) upućivali su tokom rata više javnih poziva mobilisanim pripadnicima kvislinških vojski da pređu u redove jedinog antifašističkog pokreta u Jugoslaviji – partizana.

U završnim danima rata ključni cilj oružanih snaga Vermahta u Jugoslaviji i snaga NDH, koje su se povlačile sa Balkana, bio je – umaći izvan dometa partizana, tj. Jugoslovenske armije, kako se ne bi predali njima. Prva, Druga i Treća jugoslovenska armija učestvovala su u poteri za ostacima navedenih kvislinških jedinica. Njihov položaj je bio posebno otežan kada su 13. aprila 1945. Sovjeti zauzeli Beč, dok je u isto vreme došlo i do proboja Sremskog fronta u Jugoslaviji. Kada je pala i tzv. Zvonimirova linija, istočno od Zagreba, između Drave i Save, koju su Nemci i ustaše rešili nepopustljivo da brane, jedini cilj je bio dokopati se Austrije i predati zapadnim vojnim snagama. Naredba ustaške vlade bila je odbacivanje predaje partizanima, što brže povlačenje prema Austriji i predaja Britancima. Cilj je bio jasan – spasiti vođstvo i što više vojnih efektivna oružanog sastava NDH za borbu protiv nove Jugoslavije, a uz pretpostavku skorog sukoba između komunističkog Istoka i kapitalističkog Zapada. Slične iluzije o brzom otpočinjanju novog svetskog rata imalo je i vođstvo poraženog četničkog pokreta u to vreme.

Ustaška vlada je napustila Zagreb 4. maja 1945, a Pavelić dva dana kasnije. Uporedo sa povlaćenjem vojnih snaga NDH, sejana je panika među stanovništvom kako bi se što veći broj civila podstakao da krene sa ustaškom vojskom. Time je vođstvo jednog zločinačkog pokreta pokušalo da zaštiti sebe, po cenu velikog broja civilnih ŭrtava, ovoga puta hrvatskih. Neki ustaški ideolozi su taj pokret civila sa ustaškom vojskom egzaltirano okarakterisali „plebiscitom za NDH”. Izvan bilo kakve sumnje, prioritet ustaške vrhuške o predaji vojske Britancima, a ni pod kojim uslovima snagama Jugoslovenske armije, bio je motivisan svešću o razmerama i surovosti počinjenih zločina u NDH, koji bi neminovno izazvali odmazdu.

Za vreme povlaćenja Nemaca i kvislinga iz Jugoslavije prema Austriji, tokom kojega je pruŭan i oruŭani otpor, u Remsu i Berlinu je 7. i 8. maja potpisana безусловna kapitulacija Trećeg rajha. Bezuslovna kapitulacija nije se odnosila samo na nemačke trupe, već i na one pod njihovim nadzorom, dakle, obuhvatala je i ustašku vojsku, koja je, kao i ostali, morala 8. maja u 23:01 da prekine sve „aktivne operacije” i ostane na zatečenom mestu. To bi značilo predaju oruŭanih snaga NDH partizanima, odnosno, Jugoslovenskoj armiji. Poslednja zapovest Ante Pavelića, ustaškog vođe, bila je da nema predaje partizanima i da se borba nastavlja. Time se vojni i civilni vrh NDH oglušio o akt o kapitulaciji, a rat u Jugoslaviji nastavljen je i nakon što je u Evropi bio okončan. Veliki broj kvislinških vojnika, ali i civila, stradao je upravo tokom povlaćenja u poslednjim danima borbe protiv jugoslovenskih antifašističkih snaga.

Rat u Jugoslaviji i formalno je završen 15. maja 1945. predajom pomenutih kvislinških jedinica. Ispletene su brojne kontroverze i mitovi oko tih nekoliko sati tokom kratkih pregovora i neposredno nakon predaje. Ipak, zahvaljujući svedočenjima aktera sa različitih strana, historiografija je rekonstruisala tok zbivanja. Svedočenje ključnog čoveka sa jugoslovenske strane, dvadesetčetvorogodišnjeg potpukovnika Milana Baste, političkog komesara 51. vojvođanske divizije, u velikoj meri se poklapa sa sećanjima Danijela Crljena, jednog od ključnih ustaških pregovarača na Blajburgu. Britanski učesnici potvrđivali su tu verziju događaja. Toga dana jedan deo ustaških i drugih kvislinških jedinica bio je na austrijskoj teritoriji, dok je deo kolone, verovatno duge između 45 i 60 km, još bio na jugoslovenskoj teritoriji. Ujutro, 15. maja 1945, visoko ustaško izaslanstvo, koje su činili uticajni generali Ivan Herenčić i Vjekoslav Servatzy, kao i pukovnik Danijel Crljen, počelo je pregovore sa britanskim brigadirom Patrikom Skotom o predaji. Međutim, na osnovu akta o безусловnoj kapitulaciji Nemaca i njihovih saradnika, Britanci im je saopštio da ne može prihvatiti njihovu predaju i da se oni mogu jedino predati jugoslovenskoj vojsci. Tada se u pregovore uključuje i potpukovnik Basta, koji je ustaškim predstavnicima predočio ultimatum da će, ukoliko se ne predaju u roku od jednog sata, biti izloženi opštem napadu. Bastina nepopustljivost bila je osnaŭena spremnošću britanskih snaga na tom području da pomognu eventualni napad jugoslovenskih snaga po ustaškim jedinicima koje su odbijale predaju. Upravo je britanski stav sprečio ustaške pregovarače da dalje odugovlače sa predajom uz pokušaje kupovine vremena.

Jedno od ključnih pitanja i potonjih tačaka manipulacije bila je brojnost ljudstva koje se povlačilo i broj poginulih u borbama i likvidacijama nakon predaje. Ustaški i proustaški izvori navode broj između 200.000 i 300.000 ljudi, a plima istorijskog revizionizma vinula je broj stradalih na Blajburgu i tzv. Kriŭnom putu do pola miliona, pa čak i 600.000 ljudi. Jugoslovenska historiografija operiše brojem od oko 50.000 ustaških, domobranskih i četničkih vojnika koji su se predali partizanima. Milan Basta spominje oko 100.000 vojnika i mnoštvo civila. Njegov pretpostavljeni, komandant Treće armije, Kosta Nađ, govorio je, takođe, o 100.000 neprijateljskih vojnika (ustaša, četnika, domobrana, Nemaca...). U Jugoslaviji je 1964. zvanični SUBNOR izračunao da je bilo 221.287 zarobljenih neprijateljskih vojnika, od čega je na domaće kvislinge otpadalo 136.834 vojnika, većinom pripadnika oruŭanih formacija NDH.

Plašeći se osvete, i nemačke i kvislinške jedinice pruŭale su do 14. maja ŭestok otpor partizanskoj vojsci da ne bi bile okružene i zarobljene. Nije teško pretpostaviti da je u tim krvavim borbama, tokom povlaćenja, stradao veliki broj i vojnika i civila. I kao što je faktički nemoguće utvrditi koliko je ljudi stradalo u završnim borbama a koliko ubijeno nakon predaje kvislinga, još je teŭe utvrditi strukturu

stradalih – ko je od njih bio vojnik, a ko civil. Ipak, skrupulozna demografska istraživanja Vladimira Źerjavića nije lako osporiti. Prema njegovim računicama, tokom čitavog rata pobijeno je ukupno 125.000 pripadnika kvislinških i kolaboracionističkih snaga – ustaša, domobrana, pripadnika muslimanskih jedinica. Od toga je 65.000 ubijeno tokom rata, a 60.000 u maju 1945. i nakon toga perioda. Od toga broja, blizu 50.000 ljudi ubijeno je u borbama tokom povlaćenja, kao i na samom Blajburgu i nakon predaje na tzv. Križnom putu. Tom broju bi trebalo dodati i ubijene drugih nacionalnosti – oko 10.000 srpskih i slovenačkih kvislinga. Kada je reć o sudbini onih kvislinških vojnika i civila koji su se predali snagama Jugoslovenske armije, nema sumnje da je veliki broj njih, posebno onih koji su pripadali najozloglašeniim ustaškim jedinicama, bio pogubljen već u Sloveniji nakon 15. maja, ili su umirali za vreme dugih marševa ka kašnjeničkim logorima – tzv. Križni put.

Nesumnjivo oštar i masovan obraćun sa ostacima kvislinških snaga bio je refleksija neuporedive okrutnosti i sistematičnosti u zloćinu koji su poćinile snage kolaboracije u Jugoslaviji kao jedne od najraširenijih u okupiranoj Evropi. Masovan obraćun sa kvislinštvom nije bio ni samo rezultat odmazde za zloćinaćke akte poćinjene tokom rata. Obezglavljevanje kvislinga, a u prvom redu, najbrojnijih ustaša meću njima, bilo je i prevencija i garancija da će graćanski rat u Jugoslaviji biti okonćan. Veliki broj preživelih kvislinga koji se nisu mirili sa novim revolucionarnim poretkom i državom, utemeljenom na antifašistićkom vrednosnom konsenzusu, bili bi potencijalna politićka i vojna snaga za nastavak rata. Neprekinuta politićka ali i teroristićka delatnost ustaša ili ćetnika u emigraciji narednih decenija idu u prilog ovakvoj tvrdnji.

Naposletku, dogaćaji u maju 1945. koji se jednim imenom vezuju za austrijsko mesto Blajburg ne mogu se posmatrati izvan celine ratnog konteksta i fašistićke i zloćinaćke politike NDH, usmerene na istrebljenje Jevreja, Srba i Roma pre svih, ali i zatiranje svakog antifašizma i otpora. Takoće, odmazda nad pripadnicima ustaških jedinica ne moće se posmatrati izvan konteksta njihovog odbijanja da se povinuju aktu bezuslovne kapitulacije i pružanju oružanog otpora danima nakon zvanićnog završetka rata u Evropi. Najzad, masovne likvidacije, pre svega ustaških, ali i drugih kvislinških vojnika, ne mogu se interpretirati izvan njihovih jasno izraćenih intencija da nastave rat protiv jugoslovenske vojske i države, pokušavajući da se stave u funkciju zapadnih država u oćekivanom sukobu protiv onih koji su inklinirali Sovjetskom Savezu.

Zbog masovnih i surovih zloćina koji su tokom trajanja NDH poćinjeni, kvislinški, u prvom redu najbrojniji ustaški vojnici, ne mogu se posmatrati kao Źrtve, a ako bi ih neko i oznaćio kao takve, oni bi mogli biti pre svega Źrtve fašistićke i rasistićke ideologije ustaškog pokreta, koji ih je funkcionalizovao u svrhu sprovoćenja jedne duboko i neskriveno zloćinaćke ideologije i prakse. Voćstvo toga pokreta se prve dve nedelje maja 1945. poslednji put poigralo njihovim Źivotima u sprovoćenju oćajnićkih pokušaja da se preokrene tok istorijskih zbivanja. Kako je to zakljućio uticajni amerićki istorićar hrvatskog porekla, Jozo Tomašević, kolektivna odgovornost za Blajburg moće pasti samo na ustaški rećim i njegovog voću Pavelića: „Kuju god da je cijenu hrvatska nacija platila tijekom i neposredno nakon rata, nju treba pripisati politićkim smjernicama te male skupine fašistićkih ekstremista [...]”. Najzad, blajburška mitologija nije utemeljena i danas ne slući prevashodno homogenizaciji nacionalizma – njen primarni cilj od poćetka je relativizacija ustaških zloćina u NDH i nivelisanje istorijske odgovornosti za genocid i Holokaust poćinjen u ovoj kvislinškoj paradržavi.

Ako oko broja stradalih na Blajburgu 1945. ima i dilema i disputa, oko dogaćaja na blajburškom polju poslednjih decenija, od poćetka devedesetih, nema spora. U savremenosti, Źrtva je istorijska istina i kontekstualno, racionalno interpretiranje zbivanja s kraja Drugog svetkog rata, dok nesputano trijumfuje nacionalistićka i neofašistićka ideologija potpomognuta neistinama i mitologijom na opštu radost i egzaltaciju ekstremne desnice širom Evrope. Kako god da se okonća inicijativa tamošnjih socijaldemokrata, autrijska država je sa reakcijom već ozbiljno zakasnila. Veći problem ostaje za samu Hrvatsku, u kojoj je nacionalistićka ideologija ćvrsto utemeljena na dva ugaona kamena – heroizaciji i idealizaciji Domovinskog rata i blajburškom martiriju. Negacionistićke intencije i kontroverze u vezi sa temama oko kojih je istorijska nauka dala svoj sud i dalje se podstiću jer dominantna ideologija politike identiteta sprovodi

praksu istorijskog revizionizma u cilju relativizacije antifašizma i oslobađanja same sebe od stigme zločina i kolaboracije. Konstantna intencija nacionalizma, normalizacija fašizma i relativizacija vrednosti antifašistiĕke borbe, u savremenoj Hrvatskoj poprima sasvim specifiĕnu formu. Najzad, mit o Blajburgu je potreban nacionalizmu u Hrvatskoj da bi se vršili nivelacija i izjednaĕavanje sa Jasenovcem kao paradigmom stradanja u Drugom svetskom ratu i najoĕitijem dokazu genocidnog karaktera kvislinškog ustaškog reĭima. Poslednje dve i po decenije u hrvatskoj topografiji seĕanja umesto Jasenovca inaugurisan je Blajburg kao „glavno sluĭbeno ŭrtveno mesto hrvatske drĭжаве”, smatra Todor Kuljiĕ.

U interpretacijama prošlosti uvek su interpolirane i aktuelne vrednosti i savremeni disputi. Blajburški narativ je samo vrhunac trenda instaliranja anti-antifašizma kao temeljne vrednosti društva konstituisanog na principima antikomunizma i antijugoslovenstva kao nezaobilaznih. Vaŭan podsticaj i izvor dva središnja ĕinioca nacionalistiĕke ideologije u Hrvatskoj, anti-antifašizma i antikomunizma, moŭe se prepoznati i u rigidnoj ideološkoj platformi antitotalitarnih narativa kojima se vrši svojevrсно „nacionalno i ideološko ĕišćenje” antifašistiĕke tradicije i koncepta antifašizma, pod ĕime se, zapravo, moŭe išĕitati neskrivena normalizacija samog fašizma. Antitotalitarni narativi svoj izvor imaju u Rezoluciji Evropskog parlamenta u Strazburu iz 1996. o izjednaĕavanju *dva totalitarna sistema* – fašizma i komunizma, ĕime se, uz intenciju demonizacije socijalizma, pokušava izvršiti normalizacija i istorijska rehabilitacija fašizma. Na navedenim osnovama u Hrvatskoj, od poĕetka devedesetih godina, na snazi je tzv. pomirbena ideologija ili mit o „nacionalnom pomirenju”. *Nacionalno pomirenje* zajedniĕkim sahranjivanjem poginulih fašista i antifašista, kao pokušaj ukidanja ideološke pluralnosti u društvu u cilju normalizacije fašizma i zatiranja antifašistiĕke levice, originalna je zamisao španskog diktatora Fransiska Franka (1939–1975), memorijalizovana kroz izgradnju monumentalne *Doline palih*, na obroncima Gvadarame.

Viktimizacijom i heroizacijom poraŭene kvislinške vojske i duŭnosnika NDH, stradalih na Blajburgu, savremena Hrvatska se objektivno i u velikoj meri identifikuje sa poraŭenom stranom u Drugom svetskom ratu. Dalekoseŭnost navedenih procesa nije moguće ni apstrahovati ni negirati, jer bi on znaĕio moralni relativizam koji ĕe hrvatskom društvu u budućnosti doneti nove i teško savladive hipoteke. Strahote poĕinjene u Nezavisnoj Drŭavi Hrvatskoj ne bi smele da trpe bilo kakve istorijske, politiĕke ili etičke relativizacije. Svaka relativizacija fašizma, svako poređenje fašizma sa bilo kojim drugim sistemom ili ideologijom njega *nota bene* normalizuje. U tom kontekstu, konstituisati identitet(e) izvan dominantnih matrica nacionalistiĕke ideologije uslov je izgradnje društva s one strane mrŭnje i netrpeljivosti. Tek tada ĕe se kreirati pretpostavke za okonĕanje ratova koji mentalno i dalje traju traŭeĕi nove ŭrtve.

IZVORI I LITERATURA:

- Basta, Milan, *Rat je završen sedam dana kasnije*, Beograd, 1986.
 Basta, Milan, *Rat posle rata*, Zagreb, 1963.
 Bešlin, Milivoj, „Kraljevina Jugoslavija u borbi protiv antifašizma 1936–1939: istorijski izazov Španskog građanskog rata kao kristalizaciona taĕka politiĕke aktivnosti u Jugoslaviji”, u: *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, ur. Milo Petroviĕ, Beograd, 2014, str. 199–223.
 Bing, Albert, „Pomirbena ideologija i konstrukcija identiteta u savremenoj hrvatskoj politici”, *Dijalog povjesničara/istoričara*, 10/1, Osijek, 22–25. 9. 2005. (ur. Igor Graovac), Zagreb, 2008, str. 327–340.
Bleiburg: Otvoreni dossier, Zagreb, 1990.
Bleiburška tragedija hrvatskoga naroda, Zagreb, 1993.
 ĕulinoviĕ, Ferdo, *Okupatorska podjela Jugoslavije*, Beograd, 1970.
 Goldstein, Slavko i Goldstein, Ivo, *Holokaust u Zagrebu*, Zagreb, 2001.
 Hobsbaum, Erik, „Uvod. Kako se tradicije izmišljaju”, u: E. Hobsbaum, T. Rejndŭer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd, 2002, str. 5–26.

- Hobsbaum, Erik, *Nacije i nacionalizam od 1780. Program, mit, stvarnost*, Beograd, 1996.
- Jareb, Jere, *Pola stoljeća hrvatske politike*, Buenos Aires, 1960.
- Karapandžić, Borivoje, *Kočeve – Titov najkrvaviji zločin*, Cleveland, 1959.
- Kočović, Bogoljub, *Sahrana jednog mita. Źrtve Drugog svetskog rata u Jugoslaviji*, Beograd, 2005.
- Krizman, Bogdan, *Ante Pavelić i ustaše*, Zagreb, 1978.
- Krizman, Bogdan, *Pavelić u bjekstvu*, Zagreb, 1986.
- Kuljić, Todor, „Istoriografski revizionizam u poslesocijalističkim režimima”, u: *Balkanski rašomon. Istorijsko i literarno viđenje raspada SFRJ*, Beograd, 2002, str. 7–37.
- Kuljić, Todor, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, 2006.
- Kuljić, Todor (2006), „Anti-antifašizam”, *Godišnjak za društvenu istoriju*, god. XII, sveska 1–3, Beograd: 171–184.
- Petranović, Branko, *Revolucija i kontrarevolucija u Jugoslaviji 1941–1945*, knjiga 2, Beograd, 1983.
- Politička upotreba prošlosti: Istorijски revizionizam na postjugoslovenskom prostoru*, ur. Momir Samardžić, Milivoj Bešlin, Srđan Milošević, Novi Sad, 2013.
- Radanović, Milan, „Istorijska politika u Srbiji nakon 2000. Primeri manifestovanja sprege između državnog akademskog revizionizma i državne revizije prošlosti”, *Izgubljeno u tranziciji. Kritička analiza procesa društvene transformacije*, ur. A. Veselinović, P. Atanacković, Ź. Klarić, Beograd, 2011, str. 258–303.
- Revizija prošlosti na prostorima bivše Jugoslavije*, ur. Vera Katz, Sarajevo, 2007.
- Renan, Ernest, *Šta je nacija?*, Beograd, 1907.
- Stanković, Đorđe, „Politička represija i rehabilitacija”, *Tokovi istorije*, br. 1–2, Beograd, 2009, str. 215–236.
- Stigma totalitarizma. Antitotalitarni diskurs u funkciji diskreditacije levice*, prir. Milivoj Bešlin, Vojislav Martinov, Novi Sad, 2014.
- Tomasevich, Jozo, *Rat i revolucija u Jugoslaviji 1941–1945. Okupacija i kolaboracija*, Zagreb, 2010.
- Zbornik dokumenata i podataka o Narodnooslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*, knjiga 15, Beograd, 1949.
- Źerjavić, Vladimir, *Gubici stanovništva Jugoslavije u Drugom svjetskom ratu*, Zagreb, 1989.
- Źerjavić, Vladimir, *Opsesije i megalomanije oko Jasenovca i Bleiburga*, Zagreb, 1992.

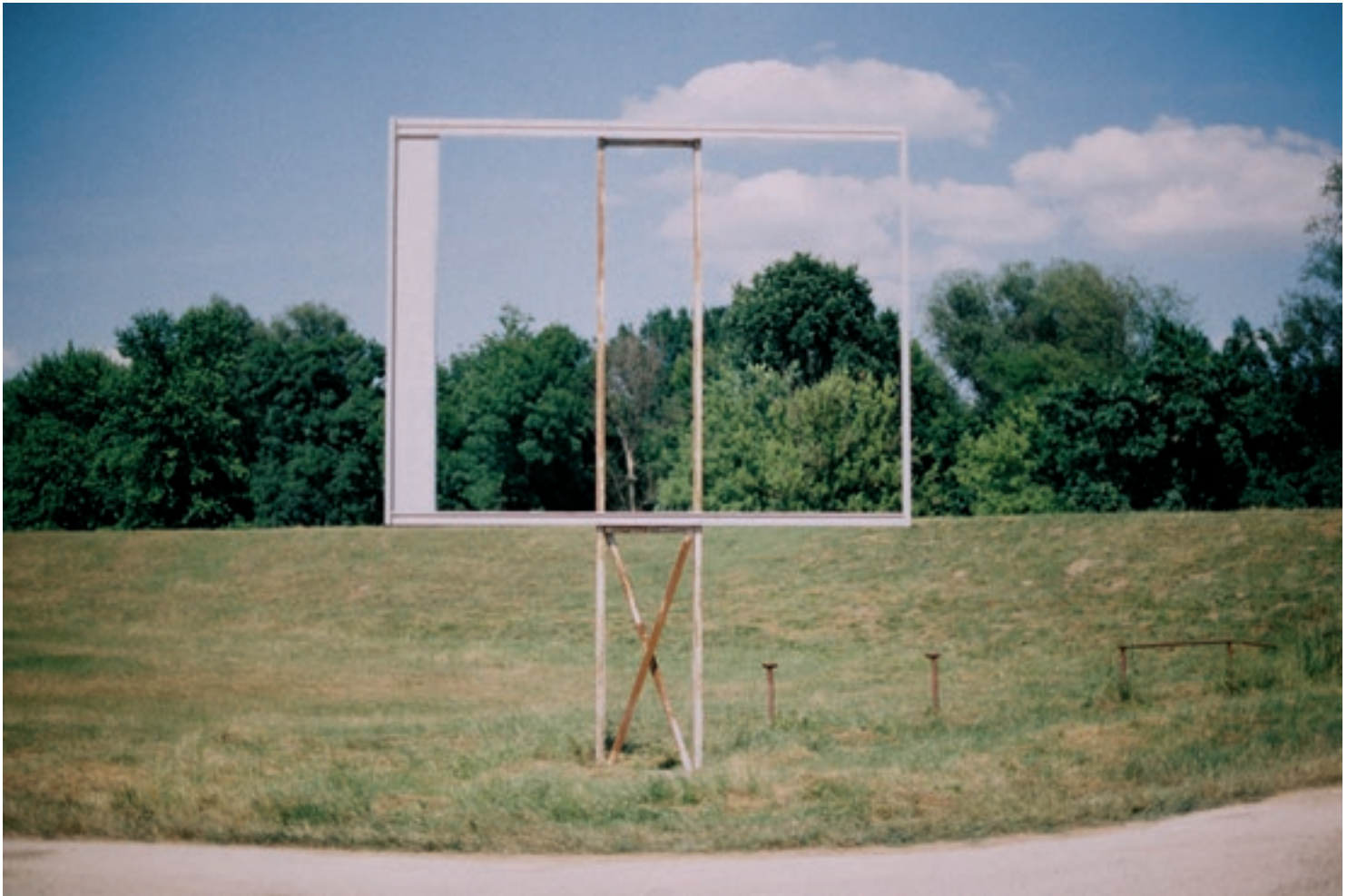
INTERNET-STRANICE:

- <http://derstandard.at/2000057314327/Verbot-von-kroatischem-Gedenktreffen-in-Kaernten-gefordert>
- <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/austrija-na-nogama-zbog-ustaskih-simbola-trazi-se-zabrana-skupa-u-bleiburgu-20170510>
- <http://www.jutarnji.hr/vijesti/svijet/austrija-na-nogama-zbog-skupa-u-bleiburgu-koruski-ured-za-zastitu-ustavnog-poretka-ne-vidi-nista-sporno-gradonacelnik-bleiburga-zgrozen/6038164/>
- <http://www.uskinfo.ba/vijest/u-austriji-pokrenuta-inicijativa-reci-ne-ustasama-u-bleiburgu/36416>; <https://hr-hr.facebook.com/stopustascha/>

Bleiburg and Revisionism: Between History and Myth

SUMMARY: The paper is based on theoretic-methodological approaches to critical historiography, intending to explain the basic cause of historic revisionism in contemporary Croatian society and work of historiography. The Bleiburg narrative, as the key point of historical-revisionist crossroads, recently became one of the symbols of nationalistic ideology and even the very identity of contemporary Croatia. Within these circumstances it is hard to separate ideological, mythic and martyrological constructions from rational, scientifically provable and contextually formed interpretations of events by the end of the World War II in Yugoslavia.

KEYWORDS: Bleiburg, Yugoslavia, Croatia, World War II, historic revisionism, Quislings, nationalism.









Sanja Kojić Mladenov

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

ACIMSI – Centar za rodne studije, Univerzitet u Novom Sadu

Prikazivanje Romkinja: slikarska praksa u Srbiji

SAŹETAK: Sprovedena pretraga dostupne relevantne Źampane građe i sadržaja na internetu istakla je mogućnost formiranja analogija u načinu prikazivanja žena romske nacionalnosti u slikarskim delima umetnika i umetnica na teritoriji Srbije krajem 19. i početkom 20. veka, te uočavanja nekoliko dominantnih tema, kao Źto su: religijske predstave, prikazi egzotičnih žena u okviru žanr-scena, aktovi Romkinja i njihovi portreti. Rezultati istraživanja ukazali su na marginalizovani položaj Romkinja u društvu, snažno prisustvo patrijarhalnih uticaja, koji su odredili njihovo mesto i ulogu u zajednici, a koje je proizvod duple socijalno-političke diskriminacije ka njima – rodne i rasne. Uočena je izolovanost Romkinja iz društvene zajednice, kao i nevidljivost romske umetnosti iz umetničkog institucionalnog sistema. Za razliku od pojedinih dela muških autora u kojima su prikazi Romkinja prožeti uticajima stereotipa i tabua, u radovima umetnica vidljivi su individualni pristupi, težnja ka karakterizaciji Romkinja, afirmaciji vrednosti i različitosti njihove kulture. Sakupljeno je i obrađeno više primera iz umetničke prakse u Srbiji, izvedenih u slikarskom mediju od strane umetnica, Źto je omogućilo novo sagledavanje i dekonstruisanje postojeće istorije umetnosti, te temu iz oblasti likovne umetnosti učinilo interdisciplinarnom i otvorenom za nova istraživanja.

KLJUČNE REČI: Romkinje, istorija umetnosti krajem 19. i početkom 20. veka u Srbiji, feministička umetnička praksa, rodna perspektiva.

1.1. UVOD

„Romi su narod poreklom iz Azije, ĉiji su preci napustili severozapadnu Indiju početkom 11. veka kao odgovor na niz uspešnih islamskih upada predvođenih Mahmudom iz Gaznija” (Hancock 2008:181). Postoje i druge teorije o razlozima njihovog odlaska iz Indije, većina u vezi sa vojnom službom pod muslimanima ili različitim osvajačkim napadima i ratovima protiv Indije. Prvo su nastanili srednje i zapadne delove Azije, a zatim su oko 1300. godine došli u jugoistočnu Evropu. Veruje se da je polovina raseljenih ostala na Balkanskom poluostrvu, koje je tada činilo Otomansko carstvo, dok je druga polovina krenula dalje ka ostatku Evrope, sve do Škotske i Švedske, kasnije do severa i juga Amerike, pa i do Australije. Jedan ogranak Roma je stigao u Evropu preko Sirije, Severne Afrike i Gibraltara. Oba ogranka migracije srele su se u današnjoj Francuskoj. Romi su tradicionalno nomadski narod, a danas žive širom sveta, uglavnom u Evropi, najviše u Rumuniji, Bugarskoj, Mađarskoj, Ćeškoj, Slovačkoj, Srbiji, Turskoj... U Srbiji, prema zvaničnom popisu Republičkog zavoda za statistiku iz 2011. godine, živi 147.604 Romkinja i Roma, Źto predstavlja 2,05% ukupnog broja stanovništva. „Međutim, procene nevladinog sektora govore da je broj Roma u Srbiji mnogo veći i da se kreće od 250.000 do 500.000” (Denić 2015:8).

Postoji više plemenskih, kastinskih i religioznih grupa koje su imale svoje posebne nazive. Kroz istoriju su različito nazivani, kod nas kao Singi ili Singini, kasnije kao Cigani, i kao Egipćani i Aškalije. U ver-

skom pogledu, Romi su nejedinstveni. Njihova izvorna verovanja su uglavnom deo hinduistiĉke i budistiĉke tradicije, a danas ima pravoslavnih hrišĉana, katolika i muslimana, kao i pripadnika drugih vera. Govore romskim jezikom, koji pripada indijskoj grupi indoevropske porodice jezika, raznovrsnim dijalektima.

Međutim, istorijat i poreklo Roma dugo su bili mistifikovani, nejasni, prepuni pogrešnih hipoteza, zaboravljeni ĉak i od samih pripadnika romskog naroda. Jan Hankok (2008) navodi da je indijsko poreklo otkriveno sluĉajno, na osnovu sliĉnosti u jeziku, što je objavljeno prvi put u Grelmanovom istraživanju (1783). Nakon izdanja na engleskom (1807), paralelno sa razvojem prosvetiteljstva i mnoštvom disertacija na temu razvoja biologije, zoologije i antropologije usledila su propitivanja „rase”, klasifikacije neevropske populacije i sliĉna rangiranja ljudi, ne samo u smislu genetske percepcije, društvenog i tehnološkog napretka, već i u pogledu pola. Tadašnji stavovi u istraživanjima ĉinili su korene društvene diskriminacije Roma i žena. Ćarls Darvin je u svojim radovima jasno stavljao do znanja da su Romi i Jevreji koji se pojavljuju u različitim delovima sveta u oštrom kontrastu „kulturno naprednoj” nordijsko-arijevskoj rasi, kao i da je „muškarac hrabriji, ratoborniji i energičniji nego žena, i ima više inventivnih gena” (Hancock 2008:181). Zbog očuvanja evropske dominacije u kolonijama, nauĉnici tog vremena bili su složni u stanovištu da je „mešanje rasa” opasno, i genetski i socijalno. „Ništa dobro ne bi došlo iz ukrštanja Cigana i belaca” (Bartels, Brun 1943:5). Ideja da će neevropska krv zagaditi gene arijevske „gospodarske rase” dovešće u 20. veku do Holokausta. Veliko stradanje Roma za vreme nacizma i fašizma postalo je ključna odlika njihovog nacionalnog identiteta.

Jan Hankok smatra da je zbog zabranjene prirode prikaz seksualnog susreta između kolonizovane i porobljene žene tamne puti i belog muškarca prikazanog u položaju kontrole postao popularan u literaturi viktorskog perioda, kao i u erotskim fotografijama s kraja 19. veka.

Prikazi Roma u književnosti, pozorištu, baletu, operi, likovnoj umetnosti, filmu, televiziji, stripu i video-igrama uglavnom su težili kreiranju romantizovane predstave o njihovim navodnim magijskim moćima proricanja sudbine, „gledanja” u dlan, kuglu, u okviru šatorsko-ĉergarskog života ispunjenog ljubavlju ka neobuzdanoj slobodi, sa strastvenim temperamentom, muzikalnošću, kao i bedom, prosjaĉenjem i kriminalnim navikama, što je poslužilo kao osnov za kreiranje stereotipa o Romima i njihovom naĉinu života. Prikazivanje Roma u popularnoj kulturi blisko je prikazima jevrejskog naroda po ĉestom naglašavanju negativnih stereotipa o njima, kao narodima koji su: skloni lutanju, širenju bolesti, kidnapovanju dece, povređivanju i ubijanju.

Pristupi i naĉini prikazivanja žena u umetnosti tokom vremena su se razlikovali. Na to su uticala društveno-politiĉka i socijalna kretanja, razvoj istorije umetnosti i razvoj feminizma, koji je omogućio veće uĉešće žena u umetnosti i velike promene u umetniĉkoj teoriji i praksi, koje su posle toga usledile. Žena i njeno telo su uglavnom prikazivani idealizovano i savršenih proporcija. „Zajedniĉko svim periodima i kulturama je to da su telo žene uglavnom predstavljali kao seksualni objekt, nago ili oskudno odeveno, sa naglašenim polnim karakteristikama (npr. praistorijske i politeistiĉke boginje plodnosti, boginje iz grĉke i rimske mitologije, alegorije, aktovi i sl.)” (Kojić Mladenov 2015:4). Naĉin prikazivanja Romkinja ne odstupa od vladajućih stereotipa. U književnosti, operi, muzici i likovnoj umetnosti Evrope, od 16. veka do danas, Romkinje su prikazivane kao seksualni objekti, kao provokativne, seksualno lako dostupne, u odeći jarkih boja koja naglašava njihovu egzotičnu i misterioznu prirodu. „Ćinjenica da je predstavljanje obojenih ljudi – i obojenih žena posebno – bilo egzotizovano i seksualizovano u zapadnoj percepciji nije ništa novo [...] Romi, ili 'Cigani', nisu pobegli od ove predstave i literatura koja pruža takve primere se ubrzano razvija” (Hancock 2008:181). Popularna kultura je preuzela ove stereotipe i promovisala ih kroz holivudske i evropske filmove, popularnu muziku, televizijske sapunice, reklame, a danas i internet. Najpoznatiji prikazi Romkinja u umetnosti su: Ciganĉica (šp. *La Gitanilla*, 1613) iz novele Migela de Servantesa, koja je poslužila kao uzor za mnoge druge književne junakinje u španskoj, italijanskoj, nemaĉkoj, francuskoj i engleskoj književnosti. Među njima su najpoznatije Esmeralda iz romana *Zvonar Bogorodiĉine crkve u Parizu* (1831) Viktora Igoa, te Karmen iz istoimene novele

(1845) Prospera Merimera, adaptirane u operu *Karmen* (1875) Źorŭa Bizea, kao i u balet (1845). Poznati su prikazi Romkinja u filmovima kao ťto su: jugoslovenski crnotalasni film *Skupljaĭ perja* (1967) Aleksandra Petroviĭa, *Ko to tamo peva* (1980) Slobodana Ŗijana, ruski film *Cigani lete u nebo* (1975) Emila Lotjana, kao i kasniji filmovi Emira Kusturice *Dom za veťanje* (1988) i *Crna maĭka beli maĭor* (1998).

U tekstu "Performing the Female *Gypsy*: Commedia dell'arte's *Tricks* for Finding Freedom" (2008), Domnika Radulesku (Domnica Radulescu) zakljuĭuje da se prezentacija Roma u umetnosti, kao i odnos druťtva prema njima, treba posmatrati kroz rodne razlike i odnose. Odnos druťtva prema Romkinjama i njihov prikaz u umetnosti od strane muťkih autora rezultat je rodnih odnosa moĭi, i razlikuje se od prikaza Roma muťkaraca ili Roma uopťte, kao i od odnosa umetnica prema ovim temama. Takoĭe, sve ove odnose treba posmatrati u okviru sociopolitiĕkog konteksta, umetniĕkog znaĕenja i motivacije umetnika koji kreira. Ukoliko su u pitanju umetnice, Romkinje su prikazane kako ťive na rubu druťtva, kao osobe koje pozivaju na solidarnost u patnjama, ili osobe kojima teŭimo u smislu potrebe za slobodom, dok su u delima muťkaraca Romkinje objekti ťelje, muťkih pogleda i ťelje za seksualnim posedovanjem.

Potrebno je ispitati na koji naĕin su ťene romske nacionalnosti prikazane u likovnoj umetnosti u Srbiji, koliko se ti prikazi razlikuju od internacionalno kreirane predstave Romkinja u umetnosti uopťte, da li je ponavljanje ustaljenih modela prikazivanja proŭeto stereotipnim druťtvenim shvatanjima, kao i koliko naĕin prikaza odgovara realnom poloŭaju Romkinja u naťem druťtvu i da li ukazuje na moguĕnosti napretka u cilju pobolťšanja njihovog socijalno-kulturnog poloŭaja.

Nema podataka o sliĕnim istraŭivanjima na teritoriji bivťe Jugoslavije, a takoĭe je malo podataka i o umetniĕkim doprinosima samih umetnica Romkinja kroz istoriju umetnosti. Jedine bliske primere imamo u regionu, kao ťto je Maĕarska, koja je realizovala viťe projekata posveĕenih savremenoj umetnosti Roma. Projekat "Meet your Neighbours. Contemporary Roma Art from Europe" (2006), Institut za otvoreno druťtvo, "Lives Dissolved in Colours. Roma Women Painters in Present Day Hungary" (2011), kao i aktivnosti Evropske Romske kulturne fondacije (European Roma Cultural Foundation) i „Galerije8" (Gallery8) – Romski savremeni umetniĕki prostor, Budimpeťta, koji su povezali i prezentovali u okviru pojedinaĕnih projekata viťe umetnika i umetnica romske nacionalnosti. U Nemaĕkoj je primer umetniĕka kolekcija „Kai Dikhas", Berlin, koja prikuplja avangardna i savremena dela umetnika i umetnica Romskog porekla iz Evrope, postavljajuĭi pitanje da li je vreme da se umetnost marginalizovanih grupa, kao ťto su Romi, naĕe u razvijenim muzejskim institucijama. Znaĕajan doprinos promovisanju umetnosti Roma imao je Romski paviljon na Bijenalu umetnosti u Veneciji, "Paradise Lost", kustoskinje Tĭmee Junghaus, koji je takoĭe pokrenuo i finansirao Institut za otvoreno druťtvo, Budimpeťta. Drugo izdanje Romskog paviljona u Veneciji, "Call the Witness" (2011), kustoskog tima: Suzana Milevska, Vladan Jeremiĕ, Rena Redle i Enisa Eminovska, organizatora Roma Media Base, Skoplje, i Biroa za kulturu i komunikaciju, Beograd, koncipiran je kroz pitanje ko upravlja sredstvima predstavljanja i ima moĭ da promovise dominantne kulturne i moralne vrednosti u vezi s romskim zajednicama.

Prikazivanje Romkinja u slikarstvu u Srbiji ĕini nevidljivu temu kod nas. Primeri ovakve umetniĕke prakse predstavljaju priliĕno neistraŭeno polje likovne umetnosti, o ĕemu do danas ne postoji adekvatna literatura. Oni ĕine skriveno polje informacija koje su tokom istorije ĕinile korpus umetniĕkog nasleĕa koje je uticalo na kreiranje razliĕitih stavova i odnosa u druťtvu, kao i na formiranje rodnih uloga i odnosa moĭi kroz svoje mehanizme kao ťto su: arhetipi, stereotipi i sl. Prikaze Romkinja u slikarstvu je zato vaŭno detektovati, istraŭiti i povezati u okviru jednog rada, a zatim ukrstiti sa nekim drugim znanjima kroz interdisciplinarni pristup koji bi ukazao na marginalizovani poloŭaj ťena romske nacionalnosti, kao i na probleme diskriminacije i nasilja sa kojima se one svakodnevno susreĕu.

2.0. CILJ

Ovaj rad ima za cilj da istraŭi naĕine prikazivanja ťene romske nacionalnosti u slikarstvu na teritoriji danaťnje Srbije kako bi se ukazalo na poloŭaj, mesto i ulogu Romkinja u druťtvu, kao i na me-

hanizme koji utiĉu na kreiranje njihove drugorazredne pozicije, iskljuĉivanja iz zajednice, kreiranja stereotipa i tabua. Takoĉe, cilj je i da se na jednom mestu sakupe podaci rasuti po razliĉitim neinstitucionalnim izvorima kako bi se na osnovu empirijskog materijala mogla dekonstruisati umetniĉka scena.

3.0. METOD

Za potrebe kursa *Predstava o Źeni u tradicionalnoj srpskoj kulturi*, Centra za Rodne studije ACIMSI Univerziteta u Novom Sadu, sproveda sam pretragu dostupne relevantne štampane graĉe koju ĉine knjige iz istorije umetnosti i katalogi izloŹbi savremene umetnosti, kao i publikacije o Romima i njihovoj istoriji, kako bih formirala analogije u prikazivanju Romkinja u slikarstvu u Srbiji. Zakljuĉak na osnovu analogija podrazumeva da sam u pojedinaĉnim ili posebnim sluĉajevima uoĉila sliĉnosti koje su mi posluŹile za formiranje nekoliko grupa umetniĉkih radova saglasnih u osobinama i odnosima. Analizirala sam umetniĉka dela sa prikazima Romkinja kroz nekoliko grupa, kao Źto su: religiozne predstave, egzotiĉna Źena u okviru Źanr-scene, akt i portret. Grupe sam organizovala na osnovu sliĉnosti u prikazanim motivima. Takoĉe, na uoĉavanje prikaza Romkinja u slikarstvu u Srbiji uticalo je liĉno iskustvo u praĉenju umetniĉke produkcije, te saznanja o stalnim postavkama galerija u Novom Sadu. U radu sam koristila multidisciplinarni feministiĉki pristup, feministiĉku analizu, ikonografski i komparativni metod. Polazeĉi od iskustva feministiĉkih istrāživanja, kritiĉki sam ukazala na degradirajuĉi poloŹaj Źene koja je romske nacionalnosti u slikarstvu i društvu u Srbiji, nakon ĉega sam istakla alternative za prevazilaŹenje ovih problema kroz aktivni doprinos umetnica, na Źta ukazuju primeri iz prakse koji pokazuju snaŹnu meĉusobnu povezanost Źena umetnica i Romkinja.

4.0. ANALIZA

4.1. Religijske predstave

Nastanak ranih umetniĉkih dela bio je povezan sa mitologijom i religijom, kao najstarijim poznatim društvono kreiranim vladajuĉim sistemima. Religija je kroz istoriju uticala na formiranje društvono prihvatljivog naĉina ponašanja, promišljanja i vrednovanja realnosti, Źto je kreiralo odnos ka prikazivanju Źene u umetnosti. Patrijarhalna društvona su razvila potrebu za prikazivanjem Źene kao objekta, umanjivanjem njenog doprinosa, afirmacije negativnih interpretacija mesta i uloge koju one imaju u društvu. Takav društvono sistem je uticao na odnos ka Źenama svih nacionalnosti, te i Romkinja. Tek od 20. veka, razvojem feminizma, feministiĉke teologije, romologije i savremene umetniĉke prakse dolazi do kritiĉke analize i razvoja novih i drugaĉijih stajališta u naĉinu predstavljanja Źene i Źene romske nacionalnosti, naroĉito u radovima Źena umetnica.

Bibija (Bibi)

Jedan od primera prikaza Romkinje je predstava boginje Bibije (romski: tetka, strina), ĉudotvorne isceliteljke koja poseĉuje Rome i spasava ih od teŹkih bolesti, pre svega kuge. Posebno je naklonjena deci, koju bezuslovno Źtiti. Postala je popularna meĉu Romima centralne Srbije kao ĉudotvorna tetka Bibija. Spominje se da je njena prva likovna predstava iz 1929. godine, ikona, litografija, izvedena prema crteŹu P. Daniĉiĉa (Đuriĉ, Ackoviĉ:2010). NajĉeŹe je prikazana kao tipiĉna Romkinja okruŹena decom i drugim Romkinjama u karakteristiĉnoj odeĉi i sa upadljivim nakitom, velikim minduŹama. Prikazuje se kao mrŹava, koŹĉata Źena, sa dugom crnom ispletenom kosom, maramom na glavi, obuĉena u crvenu haljinu i bosa. U drugim verzijama pojavljuju se prikazi svetiteljke, sa raširenim rukama, kako stoji ispod kroŹnje kruške dok joj prilaze deca. Drvo kruške je inaĉe bilo posveĉeno ovoj boginji. U kasnijim verzijama ikonografija se spaja sa hriŹĉanskom i Bibija se prikazuje na naĉin blizak drugim pravoslavnim sveticama, kako stoji uspravno, jednom ruku grli dete, a drugom blagosilja okupljene Rome. Praznik posveĉen Bibiji slavi se u martu, poĉetkom proleĉa, okupljanjem oko drveta kruške, gde meŹtani razmenjuju pripremljenu hranu i piĉe, pozdrave i lepe Źelje. „Pod uticajem Roma, Bibi slave i meŹtani u nekim selima u Srbiji, na primer, u selu LeŹtani kod

Beograda” (Đurić 2010:47). Ovakvi primeri ukazuju na to da je, osim u umetnosti i u načinu praznovanja, s vremenom došlo do kombinovanja elemenata srpske i romske tradicije u krajevima njihovog suživota.

4.2. Egzotična žena u okviru žanr-scena

Rane prikaze Romkinja u umetnosti Srbije možemo pronaći u delima umetnika inspirisanih „ideološkom fikcijom” Orijenta, fantazmom o lepotama, živopisnostima i privlačnostima nepoznatih i egzotičnih svetova *drugosti*, kreiranih viđenjima zapadnog belog muškarca.

Naime, u 19. veku celu Evropu je zahvatio talas orijentalizma, koji je uticao i na autore i autorke iz Srbije, naročito na one koji su se školovali i boravili u zapadnoevropskim zemljama. U interpretacijama umetnika, kao jedan od glavnih motiva prikazivala se tema imaginarnih harema iz *1001 noći*, tajanstvenih *belih robinja* i senzualnih žena, koje su potpirivale maštu i moć muškaraca, te naglašavale njihovu dominaciju u imaginarnom svetu patrijarhalne kulture. Prikazi neobičnih običaja, neukročene prirode, naglašene ženske seksualnosti, praćeni raskošnim bojama i osvetljenjem, postali su nezaobilazni deo umetničkog opusa mnogih umetnika – kod nas i Paje Jovanovića, Vlaha Bukovca i drugih. Orijentalizam je za publiku na Zapadu nosio kontekst primitivnog i necivilizovanog, a prikazi erotizovanih haremskih žena odraz kolonizacijske nadmoćnosti nad inferiornim i nemoćnim. „Karakteristike kao što su despotizam i primitivnost, zajedno sa iracionalnošću, činile su sliku Orijenta kao sveta koji je atemporalan, zamrznut, koji je ostao van tokova zapadnjačkih koncepcija progressa i modernosti” (Nochlin 1989:35–36), te kao takav dostupan za kulturnu pretenziju nad njim. U okviru žanr-scena balkanskog folklornog života, kroz proces prikazivanja druge kulture, slikari iz Srbije najčešće su se povodili za važećim stereotipima, odnosno zapadnjačkim „viđenjima”, naučnim, kolonijalnim ili muškim, koja su uglavnom stvarala negativnu sliku *drugosti* (Jacques Lacan), u okviru koje su se pojavljivale Romkinje, uvučene u kontekst ženske egzotičnosti.

Katarina Ivanović – *Gatanje* (1865–70)

Prvu poznatu sliku imaginarnog haremskog života u srpskoj umetnosti 19. veka naslikala je umetnica Katarina Ivanović. U pitanju je slika *Gatanje*, prvi put izložena u Beogradu 1882. godine, sa predstvom grupe žena okupljenih oko starije Romkinje koja im „čita sudbinu iz karata”. Kroz istoriju, o Romima je vladalo široko rasprostranjeno mišljenje da imaju vidovnjačke sposobnosti – *gatanje*, *gledanje* u dlan i kuglu, a pojedini romantičari su im pripisivali i izum tarot karata, poznatih od 14. veka. Scena gatanja bila je poznata u ikonografiji haremskih scena zapadne Evrope, gde je ova umetnica živela i školovala se. *Gatanje* je imalo kontekst primitivnog verovanja u onostrano, čime je činilo deo zapadnog shvatanja egzotičnog Istoka kao opozicije racionalnom i modernom Zapadu. Iako je u pitanju žena umetnica, delo Katarine Ivanović odgovara vladajućim stereotipnim kanonima u umetnosti, koje je kreirao muški fantazam o orijentalnom, prožet voajerskim pogledom. Ovakav pristup je verovatno usledio pod snažnim uticajem patrijarhalne sredine na umetnicu, snage dominantnih modela prikazivanja, njihove popularnosti i poželjnosti u kulturnom sistemu, kao i neophodnosti sopstvenog uklapanja u umetničku scenu. „Pri tome, jedan od određujućih faktora je bilo i nastojanje žene, u ovom slučaju Katarine Ivanović, da se svojim radom etablira kao slikarka, i to u otežanim uslovima vremena kada se žensko bavljenje umetnošću suprotstavljalo poželjnim socijalnim normama” (Papo, Makuljević 2014:8). Scena svojom suptilnom simbolikom i načinom prikaza ipak nagoveštava ženski rukopis (odsustvo nagosti žena, osećaj njihove bliskosti i zajedništva dok prate dominantnu scenu gatanja Romkinje jednoj od žena iz harema, koja simbolično naglašava kartu *kralj herc* – simbol ljubavnika i prijatelja).

Paja Jovanović – *Borba petlova* – krčmarica (1920–1926)

Nešto kasnije primere nalazimo u slikarstvu Paje Jovanovića, naročito u kompoziciji *Borba petlova*, koja prikazuje egzotičnu zabavu smeštenu u kafani. Među muškarcima je prikazana jedna žena eg-

zotiĭne senzualnosti, raspuštene crne kose, raskopĕanog prsluka, poluogoljenih ruku, ŝto je sve bilo u suprotnosti sa tadaŝnjim moralnim naĕelima prigodnog oblaĕenja. U pitanju je prikaz krĕmarice, posebno izdvojen u joŝ jednoj studiji, koja naglaŝava autorovu zainteresovanost za ovaj motiv. „Prikaz krĕmarice odgovara erotskoj senzualnosti” (Makuljeviĕ: 31), ali se nigde u literaturi ne navodi njena nacionalna pripadnost, iako ona odgovara stereotipnom naĕinu prikazivanja Romkinja, popularnom u zapadnoevropskoj umetnosti. Poznato je da je Paja Jovanoviĕ putovao po Srbiji, Crnoj Gori, Hercegovini, kao i Kavkazu, Maroku, Grĕkoj, Ŝpaniji i Egiptu, svuda beleŝeĕi fotografskom kamerom ambijente nepoznatih gradova i predela, stvarajuĕi tako graĕu za svoje popularne ŝanr-scene i istorijske kompozicije na platnu. Meĕu fotografijama Paje Jovanoviĕa, Milanka Todiĕ istiĕe i fotografiju *Ciganke*, kao primer dokumentarnog zapisa koji je imao vaŝnu ulogu kao predloŝak u formiranju slikanih likova, te moguĕe i lika krĕmarice u kompoziciji borbe petlova.

Đurĕe Teodoroviĕ – *Ciganska svadba* (1939)

Za razliku od orijentalistiĕke tematike, prikazi egzotičnog ŝivota Roma prisutni su i u delima socijalno angaŝovanih autora, koji su se bavili scenama iz savremenog okruŝenja, ŝivotom radnika, seljaka i socijalno ugroŝenih, marginalnih druŝtvenih grupa. Na slici *Ciganska svadba* Đurĕa Teodoroviĕa nije toliko vidljiv teŝak ŝivot romskog stanovniŝtva, osim u prikazu mladiĕa koji sedi na zemlji sa zakrpom na ramenu. Na prvi pogled, u pitanju je ŝivopisna predstava popularnog i vaŝnog romskog obiĕaja – svadbe. U kulturi Roma, koja je pod snaŝnim uticajem patrijarhalnog sistema, snaŝno je prisutna rodna podela uloga, vidljiva u obiĕaju venĕanja. Za tradicionalne Rome, ceremonija venĕanja bila je vaŝan dogaĕaj, koji je pratio niz obiĕaja, kao ŝto su kupovina neveste i provera njene nevinosti prilikom ulaska u braĕnu zajednicu, koji ŝenu stavljaju u podreĕeni i nehumani poloŝaj. Zbog navodne „kontrolle” seksualnosti, Romi su u brak ulazili veoma mladi (izmeĕu 15 i 20 godina), a braĕne ugovore sklapali su roditelji, odnosno porodice mladenaca. Tradicionalna romska svadbena proslava trajala je pet dana, uz obilje razliĕitih rituala, meĕu kojima je bio i pletenje venaca. Koloristiĕki raskoŝnom i dekorativnom kompozicijom dominira prikaz tri ŝene koje sede u koĕijama ukraŝenim cveĕem, dok najmlaĕa od njih, prikazana u sredini, plete venac cveĕa pognute glave. Ona je verovatno u ulozi mlade. Ŝene su obuĕene u tradicionalnu sveĕarsku noŝnju Romkinja – ŝalvare, kecelje, raznobojne svilene koŝulje i jeleke, dok su im glave povezane maramama. Sve tri su prikazane zamiŝljenih, ozbiljnih pogleda, u duhu tradicionalnog mesta i uloge ŝene u druŝtvu, sa unapred zacrtanim ulogama na ceremoniji venĕanja. Njihova odeĕa, obuĕa i nakit naglaŝavaju pripadnost kulturi drugaĕijoj od dominantne – nepoznatoj i egzotičnoj.

U svim ŝanr-kompozicijama prikazane su Romkinje u okviru druŝtvenih dogaĕaja karakteristiĕnih za doŝivljaj Roma u lokalnoj sredini. Navedeni primeri ukazuju na uzgredni poloŝaj Romkinja u dominantnoj druŝtvenoj zajednici. Njihova uloga je egzotična, u funkciji usluŝivanja drugih i naglaŝavanja njihove *drugosti*.

4.3. Akt

U konzervativnom druŝtvu Srbije, akt u likovnoj umetnosti nije bio posebno negovan tokom istorije. Prikazi mrtve prirode, a naroĕito pejzaŝi, dominirali su umetniĕkom scenom gotovo do pojave apstraktnog slikarstva. Veĕe prisustvo kompozicija sa prikazom nagog ljudskog tela imamo tek posle Prvog svetskog rata, odnosno u treĕoj deceniji 20. veka, kada se u okviru istorijskih, mitoloŝkih ili moralistiĕkih scena javljaju nage figure u idealistiĕkom pejzaŝu. Prikazi nagog muŝkog tela uglavnom su naglaŝavali njegovu aktivnu ulogu – kao heroja, ratnika ili borca za viŝe ciljeve, dok su ŝene predstavljane kao nemi objekti, po strani, usnule, bezbriŝne i, uglavnom, idealizovanih tela. Predstavu ŝene u umetnosti odredilo je patrijarhalno druŝtvo, u kojem je ŝena sazdana kao pasivno, emocionalno i nemoĕno biĕe, uz stalno umanjivanje njenog doprinosa i afirmacije negativnih interpretacija mesta i uloge koje one imaju u druŝtvu. Ovakva pozicija ŝene naglaŝava muŝku dominaciju i moĕ. „Predstava nage ŝenske figure bila

je u skladu sa shvatanjem pozicije ũene u druŕtvu kao manje intelektualnog, a viŕe telesnog biĕa” (Marković 2012:179). Odgovarala je patrijarhalnom konceptu slike koji je zadovoljavao doboke voajeristiĕke nagone muŕkih posmatraĕa, i istovremeno naglaŕavao razliku izmeĕu muŕkaraca i ũena, posmatraĕa i posmatranih, subjekta i objekta, te ĕinio oblik dominacije i kontrole nad ũenskim telima. U istorijski konzervativnim druŕtvima sa naglaŕenim patrijarhalnim vrednostima i rodnom neravnopravnoŕu telo ũene simboliĕno predstavlja *granice drŕzave i otelotvorenje nacije*, te se *granice tela* ne mogu odvojiti od kulturnih i socijalnih granica jer je sĕmo telo njihov proizvod, odnosno, u modernom dobu je, kako navodi Miŕel Fuko, telo „postalo politiĕki objekat i krucijalno mesto kontrole moĕi” (Marković 2012:178).

Boŕa Iliĕ – *Ciganke*

Slika socrealistiĕkog umetnika Boŕe Iliĕa (1919–1993) prikazuje grupu ũena koje peru veŕ u prisustvu dve nage figure bez naglaŕenih polnih karakteristika, kao i bez vidljivih crta lica. Delo nosi naziv *Ciganke*, ĕime se ukazuje na ũene romske nacionalnosti. Interesovanje autora za svakodnevni ũivot stanovniŕta sa ivice druŕtva vidljiv je u izboru teme, dok je uticaj patrijarhalne sredine uticao na naĕin prikaza motiva. Nage figure prikazane su bez naglaŕenih individualnih karakteristika i identiteta, i mi ne vidimo fizionomiju njihovih lica. Takoĕe, jedna figura je prikazana sa leĕa, ĕime se onemoguĕava prikazivanje „nepoŕeljnog”, u smislu patrijarhalno-religiozne moralnosti prikaza. Odvijanjem scene u prirodnom ambijentu potencira se „ĕergarski ũivot” Roma, veĕitih putnika, bez doma, kao vladajuĕi stereotip o naĕinu ũivota romskog stanovniŕtva.

Osim prikaza Romkinja u pejzaŕu, paralelno sa razvojem studija ũenskih tela u umetnosti Srbije razvili su se i prikazi nage ũene romske nacionalnosti. Pronalazimo ih u delima pojedinih autorki i autora koji su u svoj umetniĕki opus uvrstili studiju ljudskog tela, njegove seksualnosti, erotiĕnosti, ali i razliĕitosti, energija i njegovih starosnih promena.

Isti autor, Boŕa Iliĕ, razvio je seriju aktova koji u nazivu ne ukazuju na prikaz Romkinja, ali po naĕinu njihovih interpretacija moŕemo pretpostaviti da su u pitanju ũene romske nacionalnosti. U pitanju su prikazi nagih ũena sa naglaŕenim oblinama i erotizovanim telima, senzualnih izraza lica, raspuŕtene crne kose, sa nakitom, koje opuŕteno leŕe na dekorativnim, koloristiĕkim otomanima. U pitanju je delo muŕkog autora u kojem je prikaz ũene uslovljen muŕkim pogledima. Proces gledanja podrazumeva muŕkog gledaoca, voajera, pred kojim je objekat posmatranja – naga ũena, potpuno ogoljena i „lako dostupna”, seksualizovana i egzotiĕna. Ovakav naĕin prikazivanja naglaŕava dominaciju i kontrolu autora nad modelom, ŕto je u skladu sa estetskim naĕelima dominantne istorije umetnosti, a prikaz Romkinje prati sliĕne internacionalne modele predstavljanja ũene kao objekta muŕkih pogleda i ũelje za seksualnim posedovanjem, ali kroz prisutnu teŕnju za slobodom i begom u egzotiĕnost.

Zora Petroviĕ

Predstava ũene ili nagog ũenskog tela ĕini osnovu slikarskog opusa Zore Petroviĕ. Posle perioda ŕkolovanja i prvih slikarskih ĭstrĕĭvanja, od tridesetih godina 20. veka nastaju aktovi koji u svom nazivu nedvosmisleno ukazuju na prikaz Romkinja: *Ciganka (sa ŕutim ĕarapama)*, 1935; *Stojeĕi akt Ciganke*, do 1936; *Ciganke*, 1936; *Akt Ciganke: gospoĕica*, oko 1957; *Ciganka s foteljom i cveĕem*, 1958; *Ciganĕica*, oko 1958. godine, svi velikog formata. Kao naŕa vodeĕa slikarka ekspresivnog, snaŕnog pokreta i ũive palete boja, Zora Petroviĕ ne pristupa prikazu ovih aktova sa ŕeljom za idealizacijom ũenskog tela, veĕ sa ŕeljom za otkrivanjem duboko skrivenih znaĕenja ispisanih na nagom i ogoljenom telu ũene, kako bi se videla jedino istina. „Renoar je slikao samo lepe ũene. Ali mi znamo da ne postoji samo estetska lepota. Lepota se nalazi i u istini. Poŕto ljudi prolaze kroz razna ũivotna razdoblja, ĕilj mi je da to zabeleŕim. Ćovek se rodi, dete se ĭpunjava snagom, vene, stari i umire. Pokuŕavam da pratim ĕovekovu dramu kroz preobraŕenje njegovog tela i volela bih da tim putem ostvarim sintezu. U poslednje vreme naroĕito me

privlaĕe aktovi kroz koje je Źivot prošao i ostavio traga. Na primer, zrelo telo jedne Źene sadrŹi mnoge karakteristike. Ono je slika celog Źivota, a mnogi beŹe od te istine. Naravno, istina je i lepa devojka. Ali, ako je figura suviše lepa, kao da je od voska, onda nema izraŹajne snage koja je meni potrebna.” – „Ja hoću istinu u umetnosti. I ništa više” (Zora Petrović u: Đorđević 1978:9). Za razliku od „velikih majstora”, koji su kroz istoriju umetnosti prikazivali nagu Źenu naglašavajući neravnopravnu poziciju muškarca umetnika i Źene kao objekta posmatranja, Zora Petrović je smatrala da se u umetnosti ne treba prikazivati samo lepo i idealizovano Źensko telo, već i ono koje je „ruŹno”, jer je izraŹajnije i istinitije. „Pozicija u kojoj Źena ne predstavlja, već biva predstavljena, pasivna, a ne aktivna i postavljena u ulogu objekta, u suprotnosti je sa mestom koje Źena i Źensko telo ima u stvaralaštvu Zore Petrović, pre svega u njenim aktovima. MoŹda zbog svojevrsnog izvrtanja perspektive, patrijarhalnog kōda i rodnih reŹima, Zora Petrović postavlja Źenu u sasvim drugi poloŹaj, ĕime ističe njenu individualnost” (Marković 2012:22).

Odakle toliko veliki broj prikaza Romkinja u njenoj umetnosti ostaje nejasno i ĕini temu koja nije obrađena ni u jednom tekstu o radu ove autorke. Vidljivo je da su umetnicu posebno interesovale Źene razliĕitih nacionalnosti, jer veliki deo njenog opusa ĕine prikazi Źena u narodnim nošnjama i Źena sa sela. „A umela je da se sprijatelji za tren oka, naroĕito sa potencijalnim modelima, sa starom Crnogorkom u tramvaju ili sa seljacima na pijaci kojima pokupuje sve piliće pa ih odvede u atelje da slika” (Đorđević 1978:12). Sa modelima je takođe uvek bila prijateljica, te u svojim intervjuima pojedine spominje – Radu i RuŹu, koje su joj pozirale 22 godine, bez podataka o njihovoj nacionalnoj pripadnosti. „Moglo bi se spekulirati da su je modeli koji su njoj (finansijski) bili dostupni, uglavnom Romkinje i/ili Źene sa gradsko-ruralnih margina koje su u gradu ĕistile po kućama ili prodavale sveŹe namirnice na pijaci, i ĕija su tela svakako bila snaŹno modelovana pre svega Źivotom, naveli da razmišlja o istini i lepoti u umetnosti na naĕin na koji je razmišljala” (Ĉubrilo 2012:25). To je bio umetniĕki period u kojem je za umetnike model imao vaŹnu ulogu u realizaciji umetniĕkog koncepta, neizbeŹan za studiju ljudskog tela, pogotovo akta. Poznato je da su kroz istoriju Źene imale problema „i sa umetniĕkom edukacijom jer im, na primer, većinom nije bilo dozvoljeno da prisustvuju crtanju akta, što je kao rezultat proizvelo neosposobljenost za izvođenje studija ljudskog tela, a samim tim i mnogih istorijskih i religioznih kompozicija, koje su u prošlosti smatrane najprestiŹnijim i uvaŹenijim” (Kojić Mladenov 2011:426). U 20. veku ovi problemi su uglavnom prevaziđeni, ali su finansijske mogućnosti i dalje bile znaĕajne, te su muškarci, kao „veliki umetnici”, mogli lakše da dođu do „dobrog” modela. Ko su bili modeli, nije posebno istraŹeno, ali se u mnogim tekstovima navodi da su to uglavnom Źene sa ruba društva, bez finansijskih sredstava, neobrazovane, ĕesto izbegle iz ugroŹenih podruĕja, koje su bile otvorene ka umetnosti. Takođe, mnogi neplaćeni modeli obiĕno su bile supruge „genijalnih” umetnika. U sluĕaju Zore Petrović, iz svega navedenog moŹemo zakljuĕiti da su joj mnogi modeli bile Romkinje, koje su istovremeno ĕinile i njenu svakodnevicu, narušavajući klasiĕan koncept muškarca umetnika u atelju i Źenskog modela. One su bile njene prijateljice koje su kroz svoju bliskost i Źensko zajedništvo meĕusobno uticale na nastanak monumentalnih dela snaŹnih individua.

U literaturi se slike Zore Petrović sa prikazima Romkinja ĕesto spominju u starijim tekstovima uglavnom kroz analizu ekspresivnog rukopisa umetnice, ili u novijim istraŹivanjima kroz naglašavanje individualizma Źene – umetnice. Prisutni su i opisi koji potvrđuju degradirajući poloŹaj Źena romske nacionalnosti u društvu tog vremena i snaŹno prisustvo rodnih i nacionalnih stereotipa – „Źena, toplog, ali i zemljanog tena”, „neki put i kadaveriĕne po izgledu”, „animalnog izraza”, „one su ljudske Źivotinje, tople i meke, pa ĕak i zemljaste puti, koje izazivaju svojom senzualnom plastikom i svojim animalizmom egzotiĕna osećanja”, „odraz dekadentizma našeg vremena”, „sa ekspresivnim teretom svoje neizmoredne strastvenosti” (Popović u: Đorđević 1978:11). Iako prikazi Romkinja po naĕinu predstavljanja ne odstupaju ni u ĕemu od naĕina prikazivanja ostalih Źenskih aktova u slikarskom opusu Zore Petrović, navedeni atributi ukazuju na otvorenu mizoginiju i seksizam, kao i na potpuno pogrešnu analizu tematike i

društvenog konteksta dela. „Unutar patrijarhalne strukture žena je neautorizovana i nezakonita: ona ne predstavlja već biva predstavljena, i već na prvom koraku susrećemo se sa činjenicom da aktovi Zore Petrović izlaze iz društvenog obrasca i kao takvi pripadaju kulturnoj drugosti” (Marković 2012:177).

Period modernizma je u umetnosti Srbije doveo do početaka promene rodniĕ uloga unutar dominantnog društvenog sistema, te se umesto vladajuće muške vizure pojavljuje „drugi pogled”, pogled žene koja preuzima aktivnu ulogu, te istim temama i motivima pristupa na novi naćin, narušavajući tako ustaljene forme delovanja. Dobar primer su monumentalna dela Zore Petrović sa prikazima Romkinja, koje nastupaju slobodno i otvoreno, bez stida zbog svog tela i svoje seksualnosti, kao žene telesno osvešćene, koje dekonstruišu patrijarhalno-moralna načela tadašnje Srbije.

4.4. Portret

Najveći broj prikaza Romkinja u slikarstvu u Srbiji uočila sam u studijama portreta, i to u onim koje su naslikale žene početkom 20. veka, predstavnice modernizma, kao i Zora Petrović. Među njima su: Nadežda Petrović, Beta Vukanović i Danica Jovanović. Da li zbog mogućnosti saradnje sa ženskim modelima romske nacionalnosti, međusobne bliskosti ili posebnog interesovanja ka isticanju problema socijalno ugroženog stanovništva, ove autorke su kroz prikaz Romkinja realizovale neke od ključnih radova istorije umetnosti Srbije.

Nadežda Petrović

Radovi među kojima su: *Prizrenka – Ciganka*, 1903; *Ciganka II*, *Ciganka sa crvenim šalom*, 1905, *Ciganke*, 1905, *Cigansko selo*, *Ciganka i dete* nastali su tokom tzv. srbijanskog perioda, koji je u opusu ove autorke trajao 1903–1910. godine. Nakon školovanja u Minhenu, to je bio jedan od perioda njenog izrazitog društveno-politićkog rada, te razlićitih umetnićkih, politićkih i socijalnih akcija. Inicirala je okupljanje žena i bila jedna od osnivaćica Kola srpskih sestara, razvijajući ideje ženske solidarnosti i povezivanja žena. Kako njena umetnićka dela nikad nisu bila utilitarnog karaktera, niti su eksplicitno služila kao ilustracija neke politićke ili nacionalne ideje, ona je razvila individualni naćin razmišljanja i stavove o društvenim i socijalnim vrednostima koji su ukazivali na znaćaj *drugosti* i razlićitosti u društvu. Verovatno iz takvog društvenog angažovanja proistekao je koncept portretisanja i prikazivanja žena pripadnica nacionalnih manjina u Srbiji, Romkinja, kao i žena sa sela. Portreti Romkinja Nadežde Petrović izvedeni ekspresionistićkim izrazom, koji je bio karakteristićan za njeno stvaralaštvo i zbog kojeg je ona bila jedan od prvih zaćetnika modernizma u likovnoj umetnosti u Srbiji, ukazivao je na potrebu za slobodom stvaralaštva i individualnim pristupom prikazanih lićnosti. Portretima se ne teži idealizovanju portretisanih, već se bave ispitivanjem njihovih karaktera. Romkinje su prikazane oštrih crta lica, crne kose obavijene maramama, u slojevitoj odeći kojom dominiraju crvena i bela boja.

Nadežda Petrović je mnogo puta reagovala na nepravde, borila se za emancipaciju žena i za veću ulogu umetnosti u društvu. Donosila je i promovisala moderni senzibilitet i evropski naćin mišljenja, zbog ćega je njen rad nailazio na mnoge negativne kritike i nerazumevanje stručne javnosti u Srbiji. Podršku je dobijala samo od svoje porodice, najblićih prijatelja i prijateljica.

Beta Vukanović

Poreklom Nemica (Babet Bahmajer), kao i Nadežda Petrović, ućila je slikarstvo u Minhenu i Parizu. Udajom za kolegu Ristu Vukanovića dolazi u Beograd, gde živo ućestvuje u kreiranju umetnićke scene, osniva više umetnićkih udruženja, okuplja umetnike i umetnice i poćinje sa vaćnim pedagoškim radom u umetnićkim školama, kao i u obrazovanju žena. Portret je bio ćesta tema njenih slikarskih radova. Među njima su: *Ciganka sa krćagom*, posle 1920, *Ciganka*, oko 1910–12, i *Portret Ciganke*, moguće iz kaćnijeg perioda. Prva dva portreta realizovana su u *plain air*-u, u duhu impresionizma, dok je treći nešto

čvršće strukture i tamnije palete boja. Smatra se da je Beta Vukanović uticala na svoje savremenike da izađu iz svojih ateljea i slikaju u prirodi, na otvorenom, što je uticalo i na promenu u njihovom koloritu i temama. Slikala je uvek po modelu, uglavnom stanovnike sela u raznobojnoj narodnoj nošnji i Romkinje u živopisnoj odeći. Prikazivala ih je slobodne, otvorenog duha, ponekad u pokretu i uvek izražajnog lica. Zanimala ju je psihološka karakterizacija osobe, te isticanje individualizma. Njene portrete i studije ljudskih likova kritičari su uglavnom ocenjivali kao odlične, ali i pored dugog slikarskog opusa, zasluženu, sveobuhvatnu kritičko-umetničku prezentaciju ukupnog rada dobila je tek 2004. godine.

Danica Jovanović

Takođe jedna od predstavnica modernizma kod nas, školovana u Minhenu, u duhu zakasnelog nemačkog impresionizma i ekspresionizma. I kod nje je naglašeno prisustvo nacionalno-prosvetiteljske crte u načinu rada. „Za dela Danice Jovanović je javnost prvi put saznala 1961. godine, kada je Vera Ristić priređivala izložbu ‘Nadežda Petrović i počeci srpskog modernog slikarstva’, koja je sadržala između ostalih sliku *Glava Ciganke* iz Galerije Matice srpske, jedan od najzrelijih radova Danice Jovanović” (Jovanov 2014). Osim ovog rada iz 1914, koji spada u njena najzrelija ekspresionistička ostvarenja, izdvaja se i slika *Ciganče (Cigančica)*, 1913, na kojoj je prikazana sedeća figura devojkice Romkinje – slepe prosjakinje. Detalji kompozicije ukazuju na odlike ranog simbolizma, te zainteresovanost autorke za probleme socijalno marginalizovanog stanovništva. Daje značaj detaljima iz svakodnevice, „malim stvarima” i prikazima ženskih portreta i tela (aktovi). Njeno slikarstvo je snažno prožeto ženskim rukopisom, što je bila novina umetničke scene tog vremena kod nas.

Inovatorka u umetnosti, o čijem umetničkom radu i značaju se malo znalo, dobila je monografsku izložbu u Galeriji Matice srpske 1986, a monografsku publikaciju tek 2007. (Jovanov). Streljana je u 28. godini ispod Petrovaradinske tvrđave, a iza sebe je ostavila mali, ali umetnički značajan opus umetničkih dela.

Osim ovih portreta, uočila sam još pojedinačnih primera portreta Romkinja u delima umetnika i umetnica – među kojima su: Ivanka Šana Lukić Šotra, Đorđe Pravić Bato – kao i u delima autora i autorki iz drugih zemalja nekadašnje Jugoslavije čije je školovanje, kao i umetnička praksa, blisko povezano sa delatnošću onih iz Srbije. Među njima su dela Krste Hegedušića, Nikole Martinoskog i dr.

5.0. ZAKLJUČAK

Istraživanjem načina prikazivanja žene romske nacionalnosti u slikarstvu na teritoriji današnje Srbije pretragom dostupne relevantne štampane građe koju čine knjige iz istorije umetnosti i katalogi izložbi savremene umetnosti, kao i publikacije koje se bave Romima, njihovom istorijom i kulturom, uočila sam nekoliko preovlađujućih načina, kao što su: religijske predstave Romkinja, prikazi egzotičnih žena u okviru žanr-scena, aktovi Romkinja i njihovi portreti. Analiza ovih slikarskih ostvarenja pokazala je da se dela na kojima se prikazuju Romkinje pojavljuju krajem 19. veka u žanr-scenama, da najveći broj portreta potiče iz perioda prve i druge decenije 20. veka, da se zatim javljaju religijske predstave boginje Bibije, a nakon njih i aktovi tokom četvrte decenije, pa sve do kraja 20. veka.

Većinu slika na kojima su predstavljene žene romske nacionalnosti u Srbiji realizovale su žene umetnice. U pitanju su bile izuzetne autorke, pionirke u oblasti likovne umetnosti kod nas, koje su se školovale u inostranstvu, najčešće u Minhenu i Parizu, odakle su donele inovativna razmišljanja o umetnosti, društvu i emancipaciji žena. Bile su uglavnom pokretačice novih pravaca u umetnosti, inicijatorke umetničkih udruženja, edukatorke umetnika i umetnica, ponekad organizatorke društvenih događaja. Okupljale su žene i družile se sa njima, interesovale su se za prikazivanje socijalnih tema, iznosile u javnost društvene probleme marginalizovanih, Romkinja, žena sa sela, dece, bolesnih, ranjenih i sl. U njihovim delima Romkinje su prikazane kroz socio-politički kontekst, kako žive na rubovima društva, izolovano u bedi i siromaštvu, ali kao pripadnice sopstvene kulture.

U analiziranim delima umetnica veoma su retke grupne kompozicije. Preovlađuju pojedinačne figure i portreti Romkinja. Pojedinačnim pristupom svakoj ženi, izdvajanjem iz gomile, autorke su istakle individualnost svake prikazane Romkinje, ukazale su na njihovu ličnu patnju i pozvale na solidarnost sa njima. Na ovaj način, kod posmatrača su izazvale osećaj bliskosti, razumevanje i saosećanje sa prikazanom osobom. Kako stereotipi odražavaju predrasude o drugome i drugačijem, stvorene bez dovoljno neposrednog iskustva o njima, nekritički i mehanički, tako su umetnice svojim prikazima Romkinja delimično rasvetlile i učinile bližim život Romkinja i romsku kulturu. Takođe, u nekolicini slikarskih dela umetnica Romkinje su prikazane kao simboli slobode kojoj težimo, bilo da su predstavljene kako žive slobodno u prirodi ili kako rasterećene društvenim stegama uživaju u sopstvenom nagom telu.

Zanemarljiv je broj slikarskih dela koja se bave stereotipnim načinima prikazivanja Romkinja, kao objektima seksualne fantazije i želje za posedovanjem. Primeri su svedeni na mali broj aktova i istorijskih žanr-scena uglavnom muških autora, koji su rezultat rodnih odnosa moći, potrebe za voajerizmom, ali i popularnosti same teme u tada aktuelnoj slikarskoj praksi kojom su dominirali muški autori i konzumenti.

Ukoliko govorimo o nazivima radova, u svim analiziranim slikarskim delima za Rome i Romkinje koriste se termini *Cigani* i *Ciganke* (nazivi su ostavljeni u originalu), što govori o dominantnom kulturnom modelu prepoznavanja romskog stanovništva u Srbiji tog perioda.

Pojedina analizirana slikarska dela donekle su potvrdila rezultate različitih socioloških istraživanja o društveno-ekonomskom, diskriminatornom položaju romske populacije, naročito Romkinja, kao što su: snažno prisustvo patrijarhalnih običaja, izražena podela na muške i ženske rodne uloge, uloga žene je da bude domaćica i majka, rana udaja, običaj kupovine mlade, siromaštvo, prisilno prosjačenje, nemogućnost edukacije devojčica i sl. „Romkinje su s jedne strane rodno diskriminisanе – zato što pripadaju velikoj populaciji žena koje na celoj planeti imaju manju društvenu moć u patrijarhalno uređenoj civilizaciji, a sa druge strane rasno – zato što imaju drugu boju kože” (Savić, u: Denić 2015:34).

Pojedini portreti, međutim, prikazuju Romkinje kao deo građanske klase, na način blizak mnogim sličnim portretima uglednih žena tog perioda. Samo je kolorit odeće donekle živopisniji, bliži odlikama romske kulture. Preovlađujuće boje odeće portretisanih žena uglavnom su crvena i bela, romski simboli strasti i slobode kretanja.

Analizirana dela sa prikazima Romkinja ponekad čine centralni deo opusa navedenih umetnica. Kao umetnički važna, ova dela nalaze se u stalnim postavkama mnogih renomiranih muzeja i galerija u Srbiji (Galerija Matice srpske, Galerija Pavla Beljanskog u Novom Sadu) ili se čuvaju u značajnim kolekcijama (Narodni muzej u Beogradu). To pokazuje da dela nisu marginalizovana zbog svog tematskog okvira, već su uvažena u institucionalnim umetničkim sistemima. Romkinje kao tema umetničkih dela nalaze se u muzejskim kolekcijama, ali su istovremeno dela Romkinja nevidljiva.

Istorija umetnosti Roma u Srbiji gotovo potpuno nam je nepoznata – ona sigurno paralelno egzistira sa dominantnim umetničkim sistemom tokom čitave istorije, ali je njeno postojanje i dalje izolovano. Međutim, danas je sve značajnije prisustvo romskih umetnika i umetnica na aktuelnoj umetničkoj sceni. Među njima se ističu: Zoran Tairović i Selma Selman. Potrebno je novo istraživanje koje bi okupilo ove aktere, rasvetlilo romsku kulturu i učinilo je vidljivom. O problemu izolovanosti romske umetnosti piše Zoran Tairović u tekstu „Nevidljiva romska umetnost” (2010:13): „Romska umetnost predstavlja izraz nevidljivog istorijskog perioda moderne i savremene umetnosti. Skoro 500 godina ona uopšte nije valorizovana evropskim kriterijumima. Zato, pokušaj definisanja koordinata, postavljanja hipoteza, formulisanja ili tumačenja romske umetnosti podrazumeva iščitavanje mimikrijskih, još uvek nevidljivih artefakata. Romska umetnost se realizuje u skladu sa vizijom pojedinca, bez priređivača, bez radne skupine, bez istoričara umetnosti i drugih koji imaju manje-više standardizovane krite-

rijume kodifikacija artefakata. Ova umetnost 'nevidljivog' sadržaja opstaje i nastavlja svoj put kao reka ponornica. Zašto se ne vidi ništa od onog što se događa oko nje? Gde se skriva romska umetnost? Ovo ćemo shvatiti tek kada umetnost Roma smestimo u prostorni okvir i damo mu vremensku dimenziju.”

Ovaj rad je kroz istraživanje načina prikazivanja Romkinja u slikarstvu na teritoriji današnje Srbije ukazao na marginalizovan položaj Romkinja u društvu, snažno prisutvo patrijarhalnih uticaja koji su odredili njihovo mesto i ulogu, a koje je proizvod dvostruke socijalno-političke diskriminacije ka njima – rodne i rasne. Uočena je izolovanost Romkinja iz društvene zajednice, kao i nevidljivost romske umetnosti iz umetničkog institucionalnog sistema. U pojedinim delima snažno su prisutni uticaji stereotipa i tabua ali, većinom, u radovima umetnica vidljiv je individualni pristup, karakterizacija Romkinja i afirmacija vrednosti i različitosti njihove kulture. Sakupljeno je i obrađeno više primera iz umetničke prakse u Srbiji izvedenih u slikarskom mediju krajem 19. i početkom 20. veka, što je omogućilo novo sagledavanje i dekonstruisanje postojeće istorije umetnosti. Rad „Prikazivanje Romkinja u slikarstvu u Srbiji” može poslužiti za nova istraživanja u domenu istorije i teorije umetnosti, rodni odnosa moći, Romkinja i romske kulture.

LITERATURA:

- Ambrozić, Katarina (1978). *Nadežda Petrović 1873–1915*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Banjac, Jelena, Zoran Tairović (2010). *Moment of Movement*. Novi Sad: Muzej grada Novog Sada, Interkulturalni teatar.
- Bartels, Erik, Gudrun Brun (1943). *The Gipsies in Denmark*. Copenhagen: Munksgaard.
- Cavendish, Richard, Ling, O. Trevor (1990). *Mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Čubrilo, Jasmina (2012). „Atelje Zore Petrović”. ART+MEDIA, *Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, br. 2, decembar 2012. Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, str. 21–29.
- Darwin, Charles (1871). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London: Murray.
- Denić, Slavica (2015). *Rodni identiteti i interkulturalnost: kritička analiza afirmativnih mera na visokoškolskim institucijama u Srbiji 2000–2013. godine*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Dorđević, Dragoslav (1978). „Svedočenja o Zori Petrović”, u: *Zora Petrović 1894–1962, Retrospektivna izložba slika*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 6.
- Durić, Rajko, Dragoljub Acković (2010). *Rečnik romskih simbola*. Beograd: Muzej Romske kulture, Rrominterpress.
- Edward Said (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fleming, E. Kathryn (2001). „Orientalizam, Balkan i balkanska istoriografija”, u: *Filozofija i društvo*, XVIII, Beograd, str. 11–32.
- Glajar, Valentina (2007). *Gypsies in Literature and Culture*. Basingstok: Palgrave – Macmillan.
- Grellmann, Heinrich (1783). *Historischer Versuch über die Zigeuner*. Göttingen: Dietrich Verlag.
- Hancock, Ian (2008). “The Gypsy Stereotype and the Sexualization of Romani Women”, u: Glajar, Valentina, Domnica Radulescu, “Gypsies” in *European Literature and Culture*. Njujork: Palgrave Macmillan, str. 181–192.
- Janković, Olivera (2003). *Nadežda Petrović između umetnosti i politike*. Beograd: Signature.
- Jovanov, Jasna (1986). *Danica Jovanović (1886–1914)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Jovanov, Jasna (2007). *Danica Jovanović (1886–1914)*. Beograd – Indija – Novi Sad: Topy-Vojnoizdavački zavod – Narodna biblioteka „Đorđe Natošević” – Spomen-zbirka Pavla Beljanskog.
- Junghaus, Timea (2006). *Meet your Neighbours. Contemporary Roma Art from Europe*. Budimpešta: Institut za otvoreno društvo, Pytheas LTD.
- Kojić Mladenov, Sanja (2011). „Rod i umetnost”, Ivana Milojević i Slobodanka Markov ur. *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Centar za rodne studije, ACIMSI i Mediteran, 425–437.
- Latković, Vojislava (2006). *Nadežda Petrović: slikarka u tri rata bolničarka*. Beograd: Vesmark i Beoknjiga.
- Makuljević, Nenad (?). *Srpska umetnost novog veka 2*, predavanje, <http://sr.scribd.com/doc/61039929/Makuljevic-prvi-semestar#scribd>, 17. 1. 2016.
- Marković, Maja (2012). *Ženski akt u opusu Zore Petrović*, Beograd: Sintezis, IV/I, str. 175–190.
- Medgyesi, Gabriella, Katalin Czibula (2011). *Lives Dissolved in Colours. Roma Women Painters in Present Day Hungary*, Budimpešta: Protea Egyesület.
- Merenik, Lidija (2006). *Nadežda Petrović: projekat i sudbina*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod.

- Miljković, Ljubica (1998). *Nadežda Petrović: put časti i slave*. Beograd: Narodni muzej, Čačak: Umetnička galerija „Nadežda Petrović”.
- Miljković, Ljubica (2007). *Nadežda Petrović. Izbor slika iz Narodnog muzeja u Beogradu*. Čačak: Narodni muzej.
- Nochlin, Linda (1989). “The Imaginary Orient”, u: *The politics of Vision: Essays on Nineteenth – Century Art and Society*. Njujork: Harper Row, 33–59.
- Papo, Eliezer, Makuljević, Nenad (2014). „Zamišljanje zabranjenog: predstave harema i orijentalizma u Srbiji”. (pr. Irena Ćirović). Sarajevo: *Behar*, časopis za kulturu i društvena pitanja, br. 117–118.
- Protić, B. Miodrag (1970), *Srpsko slikarstvo XX veka*. Knjiga I. Beograd: Nolit.
- Radulescu, Domnica (2008). “Performing the Female Gypsy: Commedia dell’arte’s Tricks for Findig Freedom”, u: Glajar, Valentina, Domnica Radulescu (2008), “Gypsies” in *European Literature and Culture*. Njujork: Palgrave Macmillan, str. 193–2015.
- Ristić, Vera (2004). *Beta Vukanović*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, Muzej grada Beograda i Topy.
- Savić, Svenka (2002). *Feministička teologija*, drugo izdanje. Novi Sad: Futura publikacije i Źenske studije i istraživanja.
- Sijerčić, Hedina (2007). “Roma Women in Bosnia and Herzegovina”. Govor sa konferencije: *Festival Tzigane Romani Yag /Romani Yag Gypsy Festival in Montreal*, Kvebek. <http://kopachi.com/articles/roma-women-in-bosnia-and-herzegovina-hedina-sijercic/#more-67>. 14. 10. 2007.
- Stevanović, Momčilo (1959), „Nadežda Petrović”, u: *Slikari i vajari II*, Beograd, str. 5–7.
- Trifunović, Lazar (1973), *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, str. 15–79.

Representation of Roma Women: Painting Practice in Serbia

SUMMARY: Research of available relevant printed and online sources showed a possibility of forming an analogy in means of representing women of Roma nationality in paintings made by male and female artists in Serbia by the end of XIX and beginning of XX Century. It further revealed several dominant themes, such as: religious setting, presentation of exotic women within genre scenes, nudes and portraits of Roma women. The results of the research pointed towards marginalized position of Roma women in society, strong presence of patriarchal influences that determine their place and role in the community, which is the result of double social-political discrimination towards them: gender-based and racial. The research revealed isolation of Roma women from social communities, as well as invisibility of Roma art in institutional system. In contrast to several works by male authors within which representations of Roma women are under the influences of stereotypes and taboos, works by female artists are characterized by individual approach, by intention to characterize Roma women, to affirm values and differences of their culture. Here are collected and analyzed several examples of painting art practice in Serbia made by female artists, which enabled new view and deconstruction of existing art history and made this theme in visual art to be interdisciplinary and open to new research perspectives.

KEYWORDS: Roma women, art history from the end of XIX and beginning of XX Century in Serbia, feminist art practice, gender perspective

Sara Mandić
 Univerzitet umetnosti u Beogradu
 Fakultet dramskih umetnosti

Kulturno-umetniĉki aktivizam Marije Judine

SAŹETAK: Pijanistkinja Marija Judina je svojim aktivnostima, pre svega izuzetnim izvođenjem klasiĉnih i modernih kompozicija, 'skandaloznim' i ekcentriĉnim nastupima koji su obuhvatali poeziju, filozofska i religiozna razmatranja, skrenula paŹnju na ograniĉenosti kulturne politike Sovjetskog Saveza, ĉime je 'uzdrkala' zatvoreni kulturni sistem ove zemlje. Kulturni sistem Sovjetskog Saveza temelji se na osporavanju pluralizma, etičkog, estetskog ili egzistencijalnog, kao i bilo kakvog kritičkog razmišljanja. Zatvorena društva, poput ovog, karakteriše mehanizam spreĉavanja svih spoljnih uticaja, kao i egalitarnih, demokratskih i individualnih inicijativa, koji bi mogli ugroziti rigidnost vladajuće ideologije. Predmet ovog rada odnosi se na uticaj i meĉuzavisnost ideologije i kulture u Sovjetskom Savezu, kao i na pitanje da li izuzetne osobe snagom svoje liĉnosti i putem svog umetniĉkog i društvenog angaŹmana mogu uticati na promenu kulturnih vrednosti i sloboda umetniĉkog izraŹavanja unutar zvaniĉnog modela kulturne politike. Cilj istraŹivanja je sagledavanje znaĉaja Marije Judine kao jednog od predstavnika nezvaniĉne, 'podzemne' kulturne scene Sovjetskog Saveza, na osnovu analize sovjetskog modela kulturne politike, kao i kulturnih aktivnosti i stavova ove ruske pijanistkinje.

KLJUĉNE REĀI: Marija Judina, Sovjetski Savez, cenzura, kulturna politika, zatvoreni sistem, alternativna umetnost.

Kultura Sovjetskog Saveza bila je izrazito ideologizovana i instrumentalizovana, a vaŹeći drŹavni birokratsko-prosvetiteljski model kulturne politike podrazumevao je prevlast drŹave, koja preko pravnog, politiĉkog i ideološkog aparata kontroliše ukupno podruĉje „centralistiĉki usmeravane i planirane kulture” (Dragiĉević Šešić, Stojković, 2000: 24). Obrazovanje, kultura i umetnost bili su odreĉeni kao kljuĉni pri obezbeĉivanju partijskih interesa i presudni za prenošenje 'opšteprihvaćenih' društvenih normi, ukljuĉujući i životne obrasce prema kojima se moralo Źiveti (Poper, 1993: 250). Sistem je formiran dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, da bi ĉetrdesetih evoluirao, naglasio jaĉanje istorijskih identiteta i ostao nepromenjen sve do osamdesetih godina (izuzev nekoliko površnih transformacija). Osnovni instrumenti za sprovoĉenje ideološke politike odnosili su se na stvaranje široke mreŹe drŹavno-kulturnih institucija sa snaŹnom obrazovnom komponentom, kao i na formiranje stroge i centralizovane administracije i ideološkog sistema kontrole, te na donošenje odgovarajućih propisa i podrške klasiĉnoj ili visokoj kulturi „lojalnoj ili neutralnoj u sadrŹaju, i u odnosu na dominantni vladajući drŹavni aparat” (Fedorova, Kochelyaeva, 2013: 3).

Birokratsko-prosvetiteljski model kulturne politike karakteristiĉan je i manifestovan, kako u Sovjetskom Savezu, tako i u svim ostalim uspostavljenim diktaturama i autoritarnim reŹimima. U

ovakvim modelima ukupno podruĉje kulture je kontrolisano, a kulturno stvaralaštvo usmeravano putem „društvenih narudŹbina i ideoloških pritisaka” (Đukić, 2010: 102). U okviru ovog modela razvijao se ideološko-dogmatski idejni koncept kulturnih politika, pri ĉemu je sistemski instrument zaštite ideologije centralizacija odluĉivanja i represija.¹ Kao dominantni metod represije ističe se cenzura, dok ne treba izostaviti i druge metode, poput razvijanja mehanizama autocenzure, kao posledice „stvaranja duhovne klime u kojoj nešto nije eksplicitno zabranjeno, ali se podrazumeva da ne bi bilo prihvaćeno” (Id: 103).² U Sovjetskom Savezu, kao društvu „sveprisutne cenzure” (Id: 32), koju karakteriše kompleksnost i raznovrsnost njenih mehanizama (Liehm, 1981: 10), represija postaje znaĉajan deo kulturnog i politiĉkog Źivota, te predstavlja indikator koji ukazuje na duboku krizu društva.

Jedan od najuĉestalijih restriktivno-represivnih instrumenata u Sovjetskom Savezu podrazumevao je procedure iskljuĉivanja, koje se sa društvenog aspekta manifestuju kao zabrana i odbaćenost, ali i kao suprotstavljenost istinitog i laŹnog. Zanimljivo je i stanovište Luja Altisera (Louis Althusser), koji, pri definisanju ideologije kao „predstave imaginarnog odnosa individue prema realnim uslovima egzistencije”, posebno naglašava imaginarnost ideološkog konstrukta koji ne korespondira realnosti, kao „imaginarnu deformaciju realnog sveta” (Altiser, 2009: 56).

„Ideološko-strateški aparat pojaĉava i vodi ĉitava mreŹa praksi, kao što je pedagogija, kao što su sistem knjiga, biblioteka, edicija, kao nekadašnja nauĉna društva i današnje laboratorije, ali još eksplicitnije je gradi i kreira naĉin na koji se znanje uvodi u društvo, kao naĉin na koji se ono vrednuje, deli i pripisuje.”

(Fuko, 2005: 40)

Vrednovanje umetnosti od vremena revolucije, a posebno u doba staljinizma, zasnivalo se pre svega na „merenju stepena Źtetnih uticaja’ umetnosti Zapadne Evrope” (Prodanov Krajišnik, 2012: 77), odnosno na kontroli pogodnosti umetniĉkih dela, koja je za cilj imala razvoj kulture širih narodnih slojeva. Kulturno stvaralaštvo usmeravano je putem društvenih narudŹbina i ideoloških pritisaka (Đukić, 2010: 102), dok je primarni zadatak kreativnih sindikata, koji pokrivaju glavne umetniĉke forme, kontrola umetniĉke zajednice i inteligencije i organizacija sopstvenih profesionalnih aktivnosti u skladu sa zahtevima Komunistiĉke partije.³

Poĉetkom XX veka, ruski muziĉki umetnici osvajaju Evropu, a u samoj Rusiji vlada veliko interesovanje za nova dela evropskog muziĉkog stvaralaštva. Dominantni oblik izvođenja u tom periodu predstavljale su muziĉke veĉeri posvećene iskljuĉivo negovanju savremene evropske muzike. Sa Oktobarskom revolucijom, međutim, dolazi do promene društvenog poretka u Rusiji, što se korenito odrazilo na kulturu i umetnost. Nove marksistiĉke ideje diktiraju i određenu umetniĉku estetiku, koja neretko utiče na kvalitet delā, kako u okviru drugih umetnosti, tako i muzike.

1 Klasifikaciju restriktivnih i represivnih instrumenata objašnjava autorka Vesna Đukić u knjizi *DrŹava i kultura*. Po njenom mišljenju, politiĉka sredstva prinude podrazumevaju represije i restrikcije ideološke prirode, potiskivanje ideja, mišljenja i stavova, nametanje jedne ideje mišljenja i stavova, kao i cenzuru, pri ĉemu se ovakva vrsta represije pravda brigom za javni moral ili se poziva na opštevaŹeća pravila ponašanja, kao i na politiĉka opređeljenja vlasti. Ekonomska sredstva prinude podrazumevaju uskraćivanje finansijske podrške drŹavnih organa vlasti, kao i onemogućavanje sticanja finansijskih sredstava, dok se zakonska sredstva odnose na kaznene odredbe i zabrane (Đukić, 2010: 119).

2 Autorka Radina Vuĉetić pojam cenzure objašnjava kao niz razliĉitih aktivnosti i praksi kojima se mogu tumaĉiti, razumovati i preispitivati pitanja autonomije pojedinca, hijerarhije, odnosno suštinskog odnosa slobode ili moći. Ostvarivanje cenzure neizostavno podrazumeva represiju, koja ukljuĉuje otklanjanje straha od „preocenjenih opasnosti po interese koje zastupa” (Vuĉetić, 2016: 11–12).

3 Mehanizmi cenzure delovali su kroz agenciju Glavlit, koja predstavlja glavno sovjetsko cenzorsko telo, osnovano 1922. godine kao Savezni komitet za knjiŹevnost i poslove štampe, a kao ‘privremena revolucionarna mera’ koja je opstala sve do raspada SSSR-a. Iako je tokom perioda Sovjetskog Saveza Glavlit pripajan Savetu ministara (1966), uvek je bio podređen iskljuĉivo interesima Komunistiĉke partije. Pored Glavlita, drugi vaŹan instrument cenzure predstavljao je Komitet za kontrolu repertoara, osnovan 1923. godine, kojim se zabranjuju dela koja sadrŹe „agitaciju ili propagandu protiv sovjetskih vlasti i diktature proleterijata” (Vuĉetić, 2016: 33–34).

Cenzura umetnosti odnosila se kako na stvaralačku, tako i na izvođačku praksu, pa je tako i sovjetska pijanistička škola u novim političkim uslovima, nakon Oktobarske revolucije, rekonceptualizovana prema socijalističkim načelima ‘standardizacije’ umetnosti. Pijanistička praksa, koja je na ruskom tlu već imala duboko ukorenjenu tradiciju, postala je institucionalno organizovana prema jednoobraznim pedagoškim modelima na muzičkim konzervatorijuma širom Sovjetskog Saveza.

„Kontekstualno izmešten iz salonske sfere muziciranja iz vremena carske Rusije, pijanizam je sve više postajao umetnička praksa ‘demokratizovana’ prema načelima ‘umetnosti za sve’, jedna vrsta ‘istoriografske’ prakse širenja znanja o muzičkom kanonu, u osnovi pozitivistički naklonjena ideologiji prosvetavanja širokog slušalačkog auditorijuma.”

(Cvetković, 2016)

Međutim, najznačajniji predstavnici sovjetske pijanističke škole predstavljaju umetnike koji su svoj ‘objektivizam’ bojili modernističkim strategijama originalnosti, težnjom ka savršenstvu i konstituisanju pijanizma kao umetničke prakse, beskompromisno zasnovane na visokim i samoreferentnim estetskim postulatima.⁴

Na osnovu svega navedenog možemo zaključiti da je modelu kulturne politike Sovjetskog Saveza bila strana svaka vrsta pluralizma, bilo etičkog, estetskog ili egzistencijalnog, kao i svaka vrsta kritičkog mišljenja. Zatvorena društva, poput ovog, odlikuju se mehanizmom sprečavanja svih spoljašnjih uticaja i egalitarnih, demokratskih i individualističkih inicijativa, koje bi mogle ugroziti rigidnost vladajuće ideologije. Ona podrazumevaju statične sisteme bez bilo kakvog interkulturalnog dijaloga, a prema mišljenju Karla Popera i „partikularizam kao podržavanje razlika između ‘nas’ i ‘drugih’ kao kategoriju neprijateljskog” (Popper, 1993: 17). Ipak, uspostavljanje i održavanje zatvorenih sistema društava i država predstavlja uvek dvosmeran proces, koji je najčešće paradoksalan i reverzibilan, što označava da je dekonstrukcija i preoblikovanje zatvorenog sistema dug proces sa neizvesnim ishodom. S tim u vezi, nameće se pitanje da li izuzetni pojedinac, poput pijanistkinje Marije Judine, snagom svoje ličnosti i putem svog umetničkog i društvenog angažmana može da utiče na promenu kulturnih vrednosti i slobodu umetničkog izražavanja unutar zvanične državne kulturne politike.

MARIJA JUDINA: PORTRET UMETNIKA

Marija Judina (Мария Вениаминовна Юдина)⁵ tokom života stekla je status legendarne figure sovjetskog pijanizma, ogrnute kontroverzama, koje su se oko njenog imena stvarale zahvaljujući izrazitom individualizmu i samosvesti, kojima je na osoben način ova umetnica gradila po svemu jedinstven pijanistički stil i ‘dijalekat’. Svjatoslav Rihter (Святослав Рїхтер) verovao je da je Marija Judina najveći pijanista XX veka:

„Na publiku je delovala poput čarolije. Lista je svirala veličanstveno, a poslednju Šubertovu sonatu očaravajuće. Za vreme rata svirala je isključivo Baha i tu nije bilo nikakvih pregovaranja. Kada bi je pitali zašto svira samo Baha i to tako silovito, ona je odgovarala da to čini jer svuda okolo

4 U ovu grupu pijanista, pored Marije Judine, između ostalih, spadaju i Vladimir Sofronicki (Владїмир Софронїцкїй), Aleksandar Goldenveizer (Алекса́ндр Гольденвї́йзер), Samuil Fejnberg (Самуїл Фї́йнберг), Hajnrih Nejgauz (Генрих Нейгауз), Svjatoslav Rihter, Emil Gilels (Емі́ль Гї́лельс), Lev Oborin (Лев Оборин), Vladimir Aškenazi (Владїмир Ашкеназї), Mihajil Pletnjev (Михаїл Плетнѐв) i ostali.

5 Marija Judina (1899–1970) formalno muzičko obrazovanje stiče na Petrogradskom konzervatorijumu, klasa Ane Jespiove (Анна Ясїпова) i Leonida Nikolajeva (Леонїд Нїколáев), gde se izdvaja pre svega interpretacijama kompozicija Johana Sebastijana Baha (Volkov, 1979: 51). Paralelno sa muzičkim obrazovanjem, Judina razvija posebnu sklonost ka ruskom pravoslavlju i filozofiji, kao i učenju stranih jezika.

besni rat. Ćudesno obdarena, bila je jedinstvena žena, vrlo neobiĉna, osobena, ekstravagantna. [...] Pre nego što bi poĉela da svira, prekrstila bi se. U Sovjetskom Savezu to je bilo nezamislivo. Publika ju je volela zbog te njene neustrašivosti.”

(Ognjanović, 2010)

Analizirajuĉi umetniĉku liĉnost ove pijanistkinje, njeno izvođaštvo i društveni angaŹman, uoĉljiva je bliska veza izmeĊu umetniĉkog sagledavanja stvarnosti i religioznog iskustva.

„Sve Duhovno i Uzvišeno otkrila sam kroz Umetnost, kroz jednu njenu granu – muziku. Ona je moj poziv. Verujem u nju i u moju moĉ sa njom. Samo tako moj Źivot ima smisla. Ja sam ĉlan sistema Umetnosti. [...] Znam samo jedan put do Boga, to je preko Umetnosti. Ne tvrdim da je to jedini put, znam da postoje i drugi, ali mislim da je ovaj jedini za mene.”

(Judina, 1916, u: Chantal, 1993)

Leonid Stoloviĉ (1983: 141) mišljenja je da religiju i umetnost, za razliku od nauĉnog saznanja, spaja „istovetnost naĉina duhovno-praktiĉnog osvajanja sveta.” Za Judinu, umetnost je predstavljala jedinu moguĉu formu mišljenja, odnosno naĉin proklamovanja njene vere i ispoljavanja njenih etiĉkih, društvenih i estetskih naĉela, kao i najpogodnije sredstvo društvenog angaŹmana.⁶

„Sudbina je htela da Marija Judina Źivi u vremenu Ruske revolucije i njenih posledica, posmatrajuĉi kako većinu njenih najdraŹih prijatelja odvoĊe u Gulag. Neustrašiva hrišĉanka, koja je ponosno nosila veliki krst u toku nastupa ili edukacije – kao afirmaciju verovanja u vremenu kada se za to plaĉala previsoka cena, ĉak i Źivotom. Źivela je asketskim Źivotom, jednostavno i skromno. Imao sam utisak da je Judina ceo Źivot provela u jednoj istoj crnoj haljini.”

(Volkov, 1979: 188)

SluŹeĉi se metodom saznavanja kroz priĉe, a radi razumevanja prirode umetniĉke liĉnosti Marije Judine i njenog društveno-politiĉkog angaŹmana, izneĉemo još jednu od legendi koje se vezuju za ĉuvenu rusku pijanistkinju, poteklu od kompozitora Šostakoviĉa:

„On, Staljin, jednom prilikom je pozvao radio-komitet [...] i pitao da li imaju snimak Mocartovog koncerta br. 23 (A-dur, K488), koji je ĉuo na radiju u interpretaciji Marije Judine. Rekli su Staljinu da je zapis dostupan, što je bila laŹ. Snimak nije postojao, jer je to izvoĊenje bilo uŹivo prenošeno iz studija. Niko se nije usuĊivao da Staljinu kaŹe istinu, jer su svi bili nasmrt preplašeni zbog nesa-gledivih posledica izgovaranja reĉi ‘ne’. Staljin je naredio da mu se pošalje snimak Mocartovog koncerta u interpretaciji Judine. Pozvali su Judinu, okupili orkestar i snimili ploĉu u toku noĉi. Svi su se tresli od straha, osim Judine. Marija Judina mi je kasnije ispriĉala da su ĉak dva dirigenta poslali kuĉi, jer nisu bili u stanju da diriguju usled parališućeg straha. Tek je treĉi dirigent uspeo da izvrši zadatak. Ovo je svakako jedinstven sluĉaj u istoriji izdavaštva: promena dirigenta tri puta u toku samo jednog snimanja. Bilo kako bilo, rano sledećeg jutra, jedan primerak gramofonske ploĉe poslat je Staljinu, što predstavlja rekord u brzini snimanja, ali i rekord u ulagivanju. Ubrzo potom, po liĉnoj komandi Staljina, Marija Judina je primila kovertu sa 20.000 rubalja. Ona mu je napisala odgovor, o ĉemu mi je liĉno govorila. Znam da priĉa zvuĉi neverovatno, ali ona, sa svim svojim ekscentriĉnostima, sigurno nije lagala. Uveren sam da je govorila ĉistu istinu. Napisala mu

⁶ Kompozitor Dmitrij Šostakoviĉ (Дмїтрий Дмїтриевич Шостакович) osuĊivao je njen verski fanatizam smatrajuĉi je za „yurodivye” (ruski naziv za ‘boŹju budalu’), kojom crkva manipuliše, a njenu religioznost posmatrao je sa omalovaŹavanjem: „Uvek me je rastuŹivalo to što je Marija Judina bila tako veliĉanstven muziĉar i vrlo pristojan, dobar ĉovek, ali nikada nismo postali prijatelji jer je njena dobrota bila pod velom verske hysterije. Zabrinjavajuće je da se govori o tome, ali to je istina. U svakom trenutku, Judina bi mogla da padne na kolena ili poljubi neĉije ruke. Nisam voleo tu njenu crnu odeću, kult monahinje” (Volkov, 1979: 193).

je sledeće: „Hvala Vam, Josife Visarionoviću, za svu Vašu pomoć! Ja ću danonoćno moliti Boga da Vam oprostí sve Vaše teške grehe protiv naroda i domovine. Bog je milostiv, on oprašta. Sav novac sam dala za obnovu moje crkve. Marija Judina je poslala samoubilaćko pismo Staljinu. On ga je proćitao i nije rekao ni reć. Nalog za hapšenje je već bio pripremljen. Najmanji Staljinov pokret bio bi dovoljan – i ništa ne bi ostalo od nje. Ali, Staljin je ćutao.”

(Volkov, 1979: 193)

U Sovjetskom Savezu, kao totalitarnoj državi, koja preko svog pravnog, politićkog i ideološkog aparata kontroliše ukupno područje kulture, ideološki ‘nepoželjna’ umetnost može se smatrati alternativnom umetnošću, koja neretko postaje simbol otpora, ali i medij društveno-politićkog angažmana. Za alternativni umetnićki izraz u zemljama Istoćnog bloka vezuje se pojam disidenstva, koje implicira najrazlićitije lićne i umetnićke situacije – od ćisto ‘umetnićke alternative’, osporavane i cenzurisane od strane zvanićnog državnog aparata, do ‘politićke alternative’ jasno politićki opredeljenih umetnika koji su protiv vlasti, države, partije i zvanićne državne kulturne politike (Dragićević Šešić, 2012: 187). Vezano za predmet rada, u prvi plan se nameće pitanje otpora, odnosno društveno-umetnićkog angažmana Marije Judine pri pokušaju suzbijanja ideološki ‘nepoželjne’ umetnosti i suzbijanja pravoslavlja, kao ideološki nepoželjnog religioznog nasleđa.

SUBVERZIVNO I ALTERNATIVNO DELOVANJE

U Nevelu, 1918. godine, Judina upozna je ruskog filozofa i filologa Bahtina (Михаїл Бахтїн), sa kojim raspravlja o filozofskim, religijskim i teološkim temama. Bahtin istiće da je najvažnija karakteristika njene umetnosti moć, koja nije „sirova, već predstavlja snagu duha, a to je upravo ta duhovna sila koju je posedovala u velikoj meri” (Duvakin, 2002: 291). Dvadesetih godina XX veka ona aktivno učestvuje u radu marginalizovanih i avangardnih grupa, poput Nevelskog kruga, okupljenog oko Bahtina⁷, kao i u grupi OBERIU⁸, koja je kratko vreme predstavljala avangardni lenjingradski kolektiv ruskih pisaca, muzićara i umetnika dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka (Roberts, 2006: 21).⁹

Još jedna od alternativnih umetnićkih grupa u ćijem je radu aktivno učestvovala Marija Judina tokom dvadesetih godina XX veka bila je Asocijacija savremenih muzićara (ASM, рус. Ассоциация Современной Музыки). Ovo udruženje okupljalo je takozvane ‘saputnike’ revolucije, koji su svojim delovanjem predstavljali opoziciju zagovornicima socijalistićkog realizma (Marinković, 1997: 134). Asocijacija se bavila publikovanjem ćasopisa, kao i organizovanjem Većeri savremene muzike (Krajišnik Prodanov, 2012: 77), a okupljala je sovjetske umetnike razlićitih generacija i stvaralaćkih orijentacija.¹⁰ Umerena struja ove organizacije predstavljala je logićan razvoj tradicija ‘moskovske škole’, i u vreme proletkultovskih negiranja klasićnih vrednosti, upravo njenim zagovornicima pripada zasluga za njihovo oćuvanje i dalje negovanje.¹¹ Progresivna struja asocijacije, kojoj pripada i Marija Judina, bila

7 Nevelski krug, pored Bahtina i Judine, okupljao je i filozofa Kagana (Матвей Исаевич Каран), lingvistu i filozofa Vološinova (Valentin Vološinov) i mistika Zubakina (Борис Зубакин).

8 Naziv OBERIU je zapravo akronim punog naziva grupe – Udruženje realne umetnosti (рус. Объединение реального искусства). Tvorci i protagonisti OBERIU grupe, Danil Harms, Aleksandar Vedenski, Konstantin Vaginov, Igor Bahterev, Nikolaj Zabolockij, Boris Levin, Klimentij Minc i drugi potpisuju i manifest ‘poslednje sovjetske avangarde’, dok platforma za građenje koncepta OBERIU-a proizlazi iz ideja avangardnih umetnika tadašnje Rusije. ‘Huligani literature’, kako ih je kasnije nazivala konzervativna štampa Rusije, provokativnim nastupima apсурдних fikcija u predstavama i performansima ovekovećuju odbojnost ka nasilnom širenju bezlićnog i dekadentnog staljinizma i jednoobraznog kulturnog stila.

9 Još jedan od primera aktivnog angažmana za umetnićko delo i njegov estetski prijem Marije Judine datira iz 1926. godine i odnosi se na ‘potenciranje dela Lava Vigotskog (Лев Семёнович Вьготский) *Psihologija umetnosti*, pre nego što je uopšte postalo poznato” (Clark, Holquist, 1984: 106).

10 Majakovski (Владимир Маяковский), Šaporin (Юрий Шапорин), Šostaković, Šebaljın (Виссарион Шебалин) itd.

11 Predstavnici ove škole su, između ostalih, i: Sajkovski (Пётр Чайковский), Tanjejev (Сергей Танеев), Glazunov (Александр Глазунов) itd.

je povezana sa Međunarodnim društvom za savremenu muziku, propagirala je izvođenje savremene domaće i evropske muzike u Sovjetskom Savezu, zalagala se za savladavanje modernog muzičkog pisma, održavala je kontakte sa muzičkom, umetničkom i intelektualnom emigracijom i starala se o povratku najuglednijih stvaralaca (Marinković, 1997: 134).

U istom periodu deluje i Ruska asocijacija proleterskih muzičara (RAPM, рус. Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов), koja je zastupala stavove Komunističke partije, i kao takva bila protiv zapadnih uticaja, upozoravajući na novi zadatak muzike u novom društvu, propagirajući stvaranje i izvođenje 'pogodnih' umetničkih dela. Krajem dvadesetih godina prošlog veka, Asocijacija savremenih muzičara je ugašena, dok Asocijacija proleterskih muzičara počinje da kreira politiku muzičkog stvaralaštva i izvođaštva u zemlji, zasnovanu na primeni represivnih i restriktivnih sredstava u domenu muzičkog stvaralaštva i izvođaštva dela savremene ruske i svetske literature (Krajišnik Prodanov, 2012: 77). RAPM je 1932. rasformiran u korist novog cenzorskog tela u oblasti muzike – Saveza sovjetskih kompozitora, koji deluje u okviru Ministarstva kulture.

Kao još jedno značajno polje delovanja Marije Judine ističe se i njen pedagoški rad u okviru zvaničnih umetničkih institucija, koji je, sa manjim ili većim prekidima, trajao do 1960. godine. Judina najpre predaje klavir na Lenjingradskom konzervatorijumu, sve do 1930. godine, kada je optužena za religijski misticizam (Volkov, 1979: 55), dok je u zvaničnoj rezoluciji kao razlog otkaza navedeno – „zbog izostanaka” (Judina, 1916, u: Chantal, 1993).¹²

„Iako je bilo jasno da je Judina prvoklasni pijanista, tadašnji direktor konzervatorijuma u Lenjingradu¹³ sprovodio je tzv. 'racije lake brigade', jer nije bio spreman da rizikuje svoj položaj. Jednom prilikom organizovao je raciju direktno usmerenu ka Judinoj, a povodom njenih religijskih uverenja i javne kritike sovjetskog rukovodstva. Nekoliko dana kasnije, u muzičkoj školi kružio je plakat na kome je Judina predstavljena kao monahinja okružena studentima koji kleče, nakon čega je otpuštena.”

(Volkov, 1979: 55)

Nakon osmomesječnog angažmana na Državnom konzervatorijumu u Tbilisiju (1932–33) i sličnih povoda za otkaz, Marija Judina se priključuje klavirskoj katedri Moskovskog konzervatorijuma, usled zalaganja jednog od najistaknutijih pijanističkih pedagoga Hajnriha Nejgauza. Judina je u toku svoje pedagoške karijere predavala i kamernu muziku na Gnesin institutu, ali i odatle biva otpuštena zbog svojih religioznih ubeđenja i promovisanja 'zapadnjačke' muzike (Schmelz, 2009: 91).¹⁴

Kao profesor, svojom pedagoškom aktivnošću, Marija Judina je ohrabivala kreativnost kod svojih učenika i prenosila im šira znanja iz oblasti kulture i filozofije. Naglašavala je duboko razumevanje muzičkog teksta, njegovu arhitektoniku i logiku, kao i izražajnost. Smatrala je kao svoju dužnost podsticanje raznovrsnog repertoara kod svojih učenika, podsticanje njihovih javnih nastupa, kao i upoznavanje sa modernim težnjama u umetnosti i muzici (Alexandra De-Lezari, u: Chantal, 1993).

Pored doprinosa ruskoj muzici i pedagogiji, a uprkos izuzetnom kvalitetu pijanizma i visokom umetničkom dometu, Judinoj nikada nije dodeljena Staljinova nagrada. Marina Frolova Voker (Marina Frolova-Walker) ističe da ova pijanistkinja nikada nije ni nominovana za ovo priznanje, budući da je vodila rizičan život na marginama društva izvodeći i propagirajući politički nepodoban repertoar, kao

¹² S tim u vezi, Marija Judina navodi: „Nisam poricala da sam kao amater pevala u crkvenom horu, kao i da sam pohađala časove pevanja na Bogoslovskom učilištu, gde mi je ponuđeno da vodim departman za pevanje pre njegovog zatvaranja. Ipak, u zvaničnom objašnjenju kao razlog otkaza navedeno je: 'zbog izostanaka'” (Judina, 1916, u: Chantal, 1993).

¹³ Pavel Serebriakov (Павел Серебряков).

¹⁴ Na klavirskoj Katedri Moskovskog konzervatorijuma Marija Judina je bila angažovana u periodu od 1936. do 1946. godine, na Gnesin institutu od 1944. do 1960. godine.

duboko religiozna i veoma ekscentrična žena koja se kretala u krugu individua kažnjavanih radnim logorima za svoje antidržavne stavove (2015: 82).

Pored slobodnog ispovedanja vere i podsticanja izvođenja i izučavanja subverzivne umetnosti i kulture, Judina utiče na promenu zvaničnih kulturnih vrednosti podsticanjem kulturne raznolikosti kroz svoju izvođačku delatnost, ali i kroz propagiranje i aktivnu javnu promociju savremenog ruskog literarnog stvaralaštva i filozofskih stremljenja. Za Mariju Judinu, svako izvođenje predstavlja stimulaciju slušaoca putem intelektualne aktivnosti, dok svaki kontakt sa umetnošću treba da podstakne razmatranja shvatanja sveta kod slušalaca, pri čemu je talenat stavljen „u službu filozofske interpretacije i prosvetljenja” (Judina, 1916, u: Chantal, 1993). Ova pijanistkinja predstavlja oličenje otpora u granicama celokupnog sovjetskog muzičkog stvaralaštva, budući da se intenzivno predavala promociji i distribuciji nove muzike, što je predstavljalo vid aktivnog otpora režimu. Dodatno, ona je sebe smatrala za jedinog ženskog predstavnika „ruske religiozne filozofije i filozofske avangarde” (Lobanova, 2009).

Tokom svog života, ova pijanistkinja intenzivno nastupa na koncertnim podijumima širom zemlje, kao i na radiju, naročito tokom Drugog svetskog rata, kada je smatrala da je njen zadatak da se „kao asketski sluga žrtvuje u muzici i humanosti, da bi pomogla ljudima” (Ibid.).

„Vanredno stanje. U deset uveče niko u Moskvi ne sme da izađe napolje. Ali, Judina i Kvartet imaju specijalne dozvole. Zašto? Zato što sviraju uživo na radiju od jedan do četiri posle ponoći da bi ceo svet čuo da se u Moskvi stvari odvijaju dobro. U etru, uživo nastupa Betoven kvartet i Judina svirajući Šostakoviča, Šuberta, Čajkovskog ili neke druge kompozitore u jedan ujutru. U dva će svirati isti repertoar za prenos uživo u Francusku. Uživo! Snimak nije prethodno napra-vljen! Zatim sledi London. I tako do četiri ujutru. Nakon toga, kroz nanose moskovskog snega svi tabanaju nazad u svoje jazbine.”

(Alexandra De-Lezari, u: Chantal, 1993)

Nakon Staljinove smrti 1956. godine i perioda ‘odmrzavanja’ (1956–1964), Judina je u Sovjetskom Savezu bila jedan od najaktivnijih zagovornika ‘nove’ muzike, koju su na Zapadu promovisali Adorno (Theodor W. Adorno), Bulez (Pierre Boulez), Priberg (Fred K. Prieberg) i drugi. Od posebnog značaja bila je intenzivna razmena Marije Judine sa jednim od najznačajnijih predstavnika ruskih emigranata, umetnika i muzičkog kritičara Suvčinskog (Пётр Сувчинский), koga Judina naziva ‘Vergilije po pitanjima moderne umetnosti’ (Lobanova, 2009). Tokom ovog perioda, Marija Judina postaje jedna od centralnih figura u krugu sovjetskih muzičara, koji su uspostavili veze sa Zapadom. Zajedno sa saradnicima (Игор Бласхов, Алексéй Любимов, Генна́дий Рождéственский, Андрей Волконский) predstavila je niz ranije nepoznatih i/ili zabranjenih radova sovjetskoj javnosti. Proučava kompozicije i premijerno izvodi Berga (Alban Berg), Šenberga (Arnold Schönberg), Veberna (Anton von Webern), Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Stravinskog (Игорь Стравинский) i zalaže se za distribuciju dela svojih sunarodnika, kao što su Aleksandar Lokšin (Александр Локшин), Arvo Part (Arvo Pärt), Alfred Šnitke (Alfred Schnittke), Andrej Volkonski (Андрей Волконский) i drugi.

Nakon resitala Marije Judine u Lenjingradu 1961, sovjetske vlasti su preduzele mere kojima su redukovale njeno pojavljivanje na nacionalnoj sceni i ograničile joj slobodu kretanja (Schmelz, 2009: 91–92). Judina je započela resital izvodeći *Varijacije op. 27* Antona von Veberna (Anton von Webern), pri čemu je u pauzama glasno čitala poeziju Borisa Pasternaka (Борис Пастернак) i Nikolaja Zabolockog (Никола́й Заболóцкий).¹⁵

Nakon lenjingradskog resitala Judina dobija poziv za učešće na festivalu savremene muzike *Varšavska jesen*. Ovaj međunarodni festival predstavljao je priliku za mobilnost sovjetskih muzičara van

¹⁵ Prema mišljenju Viktora Duvakina (Duvakin, 2002: 284), Judina i Pasternak bili su jako bliski prijatelji, te postoje i navodi po kojima je ovaj pisac upravo njoj čitao i prvi i drugi deo svog romana *Doktor Živago*, dok su još bili u rukopisu.

socijalistiċkih granica űezdesetih godina prošlog veka, kao jedna od najvaűnijih zona prekograniċnog kulturnog kontakta (Jakelski, 2015: 196). Eklektiċni muziċki program, koji je podrazumevao uĉešće sovjetskih i zapadnih umetnika, posedovao je izuzetan kulturni, politiċki i ekonomski uticaj, jer je ojaĉavao transnacionalnu cirkulaciju muziċkog modernizma unutar socijalistiċkog bloka. Strateűki izbor izvoĉaĉa i repertoara pogodnog za internacionalno predstavljanje sovjetske kulture predstavljao je kontrolisane aspekte sovjetske muziċke scene, dok je prva instanca pri odobravanju ‘pogodnih’ umetniċkih dela i izvoĉaĉa bio Goskoncert – drűavna sovjetska koncertna agencija. Problem su predstavljali ‘alternativni’ kompozitori, koji su poĉeli da eksperimentišu sa apstraktnim, modernistiċkim kompozicijama, ali i ‘ozloglašena’ Marija Judina sa svojim modernistiċkim i religioznim tendencijama (Ibid.). Organizatori festivala su insistirali na nastupu Marije Judine (ĉak je bila uvrštena u zvaniċni program promotivne broűure sa kompozicijom *Musica Stricta* Andreja Volkonskog), ali sovjetske vlasti nisu dozvolile da Marija Judina napusti zemlju i otputuje u Poljsku (Id: 197).¹⁶

Intervencionistiċka kulturna politika totalitarnog reűima je pored ograniĉavanja pojedinaċnih sloboda Mariji Judinoj, kao űto je sloboda kretanja, ukinula, zapravo, i suštinske slobode. Naime, uporedo sa zabranom slobode kretanja, Judinoj je bilo zabranjeno snimanje ploĉa, a nakon javnog ĉitanja Pasternakove poezije u Lenjingradu, usledila je i zabrana javnog izvoĉenja, najpre u Lenjingradu, a od marta 1963. do jeseni 1966. godine nije mogla da nastupa ili da predaje nigde u Sovjetskom Savezu (Schmelz, 2009: 96), ĉime su nad ovom umetnicom sprovedena kako politiċka, tako i ekonomska i zakonska sredstva prinude. U poznim godinama, Marija Judina je koristila tradicionalni oblik koncerta za religiozne poruke, transformišuĉi ih u neku vrstu crkvene sluűbe, űto je dovelo do njenog potpunog iskljuĉenja sa muziċke scene Sovjetskog Saveza.¹⁷

ZAKLJUĀAK

Na osnovu prikaza umetniċke liĉnosti Marije Judine, kao i njenog umetniċkog i druűveno-politiċkog angaűmana, moűemo zakljuĉiti da je ona zapravo űvela i propagirala ono űto Eudenio Barba (1992) oznaĉava kao poetiku alternativne umetnosti ‘treĉeg pravca’.¹⁸ Barba istiĉe da je pravi duh alternative onaj duh koji ima isto onoliko vrednosti danas koliko ĉe imati i sutra; on ne proistiĉe iz trenutnih politiċkih i ideoloűkih preokupacija, veĉ je zaokupljen umetnoűĉu i umetniċkim istraűivanjima, pri ĉemu umetnost proűima celokupnu svakodnevicu stvaraoĉa, naĉin rada i űivota. Ovakva umetnost ĉe ‘preűiveti’ ako uspe naporom stalnog rada da stvori sopstveni prostor, traűeĉi suštinski element kome ĉe ostati verna, teűeĉi da natera druge da poűtuju njenu razliĉitost.¹⁹

Marija Judina, kao tipični predstavnik alternativne umetnosti ‘treĉeg pravca’, liĉne potrebe, ideale, strahove i mnogobrojna unutraűnja uznemirenja preobrazuje u ponaűanje koje se ne ograniĉava na poziv veĉ je proűireno na celokupnu liĉnost i ‘na ukupnost svakodnevnog űivota’ (Barba, 1992, u Dragiĉeviĉ űeűiĉ 2012: 186). Najvaűnija karakteristika Judine, kao izuzetne liĉnosti i kreatora kulture je

16 Sektor za meĉunarodne kulturne odnose Ministarstva kulture i umetnosti Poljske, kao i Udruűenje kompozitora Poljske, kao zasebno telo ovog ministarstva, regulisali su pitanja nastupa internacionalnih muziĉara na festivalu *Varűavska jesen*. Ove institucije bile su povezane sa sliĉnim institucijama u socijalistiċkom bloku, kao űto je Goskoncert. Izvrűni odbor Udruűenja kompozitora Poljske je u martu 1962. godine pokuűao i diplomatskim kanalima, putem zvaniĉne molbe poljskog ambasadora u SSSR – upuĉene relevantnim drűavnim institucijama, da obezbedi nastup Marije Judine na ovom festivalu. Ipak, u aprilu je stigao zvaniĉni odgovor Goskoncerta Odboru festivala *Varűavska jesen*, u kome je navedeno da Judinoj nije dozvoljeno da nastupi u Varűavi (Jakelski, 2015: 197).

17 Kao primer moűe se navesti pijanistkinjina interpretacija Bahovih *Goldberg varijacija*, koje je ona doűivljavala kao niz ilustracija u Svetom pismu, dok je njihovo izvoĉenje ‘poistoveĉivala sa propovedima’ (Volkov, 1979: 52).

18 Iako autor iznosi miűljenje o ‘treĉem’ alternativnom pozoriűtu, ova poetika alternativne umetnosti ‘treĉeg pravca’ karakteristiĉna je i za deűavanja u drugim umetniċkim granama.

19 Prema miűljenju ovoga autora, postoje dva moguĉa naĉina na koja umetnost moűe da ‘preűivi’. Pored gorepomenutog naĉina, drugi se odnosi na prihvatanje zakona ponude i potraűnje, ali i na usvajanje trenutnih zahteva kulturno-politiċkih ideologija i vladajuĉih ukusa (Barba, 1992, u: Dragiĉeviĉ űeűiĉ, 2012: 186).

da ona ni na koji naĉin nije ograniĉavala sebe na samo jednu oblast, veĉ je uvek pokušavala da prekoraĉi granice kako u muzici, tako i u drugim oblastima, bez obzira na to da li je u pitanju filozofija, religija ili javni društveno-politiĉki angažman. Moždā je najbolji opis sveobuhvatnog angažmana Marije Judine dao njen prijatelj i kompozitor Alfred Šnitke:

„Svako od nas moždē imati razliĉite uĉitelje. Neki od njih kontrolišu svaki korak koji njihovi uĉenici naprave dok ih uĉe kako da hodaju. Neki od njih ĉe otvoriti vrata sveta da bi preneli uĉenicima znanje kako da posmatraju svet. Ali, postoji i posebna vrsta uĉitelja – oni idu svojim putem ne obraĉajui paždnu na svoje uĉenike. Iako je njihov cilj tako dalek, van dometa, uĉenici ih prate, jer oni ukazuju na neštō najvaždnije – pokazuju put kojim treba iĉi.”

(Schnittke, u: Chantal, 1993)

Delovanje Marije Judine promatrano sa stanovišta teorija kulturne politike i instrumenata za nje-no sprovođenje je po svojoj prirodi organizaciono i vrednosno-idejno, a prema smeru delovanja podsticajno (stimulativno), suprotno represivnoj, javnoj, praktiĉnoj i kulturnoj politici, koja se u sluĉaju Marije Judine odnosi na primenjivanje politiĉkih, ekonomskih i zakonskih sredstava prinude. Kulturne aktivnosti i društveno-umetniĉki angažman Marije Judine predstavljeni i analizirani u ovom radu mogu biti grupisani u nekoliko kljuĉnih segmenata, kao što su: podsticanja kulturne raznolikosti, propagiranja multikulturalizma i alternativne umetnosti nasuprot propagiranju dominantne kulture, otvaranje nasuprot opšteprihvaĉenom konzervativizmu. Ipak, delovanje ove umetnice u gorenavednim segmentima moždē se oznaĉiti kao implicitno, dok se eksplicitna strana njenog delovanja odnosi na podrždavanje slobode umetniĉkog izraždavanja i istrāživanja, borbu za pravo na eksperimentalno, avangardno i modernistiĉko u umetnosti, ali i borbu za slobodu govora i ispovedanja vere, te borbu protiv ‘ispravnog’ ideološkog stava.

Umetnost, kulturne aktivnosti i umetniĉko-politiĉki angažman Marije Judine izraždavaju jasno odreēeni životni i politiĉki stav, dok širi kontekst analize kulturnih aktivnosti Marije Judine podrazumeva aktuelnost i važdnost, jer je ona pokušavala da projektuje kulturu kao metodu društvenog razvoja i promene, posmatrajuĉi je sa aspekta modernizma, povezujuĉi stare i nove tokove, ostajuĉi u svakom trenutku verna sebi i svojim uverenjima za koja se aktivno zalagala. Ona nije bila inertna prema zahtevima vremena, veĉ naporotiv, bila je angaždovana, zainteresovana za svoje mesto u društvu, kao i za svojoj odgovornost prema društvu.

LITERATURA:

- Altiser, L. (2009). *Ideologija i drždavni ideološki aparati*, Loznica: Karpos.
- Chantal, A. (1993). *From the East/ D’Est*, <https://www.youtube.com/watch?v=zF03KVIsrns> (pristupljeno 18. 9. 2016).
- Cvetkoviĉ, S. (2016). *Umetnost interpretacije – vek sovjetskog pijanizma*: <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/2203942/umetnost-interpretacije--vek-sovjetskog-pijanizma.html> (pristupljeno 26. 9. 2016).
- Duvakin, V. (2002). *M. M. Bakhtin: Conversations with V. D. Duvakin*, Moscow: Soglasie.
- Dragiĉeviĉ Šešiĉ, M., Stojkoviĉ, B. (2000). *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.
- Dragiĉeviĉ Šešiĉ, M. (2012). *Umetnost i alternativa*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.
- Đukiĉ, V. (2010). *Drždava i kultura, studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.
- Fedorova, T., Kochelyaeva, N. (2013). “Country Profile: Russian Federation“, *Council of Europe/ERICarts, Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*.

- Frolova-Walker, M. (2015). "Returning to source: The truth about the Stalin Prize", *The magazine of the Faculty of Music*, University of Cambridge, 8-9.
- Jakelski, L. (2015). "Pushing Boundaries Mobility at the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music", *East European Politics & Societies* 29/1, 189-211.
- Liehm, A. J. (1981). "Thaws, booms and blacklists: East European cinema 1948-80", *Index on Censorship* no. 10, 9-11.
- Lobanova, M. (2009) *Maria Judina* (prev. David Babcock). *MUGI: Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Prãsentationen*: http://mugi.hfmt-hamburg.de/en/Artikel/Maria_Judina, (pristupljeno 23. 9. 2016).
- Marinkoviã, S. (1997). *Istorija muzike*, Beograd: Zavod za udŕbenike i nastavna sredstva.
- Ognjanoviã, M. (2010). „Œivot je bajka – Marija Judina. Neustrašiva pijanistkinja”, *Politikin Zabavnik*, br. 3047: <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/neustrasiva-pi%D1%98anistkinja> (pristupljeno 26. 9. 2016).
- Poper, K. (1993). *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*, Beograd: BIGZ.
- Prodanov Krajišnik, I. (2012). *Muzika XX veka*, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Roberts, G. (2006). *The Last Soviet Avantgarde: OBERIU, fact, fiction, metafiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmelz, J. P. (2009). *Such Freedom, if only musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*. New York: Oxford University Press.
- Stoloviã, L. (1983). *Suština estetske vrednosti*, Beograd: Grafos.
- Volkov, S. (1979). *Testimony: the memoirs of Shostakovich*. New York: Harper and Row.
- Vuãetiã, R. (2016). *Monopol na istinu*, Beograd: Clio.

Cultural-artistic activism of Maria Yudina

SUMMARY: Cultural - artistic and social engagement of the pianist Marija Yudina drew attention to the limitations of the cultural policy of the Soviet Union. Her exceptional performances of classical and modern compositions, as well as 'scandalous' and eccentric performances that included poetry, philosophical and religious considerations had impact on the closed cultural system of the Soviet Union. Cultural model of the Soviet Union disputes any kind of pluralism, ethical, aesthetic or existential, as well as any kind of critical thinking. Closed societies are characterized by a mechanism of prevention of all external influences, as well as egalitarian, democratic and individualistic initiatives, which could endanger the rigidity of ruling ideology. The subject of this paper refers to the influence and interdependence of ideology and culture in the Soviet Union, as well as the question of whether the exceptional individuals through the power of their personality and their artistic and social engagement can influence the change of cultural values and freedom of artistic expression within the official cultural policy model. This paper aims to portray the importance of pianist Maria Yudina, as one of the representatives of the unofficial, 'underground' cultural scene of the Soviet Union, based on the analysis of the cultural policy model of Soviet Union, as well as cultural activities and attitudes of the Russian pianist.

KEYWORDS: Maria Yudina, Soviet Union, censorship, cultural policy, closed system, modernism.









vīdeņjā



Dragan Kujundžić, University of Florida, USA

Envoiles. (Post It).

That the relationship between J. Hillis Miller and Jacques Derrida occupies a unique place in the landscape of contemporary criticism is no secret. They have played as well a significant role in my intellectual building, having encountered them some thirty years ago. I have written about that in my “Journey With J on the Jour J,” an introduction to Derrida’s essay “Justices” on J. Hillis Miller, and Miller’s “Isabelle’s Kiss” published in *Critical Inquiry* in 2005. There, I have likened these two essays to letters on the way “to further destinations of as yet uncharted parts. Like letters, sealed with a kiss” (Kujundzic, “Journey” 688). Derrida’s essay “Justices” includes a description of the scene in which he receives a letter from Miller (“Hillis” when referring to the film character, “J. Hillis Miller” or “Miller” when referring to Miller as author in further text), regarding the real name behind the “J” which has received extensive treatment in my film *The First Sail: J. Hillis Miller*.

In my film, *The First Sail: J. Hillis Miller*, the first thing Hillis comments upon when discussing the scene at the lecture when Derrida shows the letter, is Derrida’s death, already presaged by his not looking too healthy to Hillis’ eye in the filmed footage screened by Hillis in the film. The counter-time of mourning Derrida is inscribed in my own desire to film J. Hillis Miller. Derrida’s specter haunts me and it haunts the film, as much as it haunts J. Hillis Miller. But not necessarily in ways that are visible or re-presentable. The ways the spectral divides the frame of the cinematic representation, what I call the effects of division and

devison (a *destinerrance* of the cinematic image in fact), pose interesting and urgent questions about the modes and ethic of representation. They go from the phenomenological to the political in a heartbeat. Thus, the question of the frame, or the letter (be it a single letter, the initial of the first name, “J.”), the letter which does or does not arrive, to the cinematic which does or does not “represent” the Other, imposes itself as the burning issue pertaining to the very core of what is a tradition, history, and what our response and responsibility to it are or should be. Who writes what and who writes whom, how or whether we allow the Other to leave an imprint, what or who arrives, those are the issues which haunt the text below, in the film on J. Hillis Miller, and in Derrida’s “Justices” episode reproduced in the film.

The reflections below are also marked, truly haunted, by a telepathic encounter with the Other. Someone else, Julian Wolfreys (his text follows mine in this volume), dictated this text telepathically to me, as it were. I read Wolfrey’s essay after I finished mine. Thus, I realize, from an infinitely distant telepathic proximity, his own essay taught me, unbeknownst to me, how to write my own essay even before it had been written, as well as taught me how to watch my film. What is really uncanny, is that at the same time I decided to write on the scene from the film where Jacques Derrida discusses the letters he mis-addressed, in relation to *La Carte Postale* (in an email I sent to Michael O’Rourke on Wednesday, 14 March, 2012, 3:14), Julian Wolfreys wrote about the same scene in *The First Sail*, starting

with the description of his visit, on the day of his lecture about *The First Sail*, to the Bodleian library at Oxford University, in search for, as he says, “that” post card which is on the cover of *La Carte Postale* (Plato teaches Socrates how to write, shown initially to Jacques Derrida by Cynthia Chase and Jonathan Culler). And thus Wolfreys relating the whole analysis of the letters sent to Miller with an erroneous appellation (John for Joseph), and Miller’s response that Derrida quotes in the film, to the analysis of *destinerrance* in *La Carte Postale*. Which I proposed to do in my email as well! But the uncanny ghosts haunting these essays proliferate, with Julian Wolfreys’ conclusion of his conference presentation (delivered at Oxford University on April 13, 2012 as one of the keynotes at the conference on “Giving up the Ghost: the Haunting of Modern Culture”) with a reference and analysis of *Ulysses’ Gaze* by Theo Angelopoulos, which is exactly the ending of my own essay which I had already planned to relate to sailing in all senses of the term, to *Ulysses* and *Ulysses Gaze*, the *destinerrant* sailing of the tradition itself. In advance, I have followed Wolfrey’s text blow for blow, my writing from the very start already sealed by this distant proximity and affinity which taught me how to write, in a scene of writing where I cannot tell anymore who or what came first. On occasion, our analyses reverberate with a gentle dissonance, like a counterpunctual musical motif, thus all the more underscoring the mutual affinity. “It is impossible not to believe that each of us has an internal television screen by means of which we have visions of what distant friends and relations are thinking, or not to believe that whatever we think is broadcast to the internal television screen of others,” says Miller in *The Medium is the Maker* (15). This essay is exactly a product of such tele-vised encounter with Julian Wolfreys (whom I never met in person, except online, even though we overlapped for a while in the same University of Florida where we had arranged but missed encounters, tormented, like letters, with an “internal drifting”).

Derrida’s death has also entailed the darkening of register of some of Miller’s recent writing, the dark Derrida a darkening in Miller of a wound that does not heal. I tried to exemplify this relationship in the scene where Hillis watches Derrida read a letter he had received from Miller. Relating the scene in the

film about the *destinerrance* of the postal regarding J. Hillis Miller and Derrida with Joyce is justified on many levels, not least of all because of the entry in *La Carte Postale* on “20 June, 1978. I had not come back to Zurich since spring 1972. You accompany: CHECK me everywhere. Hillis, who was waiting for me at the airport (the de Mans arrive only this afternoon,) drove me to the cemetery, near to Joyce’s tomb, I should say funerary monument...” (Derrida, *Post Card* 148). In his *The Medium is the Maker* Miller (just after his description of how he took Derrida sailing on his boat, *The Frippery*, featured extensively in *The First Sail*, on a day when there was a “small craft warnings” and “look what happened to Shelley when he went sailing on a day when there was too much wind!” [49-50]), claims that he has no memory of that ever happening, not “having a car in Zurich.” However, “Derrida and I did go together, as the ‘Envois’ report, on another occasion, to visit Joyce’s tomb in the Zurich cemetery near the zoo. The animal cries from that zoo appear in *Finnegans Wake*. We did stand laughing before the tomb of Egon Zoller, ‘Erfinder des Telephonographe,’ with its engraved ticker tape machine and its carved Alpha and Omega. Derrida, as we stood looking at the tomb, connected it to his then current project about telecommunication networks, that is, the ‘Envois’” (Miller *Medium*, 50). From this scene I’d just like to retain the inscription of *La Carte Postale* in the neighborhood of the telegraph, tele-technology, the uncanny repetitions of uncertain memories, the sailing on Miller’s boat (“6. October 1978. ... Tomorrow, return to Yale, day after tomorrow excursion in Hillis’s sailboat” [*Post Card*, 166]) and Joyce, in the cemetery, thus the relation of the letter with death.

In *The First Sail*, Derrida describes in the episode how he had once (or many times in the past) written to J. Hillis Miller addressing him, erroneously, as “John Hillis Miller.” To which Miller responded in a letter, and that is the film scene, “My name is ‘Joseph,’ not ‘John.’ Not that it matters in the least, since I’ve never used that name in any case.”

In the film, Hillis minimizes the video tape of Derrida, as not “really the return of Jacques Derrida,” something that I sense is also at work in Hillis’ description of Derrida’s book on touching and J.L. Nancy as “a book I find wonderful but exceedingly difficult”

(Dunne, 134) as he said in an interview to Eamonn Dunne in Dunne's *J. Hillis Miller and the Possibilities of Reading*, and I wonder if it also means difficult to touch, to behold?

This subtle tone of positioning vis-à-vis Derrida comes across, at least to me, as an attempt to ward off Derrida's return, precisely as the return of the ghost. If he came back as a ghost, it would mean that Derrida died. That is, as J. Hillis Miller says in *The Medium* is the maker, he cannot listen to Derrida's lectures on tape, because that would mean that he is really dead. But Miller knows better! We always return as ghosts, even in real life. As soon as there is a return, there is a ghost, I learned that from *The Medium is the Maker*. And from Miller's analysis of *On Touching*. And from his writing about "Absolute Mourning." And from all those other writings on zero, on the empty core of literature, on living on, etc.

What I sense in these subtle strategies of evasion to see Derrida as a ghost is a certain tenderness for Derrida which Hillis is trying to protect from opening or precisely from bringing into present or presence, like a wound which refuses to heal and which cannot or should not be touched. But not just because Hillis is protecting himself from the exposure to the death of the other, which would be understandable, anxiety ridden, an anxiety quite human and easy to explain. In this way, I would claim, Hillis is protecting Derrida's passing away from being worked though, obliterated, diminished, "properly mourned" and thus done away with. Geoffrey Bennington recently wrote about this as "militant melancholia," which I think describes Hillis in the film scene: "Who or what, in these still dark days of an ongoing melancholia I began by declaring 'militant', militantly melancholic, something that wanted to affirm, with Jacques himself, a certain refusal of the 'normal' work of mourning and its 'normal' dealings with the death of the other—a proudly militant melancholia that soon however settled into something much less glorious, much less proud, much *more* melancholic, in fact—who or what, then, might come to open something again that might lay some claim, however modest, to the sometimes very minimal dignity of what often bears the probably misleading name of 'thought'?" (Bennington 2005, 191-2). The music in the film, composed and performed by Natalia

Pschenichnikova, to whom I left complete discretion as to the placement of chords, punctuates this countertemporality of a loss splitting the scene but refusing representation, as explicitly avowed by Hillis, and so subtending the whole set of representational, framing divisions and devisions.

Hillis is protecting, in a sense, the wound or the loss from healing, by not allowing it to be touched, exposed, revealed, talked about, worked through, by not allowing Derrida to come back as a visible ghost in short.... To do that would probably be admitting to the visibility of appropriation, an apparatic appropriation of an apparition, which I sense Hillis wants to avoid or ward off. In a sense, this subtle refusal of the programmed mediatic return is precisely the work of ethics in mourning which does not appropriate, which refuses a "revealed" and visualized ghost tele-programmed by manipulation, controlled videographic and prosthetic repetition. And thus is more faithful to Derrida and his "return," predicated on the possibility of a missed encounter and a non-return, thus allowing a return not only of an Other, but of every other, wholly other as well.

What does it mean to be "really dead," which listening to Derrida's tapes would reveal or bring?

Seeing the "real" visible return of Derrida in the video clip would be nothing but the possibility of such an appropriation, of a completely controlled and programmed prosthetic substitute. In order to keep Derrida alive as much as possible, alive in memory, at least, one must not touch the dead or let the dead return in the exact, programmed form. Thus allowing it in this scene to return them or him more vividly in invisible forms of displacements configuring the singular scaping and escaping ("the queer inscape"—[Royle, 126], or where more generally, "To be is to be queer"—[Derrida, "Justices" 703]), of the experience of being J. Hillis Miller/Hillis. In any case, that is what I tried to edit "into" this film and the sequence (often very much blind to its effects), but the sequence operates here the displaced a- and ana-chronistic temporality whereby what comes before or after is scrambled, non-linear, in-visible and di-visible. In a word, the scene is constructed or deconstructed as a counter-time in which one waits for or comes in the wake (the trace, the mourning) of the death of the non-appropriated other. "Each is already

in mourning for the other. ... It takes place every time I love" (Derrida "Aphorism," 422).

These scenes are strewn throughout Miller's recent responses about Derrida. In the film, Hillis also speaks about the "dark side" of Derrida, the nocturnal Derrida, with which Hillis wants to "maybe disagree" but which I cannot but interpret as the nocturnal Derrida in Hillis, a counter-time of mourning which Hillis preserves as he keeps it at a distance, "*The sun for sorrow will not show his head.*" The conclusion of his *For Derrida* which was quoted in the film as an intertitle states as much: "That is my last word, at least for now. ... If these essays are works of mourning, they have not worked." A certain absent core seems to open in Miller's work of late (and it is a question of coming too late, as we shall see), or seems to be the work of his writing itself, something like a touch that cannot be touched, a vacant center opened by Derrida's demise.

This has left inscriptions or inscriptions, encrypted, sometimes unconscious marks in J. Hillis Miller's *The Medium is the Maker*, for example, when he discusses Derrida on telepathy. Referring to Derrida Miller describes something that "turned up again, close at hand, at a time when it was too late..." a description of a ghost if there is any, creeping in this seemingly innocuous analytic formula. And then goes on: "This present fake lecture [note the apotropaic, "fake" protective irony here], already far too long to be read in one séance [note again the protective irony, but also the scene of writing as a conjuring up of the ghost as well as an intrusion of the French] ought to have been part of my *For Derrida*, but has been written too late for inclusion there."

In a word, such experience comes too late, to use Miller's words, there is a *decalage*, or a counter-temporality at work there, my words *For Derrida* come too late for Derrida. And right after this sentence, "my *For Derrida*," "too late for inclusion there," Hillis writes: "The Fort/Da sequence of his losing and then re-finding 'Telepathy,' says Derrida, 'remains inexplicable for me even to this day...'" (Miller, *For Derrida*44). Just after *For Derrida*, seconds later, a heartbeat later, a *Fort/Da*, *for Derrida*, an inscription of *Todestrieb*, of a death drive, Derrida Fort but not Da, not anymore, left to haunt Miller's work like a vacant center, a touch he cannot touch. An impossible touch of Derrida (a dubious genitive here, *je me touche toi*) which comes too

late, written too late, always already too late for Derrida, but also for Miller. We will not have mourned the ghost, the spectral, in the living, never enough. And by missing the other so much he comes to the truth.

Hillis is here far from "Hillis le Mal," the rugged Virginian, the almost demonic force with an untouchable, so to speak, imperturbable serenity, which Tom Cohen justly or unjustly but humorously discerns in him, "Hillis le Mal," so not Hillis le Mal, but Hillis *l'Animal*, the animal looking for the lines of escape, the evading animal frightened by the death of the other, "l'animal que J. suit." "I am, he is," you will notice, a confusion engulfs the writing here in a difference which cannot be heard, or touched, but which animates the scene of writing but also of filming, like an animal que je suis/t. *L'animal*, also, *qui est mal*, the wounded, hurting animal which I follow, in me, in the other, there where we wait for each other at the limit of each other's finitude and death, at the limit of truth, there where I is the other, Je (J) *est un autre*.

This countertemporality and spectrality which cannot be seen is precisely what I tried to convey or to allow to appear without appearing (not visible to me either), then, in editing with the cascading frames, but can we see how many? I am the one who is probably the most blind. Let's try to enumerate some of them. The scene of Derrida on the computer is preceded by the slow motion close up of the cut on Hillis' eye made by the glass frame. And where? Hillis explains, in Irvine (which will appear shortly in Derrida's explicit mention of "the Archive") after the fall on the stairs leading to the Humanities Hall where Derrida held his seminars! The eye itself as frame; Hillis' eye held by the metonymy of the prosthetic camera eye, thus the viewer's eye, seeing the wound and the cut as frame, from which the scene flows (the water stream, the video stream...); thus, the framed, wounded lachrymose eye (seen in the slow motion, the eye/I wading anamorphically through the ocular water), the eye wounded by the loss larger than the camera, the frame and the scene, beholding the viewer, including the "director," the "I-eye" filming it in the grip of interminable blinding melancholia. In the film, I told Hillis, jokingly: "what about that scar, what did you do to the other guy?" to which Hillis responded: "Yes, you should see the other guy." And then I proceeded to edit the entire sequence about Derrida and mourning, yes, go and see the other guy who wounded

Hillis' eye, go and see the mourning as the other that wounds the eye/I. But I only myself saw it (I finally myself saw the other guy!) in the end, on a big screen at the first public screening, blinded by my own wounded and lachrymose gaze and refusal to see the demise of Derrida. And Barbara Cohen's picture afterwards, framing a friendship, with J and J touching each other, the haptic in the cinematic, the ultimate ghost, and there they are both.... touching each other and by that touch creating a counter-time "at the heart of the syncope, between touching and untouchable," and thus also already a prosthetic mourning, "the ageless intrusion of technics, which is to say the transplantation of the prosthesis" (Derrida, *On Touching* 112). With the voiceover and the punctuation of the piano chord: "For nothing in the world would I have passed up the chance to recall, publicly that it has been given to me, like a benediction, to know Joseph Hillis Miller for more than thirty five years, to have had the honor of teaching at his side ... the honor also of having shared with him more than with any other, through I don't know how many countries, colloquia, meetings of all sorts, the intellectual adventure that signs and seals our lives" (Derrida, "Justices" 712). And then, Hillis, "Am I on camera?" walking alone (Derrida's *I Will Now Have to Walk Alone*, Deleuze's obituary, another mournful frame, was my reference here) after posting a letter, creating the counter time of mourning, they miss each other, do they miss each other, how they miss each other! Like Romeo and Juliet, the counter time of mourning as the impossibility of *being with* is put on display or on replay here, -- Derrida in Hillis' solitude, (the crunching of the gravel also a sound frame, the *Mittagsgespenst* of the archive fever leaving the traces in stone) more "visible" and "in picture" than ever. Where? There.

The scene of Hillis walking back to "us," to the camera ("Am I on camera?"), when he sends the letter, comes right after the analysis of the letter sent from that very same mail box on Deer Isle, the address clearly visible in the corner of the letter which Derrida reproduced moments earlier. The letter Hillis sent in that scene of posting the letter went to Derrida... When? Then!

When is this letter, where is this letter? The letter sent by Hillis (the scene of Hillis sending the letter) in the film from Deer Isle arrived in time to follow Derrida's lecture eight years before the scene of sending;

only to announce that Derrida's letters to Miller (John instead of Joseph) were not arriving to the right addressee. The letter described by Derrida seemed, in turn, "to forecast today's lecture and keynote, from more than thirty years distance" (Derrida, "Justices" 706). Thus, the missive announces the miss and the missing, always already, from the time immemorial. I missed you, says Derrida in his lecture and in his letter, but when, where? Am I missing something here? This *destinerrance* of the letter, however, which is displayed in the film as coming after (after the long history of friendship), also comes before the film, as the traumatic space of memory of this lecture at which both Hillis and I were present. And in which scene in the film Hillis sees Derrida's demise, "he already looked old and not that well."

The memory of a loss, to which Miller's writing, his postings, have subsequently tried to respond, like in the scene of mailing the letter, but also in *For Derrida*, are profoundly informed or imprinted by this spectral but non-representable division, of "the lack which does not have a place in dissemination" (Derrida, *Post Card* 441). The letter is thus fully (un)accounted for, both before and after, here and there, but never in the right place: "The letter might not be found, or could always possibly not be found" (Derrida, *Post Card* 442) dividing the scene of representation as the infinitely divisible specter haunting the frame of "representation," but also, I would claim, informing the very scene of writing in works like *The Medium is the Maker*.

In the *Medium is the Maker* Miller has an innovative analysis pertaining to the question of finitude in Heidegger and Derrida. For Heidegger, the finitude of being (*da-sein*) partakes in the movement of general Being, it "holds," Hillis says, "all the horizons of time with one mobile unit.... Heidegger's time is grounded in *Sein*, Being with a capital B. Derrida's time is created out of performative media, the media as makers... On each occasion a given medium is used that use creates its own ground and its own difference" (Miller, *Medium* 25). What this means is that each time we use a technical apparatus, flip a cell phone, type on a computer, make a film, watch a TV, we are opening a new temporal ground in which our finitude is both confirmed and traversed and overcome. By using technical apparatuses, we partake in our own survival.

And that happens every time I speak, teach or touch someone. “As if the word ‘I’ were inaugurating, in the first person, the very grammar of all spectrality, like a mask, ‘I’ of a revenant” (Derrida, “Justices” 714). But it is most discernible in the usage of the technical apparatuses like recording live or life. Just like Derrida’s notion of the letter in *La Carte Postale*, which from “the first stroke divides itself, and must indeed support partition in order to identify itself,” thus “there are nothing but post cards, anonymous morsels without fixed domicile, without legitimate addressee, letters opened, but like crypts” (Derrida, *Post Card* 53). And, just like in the scene with the letter, Derrida displays, posts a post it for all to see, a piece of an open letter but also a crypt. An inscription, the pieces (*morceaux*) of which are little bites (*morsures*) of death (*mort*). “Soon everyone will be there, and me, I will have to leave” (Derrida, *Post Card* 61).

“This too will be in the archive”: the film as epigraph, cenotaph and *cinetaph*.

The letter sent many years ago never quite arrives, it arrives erroneously, too late, it misses its addressee. The division of the address that Derrida tried to discern in the “J” of “J. Hillis Miller” is divided between “John” and “Joseph,” thus between the Old and the New Testaments. “And one of the sins that I must have committed at the origin, by substituting John for Joseph, will have been to risk evangelizing and Christianizing a name that hovered between the Old and the New Testaments” (Derrida, “Justices” 718).

It is not hard to see how bemused in the film Derrida is by this originary confusion, and his mistake. Precisely, by a mistake of “revealing” the secret name, the name of the “secret God,” and thus giving visibility to what must remain hidden. But by this mistaking Joseph for John, Derrida in fact enacts what he in *Ulysses Gramophone, the Yes Saying of Joyce* sees as an affirmative yet disruptive force of alterity in the messianic without the Messiah. Without this possibility of the non-arrival of the letter, of the wrong arrival of the letter already divided by this errant “sailing, sealing, signing,” without this intrusion of the Jewish other in the Greek tradition, everything would be just the repetition of the same, it would lead to the non-arrival of Greek onto-theology to itself, and Ulysses (but not the novel, *Ulysses*), thus returning to himself/itself/

themselves as the arrival of a dead letter. (The danger of such “Greek” return to itself is made evident in Heidegger’s Danube, *Der Ister*, flowing *ruekwertz*, from Greece, towards Schwarzwald, as to its proper destination, the origin flowing to itself, as he writes in 1942; and just like Greece itself, in a Europe programmed by the exclusion of the Greek other, by the exclusion of economic justice, which is coming back to haunt Germany, in 2012, returns to Germany as the origin coming back and imploding Europe and Germany like the return of the repressed. The danger against which Miller’s *Topographies* is one of the most emphatic warnings ever written, particularly regarding Heidegger, in “Slipping, Vaulting, Crossing”).

Could we hear in Derrida’s bemused laughter the “eschatological tone of the yes-laughter” which is “traversed by the vowels of a completely different song,” that broke out in Dublin in Joyce’s *Ulysses*, in the body of Molly Bloom, “necessary in order to contrive the breach necessary for the coming of the other,” whom “one can always call an Elijah, if Elijah is the name of the unforeseeable other for whom a place must be kept: ... Elijah, the Other” (Derrida, “Ulysses” 294-295). The amused, contagious laughter which broke out in the lecture hall with Derrida upon the revelation of this confusion, announced, in this erroneous attribution of the letter address and the name (Christian for Jewish), a laughing recognition and affirmation, yes, yes, that the non-arrival of the other is the very condition of something happening, taking place, as a difference or *differance*. The possibility of this destinnance is the very condition of the arrival of the Other. This is the lesson that the “protestant” J. teaches the “Jewish” J., in a chiasmatic reversal, in the letter in which Miller teaches Derrida how to write.

Keep the place at the table for J, the Other, “the uncanniest of guests” (J. Hillis Miller, “Critic as Host,” 253)¹.

¹ The film thus performs in cinematic terms a displacement and chiasmatic reversal that my essay “Journey With J on the Jour J” analyzed in theoretical terms long before the film: “It is as if the very cores of the texts by J. Hillis Miller and Jacques Derrida find their centers (the questions of the very nature and identity of the argument posed by each: “What is a kiss?” by Miller, “What is J. Hillis Miller?” or ‘Who is J. Hillis Miller?’ by Derrida) by welcoming each other, rupturing each other at the very moment or at the very center where the argument forms a question about itself, casts a glance at itself in a narcissistic turn towards itself, only to find that the other, J, has already occupied the place of J,” Kujundzic, in “J,” (2005).

WORKS CITED:

- Bennington, Geoffrey. "For Better or for Worse (There Again...)." "Who or What"—Jacques Derrida, ed. Dragan Kujundžić. Spec. issue of *Discourse* 30, 1-2 (2008).
- Derrida, Jacques. "Justices." Trans. Peggy Kamuf. J, ed. Dragan Kujundžić. Spec. issue of *Critical Inquiry* 31, 3 (2005): 689-721.
- . *On Touching--Jean-Luc Nancy*. Trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- . "Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce." Trans. Tina Kendall and revised by Shari Benstock. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 253-310.
- . "Aphorism Countertime." Trans. Nicholas Royle. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 414-35.
- . *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Allan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- . "Violence and Metaphysics." *Writing and Difference*. Trans. Alan Baas. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Dunn, Eamonn. *J. Hillis Miller and the Possibilities of Reading: Literature After Deconstruction*. New York: Continuum, 2010.
- Kujundžić, Dragan. "Journey With J on the Jour J," J, ed. Dragan Kujundžić. Spec. issue of *Critical Inquiry* 31, 3 (2005).
- . *The First Sail: J. Hillis Miller*. Deer Isle Productions, 2011. DVD.
- Levinas, Emmanuel. *Time and the Other*. Trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.
- Miller, J. Hillis. *The Medium Is the Maker. Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies*. Eastborne: Sussex Academic Press, 2009.
- . *For Derrida*. New York: Fordam University Press, 2009.
- . *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- . "Critic as Host." *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 1979.
- Royle, Nicholas. *In Memory of Jacques Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Wolfreys, Julian. *Memory to come (tba) or, towards a poetics of the spectral*. An authorized conference presentation. "Giving up the Ghost: the Haunting of Modern Culture," a symposium at New College, University of Oxford, Oxford, England, Friday 13th April, 2012.

Aida A. Hozić, University of Florida, USA

The Banality of Survival

“To get rid of all the cramps in your body means to feel anew everything that had ever hurt. I am not ashamed of tears. They come often because it’s probably that time in my life, that period of transition when I am transforming into a stone, into a rock ... You know that story about a kid who arrives in a monastery and starts to cry: ‘Father, but I love people! I love people!’? And I really loved people. Oh my God, how I loved people ...”¹

Sonja Savić, actress

I do not know why Sonja’s death hit me so hard. I had not seen her in more than twenty years. We were never close. I could best describe her as a very good friend of a very good friend of mine. Besides, there was nothing unexpected about her passing. Rumors of her imminent death had already percolated during the 1990s. If anything, her departure had been foretold by the Serbian press, by her friends, and even by Sonja herself.

“People are complaining that I speak too much about death,” she said in an interview in 2003, five years before she died. “But my ideal is a quick and sweet death. Not to die as a slave. That last moment is not hard. (...) And you know what? Life is overrated. I have had enough of life.”²

1 Nedeljko Despotović. 2011. “Ko će da bude golman?’ ‘Ja ću da budem golman” in Tomić, Z. & M.C. Jovanović. The integral interview was published in magazine *Status*, no. 58, 2007 under the title “Bože, koliko sam volela ljude” An excerpt from the interview was published in a cultural supplement to daily newspaper *Politika* under the title “Ko će da bude golman?” Epigraph translation and all other translations in the chapter are by the author. Reprinted by permission of Intelekt, Valjevo.

2 Sonja Savić in TV program *Balkanskom Ulicom*. Available at https://youtu.be/C_DrsBCLa7k. Accessed on September 4, 2015.

Still, it hurt to see tabloid headlines reveling in details about her death. All I could think of was Sonja as I first met her – a child-woman, tall and gangly, baby-faced with inquisitive (always working) eyes and a deep husky voice. A bit of a tomboy, wearing (as we all did at the time) oversized shirts and sweaters, she was often hunched (unused to her own height) and seemed out-of-sync with her movements. On stage and on film, however, she was straight as an arrow and could do wonders with her body. “I think through my spine and my tendons,” she used to say. She was vulnerable, frighteningly intelligent, and stunningly beautiful. She was the most talented woman I had ever met. And, at twenty, when I met her, she was already a legend.

* * *

This was 1981, in Yugoslavia. Tito had died a year earlier, and official power was wiggling to remain in place. The economy was in free fall. Exuberance and despair - about politics, future, life in general – frequently traded places and ultimately felt the same. The prolonged agony of a country that no longer exists had just begun.

I was in my first year of theatre studies in Belgrade, and theatre was all that mattered to me – or so I thought. “The Academy” (officially - Faculty of Dramatic Arts) was a small and selective school where everybody knew everybody. Barely eighteen, my friend Tanja and I were among the youngest women ever admitted into the theatre-directing program. Particularly prone to abuses, both mental and otherwise, we sought to protect each other as best we could. We leaned on Gaca, our classmate and a friend, who was just several years older

– though, to us, then, it seemed like we were separated by eons. Gaca had studied psychology – he knew lots about R.D. Laing, Franco Basaglia and transactional analysis – before he decided to try himself in theatre. He was grumpy, and smart, and quite loving at times. We somehow slid into his circle of friends - Jela, a photographer and connoisseur of Belgrade’s night life; Rajko (Raca), an actor with the kindest (kindest!) heart ever; Gaca’s girlfriend Maja (lovely, patrician), a lawyer and an actress (she had already starred in a movie); and several actors and directors who were ahead of us in school – Brstina, Bule, Cvija, Rada. Needless to say, it was Gaca who was also friends with Sonja, the Academy’s brightest star in those years – “the hope of the Yugoslav theatre scene,”³ as she would say, with more than a dash of irony, many years later.

Theatre was highly politicized in Yugoslavia after Tito’s death. Drama was opening taboo spaces that could not have been touched for years – forgotten ethno-nationalist histories; forbidden stories about communist crimes and political repression of the post-World War II years; previously unthinkable (at least publicly) parallels between the Yugoslav and Soviet communism. The stage was viewed as the platform for political transformation. Performances directed by our professors were causing political scandals. Some were banned. But to our generation politics seemed less interesting than aesthetics. The machine of history, Party and the State was collapsing upon us. We hoped that we could recapture the intimate: the essence rather than the spectacle of violence. We searched for spaces that politics had not as yet touched and tainted. We were interested in the personal and the eternal – love, relationships, brutality, family violence, imagination, motion, stillness, captivity, freedom. “Poet of Revolution (*le chanteur de Revolution*) and revolutionary poet,” wrote Marina Tsvetaeva (2010, p. 96) “are not the same thing. Only once did they merge – in Mayakovsky.” And, hence, it was Tsvetaeva who spoke to us, not Mayakovsky; Akhmatova, not Pasternak. We knew that revolution eats its own children. We were its grandchildren. We did not want to be the prey.

3 Ibid.

I think we saw art as an exit – from the middle-class lives of our parents, from non-descript socialist high-rises and low-rises where we grew up, from minutia and totalities of everyday life occupied by the Party. We lived that art in the bowels of the Academy, on practice stages, in endless rehearsals. That first year, Tanja, Gaca and I acted in each other’s short plays. We screamed and yelled at each other. We lulled ourselves to sleep. We laughed (rarely and hysterically). We blew our minds off over the simplest of theatrical tasks, knowing full well that we would be later ripped apart by our instructors – no matter how well we did. We were supposed to “open up,” “let go,” “forget ourselves.” Often, we just drove each other insane.

At night, when we were not in rehearsals, we’d go to the movies, concerts or theater. Belgrade had a bubbling underground cultural scene in the early 1980s, and the art/music traffic between the major urban centers – Ljubljana, Zagreb and Belgrade, and later Sarajevo – was intense. Yugoslav Punk and the New Wave created an alternative language that easily crossed national barriers and ignored or poked fun at power. And the new language was rapidly changing not just the music scene but the entire mediated environment of the one-party State: dormant student newspapers were being radicalized, TV shows were becoming fast paced and urban, music videos were sleek and seductive, concert and theatre stages were springing up in spaces that had not been used in decades. Art was on the move and it seemed difficult – if not impossible – to stop it.

And somehow, just at that time, the focal point of Belgrade’s nightlife became private parties, often held in large apartments and villas, which belonged to Yugoslav diplomats or politicians or CEOs of large state-owned companies. They were never announced ahead of time. Instead, after concerts, a word about a party in such-and-such-a-place would spread quickly and then the crowds would follow – Jela remembers convoys of more than 30 cars departing from the Academy’s parking lot. They would attract diverse populations - kids with pedigrees, born to Belgrade’s good families; students from small towns who sought acceptance into the right circles; real and wannabe artists, actors and musicians. Surprisingly, there were very few “party crashers.” Just like the raves of the

1990s, Belgrade parties were self-regulating organisms with low – very low – tolerance for outsiders.

Drugs also arrived at about the same time. It is not that there were no drugs in Belgrade in the 1970s – but now they were abundant. I remember conversations about tea made with opium, chocolate cakes laced with hashish, marijuana arriving from the Dalmatian coast. People snorted heroin at parties. Joints circled around. No one ever asked where they came from, no one ever worried about being caught.

I guess I was lucky. I did not go to the parties often and, when I did, drugs did not like me. I was embarrassed by my own inability to have fun and enjoy myself in such large gatherings. I worried about being a party pooper. I was concerned that someone would tell me that I was boring or “just too uptight.” I’d clam in a corner, feeling lonely and estranged, waiting for the party to be over so that I could get a ride home. I was living with my grandmother in her tiny apartment. No matter how late I arrived, she would wait for me with a warm supper. We’d talk, I’d embrace her, I’d crawl into the pullout bed in her kitchen. And I felt loved again.

It was a difficult year. In June, Tanja and I prepared our final exams at my grandmother’s place, while watching the World Cup. We cheered for Brazil and Dr. Socrates. We watered geraniums on my grandmother’s balcony and took care of a friend’s pet rabbit who peed in our hands as we cuddled it. We were starved for affection.

Later that summer, when I returned home to Sarajevo, I told my parents I did not want to go back to the Academy. My mother was furious. My father did not say a word. Professor Belović, my mentor, came from Belgrade to ask me to reconsider. I went back for another semester, successfully passed all my exams (that was important to my mother) but did not change my mind. I left. I had a professional explanation – I did not like working with actors, expressing myself through other people, manipulating them or persuading them to do what I had envisioned. But I also realized that I could not “open up,” “let go,” “forget myself.” I was too scared to jump into the abyss that was calling me. In fact, I discovered, I was too much of a good girl. And good girls, I figured, did not make good theatre.

* * *

Sonja was also a good girl. But she did not simply jump – she leaped into the abyss. Her talent was too great to be constrained by fear – though, she too, I am sure, was afraid.

Sonja graduated the year I left the Academy. She starred in a number of films and won multiple major national awards. She was proud that her films “had no points of contact with the regime.” She was so good that roles were written specifically for her. And although she avoided film festivals and media attention (“that was embarrassing – to see yourself in the newspapers”⁴), she became the icon of the early 1980s. She was the “It” *urban* girl of a combustible, fracturing Yugoslavia. In one of the cult TV shows of that time, *Petkom u 22* (“Friday at 10 p.m.”), where she was also a co-host, she had a short, little skit that went viral (before we knew what that meant). “And, now that I am on the top, I am cool,” she said, looking innocently at the camera. “I mean I am more relaxed now. I wear dark stuff, everybody knows me and, of course, no one ever tries to hit on me any more.”⁵

Sonja had offers to join any number of the large repertoire theatres in Belgrade. She refused. Instead, she performed at an alternative, mostly self-financed theatre - *Pivara* (“The Brewery”) – where she did several experimental plays, including Samuel Beckett’s *Not I*. She also worked with independent theatre troupes in Croatia and Slovenia. One of them – *Kugla Glumište* from Zagreb – had been staging avant-garde theatre performances all over Yugoslavia since the 1970s. Sonja attended one of their performances in Belgrade, in the late 1970s, and they became a sort of a golden standard for her understanding of the relationship between life and art. The line between them, she believed, must be erased. They were to be one and the same. There would be no compromise.

Her friends from the Academy thought otherwise. She never saw Brstina again after he had told her “It is too cold in *Pivara*.” Cvija accepted a contract with one of Belgrade’s institutional theaters because he wanted to be eligible for a state-subsidized apartment. His decision was

4 Ibid.

5 Sonja Savić, *Sad sam kul*. Available at <https://youtu.be/xiNwZ-p4I0So>. Accessed on September 4, 2015.

incomprehensible to Sonja: “That’s what was important: a state-subsidized apartment!” At the same time, she was becoming increasingly difficult to work with – she nearly ruined Gaca’s third year final production (Peter Handke’s *The Left-Handed Woman*), forcing him to find a replacement in the last minute before the premiere. “She burned everyone around her,” Gaca told me recently. “Her creativity stemmed from destruction – of herself, and of everyone else. Do you know that Belgrade psychiatrists came to watch her performing Beckett’s *Not I* as a study of schizophrenia *in vivo*?” Sonja, we agreed, was totally, monastically devoted to art – and she demanded the same from those who worked with her. That’s what attracted us to her – she was, as Gaca said, subversive in and of herself – yet we could never measure up. No one could ever measure up. And so, after several disagreements, even Borka Pavičević, one of *Pivara*’s co-founders told Sonja that she was no longer needed, that the theatre was going in a different direction.

Instead of actors and theatre people, Sonja started hanging out with musicians. There was Vljako, a jazz pianist, and Vd, a percussionist, and Milan, the frontman of several legendary bands, and Magi, an architect and a pianist who became a rock musician. They were “children of the asphalt,” independent, not interested in the State and the Party, always searching, always on the move. “Some people think that we were happy,” she said many years later. “I was happy when I found people who were equally unhappy as I was. When we met, we recognized each other by our pathos, by our *weltschmerz*.”⁶

Eventually, the offers stopped coming. She felt rejected. In the beginning of the 1990s, when Milošević tightened his grip on power and the wars started, Sonja had no institutional – or personal – backing. Traveling to work in Croatia or Slovenia was no longer possible. She was not interested in “growing tits” in order to blend in with the new entertainment state that supported Milošević’s regime – turbo folk-music, lowest common denominator comedy shows, cheap TV series. She fell in and out of relationships with underground artists and musicians, working on projects which attracted fewer and fewer people.

She was not exactly wanted even after the regime changed in Belgrade in 2000. By that point, she had made too many enemies, said too many uncomfortable things. She was bitter and angry, particularly with those who had tacitly or vocally supported Milošević’s regime and now – easily – switched sides. She had a name for them – “children of domestic and foreign affairs,” alluding to the real and metaphoric offspring of diplomats and State officials who could make peace with any regime.⁷ Some of her old friends from the New Wave era of the 1980s were joining the power structures of the new democratic government – they were Presidential advisors, advertising and marketing consultants, media managers. Sonja was unforgiving – and so were they.

She survived through the 2000s thanks to several appearances in Slovenian TV series and films. Her last role was in a film *South by Southwest* (the film was made with an obvious reference to Hitchcock’s *North by Northwest*) produced and directed by an old friend from the academy, Milutin Petrović. Once again, the role was written for Sonja. The film was – fittingly – an insightful look at the troubled, paranoid, conspiracy-laden underbelly of the new, democratic, Belgrade.

Meanwhile, Sonja’s closest friends were dying of AIDS, or drugs, or in tragic accidents – or some combination of all of the above. Vd was the first person officially diagnosed with AIDS in the former Yugoslavia. Vljako drowned while sailing through a thunderstorm in the Adriatic. Milan died of pancreatic cancer. Magi died of AIDS in a homeless shelter. Several other friends died in truly dreadful circumstances or committed suicides. At Vd’s funeral in 1992, the casket turned over and his body, wrapped in protective plastic, fell out. No one wanted to pick it up. “This is a small and nasty city,” remarked Sonja remembering it.⁸

She remained incredibly, steadfastly proud of her friends – “because there was no blood on their hands and because they paid for it with their lives.” “We were unhappy,” she said,

⁶ Sonja Savič in a documentary *Kao da je bilo nekad*. Available at <https://youtu.be/6EMnBURuUd0>. Accessed on September 4, 2015.

⁷ See Sonja Savič’s experimental film *Šarlo te gleda*. Available at <https://youtu.be/ZQ1jxYVj4-s>. Accessed on September 4, 2015.

⁸ *Kao da je bilo nekad*. Op. cit.

“because we had no future, and we wanted to create it ourselves. We had all finished serious schools, but we did not want to be fake economists, fake lawyers or fake politicians ... or fake anything. We wanted to work with our real emotions and generate revolt with our creative work. [We were unhappy because] we understood the weight of the fake State. We grew up knowing that the State would betray the individual.” (Savić, 2013)

I do not know how Sonja died. I did not ask, even when I had a chance. I know what I read in the newspapers and would rather not repeat it. My friend Nenad, who knows about Serbian politics, called it “another unnecessary death.” And, perhaps, in the grand scheme of things, and against the backdrop of wars, slaughter, genocide, it was also an insignificant one. Except, we now know that an entire generation of young, brilliantly talented people did not die entirely by chance in Belgrade. We now know that the State was the principal drug dealer before, during and after Milošević in Serbia. There were informers at those parties in the early 1980s where I felt uncomfortable. There were drug dealers at those parties who knew their targets. The State did, in fact, betray the individuals – those “children of the asphalt” who were not interested in politics, who could not be bought-off with subsidized apartments, and who did all they could to stay as far away from the State as it was humanly possible.

* * *

Running away from politics and the State, I left again. In the late 1980s, I went first to Italy and then the United States to attend graduate school. The war took care of the rest. For more than twelve years, I was stateless. Legally, it was a terrifying condition. Emotionally, it felt just right. I had learned to distrust the State.

Then in May of 2004, I received my American citizenship. It happened to be the day when Donald Rumsfeld testified in Congress about Iraqi prisoners’ abuse at Abu Ghraib.

We listened to him speak on our way to Pensacola, where the citizenship ceremony would

be held. As we drove through Florida’s Panhandle – past blue ocean waters, military bases, gentlemen’s clubs, endless tourism developments, trailer parks and places of typically Southern religious worship – Rumsfeld’s words echoed in the car. “We know what the terrorists will do,” said Rumsfeld (2004). “We know they will try to exploit all that is bad to obscure all that is good. That is the nature of evil. And that is the nature of those who think they can kill innocent men, women and children to gratify their own cruel will to power.”

The citizenship ceremony was held in the Federal Courthouse, and presided by a judge who was a Ronald Reagan appointee. He made references to the “Beacon on the Hill” and reminded us that she we should be grateful for the privilege that we had being granted. At the end of the ceremony, all new citizens received envelopes which contained a variety of small gifts: an American flag, a copy of the Declaration of Independence, The Flag Code, The Guide to Elected Officials in Escambia County, a Voter Registration Form and several brochures prepared by the University of Florida Extension Office (Stain Removal, Do’s and Don’ts With Your Microwave, Food Additives, Sugar and Other Sweeteners, Roasting Nuts and Seeds in the Microwave Oven). The envelope also included a letter from a local middle-school student, a group of whom attended the ceremony. My letter said:

May 7, 2004

Dear New U.S. Citizen:

Welcome to the U.S.

Congratulations on becoming an American citizen. I am a fifth grade student at WMS in Mrs. Patricia Threadgill’s class. I know you will be a great new citizen. Before I can trust you to be a great citizen you must pay taxes, follow laws and maybe even get a great American job. Please write back and tell me something about yourself and where your (sic!) from.

Sincerely, Brittney White

I never wrote back to Brittney, though I probably should have. I could have told her that I have earned her trust. I do pay taxes. I do have a great American job. I have a mortgage and a house that is always in need of repairs. I have a family I love, and even a few animals, which always helps in dinner conversations with strangers. I like to look at catalogues. I understand baseball. I teach about peace and conflict, culture and world politics, art and war. I offer daily advice on law schools, graduate schools, government jobs, street activism and study abroad. In my surroundings, people worry about the right schools for their children, whether or not they teach in the right places, whether or not they live in the right cities and neighborhoods, whether or not they have attended the right conferences or published in the right journals.

I am not a child but a scholar of “domestic and foreign affairs.”

Unlike Sonja, I have survived. That’s, I believe, why her death hit me so hard.

REFERENCES:

- Rumsfeld, D.H., 2004. *Testimony as Prepared by Secretary of Defense Donald H. Rumsfeld, The Senate and House Armed Services Committees, Friday, May 07, 2004*. Available at <http://www.defense.gov/speeches/speech.aspx?speechid=118>. Accessed September 4, 2015.
- Savić, S. 2013. *Istorija umjetnosti je istorija psihodeličnih stubova*. Published on August 2. Available at <http://www.6yka.com/novost/36238/sonja-savic-istorija-umjetnosti-je-istorija-psihodelicnih-stubova>. Accessed on September 4, 2015. Original interview by Bojan Munjin published in *Feral Tribune* on April 20, 2006.
- Tomić, Z. & M.C. Jovanović (eds.), 2011. *Sonja Savić: Otvorena Stranica*. Valjevo, Serbia: Intelekt.
- Tsvetaeva, M., 2010. “The Poet and Time” in Marina Tsvetaeva, *Art in the Light of Conscience: Eight Essays on Poetry*. Translated by Angela Livingstone. Tarsset, Northumberland, UK: Bloodaxe Books.













dijatøzi



Sa Zvezdanom Kovač razgovarala Danijela Đonović

Dajemo šansu svim istinama

- *Serijal „Okruženje”, kako je izjavila Hedvig Morvai, izvršna direktorica Evropskog fonda za Balkan, prepoznata je kao „jedinstvena inicijativa i po svojoj zamisli, realizaciji, širini i načinu razmišljanja”, te da promoviše i ostvaruje evropske ciljeve. Da li to čitate kao uspjeh Vaše misije, koja je, mora se reći, oživjela komunikaciju u regionu?*

Dobro ste rekli, *Okruženje* jeste misija. Prijaju nam ovakve ocjene, i bez lažne skromnosti, mislim da stoje. Vjerujem da dajemo doprinos promovisanju, ne bih rekla evropskih, već univerzalnih ljudskih vrijednosti.

- *Zašto nam je neophodan projekat kao što je „Okruženje”?*

Neophodan je onoliko koliko je neophodan dijalog. Živimo u vremenu brzog protoka informacija, koje nekada stižu iz relevantnih, a češće, nažalost, iz nerelevantnih izvora. To su uglavnom informacije koje idu u jednom smjeru. Mi promovišemo razmjenu informacija i mišljenja, i nudimo način kako da se te informacije čitaju. Koliko nije prirodno i poželjno da se ne poznajemo i da ne razgovaramo sa susjedima iz iste zgrade, toliko je neprirodno da ne znamo šta se dešava u susjednim zemljama. Važno je da gradimo dobre međususjedske odnose, a to je moguće ako se otvorimo jedni prema drugima. To radi *Okruženje* i zato su programi poput *Okruženja* neophodni u ovom kutku Evrope.

- *Uspješnost projekta potvrđuje šesta sezona, koja će na TV Vijesti krenuti sa emitovanjem početkom oktobra. Koje su teme koje ste prepoznali kao problemske?*

Takvih tema, nažalost, ima napretek, i o njima se i može i mora govoriti više. To su uglavnom teme koje vlasti sa ovih prostora ili prikrivaju drugim instant i dežurnim temama, i tako skreću i premještaju fokus pozornosti, ili su to tzv. male teme, „mali” problemi koji naš svakodnevni život čine manje lijepim. Nama je na ovim prostorima, negdje manje, negdje više, kvalitet života već dugo ugrožen i kao da se vrtimo u krug iz kojeg ne možemo izaći. Bivamo iste ili iste u različitim odijelima u nadi da će nam biti bolje i ne usuđujemo se na promjene od straha da nam neće biti bolje. Strah stvara jedno paralisano društvo u kojem dobro plivaju i njime se dobro hrane vladajuće oligarhije. U želji da makar malo doprinesemo rasvjetljavanju tog fenomena, u ovoj sezoni se pitamo zašto je na Balkanu sve politika, portretišemo balkanske lidere, pričamo o porodici koja je neka vrste kolateralne štete, pitamo se zašto je rad kod nas potcjenjen, rasvjetljavamo ulogu civilnog društva, koje bježe glas remetilačkog faktora vladajućih „idila”, ukazujemo na to kako nas je obrazovni sistem doveo dovdje i održava ovdje... Pokušavamo da održimo konstruktivan pristup, da ne svodimo priču samo na lamentiranje nad tužnom sudbinom i da ne proglašavamo vlast dežurnim krivcem, već ukazujemo i na sopstvenu inertnost i

energiju koju trošimo nepametno. Prije i iznad svega želimo da njegujemo finu kulturu dijaloga među susjedima i među neistomišljenicima.

- *Ko su učesnici u debatama u šestoj sezoni i koji su to kriterijumi na osnovu kojih pravite izbor sagovornika?*

Učesnici su eksperti iz svojih oblasti iz svih zemalja u kojima se emituje *Okruženje*. Uglavnom, naši gosti ne dolaze iz svijeta aktivne politike, osim u izuzetnim slučajevima, kakve smo imali u tri navrata kada smo uspjeli da za isti televizijski sto dovedemo premijere Albanije, Makedonije, Srbije, ili bivšeg premijera Crne Gore i bivšeg predsjednika Hrvatske. To su ličnosti u čijim su rukama sudbine mnogih od nas i od čijeg odnosa zavise i naši odnosi sa susjedima, pa njihove debate obojene međusobnim uvažavanjem, ne nužno i saglasjem o različitim temama, utiču i na odnose naroda koje predstavljaju. Svi su oni u naš studio dolazili s „agendom” mira i saradnje, što je svakako bila vrlo dobra poruka narodima okruženja.

- *Demokratije nema bez dijaloga, ali bez dijaloga nema ni kulture. Koliko smo odmakli od devedesetih i da li smo spremni i kao narodi dovoljno „zreli” da razgovaramo, sagledamo realnost, odnosno da prihvatimo optimum istine?*

Pitanje je šta je istina, kako se ona ustanovljuje, kojim se putevima do nje dolazi i da li je ona monopolističkog karaktera ili može da koegzistira s drugim istinama. Važno je da damo šansu svim istinama da stoje jedna pored druge i da na taj način otvorimo put razumijevanju. Onog trenutka kada uspijemo da razumijemo jedni druge, lakše je i oprostiti i primiti oprostaj, lakše je ići dalje i krčiti put prijateljstvu. To ne može bez dijaloga. Da li smo odmakli od devedesetih? Jesmo. Da li smo odmakli dovoljno? Nijesmo. Ako se zrelost stiče iskustvom, onda bi trebalo da jesmo zreli, ali mi se čini da isuviše često ponavljamo iste greške. Zašto je tako, to je pitanje za neki drugi i drugačiji razgovor.

- *Čini li Vam se, iz dosadašnjih dijaloga, da nas zajednički problemi mogu približiti, da jedni od drugih možemo učiti?*

Sigurno je da možemo. Ne samo kroz zajedničke probleme, već i kroz pojedinačne uspjehe, kao dobre primjere da može biti bolje.

- *Koje su teme „Okruženja” izazvale najveće interesovanje i feedback publike?*

Zanimljivo je analizirati šta je široj publici interesantno, koliko vrsta dijaloga koju mi promovisemo može držati pažnju. Čini mi se da je publika naviknuta na skandale, privatne i indiskretne priče, i da se ta doza već na nivou dnevne potrebe samo povećava. To je neko stanje konsternacije i, možda, zavisnosti. Mi smo među onima koji to stanje svijesti žele da promijene, pa je način na koji mi obrađujemo teme lišen te vrste pristupa. Zbog toga nemamo milionsku publiku, ali se naša publika lagano povećava, što nas neizmjereno raduje, i za sve naše teme interesovanje lagano raste.

- *Da li emisije kao što je „Okruženje” mogu da mijenjaju svijest ljudi?*

Ne bismo ih radili da mislimo da ne mogu, ali smo potpuno svjesni da se radi o procesu koji sam po sebi zahtijeva vrijeme. Voljeli bismo da podstaknemo i druge da rade slično, pridružujemo se onima koji već to isto rade. Potrebna nam je podrška pa se, evo, i Vama najsrdačnije zahvaljujem na prostoru koji ste nam dali, a prije svega na procjeni da priča o *Okruženju* može biti zanimljiva čitaocima *Gracije*. Bićemo istrajni i strpljivi, a vjerujem da naše ideje hvataju korijen i da, pogotovu mladom svijetu, možemo biti izazov.

- *O čemu se, po Vašem mišljenju, još uvijek čuti, a ne bi trebalo?*

O svemu se kod nas govori, to nije problem. Pitanje je kako se govori. To valja mijenjati, pa o tome i valja više govoriti. Trebalo bi pažljivije slušati druge, jer tako mnogo više doznamo o sebi. Sve prave promjene potiču od mijenjanja nas samih. Zahtjeve bi trebalo usmjeriti prema sebi, a ne prema drugima, ako želimo da mijenjamo svijet.

- *Na kojim će televizijama u regionu biti prikazana šesta sezona i da li se povećao broj emitera u odnosu na prethodne sezone?*

Okruženje mogu pratiti gledaoci u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori, Makedoniji, Kosovu i Albaniji. Svuda na državnim televizijama, osim u Crnoj Gori na TV Vijesti i u Makedoniji na Alsat-M. Doduše, HRT bi ove godine mogla da zamijeni TV N1, što ćemo znati za nekoliko dana, možda kada broj bude u štampi. Broj emitera se povećava iz godine u godinu, jer nas već prati oko pedeset lokalnih televizijskih stanica.

- *Imate dobar i jak tim. Koliku slobodu dajete svojim saradnicima?*

Imamo tim odličnih novinara i profesionalaca iz svih ovih zemalja. To su kolege koji su već dugo u profesiji i koji su odoljeli svim nevoljama i nepogodama kojih je bilo napretek u posljednjih dvadesetak godina. Oni i ne mogu da rade, osim u uslovima potpune slobode. To je nešto što se podrazumjeva na objema stranama, ako uopšte možemo govoriti o stranama. Zato *Okruženje* i traje već šest godina, zato i vjerujem da će trajati još dugo. Uz sjajnu ekipu novinara, tu je i sjajan produkcijski tim, koji svim ovim TV studijima šalje proizvod dostojan emitovanja na njihovim kanalima.

ZVEZDANA KOVAČ, Izvršna direktorica Centra za demokratiju i pomirenje u Jugoistočnoj Evropi (CDRSEE).

Prije nego što se pridružila CDRSEE-u, više od dvadeset godina radila je kao novinarka i glavna i odgovorna urednica na televizijama širom regiona. U RTV Crne Gore, na novinarskim i uredničkim poslovima provela je 10 godina. Potom je bila glavna i odgovorna urednica Jugoslovenske televizije. Nakon toga, učestvovala je u postavljanju informativnog programa TV Budva, koja je trebalo da postane centar televizijâ Mediterana.

Od 2004. radila je u nekoliko nevladinih organizacija u Grčkoj, da bi od 2011. u CDRSEE-u najprije radila kao *project manager* na nekoliko jezičkih izdanja *Zajedničkih istorijskih čitanki* za 13 zemalja Jugoistočne Evrope i glavna i odgovorna urednica prvog i jedinog regionalnog informativnog *talk show*-a *Okruženje*. Od 2013. godine je izvršna direktorica CDRSEE-a.

Diplomirala je na Odsjeku za srpskohrvatski jezik i jugoslovensku književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta Crne Gore. Govori engleski i grčki jezik.

(Preuzeto sa sajta <http://www.okruzenje.net>, oktobar 2017)













kóòrdínäte



Mara Radović, Podgorica, Crna Gora

Ne pozajmljujem svoje oči

O Festivalu internacionalnog alternativnog teatra (FIAT) u Podgorici

Svake godine osjetim sreću i čast što mi se na FIAT-u pruži prilika da razmišljam o pozorištu u najširem smislu. Zbog toga osjećam obavezu da se izvinim čitaocima koji u mojim prikazima ne mogu naknadno „pogledati” prepričanu predstavu, a izvinjavam se i umjetnicima koji rijetko, sasvim slučajno, mogu pročitati svoje ime. FIAT za mene predstavlja praznik u kom tražim i slavim pozorišnu umjetnost, iznad svega, pojedinačno imenovanog. Tako se već treću godinu zaredom pitam o smislu pozorišnog čina danas, a sve češće o razlozima samih umjetnika, ali i publike, da se izražavaju ili uživaju na taj način.

„Dobro je, ima ljudi”, čulo se druge večeri u sali KIC-a. „Pridite bliže, idite u prve redove, zbog glumaca”, savjetovao je neko. I sama sam osjetila olakšanje kad sam vidjela da nas ima „dovoljno”. Međutim, ta zebnja otvorila je nova pitanja dok sam gledala polusatnu predstavu plesnog teatra iz Ljubljane. Da li izvođači imaju svijest o publici dok stvaraju svoje djelo i da li publika ima potrebu da razgovara sa izvođačima, posebno kad je riječ o alternativnom izrazu? Zašto se bojimo da će biti malo publike u pozorištu? Da li je konačno došlo vrijeme za dijalog između jednakih, kad je prošlo vrijeme nepismenih i genijalnih? Otvaram dijalog sama sa sobom, dok se divim plesnim pokretima slovenačkih umjetnika, nje i njega, kojim to što izvode nesumnjivo znači. Ja se trudim da razumijem ono što ne vidim, jer je ono

što vidim koreografska tačka ljudi koji znaju i vole da plešu. Nešto mi nedostaje. Treba mi samozaborav, kao plod umjetničkog zanosa i malo scenskog ludila, kao lijek.

„Oh, nešto će se desiti”, poluglasno sam se obradovala vidjevši mikrofone i ozvučenje na sceni sat vremena kasnije. Neću prestati da očekujem snažan doživljaj u pozorištu, pa se radujem svemu što može doprinijeti da se utisak pojača – za istrošena čula modernog čovjeka. Nastup je zaista bio snažan, čula napadnuta, krajnji doživljaj mutan. Naime, na sceni KIC-a nastupila je te večeri ruska trupa *Pussy Riot*, posebno poznata po nepravednom suđenju trima članicama zbog provokativnog nastupa u jednom moskovskom hramu, tokom kog su pokušale da izraze protest protiv Vladimira Putina, ali i samog patrijarha Kirila, koji je u sprezi s njim. Ne može se reći da nije bilo zanimljivo, snažno, moderno, angažovano. Ipak, u suštini je to bio lični protest u formi pank nastupa. Zbog prijevoda koji smo pratili na video-bimu, povremeno sam imala osjećaj da sam „mali, ali poštovan čovjek” (Brecht), koji cijeli taj događaj prati iz svoje udobne fotelje, misleći: „Bože, šta li sve tišti nas male ljude...”. Upravo zbog takvog doživljaja vjerujem da prizor na sceni uvijek mora biti podignut na (mnogo) viši značenjski nivo od prepoznatljivog, da bismo izgubili osjećaj na čemu sjedimo i dobili istinsku potrebu da – ustanemo.

SIROMAŠNO POZORIŠTE JE IDEAL, A JEFTINA KULTURA NUŽDA

Nasmijali su me do suza. Uživala sam u tri odlične scene: dva tarantinovska skeča i jednom zaumnom monologu Varje Đukić, koji uvodi u nestvarnu dimenziju. Dejan Đonović bio je izuzetan u svom nastupu, istinit do mjere koja nadilazi „istinito” ponašanje većine u stvarnom životu. „Tarantini” momci bili su Dušan Kovačević, Zoran Vujović i Srđan Grahovac. Zanimljiva pojava je i Aleksandar Gavranić, glumac koji na sceni izgleda kao talentovani naturščik ili profesionalac koji zadržava neuobičajenu naivnost. *Dokle pogled seže* bila je prva od dvije predstave treće večeri FIAT-a.

Sve je počelo komentarima djevojaka koje su sjedjele iza mene. Lokalni akcenat dao je posebnu notu izjavama koje su se odnosile na to da neke glumce iz pomenute predstave obožavaju, dok u drugima ne vide ništa posebno. Ti komentari i prepuna sala učinili su da se zapitam da li je neka vrsta kulta ličnosti ono što privlači publiku i šta je to što preporučuje neku predstavu. Zašto tako masovno ne dolaze na predstave za koje nisu čuli? Bojim se da sam odgovor ponovo našla u lakoj, crnohumornoj zabavi za prosječnog građanina. Natprosječni te vrste počeli su da kupuju imanja na selu.

Sad se moram osvrnuti na predstavu iz FIAT-ovskog ugla. Crni humor kojim bih sebe zabavila bio bi zaključak da je prepuna sala KIC-a te večeri bila siguran pokazatelj da toj predstavi nije mjesto na FIAT-u. Ako je u procesu rada na predstavi i bilo alternativnog pristupa, u izvedbi sigurno nije. To što su neki u publici prepoznavali da se glumci oslovljavaju privatnim imenima, drugima nije značilo ništa. To što se predstava zasnivala na govornoj radnji većini je značilo sve, a Afrikancima, da ih je bilo, ne bi značilo ništa. Nedostatak dekora, kostima, svjetla, sveo je predstavu na glumce, a glumci su sveli sebe na tekst. Jedan od njih mi je objasnio da su divno radili sa rediteljem, Arpadom Šilingom, koji je od njih tražio da ne igraju karaktere. Ja sam njemu objasnila da zbog toga i nismo dobili dovoljno promišljenu predstavu. Tamo gdje sam ja vidjela glumačku vježbu, većina je vidjela predstavu. Mogući odgovor na moje nedoumice o pozorištu ponudiće mi pola sata kasnije ugledni pozorišni stvaralac Niko Goršič, uvodeći šačicu ljudi u tematski razgovor o istoriji savremenog plesa u Sloveniji.

U dobu (neo)liberalnog kapitalizma u kom živimo, sve manje sredstava se izdvaja za kulturu, tako da je postalo popularno praviti male, jeftine predstave. „Jeftina kultura”, našalio se Goršič, „ili siromašno pozorište”, nastavio je asocijativnom igrom riječi, citirajući zamisao Grotovskog. Bojim se da nismo sasvim isto mislili, ali sam mu beskrajno zahvalna na odgovoru koji sam za sebe pronašla. U toj kolektivnoj zamjeni teza, jeftina kultura kao nužda pokušava da proda sebe kao „siromašno pozorište”, koje je ideal.

Nismo imali sreće da pogledamo planirani plesni nastup slovenačke umjetnice Male Kline zbog povrede koju je nedavno doživjela, ali smo zato imali sreće, nas nekoliko, da uživamo u predavanju Andreje Kopač na temu skoro stogodišnje istorije savremenog plesa u Sloveniji. Ostala sam zatečena činjenicom o njihovom predanom i kolektivnom interesovanju i radu na tom polju. Stoga želim da pomenem i imena Rosane Hribar i Gregora Lušteka, članova PLT-a, koji su pasionirano plesali druge večeri FIAT-a. S tim u vezi, osvrnula bih se na još dvije misli koje su za mene bile događaj sam po sebi te večeri. U pokušaju da objasni suštinu savremenog plesa, Andreja Kopač je napravila poređenje između plesača i rudara: i jedni i drugi silaze duboko, odvojeni od ostatka svijeta, da bi pronašli nešto u sopstvenoj utrobi ili utrobi Zemlje. Ta izolacija u istraživanju sopstva kroz pokret upravo je ono što smatram barijerom između njihove umjetnosti i publike. Sljedeća misao koju je izgovorila, a koja me duboko dirnula, potvrdivši moj osjećaj o ograničenju njihovog izraza, jeste da su umjetnici savremenog plesa ptići zarobljeni u tijelu čovjeka. S posebnom nježnošću, pažnjom i poštovanjem počecu da pratim i podržavam njihov nemogući let. Ptice moje mile, da biste se vinule visoko, morate gledati i na nas. Vaš let leži u našim očima.

SVE MOJE PTICE

„Da li su oni čuli za EN-KNAP?”, pitala sam se zbog priliva publike koja je punila foaje CNP-a četvrte večeri FIAT-a. Ja sam, do juče nezainteresovana za savremeni ples, za njih čula od Andreje Kopač, sa radošću očekujući nastup slovenačke trupe čiji je umjetnički direktor Iztok Kovač. Sjedeći ležerno na proscenijumu, napravio je uvodno slovo odličnim „jezikom JNA”, kako ga je duhovito nazvao, jednostavno i nepretenciozno predstavljajući dvadesetpetogodišnje posto-

janje svoje organizacije i desetogodišnje same plesačke trupe. Shvatila sam da mi ta vrsta početne interakcije izuzetno odgovara, jer me na samom početku uvodi kao dragog gosta u svoju kuću. Pokazaće se kasnije da neću mrdnuti dalje od predsoblja, ali će mi se baš na tom mjestu otvoriti vrata zanimljive spoznaje.

Kretali su se kao zupčanici u mehanizmu velikog sata, dalijevski rastočenog u prostoru. Nije im bila namjera da zadive plesačkom vještinom. Ponovo nisam uspijevala da shvatim šta im je namjera. „Namjera im je da istražuju i uživaju”, mislila sam dok sam gledala u svoje bijele pantalone, sa punom svijješću da mi pažnja luta i željom da bar shvatim zašto se to dešava. Osjećajući da oni plešu neku samo sebi znanu igru, shvatila sam da smo mi, publika, u suštini isključeni iz te igre. Te večeri sam doživjela i uvid u prirodu plesača, pomalo autističnu, rekla bih. Nakon otplesanog prvog komada, učtivo su se poklonili, ne izašavši na drugi poklon, na koji ih je publika očigledno pozivala aplauzom.

Drugi komad, koji će, kao kontrast prvom, pokazati istraživačka interesovanja u domenu sredstava koja plesač koristi, donio je, nakon kraće pauze, prijeko potrebno scensko ludilo, djeliće razumne i pasaže zamne naracije, gola tijela u iščašenim odnosima i suptilnu komunikaciju sa publikom, osim jedne banalno postavljene scene. Kad smo već kod toga, pažnju mi je u nekoliko trenutaka odvuklo histerično kikitiranje mladih dama u publici, koje su tako pokazivale svoju neprijatnost i određeno uzbuđenje pri pogledu na naga muška tijela na sceni. Imajući u vidu patrijarhalno nasljeđe koje nam je još u krvi, ipak smatram da FIAT nije mjesto na kom ćemo se nespretno suočavati sa sopstvenom seksualnom nezrelošću.

„Igrajmo, igraymo, u suprotnom smo izgubljeni!”, riječi su čuvene Pine Bauš, ostale za pamćenje. Upravo to je ono što se i vidi na sceni, dok plesači, te krhke ptice bez krila, igraju trenutke koji istog časa umiru. Poželjela sam da im budem blizu, sasvim blizu, ne dišući, kao da imam leptira na prstu. Sigurna sam da bi oni, plesači modernog izraza, morali da nam se približe, da postanu baš ti leptiri na našim prstima – da bismo mi prestali da budemo gusjenice u foteljama.

Razmišljala sam i dalje o plesu, žureći u KIC „Budo Tomović”, na treći komad te večeri. *Malo o duši* scenska je adaptacija poezije izuzetne Vislave Šimbor-

ske. Ne, nije bilo poetsko veče. Nije bio recital. Nije bila monodrama. Bila je – ona.

Volim scensku pojavu Varje Đukić. Otmenost i krhkost njenog stasa. Boju njenog glasa. Njenu kretanju na sceni. Dubinu i težinu njenog pogleda. Njene neobične obraze. Stisnute usne. Njeno ćutanje na sceni i malu dozu scenskog ludila. Volim njenu pojavu čak i kad smatram da ulogu nije dovoljno promislila i tačno izvela. Ona je glumica. Ličnost. Glumačka ličnost. Ona zna da ćuti. Zna da kaže. Ona ima pravo da griješi. Samo nešto bih joj šapnula: „Vvvaleri, Vvvarja... Valeri, Varja. Voljena Varja.”

Uživala sam. Ne mogu vam to prenijeti. Idite u pozorište. Idite i kad vam se ne ide. Ustanite iz fotelje. Prestanite da surfujete po internetu. Isključite televizor. Dođite na FIAT. Uključite mozak.

UJEDAM ZA UMJETNOST

Ja nisam pozorišni kritičar. FIAT je za mene kulturološki događaj. Institucija kulture. Kuća slobodnog duha. Kuslevova kuća. Ana Vukotić. Srce Slobodnog Strijelca. Ljudi koji se „po ruski” druže. Jednaki ljudi. Jedina zvijer sam ja. Ujedam. Nikad za srce. Za umjetnost.

„Božanstveno”, rekla je Sonja Vukićević u mimohodu. „Kako se Vama čini? Meni su bili zanimljivi”, suptilno mi se obratila Ana Tasić. Ja nemam običaj da nakon predstave iznosim svoje ili pitam za tuđe mišljenje, jer i tada – mislim. S nelagodom sam promrmljala da ne dijelim to mišljenje, žaleći što je tako. Različito smo doživjele komad *Fossil*, francuskog dvojca “Fluo”. Tačnije, ja nisam doživjela ništa. Za mene je momak samo premještao knjige, koristeći ih za nekoliko „klimavih” akrobatskih tačaka, dok je djevojka na francuskom čitala tekstove koje su njih dvoje sastavili, spajajući fragmente iz djela poznatih pisaca. Nisam razumjela, ali i da jesam, žalila bih se. Takvu priču, objavljenu, mogla bih čitati. Možda bi mi bila zanimljiva. Međutim, ono što se u školi zove „izražajno čitanje”, a što je glumica izvela na francuskom jeziku, meni na sceni nije dovoljno. Ana Tasić, pozorišna kritičarka iz Srbije, u prijatnom razgovoru je pomenula da je alternativno pozorište širok pojam, što me navelo da pomislim kako je moj vidik na tom polju sužen. S te tačke gledišta, ja sam vidjela izvođača sa kog je neprekidno kapao znoj, izvođačicu kojoj su drhtale ruke i knjige čija je prenamjena bila besmislena, jer je igrač-akro-

bata bio bezizražajan u odnosu na predmet, koristeći ga isključivo kao fizičku prepreku. Jedna djevojčica u publici bila je nemirna, pa je majka odlučila da je izvede. Nisam ih vidjela, samo sam glasno, pa sve tiše čula glasić: „Necu napoje, necu napoje, necu napoje...” Mala Mara, kao odjek, govorila je u sebi tiho, pa sve glasnije: „Hocu napoje, hocu napoje, hocu napoje...” Svu odgovornost za nedostatak doživljaja preuzeću na sebe. Mogli ste da dođete da sami vidite. Moglo je da vam bude božanstveno. Vi ste opet prespavali mogućnost da vam se nešto desi. Ne razumijem, kao što nisam razumjela ni pomenuti komad.

FIAT je uticao na moje vaspitanje i obrazovanje. Što se obrazovanja tiče, tu nema ništa čudno. Do kraja života čovjek ne samo da može da uči, već i uči, htio-ne htio. Međutim, čak i najbolje vaspitani rijetko nadgrađuju vaspitanje u četrdesetim. Meni se to desilo zahvaljujući FIAT-u. Shvatila sam da kulturu i umjetnost ne smijemo doživljavati na osnovu potrebe, već kao čin vaspitanja da se pogleda sve što se u toj oblasti nudi. Tek na osnovu toga možemo razviti istinsku potrebu za umjetnošću, u obliku koji nam razgaljuje dušu. FIAT u svoju kuću dovodi izvođače koji na polju umjetnosti razmišljaju drugačije. Nudi nam priliku da vidimo i procijenimo šta radi svijet oko nas. FIAT se jednako raduje umjetnicima i publici, umjetnici se jednako raduju FIAT-u i publici. A vi?

JEDAN ČOVJEK I JEDNO POZORIŠTE

Te večeri desile su se dvije stvari: jedan čovjek i jedno pozorište.

Pričale smo o pozorištu. O idealima. O sazrijevanju. O dobroti. O iskrenosti. O neprihvatljivosti suжете u umjetnosti. O rijetkim glumcima koji su izrasli u ličnosti. O tome šta znači postati ličnost. O nužnosti da umjetnik bude široko obrazovan. O uvjerenju da si bolji umjetnik što si bolji čovjek. Ona je suptilno počinjala, ja se sa strašću nadovezivala. Velika je radost čovjek. Nadahnuće. Praznik. Dok smo se šetale od Perjaničkog doma na Kruševcu do knjižare „Karver”, idući na drugu predstavu šeste večeri FIAT-a, Ana Tasić rekla mi je da se raduje tome što ćemo gledati, cijeneći rad hrvatske glumice i rediteljke Senke Bulić. Publika je pristizala u amfiteatar, imajući priliku da svjedoči početak predstave prije samog početka. I sama sam imala osjećaj da se nalazim u hramu, pogleda priko-

vanog za glumicu, kostimiranu i osvjetljenu tako, sa takvom scenografijom i takvom statutom da poželiš da uđeš u taj svijet. Ana će reći po završetku predstave da je glumica bila izuzetna, na šta ću ja odgovoriti da nije – bila je izuzetno dobra, tako da žalim što nije bila savršena. Trenutak je da pod kritičku lupu stavim i samu sebe, zbog detalja koji sam sklona da osporavam u alternativnom pozorištu, a to je tekst, tačnije, njegovo mjesto i važnost. Te večeri slušala sam na savršeno razumljivom hrvatskom jeziku priču o potapanju broda pretrpanog izbjeglicama na putu od bezimene afričke zemlje prema obalama nekog evropskog odmarališta privlačnog imena. *Plaža Lampeduze*, tekst koji je napisala Italijanka Lina Prose, mene je duboko dirnuo, kao što su me prethodne zime, svake noći, boljele izbjeglice iz Sirije, Avganistana i Pakistana, negdje daleko na hladnoći. Dakle, ta priča me je zanimala i pritom sam je razumjela. Pitam se onda šta bi bilo da je izvođena, recimo, na mađarskom jeziku. Ne mogu da se pitam šta bi bilo da me tema nije zanimala, jer se tu pozivam na prvi pasus u ovom tekstu, pa ću se vratiti na pitanje jezika i govora. Da je bila savršena, glumica Nina Violić pričala bi priču jezikom tonova, valera, a ne samo jezikom intenziteta i glasnosti. Istina se živi u valerima, poluistina se skriva u dva tona. Međutim, glumica je znala i da ćuti. Znala je da postoji na sceni. Znala je da uhvati pogledom u zamku igre. Znala je da se kreće i da drhti. Znala je da promijeni oblik. Znala je da razumije i kad osuđuje. Znala je da se sjeća. Znala je da osjeća. Sebe. Utapanje. Morsko dno. Umiranje. U zlatnom kupaćem kostimu i kapićem iz nekih davnih vremena, obojena samrtno bijelom, izgledala je kao hermafrodit, pajac, pozorišni znak. Stajala je kao hram u koji se gleda s poštovanjem. Okružena poetično-realističnom scenografijom, bila je moje pozorište. Moj san o pozorištu. Rediteljka je znala šta želi da vidi. Ja, koja ne pozajmljujem svoje oči, zahvalna sam joj što nam je pozajmila svoje. Primjedba, ne tako mala, jer grubo narušava cjelinu, jesu nejasni krajevi prelomnih tačaka u priči, kao i same predstave. Publika je u dva navrata zbudnjeno aplaudirala misleći da je kraj, a onda je konačni aplauz došao sa zakašnjenjem, jer treći put nismo bili sigurni da je stvarno – „vuk”.

Na platou ispred Dvorca Petrovića na Kruševcu izveden je, iste večeri, francuski plesni komad *Bračne svađe*. Burleskna plesačka verzija muško-ženske svađe

povodom jedne fleke zabavila me i razgalila kao ostalu publiku – šetače u parku, koji su se zadržali da vide predstavu. On me je očarao, Brendan Le Delliou, kao oličenje umjetnika koji svakim damarom svog savršenog plesačkog tijela uliva život u ono što izvodi. No, baš zbog prijatnosti koju sam osjećala tokom njihove tačke, nametnulo mi se pitanje šta određuje granicu između zabave i umjetnosti, onda kad se one prožimaju u nekom djelu. Sat i po vremena kasnije, sjetiću se odgovora, u trenutku kad sam zadržala na *Plaži Lampeduze*. Umjetnost, bar na trenutak, mora da me ostavi bez daha. To je jedino more na čijem dnu bih vječito ostala – utopljenik.

U POTRAZI ZA SAMIM SOBOM

Sad već osjećam potrebu da zadržim sve za sebe. Ne piše mi se. Uživa mi se u slikama koje su ostale u meni. Začutila bih kad je postalo najljepše. No, moram da ostavim trag. Ne zbog sebe. Mojim stopama niko neće krenuti, baš kao što ni ja nisam imala čijim stopama da pođem prije skoro dvije decenije, kad sam odlučila da se ne bavim glumom. Odgrizla sam sebi nogu zaglavljenu u čeličnim čeljustima svega što se dešavalo, a što nije bilo u službi umjetnosti. Umjetnost se mjerila imenom, položajem, visinom honorara, viškom ljepote i manjkom karaktera. Sve drugo imalo je neizvjesnu sudbinu, kao zagubljeni avionski prtljag. Prošle su tri godine otkad me Ana Vukotić pronašla u nekoj starinarnici, kao toliko čudnu figuricu da je odmah odlučila da me kupi. Vlasnik starinarnice rekao joj je da i nemam neku posebnu vrijednost, da je njeno oduševljenje mnogo vrednije, ubacio me u reklamnu kesicu i predao novom vlasniku. Ona je osjećala da figurica ima svoj život, zato joj se i sviđala. Bila je neugledna, ali je imala neki karakter. Ana je znala da će doći i taj trenutak. Figurica je jednog dana, prije dvije godine, progovorila. Desilo se to na FIAT-u. To je ostalo jedino mjesto na kom figurica, jednom godišnje, progovori. Ana je pusti da priča šta hoće, jer zna da sa figuricom drugačije i ne može. Figurica ostavlja neki čudan trag, isključivo o FIAT-u. Svih ovih dana najviše se pita gdje su i šta rade glumci, reditelji i ostali umjetnici. Ne viđa ih na FIAT-u, ove godine skoro bez izuzetka. Samo se pita, kao dvadeset godina ranije.

Predstava je počela tog dana u 10 sati prije podne. To čudo trebalo je, po programu, da traje sedam sati.

Međutim, ljubazne kolegice iz organizacije FIAT-a objasnile su mi da na pomenutu predstavu mogu da dođem u bilo kom trenutku, jer se radilo o specifičnom individualnom doživljaju.

U Dvorcu Petrovića na Kruševcu zadržala sam se petnaestak minuta. Gledala sam kako jedna po jedna osoba na svaka tri minuta izlazi iz jedne prostorije, nasmijana, zbunjena, bez riječi, u čudu. Niko nije smio da otkriva drugima šta se tamo dogodilo. Došao je red i na mene. Uveli su me u prostoriju sa dvije drvene stolice na hrpi lišća. Rekli su mi da stavim slušalice, zažmurim i ne otvaram oči naredna tri minuta. Sve što je uslijedilo, bilo je izrazito stvarno. S teškom mukom sam izdržala da ne otvorim oči, ne vjerujući da je moguće da se to zaista ne dešava oko mene. Bilo je to iskustvo savršene 3D audio-tehnologije, koja me uvela u „predstavu” koja će se tokom narednih sat i po vremena dešavati ne samo meni, već i Podgoričanima koji su tog dana u Staroj varoši svjedočili pojavu nekih čudnih ljudi sa slušalicama, koji su u nepravilnim razmacima prolazili po istoj planiranoj ruti, gledajući oko sebe i smješkajući se nečemu samo njima znanom. “The ExCompanhia de Teatro” iz Brazila povela nas je u metafizičku potragu za samim sobom, vodeći nas putevima grada kojima mnogi nikad nisu prošli. Koristeći svoje pametne telefone, pratili smo prethodno preuzete audio i video zapise, koji su nas pričom i slikom vodili ka cilju. Cilj mog putovanja ostvaren je u trenutku kad sam osjetila da su mi dva Brazilca koji su ostali u dvorcu – braća. „Rođeni moji!”, uskliknula sam po povratku. Zagrlili smo se i sve nam je bilo jasno. Tačnije, ne sve. Dublji slojevi teksta, koji su ostali kao video-zapisi u mom telefonu, tek treba da budu istraženi. Samo ovo iskustvo vrijedjelo je čitavog jednog festivala. Čestitam!

BUDIMO SO ZEMLJI

Ponekad plješćem glumcu. Ponekad predstavi. Ponekad tekstu. Često trudu. Poslije Žoldakove *Elektre* vjerovatno nikom više ne bih aplaudirala. Ali aplaudirati se mora, sve dok nam klipovi na internetu ne postanu jedina umjetnička stvarnost.

Pretposljednje večeri FIAT-a gledali smo austrijsku *Anti-gonu*. Kako da kažem „početak je bio dobar”, a ne osjećam ništa više od toga? Kako da kažem da je glavna glumica nesumnjivo talentovana, a

da nemam šta da dodam? Kako da od scenografije pomenem samo plastično cvijeće, zaobilazeći sve druge banalnosti? Kako da pristanem na kostim na kom vidim industrijsku etiketu i nijedan pozorišni znak? Kako da napišem iscrpan tekst o neiscrpnom dijalogu na njemačkom, bez obzira na prevod? Pokušaj modernizovanja antičke priče u prologu bio je zanimljiv. Antigona je ušla u psihijatrijsku čekionicu u kojoj će nas, preko dijaloga sa drugom glumicom, Ifigenijom, suočavati sa svojom istorijom, u igri tokom koje će Ifigenija preuzimati uloge Polinika, Hemonu, Kreonta i Klitemnestre. Zanimljivo zamišljeno, ali recitatorski sprovedeno. Detalj kojim je napravljena kopča s modernim vremenom jeste i Antigonin pokušaj da zapali cigaretu u kriznim trenucima, dok je glumac u ulozi službenika više puta opominje da je pušenje zabranjeno. Konačno, Antigona se opire zabrani, svjesno i namjerno. Slijedi čin žestokog scenskog prebijanja glavne glumice, neočekivan, neprijatan, na neki način neopravdan. Moguć,

ali kao izniman slučaj. Danas nema Antigona. Nema ni uslova da se postane Antigona. Nikom se više ne ulazi u legendu. Heroje su zamijenili bombaši samoubice. Antigonu su naslijedile histerične žene koje se bore za vlast. Samo je narod i dalje isti. Rohindžama sigurno nije stalo do pozorišta u ovom trenutku. Da li je pozorištu stalo do Rohindža? Još uvijek pričamo stare priče, oživljavamo mrtve, a sahranjujemo žive. Pozorište je kuća kolektivnih uspomena, ali ne i muzej prohujalih vremena. Pozorište nije u krizi zbog krize u kojoj je svijet. Pozorište je u krizi jer nema vremena, ni snage, da se zainteresuje za svijet. Jedno od najljepših savremenih umjetničkih djela koja sam vidjela jeste film Wima Wendersa i Huliana Ribeira Salgada, *The Salt Of The Earth*. *So Zemlje* priča je o čovjeku čije su oči gledale svijet koji pati, s druge strane kamere. Sebastiano Salgado, čuveni fotograf, nije antički junak. On je junak našeg doba.

Budimo so zemlji, kao što piše u jevanđelju. „Ako so obljutavi, čime će se osoliti?”









Sladana Ljubičić, CRACKER – ArtRoots Guerilla Network, Novi Sad

Entuzijazam za početnike: kako da mladi pisac izađe iz zone nesigurnosti

Velški pisac Ričard Ovejn Roberts predstavio je novosadskoj publici svoju zbirku priča *Sva mesta na kojima smo živeli*, 22. novembra 2017. godine, u knjižari Bulevar Books. Nakon poseta Kikindi i Beogradu, pisac je ovom promocijom okončao turneju po našoj zemlji. „Sviđa mi se Srbija, ima neke posebne vibracije” – utisak je mladog pisca iz Kardifa. U prevodu Ane Pejović i u ediciji „Tekstopolis”, knjigu potpisuje izdavačka kuća Partizanska knjiga.

PRVOBORCI

Da li ste čuli za mladog pisca Ričarda Ovejna Roberta iz Velsa? A da li ste čuli za rumunskog pisca i scenaristu Avgustina Kupšu i njegovu zbirku priča *Velike radosti i velike tuge*? Ovi naslovi ostali bi nepoznati čitaocima u Srbiji da se na njihovo objavljivanje nije odvažila izdavačka kuća Partizanska knjiga iz Kikinde. Kupša i Roberts samo su neki od brojnih autora čije ćete prvence naći među izdanjima ovog izdavača. U ediciji „Prvoborac” našli su se: Denis Čokić sa knjigom *Izohipse*, Miroslav Ćurčić i njegova *Smrt u Bašaidu*, i *Svaka dobija* Dimitrija Bukvića. A da li ste čuli za ova imena? Knjiga koja vam je možda i poznata je *Milka zbogom*, vidimo se sutra Nemanje Jovanovića, najverovatnije zato što je to jedini roman iz ove edicije.

Poznato je da naša publika daje prednost romanima, u odnosu na kratku prozu. To nije pokolebalo urednike Srđana Srdića i Vladimira Arsenića da pred

čitaocima izadu upravo sa zbirka priča manje poznatih autora. Ako znamo da tržištem vladaju izdavači kao što su Laguna i Vulkan, nekome bi se ovo učinilo kao entuzijastički potez jedne nadasve ambiciozne skupine. Međutim, književni kritičar i urednik Vladimir Arsenić daje nam dobre argumente za takve odluke.

– Kako težimo da nam kao izdavačima veruju naši pisci, tako nam je važno da nam veruju i čitaoci. Za tako nešto potrebno je vreme i značajan broj naslova. Do sada ih imamo dvadeset, a do kraja godine pripremamo još tri. Složićemo se da je to pozamašan deo police. Kao mlada izdavačka kuća, koja postoji tek dve godine, ne možemo očekivati uspeh preko noći. Lagano idemo ka onome što želimo. To svakako nije težnja da budemo deo mejnstrima, pogotovo zato što izdajemo uglavnom zbirke priča. Ali to je ono u čemu mi prepoznavamo kvalitet, i kao izdavačka kuća čvrsto stojimo iza svakog svog izdanja i autora. Kako pažljivo biramo rukopise, tako biramo i publiku. Negujemo i edukujemo i jedne i druge – objašnjava Arsenić.

PROSTOR SLOBODE

Kako Partizanska knjiga edukuje i neguje svoju publiku, tako to čini i Bulevar Books. Ova novosadska knjižara za mnoge od nas nije samo opremljena, prostrana knjižara, već i prostor slobode. Ako imate dobru ideju, autorsko delo koje biste predstavili javnosti, ili jednostavno želite da dođete do retkog naslo-

va – ljudi iz ove knjižare izaći će vam u susret. Sve je više onih koji žele parče tog prostora, te su danas retka prazna polja u njihovom kalendaru. Nije uvek bilo tako; posvećeni knjižari su Bulevar Books gradili lagano i diskretno, trudeći se svih šest godina postojanja da savladaju prepreke i zaštite svoju autonomiju. Kao i mnogi drugi, mladi i ne tako mladi, poznati i manje poznati, tako su svoje mesto u tom prostoru slobode našli i autori Partizanske knjige. Novosadskoj publici su u prethodne dve godine predstavljeni svi naslovi iz edicije „Prvoborac”, kao i pomenuti gosti iz Velsa i Rumunije. Ove dve mlade, nezavisne kuće promenile su sliku književnih večeri. Ova sinergija pokazala se prirodnom i konstruktivnom.

Međutim, iako javni servis polako prepoznaje ove događaje kao značajne, te s vremena na vreme pošalje ekipu da ih zabeleži, publika i dalje na neke naslove ostaje ravnodušna. Dođe, odsluša, popije čaj, fotografije se, ali ne kupi knjigu.

Koliko je nege i edukacije potrebno čitalačkom duhu? Kada ćemo biti spremni da u kućnu biblioteku uvrstimo i manje zvučna ili sasvim nepoznata imena? Jesmo li preplavljeni novim naslovima? Kako to da lakše posežemo za novčanikom kada se izgovori ime velikog pisca ili izdavačke kuće, dok se nepoznatim autorima uljudno izvinjavamo izgovorima da su vremena teška i da je kupovina knjige luksuz? Napokon, krase li našeg čitaoca osobine istraživača koji je spreman da rizikuje i pokloni poverenje novim imenima, kojima vrvi savremena književna scena?

VERA U IZDAVAČA

Na ova i slična pitanja pokušavaju da odgovore izdavačke kuće, knjižare, ali i sami autori. Većina njih podilazi publici, servirajući joj ne baš uvek kvalitetne naslove. Verovatno i oni imaju svoje načine nege i edukacije publike. Pretpostavljamo da su ovi načini legitimni. Ostaje pitanje: Da li su i odgovorni? Ali ko za to još mari? Uzmimo, na primer, poznatu izdavačku kuću Booka, koja skoro svakim svojim izdanjem otvara novčanike čitalaca. Za većinu nismo čuli, ali ovo je primer kako se osvaja poverenje publike koja će posegnuti za nepoznatim naslovom verujući izdavaču. Imena kao što su Elena Ferante (*Moja genijalna prijateljica* i *Priča o novom prezimenu*) i Karl Uve Knausgor (*Moja borba* u šest tomova, od kojih su na srpski do sada pre-

vedena četiri) samo su neka sa kojima smo se upoznali upravo zahvaljujući Booki. Nagađanja o identitetu Elene Ferante povećavaju potražnju. Njeni naslovi osvajaju top-liste čitanosti, bez obzira na to što autoriteti među kritičarima savremene književnosti u njima ne prepoznaju kvalitet. U januaru Booka izdaje treći nastavak *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*, koji čitaoci sa nestrpljenjem iščekuju. Četvrti će se u knjižarama naći najverovatnije tek 2019. godine. Planski i sistematično, Booka nam tomove nudi „na kašičice”, po jedan godišnje, zasnivajući svoj marketing na žudnji publike. I dok čitaoci čekaju da saznaju šta se desilo na kraju, ime uzdiže izdavače, i obrnuto. Uobičajena praksa koja dovodi do uspešne prodaje.

Bulevar Books se odlukom da stane iza Dževada Karahasana pozicionirao u Srbiji kao prvi i jedini izdavač ovog evropski priznatog pisca iz Bosne i Hercegovine. Tokom 2016, urednički tim njihove izdavačke kuće IC Bulevar je u ediciji „YUnikati” čitaocima ponudio dva njegova naslova: *Što pepeo priča* i *Sara i Serafina*. Čitaoci su u početku stidljivo kupovali knjige, ali je izdavač njihovo potpuno poverenje stekao nakon Karahasanovih poseta Novom Sadu, tokom ove godine.

„MOJE NAGRADE”

Međutim, takav put do publike duži je za one koji pažljivo prebiraju po pristiglim rukopisima. Urednički senzibilitet Partizanske knjige značajno se razlikuje od drugih izdavačkih kuća. Iako se čuvaju da ne upadnu u zamku pomame za svetskim trendovima, moraju da prođu iste korake na ovom putu. Kako doći do šire publike, koja će dati šansu prvoborcima, pitali smo Arsenića.

– To je pitanje svih pitanja. Mi se nadamo da će neko ime odskočiti, te pogoditi ukus publike. Ono što pomaže u prepoznatljivosti jesu i nagrade. Ako bi naš autor dobio neku od značajnijih, to bi privuklo čitaoce da „naslepo” kupuju i ostala izdanja. I to će biti momenat u kojem smo stekli njihovo poverenje. Ako se to desi, biće super, ako se ne desi, mi smo u redu i sa tim, jer nismo spremni da pravimo kompromise kada je kvalitet dela u pitanju – dosledan je Arsenić.

Kada smo kod formalnih priznanja, pomenimo još jednog nagrađivanog autora za kojeg možda niste čuli. Najbolji student Filozofskog fakulteta Univerzитета u Novom Sadu 2014. bio je Stefan Janjić (1991), koji je diplomirao žurnalistiku na Odseku za medijske

studije. Stefan je već sledeće godine za sinopsis *Centimetar beline za fusnote* dobio i NIN-ovu stipendiju za najbolji nacrt romana u nastanku. Te godine nagrađen je i sinopsis romana *Idioti u noći* Bojana Marjanovića. Danas nam se sa police smeše dve Marjanovićeve knjige poezije *Politika*, *pornografija*, *poezija* i *Između dva rata*, i roman *Sutra ćemo*. Iza ovih naslova stoji Književna radionica Rašić.

Roman *Ništa se nije desilo* Stefana Janjića izdala je ove godine Matica srpska. Ceo tiraž, od tri stotine primeraka, rasprodat je, te je Janjić krenuo u novu potragu za izdavačem. To ne ide baš glatko. Kao da je opet na početku. Sa nama deli svoja iskustva.

– Kada sam završio roman, potraga za izdavačem trajala je godinu dana. Za sve to vreme niko me nije zvanično odbio, izdavači su ljubazno prihvatili poslati rukopis, ali bi nakon toga nastajala višemesečna tišina, koju sam tumačio kao potvrdu da treba da se okanem pisanja i da nisam dovoljno talentovan. Naposletku, odlučio sam se za opciju koja je u isto vreme bila i dobra i loša. Matica srpska raspisala je svoj tradicionalni konkurs za ediciju *Prva knjiga*. S jedne strane, reč je o konkursu na kojem će neko zaista pročitati vaš rukopis, i to u razumnom roku. S druge, reč je o ediciji sa skromnim tiražom i skoro pa nepostojećom distribucijom. Saradnja sa Maticom srpskom bila je izuzetno prijatna: dobio sam odličnog urednika, promocije na Sajmu knjiga i u samoj Matici, ali „problem” je nastao kada se nakon tri nedelje roman u potpunosti rasprodao. Sada se nalazim na istom mestu kao i pre nekoliko meseci: tragam za novim izdavačem, a ne znam da li ću ga naći. Laguna je na svom sajtu objavila da obustavlja prihvatanje rukopisa. Vulkan i Booka ne objavljuju romane domaćih autora. Geopoetika ima gotovo birokratski sistem prihvatanja rukopisa, i pritom se ne obavezuje da će vam ikada odgovoriti – kaže Janjić.

Pisac je svestan da nije usamljen u ovoj potrazi, jer čitav niz mladih autora traga za izdavačima, koji su, u to nema sumnje, zatrpani rukopisima. Po njegovim rečima, izdavači objavljivanje romana mladih autora vide kao rizik, i to im se ne može zameriti.

– Preostaje nam samo da kucamo na vrata izdavača, u nadi da će se neka od njih, makar i bojažljivo, odškrinuti – ne posustaje Janjić.

Neki bi rekli da je Stefanu nagrada došla u ruke prerano. Ali, kada je optimalno vreme za nagradu?

Zar ne bi bilo dobro da ona što pre digne knjigu na policu, tako da bude u visini čitalačkih očiju? Ako ništa drugo, nagrada je ovom mladom autoru dala potvrdu da nastavi svoj spisateljski rad i da ne odustane na samom početku svog kreativnog puta.

ZONA NESIGURNOSTI

Primećujemo da sa jedne strane imamo mlade izdavačke kuće bez priznanja, a sa druge, mlade pisce sa nagradama, ali bez izdavača. Mogu li jedni drugima da pomognu?

Ne smemo zaboraviti i treću stranu, na kojoj su institucije kulture, koje bi trebalo da pomognu i jednima i drugima. One su javne na papiru i kad se raspoređuje budžet, ali gluve kad im na vrata pokuca nepoznata mladež. Stefanu Janjiću knjigu jeste objavila Matica srpska, ali šta je sa ostalima? Za većinu stvaralaca početnika nedostižno je prići bilo kojoj gradskoj ili državnoj instituciji. Budimo iskreni, podrška je slaba ili je nema. Pitali smo neke od ljudi iz gradskih institucija kulture da doprinesu ovom tekstu i daju savet mladim autorima o tome kako da prođu kroz njihova vrata. No, do ovog trenutka odgovor još nismo dobili. Možda i tom tišinom žele nešto da im poruče: ne kucajte, ne otvaramo nepoznatima!

A onda smo za savet pitali i one koji su već učinili uspešne korake na svom stvaralačkom putu. Roman *Proleće se na put sprema* Bojana Krivokapića ove godine je potpisala izdavačka kuća Red Box, a sledeće će i sarajevska Buybook. Prema mišljenju Krivokapića, „kulturalna politika, strategije razvoja kulture, uspostavljanje prioriteta, planiranje, odnos prema umetniku i odnos prema publici, socio-ekonomski uslovi za stvaranje, jesu elementi koji čine koloplet okolnosti koje se reflektuju na umetnički rad”.

– Pisac je najčešće prekarni radnik, što znači da je u zoni nesigurnosti. Ovde ne mislim na neke tzv. unutrašnje nesigurnosti, koje se neretko idealizuju pa čak i glorifikuju, već na nesigurne izvore prihoda, što znači: privremeno-povremene honorarne angažmane i rad na crno. Iz takve pozicije (mladom) piscu nije lako da svoj rad učini „vidljivim”, pogotovo što se očekuje da on treba da radi i taj deo posla (za koji takođe neće biti plaćen). Ne mislim da vidljivost nužno znači uspeh, još manje kvalitet književnog teksta. Međutim, ona predstavlja mogućnost da se taj isti

tekst pročita i izvan familijarno-prijateljskih krugova – tvrdi Krivokapić.

ŠTA JE CRACKER?

Da rukopise razočaranih mladih pisaca ne bi čitali samo njihovi najbliži, možda bi mogli da pokušaju da izađu iz zone nesigurnosti nekim od alternativnih puteva. Neasfaltiranih i prašnjavih. Gerilskih.

Nije baš *sila koja se iznenada pojavljuje i rešava stvar*, ali može biti od pomoći tek pokrenuta novosadska inicijativa CRACKER – *ArtRoots Guerilla Network*. Korisnici društvenih mreža se ovih dana polako upoznaju sa nečim što ima ambiciju da stasa u pokret, ili široku mrežu svih onih koji su spremni da doprinesu kulturnoj sceni. Kada ukucate u pretraživač *cracker-guerilla.wordpress.com* izlazite na platformu izgrađenu na čistom entuzijazmu i aktivizmu, bez obzira na to koliko to nerealno zvučalo. Ako bismo se zamislili, bilo bi nam jasno da je u današnjici preživljavanja baš ovakva inicijativa ono što neku mladu autorsku glavu može da održi iznad površine gliba, pod kojim mrtva leži većina početničkih rukopisa.

Ideja o delovanju razvijala se tokom saradnji sa pomenutim autorima Partizanske knjige, Dževadom Karahasanom i Bojanom Krivokapićem. Promovisanja njihovih naslova okupila su brojne ljude, koji su marljivo radili na tome da stolice u publici ne ostanu prazne. S vremenom se nakupilo pregršt foto i video materijala. Kako trud ne bi bio uzaludan, nastala je *Cracker*-ova veb-platforma.

Mreža ne ugrožava nezavisnost njenih članova. A prima nove. Dobrodošli su svi: slikari, dizajneri, muzičari, pisci, fotografi, galerije, knjižare, izdavači, ugostitelji, mediji... Svi oni koje autori sreću na putu od ideje do očiju javnosti.

Ono što *Cracker* može da ponudi jesu organizacije i oglašavanje promocija, komunikacija sa medijima, izveštavanje sa događaja, logistika i sva ostala podrška početnicima kako bi se približili publici. A upravo je uloga publike da odluči valja li delo ili ne. *Cracker* ga ne procenjuje, niti utiče na sud publike. *Njegov osnovni cilj jeste da pomogne stvaraocima da postanu vidljivi.*

LANAC SOLIDARNOSTI

Cracker nije nevladina, a još manje Vladina organizacija. Ne postoje projekti, niti profit. *Cracker* ni-

je statičan. Fluidan je i dinamičan onoliko koliko su aktivni akteri mreže. Vodi se vrednostima kao što su aktivizam i solidarnost. Upravo iz njih pokreće svoju prvu gerilsku akciju – *Lanac solidarnosti*. Cilj akcije je motivisati izdavače, knjižare i pisce da se približe čitaocima. Oni možda nemaju budžet za reklamiranje, ali imaju knjige. I zato su pozvani da budu solidarni i neke od tih knjiga podele sa ljudima koji možda ne mogu da ih priušte. Ne postoji bolja reklama od te da vas čitaoci prepoznaju kao one koji su uradili nešto dobro u svojoj zajednici.

Tokom novogodišnjih praznika, aktivisti *Cracker*-a ostavljaju knjige u javnom prostoru. Srećni pronalazač će u knjizi naći bukmarker sa pozivom da nastavi niz. Kako? Tako što će i on biti solidaran i podeliti sa nekim iz svoje okoline ono što može i hoće. *Cracker* kreće od knjige, jer trenutno može to da ponudi. Na građanima je da odluče šta će i kome pokloniti.

Trenutno je akcija u fazi prikupljanja knjiga. Za sada su se pridružili: Partizanska knjiga, Bulevar Books, portali Strane i Prerazmišljanje, Centar za nenasilnu akciju, Vojvođanski građanski centar i Radio Novi Sad. Urednici i pisci podgoričke izdavačke kuće Žuta kornjača javili su se među prvima. Nakon loših iskustava sa knjižarama i carinskom papirologijom, odlučili su da svoja izdanja u Srbiji ne prodaju već da ih poklanjaju. Za njih je ova akcija jedan od najboljih načina da ih upoznaju ovdašnji čitaoci.

Od odaziva izdavača, knjižara, pisaca, organizacija, medija i ljudi dobre volje zavisi dokle će se *Lanac solidarnosti* pružiti. *Cracker* njegovu dužinu ne može da predvidi, niti da kontroliše. Ali ono što može jeste da proba da u društvu izazove bar neku promenu.

ENTUZIJAZAM ZA POČETNIKE

Gerilski akt *Cracker* ne vidi kao izbor, već nuždu. Za ovakvim pristupom odavno su posezali hrabri entuzijasti – nestrpljivi aktivisti. Poznato nam je da su među njima bili Slobodan Tišma i svi proganjani sa Tribine mladih. Međutim, razlika između njih i *Cracker*-a jeste u tome što se današnji gerilci ne odlučuju za tehnike otpora i bojkota institucija. Jedan od specifičnih ciljeva ove inicijative je iznova i iznova kucati na vrata te iste Tribine mladih, jer, kako joj i samo ime kaže, to je prostor za mlade. Javni prostor, da podsetimo. Jasno je mladeži da su male šanse da će se bilo šta

promeniti u njihovu korist, ali iako su male, šanse postoje. Mlade treba motivisati da se bore za prostor koji im pripada. Zašto je to važno, objašnjava Krivokapić:

– Borba za prostor je borba za vidljivost je borba za prisutnost je borba za bolji položaj pisca je borba za život teksta. Tu borbu vidim najmanje na dva koloseka, koji nužno ne isključuju jedan drugi, a to su: borba kroz već postojeće mehanizme s namerom da se unu-

tar istih učini bar minimalna subverzija, i borba kroz stvaranje alternativnih niša – objašnjava Krivokapić.

Alternativnu nišu imamo, samo je potrebna još trunca entuzijazma i hrabrosti za male subverzije na drugom koloseku. Ako smo spremni da izađemo iz zone komfora u kojoj najbliskiji hvale naše prelepo nanizane rečenice, jednom smo nogom već i izvan zone nesigurnosti.

Miroslav Keveždi, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad

Imigranti u Vavilonskoj kuli

Zdenka Valent Belić, *Imigranti u Vavilonskoj kuli : razgovori o identitetu*, Zavod za kulturu Vojvodine 2017.

U izdanju Zavoda za kulturu Vojvodine 2017. godine objavljena je knjiga *Imigranti u Vavilonskoj kuli – razgovori o identitetu*, koju je priredila Zdenka Valent Belić, nagrađivana prevoditeljka sa slovačkog i srpskog jezika i urednica časopisa za književnost i kulturu vođanskih Slovaka *Nový život*.

Knjiga se sastoji od četrnaest trijaloga prethodno vođenih na stranicama mesečnika *Nový život*, u periodu od 2015. do 2017. godine, pod zajedničkim nazivom *Novi život i identitet*, u kojima su učestvovali eminentni slovački i renomirani pisci čija su dela objavljena u Srbiji: Zoran Đerić, Zvonko Taneski, Dragan Velikić, Dušan Šimko, Vladimir Pištalo, Pavol Rankov, Laura Barna, Etela Farkaš, David Albahari, Anton Balaž, Vladimir Arsenijević, Mihal Hvorecki, Miljenko Jergović, Martin Kasarda, Vesna Goldsvorti, Jana Juranjova, Uglješa Šajtinac, Juraj Šebesta, Dana Todorović, Svetlana Žuhova, Muharem Bazdulj, Marijus Kopčaj, Gojko Božović, Jan Zambor, Miroslav Aleksić, Jan Tazberik, Nebojša Kuzmanović i Jan Jankovič. Razgovore su vodile Zdenka Valent Belić, koja je napisala i predgovor, Kristina Kovač i Vladimira Dorčova Valtnerova, koja je napisala i pogovor.

Razgovori obuhvaćeni knjigom nastajali su elektronski, između pisaca koji se ne bi sreli bez posredovanja moderatorke koje su vodile razgovore. Glavno pitanje koje posrednice postavljaju jeste pitanje identiteta. Na njega je dat širok dijapazon odgovora, u zavisnosti od prethodnog iskustva svakog književnika ponaosob, ali i iskustva sveta u kojem njihova književnost nastaje.

Zoran Đerić upućuje na pojam bezdomnosti, koji Ana Legežinjska označava kao „kidanje kontakata između čoveka i transcendencije, nedostatak mogućnosti uređivanja sveta oko doma–centra, kao i rušenje tradicionalne aksiologije”, a koji kao egzistencijalna bezdomnost, uz sociopolitičku i emigrantsku, postaje osnova atributa savremenog čoveka. Zvonko Taneski ukazuje na to da se bezdomnost može posmatrati kao komparativistički koncept, i podseća na savremenu fluidnost, jer „kategorije doma i identiteta odavno nisu fiksne, konstantne, nepromenljive, nisu date jednom zauvek, nego naprotiv – formiraju se tokom čitavog života”. Dušan Šimko unosi novu identitetsku dimenziju kroz ideju kontinuirane veze sa precima, sećanje, istoriju – on je „dvodomi autor”. Njegov sagovornik, nekadašnji ambasador Dragan Velikić, problematizuje pak pojam egzila u književnosti. Vladimir Pištalo nas podseća da je „jezik neka vrsta putujuće kuće”, a Pavol Rankov problematizuje projekciju pisca u likove književnog dela. Laura Barna ističe snažnu vezu tela i identiteta koji je „nešto što se nosi kao sopstvena koža”, dok Etela Farkaš tome dodaje značajnu dimenziju starenja. David Albahari je mišljenja da je identitet u najboljem slučaju krhko odelo, dok, u najgorem slučaju, identitet jeste neprobojan oklop. On problematizuje nasilna čišćenja identiteta, dok Anton Balaž razmišlja o autonomiji pisca. Vladimir Arsenijević iznosi lično iskustvo detinjstva provedenog u Hrvatskoj, gde je proživljavao ismevanja zbog srpskog identiteta i imena, a zatim iskustvo dolaska u Srbiju, gde

je kao dečak opet doživljavao ismevanja zbog hrvatskog naglaska. Mihal Hvorecki problematizuje mitologizaciju i uveličavanje sopstvene (nacionalne) istorije, ukazujući i na to da se danas „propaganda širi rafiniranije i masovnije nego za vreme komunizma”. Pored njega, i Martin Kasarda govori o internetu i njegovom uticaju na povećanje znanja, ali iznosi i činjenicu „da danas mišljenje dobitnika Nobelove nagrade i ekstremiste imaju prividno jednaku ‘digitalnu vrednost’”, što čini „tragediju naše intelektualne nemoći”. Miljenko Jergović kaže da ne vredi kukati, i problematizuje političko korigovanje literature, ali i lošu literaturu koja je suprotnost onoj literaturi koja čoveku omogućava „da misli, da uranja u svet u kom živimo, da imenuje te pojave, koje bi mogle da nas ugrože”. Vesna Goldsvorti se pojavljuje kao autorica koja je takođe „dvodoma”, tj. srpska i britanska autorica istovremeno, uz to prevedena na druge jezike. Spram nje, Jana Juranjova je „ukorenjena u Slovačkoj”, ali i okrenuta temama unutrašnje emigracije i feminizma. Uglješa Šajtinac postavlja pitanje da li je on srpski, južnoslovenski, panonski, „mitelevropski”, evropski i svetski pisac ili je to „samo natpis na deklaraciji proizvoda”. Juraj Šebesta ukazuje na istorijske uticaje i komešanja u društvima u kojima živimo, ali i na naš izbor, jer „stvari su tako napravljene da moramo odlučiti gde želimo da pripadamo”. Dana Todorović i Svetlana Žuhova problematizuju vezu između književnog stila i identiteta, dok Muharem Bazdulj i Marijus Kopčaj problematizuju političke stilove i konfliktno izbore koje kreiramo spram njih, jer: „Da, Dostojevski i Pamuk jer i njihove zemlje spadaju u Evropu, politički stil Putina i Erdogana – ne”. Gojko Božović i Jan Zambor ukazuju na krizu ukusa i varvarstva savremenog sveta, a Božović iznosi i svoju ključnu ideju arhipelaga, „metafore raslojenog, rasutog, disperzivnog subjekta”, kao izraza modernih vremena. Miroslav Aleksić ukazuje na okvir dat kroz „ideologiju globalizma, tačnije, njeno uspostavljanje kao dominantne ideologije savremenog sveta”, a Jan Tazberik odgovara da je to „ozbiljan problem”, jer „preko nje smo ophrvani konceptima kulture koji narušavaju noseće stubove nacionalnih kulturnih vrednosti”. Aleksić govori da je književnost „verovatno najviši i najkompleksniji izraz nacionalnog identiteta”, ali nas i podseća na reči Danila Kiša „da je svaki nacionalizam u stvari paranoja”. Nebojša Kuzmanović i Jan Janković govore o istoriji srpsko-slovačkih veza. Janković ukazu-

je na to da „uzajamnost je identitet i identitet je uzajamnost”, a Kuzmanović iznosi stav da „učenje od drugih i o drugima pomaže nam da se bolje upoznamo i da sebe vidimo u drugima jer sami ne možemo postojati. Jedino se kroz različitost, a nikako kroz uniformnost i jednoobraznost, razvija samobitnost i održava vitalnost jedne kulture”.

Književnici koji razgovaraju u knjizi su srpski i slovački, ali i makedonski, bosanski i hrvatski, kako u pogovoru ukazuje Vladimira Dorčova Valtnerova. Bibliografije pisaca daju osnova da dodamo da su oni, uz nemalu ulogu prevodilaca, kojima je u čast ova knjiga i nastala, postali i nemački, britanski, švajcarski, svetski...

Knjiga po svojoj formi pripada zbirkama dijaloga među ravnopravnima – razgovorima. Po svojoj tematici, ona pripada meta-književnosti i može biti zanimljiva kako onima koji žele da dopune ili otkriju premise za zaključke iz oblasti književnosti, date neposredno od strane autora, tako i onima koje zanimaju pronicljivi uvidi u društvena događanja savremenog sveta, gde populacija književnika ima svoje mesto i funkcionalne veze.

Kao što to i priliči razgovorima, i u ovoj knjizi dotaknuto je mnoštvo tema: priroda stvaranja na maternjem jeziku i status novog jezika, uloga prevodilaštva, učešće autora u kreaciji, stvaranje egzilanata usled političkih okolnosti, uticaj ratova na identitet i književnost, telo i starenje u odnosu na identitet, sloboda stvaranja u komunizmu, izmišljanje istorije, kreiranje identiteta drugoga... Razgovori su vođeni između ljudi koji su iskusni, iza njih stoji skoro četiri stotine objavljenih dela. Istovremeno, zaslugom priređivača, sagovornici su odabrani i upareni pažljivo, tako da se kod njih mogu prepoznati i vrlo fine, eterične sličnosti, ali i dovoljno razlika da razgovori budu dinamični i poticajni za kreiranje i iznošenje argumenata. Naslov knjige, nastao na osnovu reči Stanislava Baranjčaka, koji u zaključku svog eseja o jezičkoj pometnji izriče metaforu „Imigrantski sindrom Vavilonske kule”, u prvi mah može asociirati na nešto negativno, strano i neuspešno, unutar prostora bez mnogo nade. Međutim, dijalogom i prevodilačkim posredovanjem, ali i uredničkim prepoznavanjem i inicijativom, ta situacija se preokreće u svoju pozitivnu suprotnost – nije loše stupiti u svet drugog i drugih jezika, nije loše ozbiljno misliti i tražiti odgovore na različitim stranama. Vavilon može biti prijatno mesto za ljudski život.

Branislava Vasić Rakočević, Univerzitet u Novom Pazaru, Departman za filološke nauke

Ćopićev humor i igrivost kao čitalački parametri koji su nadvladali vreme

Edina Murtić, *Umjetnost pripovijedanja Branka Ćopića*, University Press, Sarajevo, 2016.

Pisac Branko Ćopić, osporavan i hvaljen, od strane savremenika pa do danas, nalazi se u istom procesu i predmet je stalnih diskusija, počev od književne vrednosti do zastupljenosti u školskim programima na području bivše SFRJ. No, deo kanona ili ne, ne može se prenebregnuti činjenica da su, ako ništa drugo, Ćopić kao pisac za decu i njegova kulturna dela ostavili trag u odrastanju ogromnog broja dece s ovih prostora, te ostavljaju i danas, bez obzira na činjenicu koliko je tematika neaktuelna ili je milje stran prosečnom savremenom detetu. Ono što njegov prosek čini specifičnim jeste pre svega autentičan vid humora i igrivosti, odnosno igre, koji su konstituenti u stvaranju jednog boljeg, bezbrižnijeg i prihvatljivijeg sveta. Igra je oznaka aktivizma, dostizanje mnoštva mogućnosti, i kao takva, osporavanje realnosti, nepriznavanje bilo kakvih *a priori* datosti i konvencijama ograđenih formi. Igra i humor zapravo su otpor i stvaranje, i kao takve, osnovne odlike autentične i originalne književnosti.

Studija Edine Murtić, u tom smislu, predstavlja vrlo važno ostvarenje, jer putem tumačenja reprezentativnih uzoraka čitavog Ćopićevog dela obraća pažnju ne na spoljašnje činioce, ideološku zasićenost ili recepcijska (ne)prihvatanja, već, zapravo, na osnovne kvalitete i krucijalne poetičke odlike Ćopićeve književnosti na integralnom nivou. Studiju otvara poglavlje pod naslovom „Književnoteorijski pristup Ćopićevom smijehu”, i kao takvo, ovo uvodno poglavlje predsta-

vlja veoma važan aspekt. Autorka se ovde podrobno bavi Bahtinovim konceptom karnevala, odnosno karnevalizacije. Kako Bahtin rekonstruiše kolektivno-nesvesni princip karnevala i primenjuje njegov koncept na različite aspekte čovekovog života i stvaranja, on zapravo polazi od njegove subverzivnosti i teze da je to vreme apsolutne relativnosti i otklon od svih mogućih pravila i normi svakodnevnog života. Zastupajući ovu tezu, autorka napominje da je smeh, odnosno humor u Ćopićevoj prozi, spasonosni otklon od najvećih stradanja, muka i patnje, da je zapravo spasonosni momenat u kome se život postavlja kao moguć i razumljiv u takvom jezivom konceptu. Podvlačeći, takođe, i transponovanje mitskog u doba rata i stradanja, ona ističe vrednosni aspekt Ćopićevog dela baš njegovom vezom sa najdubljom tradicijom, sa arhetipima sveopšteg ljudskog iskustva. Dalje je studija koncipirana tako što se autorka veoma sistematično bavi njegovim opusom u književno-istorijskom kontekstu. Ona pregledno i taksativno navodi život Ćopićevog opusa, od predratnog do poratnog perioda, njegovu sudbinu u južnoslovenskoj interliterarnoj zajednici, kao i veći deo njegovog opusa, a to je književnost za decu. Takođe, s otklonom književnog istoričara, navodi prilike u književnom kontekstu onog vremena, dozu ideološke zasićenosti, kao i prisile na istu, Ćopićevo rano odstupanje od angažovane književnosti i njegove pokušaje (uslovno rečeno) bavljenja satikom, koji su ga i doveli

do javnog osporavanja, prećutkivanja i, napokon, njegovog odustajanja u borbi s ideološkim avetima.

Centralni deo studije Edine Murtić predstavlja vrlo značajan i dragocen uvid u metodički pristup književnom delu narečenog pisca. Ono što je ovde neophodno podvući jeste sistematičnost i inovativnost. Ona, dakle, daje pregled mogućih metodičkih pristupa, ali posebno za svaku književnu vrstu odnosno rod kao primer. Tako je prva problemska interpretacija romana data na primeru *Osme ofanzive*, zatim pripovetke na primerima iz zbirke *Bašta sljezove boje*, a potom drame, tačnije komedije na primeru *Odumiranje međeda*. Posebno poglavlje predstavlja metodička interpretacija književnog lika Nikolettine Bursaća. Primeri ovakvih metodičkih mogućnosti za istraživanje književnog teksta nezaobilazan su i dragocen priručnik za sve one koji se bave nastavom maternjeg jezika u osnovnim i srednjim školama. No, ova studija se ne može posmatrati isključivo kao metodički doprinos. Kroz sve ove interpretacije, autorka podvlači piščeve dominantne poetičke odrednice dajući na taj način jednu ukupnu, integralnu sliku njegovog opusa i njegove važnosti i umetničke autonomnosti bez obzira na književnoistorijski kontekst u kome se proučava.

Ćopić je tako, za razliku od načela vremena u kome piše, svoje likove individualizovao, psihološki iznjansirao, a humornu viziju sveta, a naročito lepotu sveta detinjstva, podigao do najvišeg stepena. Slika sveta u delima ovog autora počiva na dihotomnoj strukturi, najpre na njenim klasičnim osnovima na kojim se odražava razdvojenost čovekove korporalne i duhovne egzistencije, sna i jave, ideala i realnosti, zatim prošlosti i sadašnjosti, tamnih i svetlih boja i tonova, rata i mira, sela i grada. Stvarnost Ćopićevog sveta i njegovih junaka tako je sačinjena iz protivurečnosti koje pokušavaju da se prevaziđu i da se dođe do ravni spokojstva i lepote, onog istinski estetski relevantnog, što jeste jedna od vrhovnih istina dobre i vredne književnosti.

Stoga se može zaključiti da *Umjetnost pripovijedanja Branka Ćopića* predstavlja jednu vrlo važnu i sveobuhvatnu studiju, ali i priručnik metodičke provenijencije. Može se tako čitati na različite načine ali, čini se, da je najvažnije podvući da je vrednost ovog poduhvata u tome što se takođe može pročitati i kao apologija jednom kvalitetnom piscu i originalnom književnom tekstu koji je oblikovao unutrašnji svet mnogih generacija, a kroz svoju predanu čitalačku publiku čini to i danas.

Aleksandra Đurić Bosnić, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad

Medijski iskorak *Okruženja* – izvan granica nesporazuma

Više nije pitanje, pisala je 2001. godine Loreta Hiber, aktivistkinja i medijska ekspertkinja, mogu li mediji imati ulogu u oblikovanju društvenog polja, već „koji je najbolji pristup koji mediji mogu upotrebiti za promovisanje humanitarizma, mira, tolerancije, ljudskih prava i demokratije...”

Da podsetimo, nakon šest sezona trajanja, činjenični okvir izgledao bi ovako: *Okruženje* je informativni televizijski serijal koji se prikazuje na televizijskim stanicama u Albaniji, BJR Makedoniji, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Kosovu, Sloveniji, Hrvatskoj i Srbiji, nastao kao zajednička inicijativa Centra za demokratiju i pomirenje u Jugoistočnoj Evropi i Evropskog fonda za Balkan. Idejni okvir *Okruženja* upućuje na višegodišnji trud da se sagovornici iz susednih država razumeju, prevazilazeći ratne traume i diskurse, u pokušaju da razreše stare konfliktne potencijale utemeljene u retrogradnim ali, nažalost, i dalje vitalnim ideološkim kodovima. Sociološki, kulturološki i politikološki okviri svedoče o tome da je medijski projekat *Okruženje* programski odlučno situiran u području praktične primene i borbe za ostvarenje (kako se ponekad, ili sve češće čini, nedostižne u svakodnevicu i praksi) aktivne interkulturalne regionalne komunikacije.

I kritički osvrt Marinka Vorgića iz 2016. godine kao najvažniji učinak serijala i projekta prepoznaje njegovu istinitost i konkretnost kojima se radi na „međusobnom razumevanju u regionu”. To je, eksplicira Vorgić, posebno važno jer se sintagma ‘međusobno raz-

umevanje’ kod nas doživljava kao svojevrsna čarobna formula koja može „naše ksenofobične političare pretvarati u miljenike razvijenog sveta”, ali bez suštinskog i stvarnog pomaka koje je svojim trajanjem, međutim, donelo *Okruženje*, skinuvši „tu hipokrizičnu magijsku auru sa ovih reči”, pokazavši da „međusobno razumevanje ne mora uvek biti samo poželjan retorički adut u pregovorima” već može i funkcionisati.

Tako se kao ključne odrednice *Okruženja* na činjeničnom, idejnom, kulturološkom i sociološkom okviru ukazuju razumevanje i dijaloško prevazilaženje granica kao političkih i ideoloških konstrukata. U traumatizovanom području regiona, ali i šire, ovakve programske smernice nude mogući model nepristrasnog i kritičkog medijskog oblikovanja. U tom smislu i uvid Franca Pitera da, iako reč ‘okruženje’ označava susedstvo, bliskost i osećanje poznatog, ova bliskost i prepoznavanje zapravo nisu podrazumljive kategorije jer nisu uvek imali pozitivan odjek u zemljama Zapadnog Balkana. Naprotiv, novija istraživanja međuzavisnosti medija i nacionalnih ideologija upućuju na činjenicu da je eskalaciji nacionalizama u svim republikama bivše Jugoslavije prethodilo reaktiviranje ili novo uspostavljanje nacionalnih medija sa ciljem konstruisanja i provociranja osećanja nepremostivih razlika i u robove ušančenih nacionalnih identiteta „predodređenih” za nasilje i konflikte, dok je u isti mah pažnja masa usmeravana ka negovanju dominantnih ideoloških kodova – posebnosti i ugroženosti nacija.

Pogled unazad, do medijske scene devedesetih, u svim republikama tadašnje Jugoslavije svedoči upravo o izrazitom odsustvu neutralnosti medija, o njihovoj jasnoj, nedvosmislenoj i isključivoj ideološkoj pozicioniranosti, manifestovanoj neprekidnim i doktrinarno doslednim plasmanom i distribucijom ideoloških matrica koje su režimi kvalifikovali kao učinkovite i poželjne za očuvanje uspostavljenih zatvorenih društava. Ovakvi medijski plasmani ideoloških matrica nisu bili lišeni i izrazito afektivnih naboja te, dakle, nisu bili pasivni prenosioci dogmatskih kodova. Upravo suprotno, njihova mobilizatorska funkcija najčešće je bila vrlo eksplicitna i intenzivna.

Kontekst u kojem je nastalo *Okruženje*, kao post-traumatizovan, nedovoljno ideološki dekontaminiran, devastiran u civilizacijskom i medijskom smislu, kontekst koji je (kako se neretko još uvek čini) okamenjen i hiberniran u svojim „naučenim” starim konfliktima bio je svojevrсно ishodište i inicijacija misije projekta – medijske dekonstrukcije ideološki kreiranih predrasuda o nama i njima, o strancima, prijateljima i neprijateljima, granicama i „predestiniranim” nesporazumima, o tome da li je politički i kulturni dijalog lišen konflikta suseda moguć...

U pokušajima da odgovori na pitanje zašto je granica najčešće i zona nesporazuma i šta ona zapravo znači, Pjero Zanini odgovor traži u semantičkom međuprostoru sintagmi „ne znam šta” i „skoro ništa”. Nesporazum je, kaže Zanini, ono „skoro ništa” koje nam omogućava da kažemo da „mi” nismo baš isti kao „drugi”, greška koja vremenom podržava i ponavlja dejstvo svog efekta. Otuda i upozorenje – što vreme više prolazi, nesporazum se snažnije konsoliduje, ugrađuje se u navike, postaje „prirodan” i, najzad, njegovo

razrešavanje predstavlja težak poduhvat sa neizvesnim ishodom. Što više vreme prolazi, nedekonstruisane i novim vrednosnim paradigmama nesupstituisane ideološke predrasude, zablude i kodovi postaju ukorenjeni stavovi sa uvek aktivnim potencijalom novih konfliktnih situacija čije je ishodište uvek-upravo odustajanje od dijaloga.

Višegodišnjim ostvarivanjem svoje misije, medijski projekat *Okruženje*, u vremenu ideološki i politički još uvek živih kontroverzi, ksenofobija, obnovljenih nacionalističkih tenzija, izazova migracija, sve češćih nespremnosti za istinski demokratski dijalog, u vremenu narastajućeg populizma i tabloidizacije ne samo medija već i stvarnosti, za prostor regiona znači ne samo dekonstrukciju mehanizama na kojima su zasnovana zatvorena društva nacionalnih država već i održavanje interetničkog dijaloga živim i onoliko potrebnim koliko su zemljama nekadašnje jugoslovenske zajednice i zemljama Zapadnog Balkana potrebne kulturološka i sociološka sanacija i prevencija.

Najzad, kada je reč o medijskoj slici regiona, serijal *Okruženje* mogao bi biti definisan i kao konsekventan rad na suprotstavljanju tehnikama medijske manipulacije javnošću, i kao njihova demistifikacija aktiviranjem kritičke svesti i građanske odgovornosti, jer medijska etika koja se suprotstavlja simulaciji stvarnosti, ne-dijaloškim praksama i utilitarnom konzerviranju i (pr)oživljavanju starih distanci i sukoba, jeste u istim mah i etika građanske odgovornosti. Ona podrazumeva istovremeno kultivisanje svesnosti i savesnosti kroz neprekidno kultivisanje kritičke distance i kreativnih i otvorenih sistema komunikacije.

I ona je uvek na pravom mestu – u zoni izvan granica nesporazuma.

UPUTSTVO AUTORIMA

Molimo saradnike da tekstove i druge priloge dostave u digitalnoj formi na e-mail adresu Uredništva interkulturalnost@zkv.rs, opremljene na sledeći način:

1. OPŠTE ODREDNICE

Tekstovi mogu da budu pisani latinicom ili ćirilicom, font *Times New Roman*, veličina slova 12, prored 1.5, na stranici A4 formata.

Svaki tekst, ukoliko je viđen kao doprinos *Interkulturalnim istraživanjima*, treba da sadrži podatke o autoru teksta: ime i prezime, pun naziv i sedište ustanove u kojoj je autor zaposlen, ili naziv ustanove u kojoj je autor obavio istraživanje (u složenim organizacijama navodi se ukupna hijerarhija, npr. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet – Odsek za srpsku književnost, Novi Sad), naslov, sažetak na srpskom i engleskom jeziku (do 250 reči), ključne reči (do 7 na srpskom i isto toliko na engleskom jeziku), osnovni tekst i popis literature. Tekst ne treba da prelazi obim od 24 kompjuterske stranice, a 16 stranica je minimum. Ukoliko je tekst namenjen *Viđenjima* (eseji, ogledi), treba da sadrži sažetak na srpskom i engleskom jeziku (do 250 reči) i popis literature, a obim teksta može biti od 10 do 24 kompjuterske stranice.

2. OBELEŽAVANJE U TEKSTU

- Imena dela treba da budu navedena u kurzivu.
- Prilikom citiranja ili pozivanja na izvor, on treba, u osnovnom tekstu, da bude naveden na sledeći način: prezime autora, godina izdanja, dvotačka i strana – u zagradi, a na kraju, u popisu literature, da bude naveden sa svim podacima.
- U popisu literature, ako je reč o monografskoj publikaciji, navodi se prezime i ime autora, naslov teksta u kurzivu, mesto, izdavač i godina izdanja. U popisu literature, ako je reč o serijskoj publikaciji, navodi se prezime i ime autora, naslov teksta pod navodima, ime serijske publikacije u kurzivu, broj sveske ili toma (godina ili potpuni datum), posle dvotačke strane na kojima se tekst nalazi. Tekstovi preuzeti sa interneta navode se na sledeći način: monografske publikacije – prezime i ime autora, naslov u kurzivu, internet-adresa sa koje je tekst preuzet, datum preuzimanja. Periodične publikacije – ime i prezime autora, naslov teksta pod navodima, naslov periodične publikacije kurzivom, broj i datum publikacije (ukoliko nije sadržana

ĩntèrkùltùràlnòst

ČASOPIS ZA PODSTICANJE I AFIRMACIJU INTERKULTURALNE KOMUNIKACIJE / 2017 / BR. 14

u internet-adresi), internet-adresa, datum preuzimanja.

- U popisu literature bibliografske jedinice treba da budu pisane na jeziku i pismu na kojem su i objavljene, poređane po abecednom redu.
 - Napomene (fusnote) daju se na dnu strane i koriste se za propratne komentare. Numeracija kontinuirano ide arapskim brojevima od 1 nadalje, iza znaka interpunkcije.
 - Strana imena i termini pišu se u transkripciji prilagođenoj srpskom jeziku (prema pravilima Pravopisa srpskog jezika), a kada se strano ime ili termin prvi put navode, u zagradi se daje izvorno pisanje. Kada se sledeći put pominju u tekstu, treba da budu dosledno, istovetno transkribovani, bez pominjanja u originalu. Izuzetak su latinski termini, koji se pišu u originalu. Kod navođenja stranih izraza prevod treba da se nađe u odgovarajućoj napomeni (fusnoti).
- * Fotografije koje autori prilažu uz rad treba slati kao fotografije visoke rezolucije u jpeg ili tiff formatu, sa potpisima autora i godinom nastanka.

NAPOMENA

Radove objavljene u časopisu nije dozvoljeno preštamovati ni u delovima, ni u celosti, bez saglasnosti izdavača. Rukopisi se recenziraju i ne vraćaju autorima.

STRUKTURA ČASOPISA

Molimo saradnike da svoje priloge prilagode tematskoj i formalnoj strukturi časopisa, kao i da na poslatim priložima naznače za koju su rubriku pisani.

ĩntèrkùltùràlna ĩstrāživanjā

- naučno-istraživački tekstovi iz oblasti filozofije, antropologije, sociologije, muzikologije, teatrologije, kulturne politike, književnosti i umetnosti...

vĩðeñjā – eseji, ogledi

dĩjałøzĩ – naučni intervju

kóòrdĩnāte – prevodi, prikazi

ČASOPIS IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE

CIP - Каталогизacija y publikaciji
Библиотека Матице српске, Нови Сад

316.72

ÍNTÈRKÛLTÛRÀLNÒST : časopis za podsticanje i afirmaciju
interkulturalne komunikacije / glavni i odgovorni urednik
Aleksandra Đurić Bosnić. - 2011, br. 1 (mart) - . - Novi
Sad : Zavod za kulturu Vojvodine, 2011-. - Ilustr. ; 30 cm

Dva puta godišnje.
ISSN 2217-4893 = Interkulturalnost
COBISS.SR-ID 261430535

