

Aleksandar Milanković

## ZAJEDNIČKA PERSPEKTIVA – POEZIJA, PERCEPCIJA I KINESTEZIJA POZIVA: POEZIJA NENADA GLIŠIĆA I PLESNI PERFORMANSI NEDE KOVINIĆ

### SAŽETAK

U analizama teorije i prakse *angažovane* umetnosti razlikuju se dva smisla *angažovanosti*: prvi, širi smisao, podrazumeva da je svaki vid javnog umetničkog rada – vid angažovanja. Podrazumeva se i da je specifičan tematsko-motivski okvir (problematizovanje socijalnih motiva) ili usmerenost umetničkog dela ka društvenim problemima – vid angažovanja umetnika-umetnica. Međutim, u drugom, užem smislu, pod angažovanim delovanjem se podrazumevaju specifični, artikulisani društveni zahtevi i apeli, praćeni formalnim ili neformalnim grupnim namerama, društveno usmerenim aktima i istaknutom *zajedničkom perspektivom*. U radu ćemo analizirati poeziju Nenada Glišića i plesne performanse Nede Kovinić kao primere angažovanih umetničkih dela u užem smislu. U poeziji Nenada Glišića zajednička perspektiva se odslikava u karakterističnoj i doslednoj upotrebi prvog lica množine u svojstvu lirskog subjekta i njegovog obraćanja (zamišljenoj ili stvarnoj) javnosti, kako bi se konstituisalo zajedničko iskustvo. Pesnik insistira na grupnoj perspektivi, na “mi” dimenziji poezije, kako bi samim stihovima naglasio i *društvenost poetskog čina* i njegovu usmerenost na *društveni* život. U performansima Nede Kovinić se dominantno stavlja naglasak na zajedničku perspektivu, na grupnu dimenziju, na “mi” izvođenja: performansi postaju složena polja kineستيčko-perceptivnih interakcija individualnih personalnosti i intencionalnosti sa namerama *grupe* i *grupnim delovanjem* kao bazičnim oblikom emitovanja društvenog apela – od planiranih i koreografisanih izvođenja, do spontanih i neplaniranih grupnih reakcija na vanredne društvene okolnosti. Pokazuje se da poezija i plesni performansi odslikavaju savremene koncepcije društvene angažovanosti, da afirmišu *zajedničku perspektivu* kao ključno svojstvo angažmana u užem smislu i da pružaju značajnu iskustvenu i konceptualnu građu za razumevanje i analizu socijalno-ontoloških pojmova i intuicija.

### KLJUČNE REČI

poezija, performativna umetnost, angažman, društvenost, mi-perspektiva

### Uvod

Svaki umetnički rad predstavlja svojevrsni angažman u širem smislu, izlazak iz sfere privatnosti, stupanje u interakcije sa širom društvenom zajednicom i javnošću, javno zagovaranje određenih vrednosnih (estetskih, kulturalnih, moralnih) sudova i sl.

No, u *užem* smislu, ako se pod društveno-angažovanim delovanjem podrazumevaju *ne samo* izlazak iz privatnosti i specifičan tematsko-motivski okvir (problematizovanje socijalnih motiva) i usmerenost umetničkog dela ka društvenim problemima već *specifični artikulisani društveni zahtev ili apel*, praćen određenim formalnim ili neformalnim *grupnim* namerama i zajedničkim perspektivama i specifičnim grupnim društveno usmerenim aktima, nezavisno od konkretnih ishoda delovanja ili rezultata, pojam „angažovanosti“ postaje složeniji.<sup>1</sup>

Angažovana umetnička dela ili izvođenja su svojevrsni činovi pobune, kritike i istupanja povodom društvenih problema ili konflikata. Time zadobijaju izrazito društvenu dimenziju, stupaju u dijalog ili polemiku sa društvom a neretko i provociraju i pružaju alternativne razrade delikatnih društvenih kontroverzi, poigravajući se sa predrasudama i stereotipima i dominantnim ideološkim obrascima. Takva umetnička dela i izvođenja postaju ne samo intrinzično umetnički činovi, nezainteresovani za konfliktnu društvenu dinamiku već i aktivni doprinos društvenim polemikama, debatama, akcijama ili inicijativama. Međutim, videće se da pojmovi i intuicije o angažovanoj umetnosti, a posebno o angažovanoj poeziji, nisu do kraja nedvosmisleni i jasni.

Širok je dijapazon tema i problema u savremenom srpskom društvu povodom kojih umetnici i umetnice istupaju u svojim radovima: od kontroverzi i nasleđa nekadašnje zajedničke države SFRJ, preko njenog krvavog raspada u ratovima, do socijalnih i ekonomskih okolnosti, pitanja osiromašnja stanovništva, obespravljenosti i kršenja raznih ljudskih i građanskih prava, ugroženosti raznih marginalnih grupa, pitanja nasilja nad ženama i ženske emancipacije i raznih, prikrivenih ili otkrivenih oblika prinude.

Proza, poezija, razni vidovi vizuelnih i izvođačkih umetnosti nadilaze izvornu individualnu autorsku situaciju, nadilaze „ja“ i preobražavaju se u poziv, u apelovanje na „mi“, u zajednički glas kritike, polemike, iskaz zajedničkog čina istupanja, pobune i nepristajanja na dato stanje stvari. Potreba za iskazivanjem određenih društvenih zahteva i apela obuhvata i individualni gest i njegovo nadilaženje i transpoziciju u društveni čin. Društveni apel i istupanje iziskuju akte usmerene ka društvu, za društvo.

1 U tom pogledu, i poezija i plesni performans mogu imati ulogu u društvenom angažmanu, ma koliko ishodi njihove „angažovanosti“ bili slabi ili neznatni. Paradigmatičan istorijski primer je delovanje dadaističkih grupa. Iako dadaističke grupe nisu uspele da spreče rat, čak ni da u bilo kom obliku oslabe njegove efekte, bile su angažovane na zagovaranju, zastupanju i širenju pacifizma i ismevanju militarizma upravo putem poezije i poetskih performansa. Uzroci, motivi i povodi njihovog angažmana su bili kako *književni* (radikalno preispitivanje poetskih kanona) tako i *društveni*.

U ovom radu ćemo predstaviti radove dvoje umetnika koji odslikavaju uži smisao društvene angažovanosti. Njihova dela su specifična u savremenoj srpskoj angažovanoj umetnosti jer su fokusirana ne toliko na pojedinačne društvene teme, probleme, kontroverze ili konflikte – koliko na društvenost po sebi, na pitanje njenog konstituisanja, na oblike njenog ispoljavanja i na puteve i posledice njenog raspadanja.

Reč je o poeziji Nenada Glišića i o plesnim performansima Nede Kovinić. Ono što izdvaja njihove radove jeste kontinuirana doslednost u zauzimanju grupne, zajedničke *mi-perspektive* kao osnovnog okvira i osnovne manifestacije umetničkog izraza. Kada se analiziraju njihovi radovi, pokazuje se da je grupna, zajednička perspektiva svesno odabrana kao osnov umetničkog izraza, koji nadilazi individualni izraz i konkretne, pojedinačne društvene teme ili događaje a da je u središtu pažnje društvo, grupa, „mi“. Naravno, to ne znači da se društvenost ne javlja kao tema ili problem u radovima drugih umetnika i umetnica, ali u delima Nenada Glišića i Nede Kovinić *mi-perspektiva* je centralna i dominantna, trajna, postavljena u prvi plan i – očigledna.<sup>2</sup>

Sredstva kojima stvaraju navedeni umetnici se razlikuju a oblici ispoljavanja zajedničke perspektive u njihovim delima prilagođeni su različitim medijumima. U delima Nenada Glišića sredstvo su stihovi – dok je kod radova Nede Kovinić reč o plesnim performansima koji kombinuju nekoliko posrednih elemenata – pokret, ambijent, zvuk i kostim.

Najpre ćemo analizirati poeziju Nenada Glišića a potom radove-izvođenja Nede Kovinić. Cilj našeg rada je da pokažemo da koncept angažovane umetnosti iziskuje društvenost umetničkog akta, svojevrсно istupanje i obraćanje društvu i progovaranje *iz grupe, u ime grupe i sa grupom*. Pokazaće se da grupna, *mi-perspektiva* predstavlja ključnu dimenziju i da je osnov društvene angažovanosti samih dela. Angažovano umetničko delo ili izvođenje započinju u autorskoj individualnosti ali se pružaju ka društvu i konstituišu „mi-perspektivu“. Takvo delo ili izvođenje zaobilaze individualni izraz usmeren zasebnim posmatračima, shvaćenim kao zasebne i odvojene individue, sa zasebnim i izolovanim iskustvima. U angažovanoj umetnosti izraz se koncipira kao činilac i pokretač grupnog, *zajedničkog* iskustva i kao poziv na refleksiju o zajedničkoj – društvenoj – perspektivi. Zajednička perspektiva je inicijalno prisutna u samom delu kao rezultat

2 U tom smislu njihovi radovi prevazilaze granice naše zemlje jer su malobrojni autori i autorke koji tako dosledno i trajno insistiraju na *mi-perspektivi*, a treba pomenuti i da je u regionu bivše Jugoslavije, u tom pogledu, značajna slovenačka grupa Laibach, koja već četiri decenije krajnje konsekventno deluje kao kolektiv s naglašenom, nadređenom i istaknutom *mi-perspektivom* a tekstovi njihovih pesama su, veoma često, u prvom licu množine.

autorske namere i koncepcije dela a potom se dalje razvija u interakcijama između dela i posmatrača.

## Poezija i javni angažman

Poezija nastaje u individualnom svetu pesnika i pesnikinja: pojedinačni autori i autorke beleže jezičke figure proistekle iz interakcije njihovog individualnog opažanja, doživljavanja, mišljenja i ponašanja. Međutim, koliko god bila individualizovana, poezija postaje poezija kada napusti privatni svet pojedinca – a pojedinac se putem poezije *obraća* nekome – drugom pojedincu, određenoj grupi ili čitavom svetu. Samim tim, poezija je usmerena ka javnom životu i njime je obuhvaćena. Koliko god bila lična, intimna, hermetična ili idiosinkratična – onog trenutka kada je napustila radnu sobu ili fioku i kada je ušla u neki vid objavljivanja – ušla je u javnost. Na stranu to što je javnost zainteresovana za poeziju daleko malobrojnija od javnosti zainteresovane za, recimo, fudbal. To je i dalje javnost, društvo ili jedan njegov deo a poezija, ako je poezija, nikad nije radikalno privatni fenomen.

Ulazak poezije u svet javnosti donosi sa sobom niz pratećih pitanja – kome se to pesnik i pesnikinja obraćaju, da li je to stvarna ili izmišljena javnost, zašto se obraćaju, da li hoće samo nešto da saopšte ili da izazovu neku promenu (u opažanju, doživljavanju, ponašanju ili mišljenju drugih ljudi), zašto im je potrebna javnost, zašto je nedovoljno da pojedinac napiše pesmu, da je niko nikada ne pročita i da ona ostane zatvorena u nekoj fioci?

Pored toga, poezija nastaje u krajnjoj usamljenosti individualnog života, a okrenuta je društvu, publici; stvaralački poriv i kreativnost pronalaze snagu i usamljenosti i u zajednici, iako je njihov međudnos konfliktan (Heijinian 2000: 34). Poezija je polje specifičnih intrapersonalnih i interpersonalnih ekvilibrijuma: pesme su često daleko od „ovoga sveta“ ali su takve „u ovome svetu“ a čin pisanja doziva „ovaj svet“ kao svoj kontekst koji mu daje smisao čina, kao što je slučaj sa bilom kojim drugim činovima, čak i sa činovima radikalnih usamljenika – *ovaj svet* je kontekst u kojem se vrši određeni gest. Gest jedino ima smisla u kontekstu *ovog sveta* i njegovih različitih grupa ili zajednica (Heijinian 2000: 35).

Pesnik i pesnikinja se obraćaju zamišljenoj ili stvarnoj javnosti s određenim temama i motivima i u određenom jezičkom obliku ali njihovo obraćanje nije svodivo samo ono što je rečeno već obuhvata i ono što nije rečeno, o čemu se čuti, što nije verbalizovano. I tišina poetskog čina je njegov integralni deo; ne samo to, poetski čin ima svoje slušaocje kojima je tišina preduslov slušanja – otuda je ćutanje ključni činilac i poetskog govora i poetskog čina i recepcije poetskog dela (Heijinian 2000: 37-38). Poezija živi u društvenom prostoru, u društvu, obraća mu se, društvo reaguje (ili

ne reaguje) na poeziju. Tu nastaje i proces oscilacije između javnosti i privatnosti, zasićenje i iscrpljenost javnim i povratak u svet privatnog (Heinian 2000: 38).

Kao što smo pomenuli, kad je reč o angažovanoj poeziji, intuicije i koncepcije nisu do kraja jasne i razgraničene. Razumevanje statusa i vrednosti poezije u kontekstu društvenog angažmana je, velikim delom, bilo pod uticajem Sartrovog shvatanja angažovane književnosti. On je smatrao da poezija nije direktno usmerena na istorijski, ekonomski i politički kontekst kao proza, da odbija da „upotrebi“ jezik, da je za poeziju jezik stvar a ne znak; carstvo znakova je proza dok poezija, prema Sartru, stoji zajedno s likovnim umetnostima, muzikom – umetnostima bez značajnijeg domašaja u smislu društvenog angažmana, bez mogućnosti da budu nosioci društveno važne poruke ili društvenog dejstva (Sartre 1988: 27-29).

Proza je ta koja zaista „upotrebljava“ jezik kao znak, za prozu reči nisu objekti već znakovi koji označavaju određene stvari ili određene pojmove a prozni pisac otkriva svet i ukazuje na događanja u svetu; pesnik izvodi akte opažanja dok prozni pisac otkriva svet, upotrebljavajući jezik da ukaže na drugačije, slobodnije društvo (Sartre 1988: 25-48). Drugim rečima, po Sartru, poezija ne može da igra ulogu u posvećenom angažmanu na promeni datih okolnosti. Ona ostaje zatvorena u neutilitarnom svetu jezika koji posmatra kao svoj predmet, zatvorena u svetu opažanja. Proza je medijum za iskazivanje društvenih stavova, apela, medijum za uticaj na društvene, istorijske i političke okolnosti. Prema Sartru, poezija ostaje u svetu umetnosti kao umetnosti, nezainteresovana za svetska zbivanja, usredsređena isključivo na svoje interne poetske vrednosti.

Percepcija poezije je, u velikoj meri, bila i pod uticajem čuvene Adorno-ve misli iz ogleada “Cultural Criticism and Society”, po kojoj je „varvarski pisati poeziju posle Aušvica“ (Adorno 1997: 34). Ta misao je veoma često navođena za potvrdu nemoći poezije kao sredstva bilo kakve društvene promene ili uticaja na društvene okolnosti. Navedena Adornova misao ima različita tumačenja i nećemo se upuštati u njih jer to iziskuje zaseban rad. Veoma je uticala kako na recepciju poezije tako i na percepciju njene društvene važnosti iako u toj recepciji i percepciji nije do kraja jasno šta se zaista oslanja na Adornovu misao a šta je naknadno učitavano. Adorno je zapisao i da je lirsko delo „uvek subjektivni izraz društvenog antagonizma“ a da je, uprkos krajnjoj individualnosti poetskog izraza, on uvek usmeren na univerzalno i da je univerzalnost „lirske supstance po prirodi društvena“ (Adorno 1991: 37-54). Drugim rečima, koliko god da je poezija zatvorena u svet individualnog poetskog glasa i jezika, ipak može da dostigne univerzalni karakter i da u ključnom smislu bude i *društvena* i *izraz društvenosti*. Čak i kada se očekuje da poezija bude „čista“ od sveta, da bude

„iznad“ sveta, u poetskoj nevinosti, to predstavlja izraz protesta protiv situacije koju pojedinac doživljava kao neprijateljsku, tuđu ili hladnu. U tom smislu, pesma izražava san o svetu u kojem je stanje drugačije od datog i zatečenog stanja stvari, protest protiv postvarenja i zatvorene dominacije materijalnog sveta (Adorno 1991: 39-40).

Intuicije i pojmove o angažovanoj poeziji dodatno komplikuje i činjenica da je u teoriji književnosti posmatrana i kao podskup „prigodne“ poezije tj. poezije izazvane sasvim konkretnim društveno-političkim i istorijskim događajima i povodima, poezije koja je usmerena i vezana za neposredno date činjenice, uz rizik da ne dosegne do univerzalne poetske poruke (Matvejević 1979: 3). Otuda se u razmatranju angažovane poezije javljaju pitanja stepena zavisnosti poetskog dela od konkretnog događaja ili činjenica, odnosa između pojedinačnog i opšteg, odnosa između individualnog i zajedničkog i između subjektivnog i objektivnog (Matvejević 1979: 3-4). Iz tih je razloga i razumljivo zašto određeni autori i autorke nisu skloni stvaranju angažovanih dela. Reč je o pesničkim senzibilitetima kojima nije blisko vezivanje i usmeravanje poezije ka sasvim konkretizovanim činjenicama, datumima, mestima i istorijskim događajima. Poezija se zasniva u stvarnosti ali iskazuje težnju da se od nje distancira, da od nje ne zavisi, da ne bude svedena na „zahtev dana“ (Matvejević 1979: 3-4). Navedene nedoumice mogu da se jave i u razmatranju angažovane umetnosti u načelu.

Istorija književnosti pokazuje veliki broj autora i autorki koji su svojom poezijom slali snažne društveno-političke poruke i vršili određeni uticaj na društvenu i kulturalnu stvarnost. Primera je mnogo. Dovoljno je izdvojiti karakterističnu pesmu jamajčanskog pesnika Kloda Mekeja (Claude McKay), „If We Must Die“, pesnika koji je bio važna ličnost u pokretu *harlemske renesanse*. Ta kratka i potresna pesma iskazuje bunt protiv rasizma i raznih oblika zloupotrebe i nasilja na osnovi rasizma. Mekej je bio svestan konflikta između estetskih zahteva stavljenih pred poeziju i političkih zahteva svoga vremena i nije se jednostavno i nepromišljeno upuštao u pisanje pesme sa snažnom političkom porukom (Jarret 2007: XXV-XXVI). Nastanak ove pesme je koincidirao sa brojnim krvavim događajima u svetu i u SAD, sa završetkom I sv. rata kao i s narastajućim socijalnim pokretima i promenama (napisana je 1919. godine). Mekej se nije doslovno politički angažovao ali jeste bio upleten u razne političke aktivnosti a putovao je i u SSSR posle revolucije (Jarret 2007: XXVI). Pesma jeste odjekivala u javnosti i imala je snažan uticaj i u društveno-istorijskim previranjima.

Treba pomenuti protestnu poeziju u društvenim previranjima tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, autore kao što je Bob Dylan (Dylan) ili se okrenuti savremenoj poeziji i pronaći čitav niz autora i autorki koji, u ovom ili onom obliku, iskazuju protest, bunt, solidarnost, stvarajući

poeziju koja ispunjava estetske zahteve ali koja, istovremeno, komunicira s društvenim, političkim i istorijskim okruženjem. Pomenućemo savremenog ukrajinsko-američkog pesnika Ilju Kaminskog (Ilya Kaminsky) i njegovu poznatu pesmu “We Lived Happily During The War” (Kaminsky 2013) ili pesnikinju Harijet Malen (Harryette Mullen) i pesmu “We Are Not Responsible” (Mullen 2002) – obe pesme su u mnogim zbornicima i antologijama savremene protestne poezije. U slučaju Harijet Malen javno delovanje i veza poezije sa društvenim problemima veoma su izraženi: ona ispituje kako oblik umetničkog dela može da utiče na razne oblike segregacije u društvenom prostoru, analizirajući probleme rasne, klasne i rodne pripadnosti, tipične predrasude i stereotipe i dominantne kulturalne obrasce u kontekstu veoma konfliktnog američkog društva (Spahr 2001: 99). Ona je, ujedno, i članica svojevrsnog pokreta koji je stavljao naglasak na čitanje književnog dela (u ovom slučaju poetskog) kao na *kolektivni* čin, pri čemu relacija *autor-autorka – čitaoci* podrazumeva visok stepen inkluzivnosti i aktivne participativnosti i interakcije, kako u tematsko-motivskom smislu, tako i u svojevrsnim zajednicama čitanja (Spahr 2001: 1-16).

Savremena srpska poezija je u velikoj meri fokusirana na društvene konflikte, kontroverze, traume, predrasude i stereotipe. To i nije čudno jer srpsko društvo prolazi kroz neprekidne socijalne, političke i ekonomske potrese i lomove više od tri decenije. Nekada je reč o eksplicitnom tematsko-motivskom okviru, nekad je društveno-angažovana dimenzija pesničkih dela data naglašeno i izrazito, nekad je suptilnija, prikrivena, nekad je data u vidu krajnje eksplicitne pesničke provokacije ili iritacije, nekad i u vidu specifičnog izvođenja (slem poezija), nekad cinično, ironično, nekad simbolično ili kodirano. Navešćemo samo neke od karakterističnih autora i autorki – od Radivoja Šajtinca, Dejana Čančarevića, Damira Nedića, Nike Dušanova, Dragoljuba Stankovića, Tomislava Markovića, Miloša Živanovića, Bojana Samsona, Siniše Tucića, Viktora Radonjića, Bojana Vekića, Ivana Tomića Mistera, Siniše Stojanovića, Milana Mijatovića do Dragane Mladenović, Milene Marković, Maje Solar, Katarine Fiamengo, Jelice Kiso, Dragoslave Barzut ili Ivane Maksić.<sup>3</sup> Spisak nikako nije potpun (i molimo da nam se na tome ne zameri) a analiza savremene srpske poezije pruža obilje materijala za razumevanje društvene angažovanosti poezije i pesništva kao istupanja u društvu, za društvo, kao čina otpora i kritike, kao vrednosnog apela.<sup>4</sup> U zavisnosti od senzibiliteta, leksika i ton su nekada borbeni

3 Razume se, analiza savremene srpske poezije u kontekstu društvenog angažmana ne bi bila potpuna bez razumevanja istorijskog konteksta – od poezije Predraga Čudića, preko stvaralaštva Miodraga Miše Stanisavljevića, Judite Šalgo i dalje unazad.

4 Vredna knjiga za početak takvog istraživanja je *Do zuba u vremenu* (Presing, Mladenovac, 2014), zbornik poezije socijalne tematike, knjiga koja pruža važan presek

i abrazivni, a nekada tihi i blagi. Društveno-angažovana dimenzija se od-slikava u manje ili više ekspliciranoj transpoziciji individualne perspektive u društvenu, u prelascima iz jednine u množinu, u usmerenosti *ka društvu*.

Važno je napomenuti da *mi-perspektiva* može da se javi i u delima koja, na prvi pogled, nisu angažovana i koja su, u prvom planu, fokusirana na intrapersonalni svet. U knjizi *Dobar čovek sanja dobre ljude* pesnikinje Milke Popović, u nizu refleksivnih pesama okrenutih ličnim iskustvima pojavljuje se pesma indikativnog naslova “Poziv”, u kojoj se lirski subjekt u prvom licu množine na kraju pesme obraća u drugom licu jednine, kao apel, poziv na *zajedničko iskustvo* drugačije od datog (Popović 2017: 42). Dobar primer je dat i u knjizi *Privremeni boravak* pesnikinje Jasmine Topić, u nizu pesama o putovanjima i gradovima, pojavljuje se pesma „U redu za polazak u materinu“, takođe indikativno pisana u prvom licu množine i usredsređena upravo na *zajedničko iskustvo* (Topić 2020: 59-61).

Sve navedene primere povezuje izražena grupna perspektiva – bilo u poetskom jeziku (lirsko Ja u prvom licu množine), bilo kao usmerenost pesničkog dela ka društvu, bilo kao zajednički vrednosni apel. Poezija, kako u svom nastajanju, tako i u svom kasnijem, javnom životu, ne samo da izlazi iz sveta autorske privatnosti već nadilazi i autorsku i individualnost posmatrača, suočava se s društvenim problemima, vladajućim predrasudama i stereotipima, reaguje na njih, preispituje ih, izruguje im se, igra se s njima. Zajednička, grupna, mi-perspektiva daje poeziji primarno društvenu vrednost i proširuje polje personalnosti iz intrapersonalne u interpersonalnu dimenziju. Poezija, tako, odslikava i predstavlja zajedničko iskustvo, što potvrđuje da je za angažovanost u užem smislu grupna perspektiva u ovom ili onom vidu – neophodan uslov (Nikolić, Cvejić 2020: 7-24).<sup>5</sup>

## Poezija Nenada Glišića

U poeziji Nenada Glišića grupna perspektiva je izražena trajno i dominantno, doslednim konstruisanjem lirskog *ja*, lirskog subjekta – u *prvom licu množine*. Društenost je u prvom planu Glišićeve poezije, kao okvir i sadržina, kao motiv i kao pesnički glas. U tom smislu se stvaralaštvo Nenada Glišića izdvaja kao ilustrativan primer *mi-perspektive* u poeziji. U njegovoj poeziji ne samo da se tematizuje društvenost po sebi, već se iskazuje apel, istupanje, poziv za konstituisanje društvenosti. Glišić retko tematizuje pojedinačne i konkretne društvene kontroverze u prvom planu već je

---

različitih autora i autorki i njihovih viđenja društvene angažovanosti poezije kao i početak za dalja istraživanja.

5 Napominjemo i da smo u analizama, u velikoj meri, bili podstaknuti i vođeni navedenim člankom Olge Nikolić i Igora Cvejića.



primarno fokusiran na reprezentovanje zajedničkog *mi-iskustva*. Ukazaćemo na pesme iz zrelog perioda njegovog stvaranja koje su paradigmatični primeri naglašavanja *grupne perspektive* ne samo kao suštinskog jezičkog, metaforičkog svojstva same pesme, već i kao svojstva koje odslikava njenu društvenost, njenu okrenutost društvu, njeno progovaranje *iz društva* i *za društvo*, *iz grupe* i *za grupu*.

### *Anahronike* (2009)

Zbirka *Anahronike* predstavlja poemu o ratu, razaranju i uništenju jedne države i o tragičnim i surovim istorijskim okolnostima, sa snažnom mirovnom porukom. Već i sam naslov sugeriše auto-ironijsku dimenziju, prisutnu u stihovima – pesnik se okreće događanjima koja su i tada, kad su se odigravala, i u vremenu kada on o njima piše – bila u svojevrsnom vremenskom neskladu – kako sa ostalim događajima, tako i sa vremenskim doživljajem lirskog subjekta. Poetski hroničarski zapis stiže kasno, van vremena, u naglašenom smislu je anahron. Kasno je i za autora, kasno je i za lirskog subjekta, kasno je i za čitaoce, sve je već završeno, sve se izdogađalo – i to sveopšte kašnjenje delotvorno odslikava ironiju poetske situacije.

Poema se sastoji od 45 pevanja. Lična zamenica prvog lica množine, u nominativu *mi* – u poemi se pominje 48 puta. Ista lična zamenica, u genitivu *nas* – pominje se 17 puta. Ista zamenica u trećem licu množine *nam*, *nama* – pominje se 14 puta. Prisvojna zamenica prvog lica množine *naš* – pominje se 17 puta. Cela poema je dominantno i doslednou prvom licu množine, uz određene varijacije: kombinacija trećeg lica množine i trećeg lica jednine (Glišić 2009: 14, 50), potom kombinacija trećeg i prvog lica množine (Glišić 2009: 29-30; 53), kombinacija trećeg lica jednine i prvog lica množine (Glišić 2009: 37). Interesantno je da se obraćanje u drugom licu jednine javlja samo jednom (Glišić 2009: 54).

Ovi podaci nam jasno potvrđuju pesnikovu koncepciju grupne perspektive. Pesnik odslikava jedno zajedničko iskustvo, iskustvo grupe – klase, generacije, iskustvo celog društva, a na kraju, iskustvo čovečanstva. Grupna perspektiva se transpozicijom proteže od grupe koja je neposredni učesnik prikazanih događanja do univerzalno ljudskog iskustva. Obraćanje je zajedničko, upućeno je neodređenim svima (upadljivo je odsustvo zamenice drugog lica množine *vi*). Odsustvo afektacije, sentimentalnosti i naglašenih emocionalnih slojeva sprečava da se poema pretvori u kolektivnu ispovednu poeziju. Usmerenost ka događajima bez njihovog krajnjeg konkretizovanja u smislu faktičkih podataka i ironijski odmak od doživljaja, uz ciničnu distancu prema emocijama lirskog subjekta, poemu postavlja kao formu sveđočanstva, kao poetsku hroniku jednog (izmišljenog ili stvarnog, nevažno)

perioda ali i kao poetski iskaz transponovan do najopštije univerzalnosti. Navodimo primer odabranih stihova iz prologa knjige:

\*\*\*

*mi nosimo na plećima  
prokletstvo predaka  
smrad*

*mi  
naoružana glupost sveta  
mi  
naoružani neznanjem flašama  
skupljeni s koca konopcima  
mašemo uplakanim majkama  
dobijamo cveće od tuđih sestara  
ljubimo tuđe devojke*

*stanica nestaje iza krivine  
voz smrdi  
mi mašemo (Glišić 2009: 8)*

Ironijski odmak i distanca su osnov i za grupnu katarzu, nagoveštenu u epilogu, kao razrešenje tragike grupe – a sama poema predstavlja svojevrsnu katarzu u pesničkom putovanju kroz odabranu tematiku. Kao ilustraciju navešćemo završno pevanje ili *epilog* knjige.

\*\*\*

*preneli smo nekoliko gradova  
na svojim rukama  
čitave živote čitavih porodica  
sa svim pratećim stvarima*

*brodovi su plovili morem  
natovareni fotografijama  
sećanjima  
ljubavima*

*jedan od brodova  
nije izdržao težinu  
potonuo je*

*na dnu mora  
nečija sećanja čekaju  
da ih otkrije  
mudrija budućnost* (Glišić 2009: 65)

### *Ostaje samo telo* (2014)

Knjiga *Ostaje samo telo*, u pogledu tematsko-motivskog okvira, predstavlja drugačiji dokument ali je grupna perspektiva dominantna. U ovoj knjizi autor u stihovima iskazuje filozofska razmišljanja – različite metafizičke, etičke i estetičke refleksije. Kako naslov i ukazuje, naglasak je na svetu telesnosti i čulnog opažanja, na bogatstvu i ranjivosti kinestetičkog sveta i njegove vrednosti za svet stvaralaštva. Pored toga, pesnik iskazuje i elemente određenog utopijskog, stvaralačkog apela i poziva, kombinujući imaginativnu leksiku sa određenim društvenim, istorijskim i političkim aluzijama i metaforama zajedničkog delovanja i saradnje lirskog subjekta u prvom licu množine sa onima kojima se obraća.

Knjiga se sastoji od 26 pesama. U 19 pesama lirsko *ja* je u prvom licu množine. Prva, druga i sedma pesma su u prvom licu jednine: u prve dve pesme u knjizi lirsko *ja* se razilazi sa svetom prinude, moći i sistemski organizovanog društvenog života (Glišić 2014: 5- 6). U sedmoj pesmi lirski subjekt u jednini se okreće svetu opažanja i svetu prirode, iako se u pesmi nalazi i prvo lice množine (Glišić 2014: 11). Deseta pesma je obraćanje u drugom licu množine i usmerena je ka vezi nebeskih tela i psihičkog života (Glišić 2014: 14). Dvanaesta pesma je konstatacija društvenih okolnosti a dvadeseta je niz pitanja, obe bez eksplicitnog pojavljivanja lirskog subjekta (Glišić 2014: 16; 25). Dvadeset i treća je neobična kombinacija trećeg lica množine sa završnim drugim licem jednine (Glišić 2014: 29).

Lična zamenica prvog lica množine *mi* pojavljuje se osam puta. Ista lična zamenica, u genitivu – *nas* – pominje se deset puta. Ta lična zamenica u dativu – *nam, nama* – javlja se šest puta. Prisvojna zamenica prvog lica množine – *naš* – pominje se devet puta.

Učestalost eksplicitnih jezičkih formulacija – zamenica prvog lica množine – slabije je izražena nego u knjizi *Anahronike*, ne samo jer je knjiga manjeg obima već je i mirnije, kontemplativne atmosfere i tonaliteta, bez elemenata izrazite tragike. Međutim, grupna perspektiva lirskog subjekta je iskazana u novom obliku: odslikava se izuzetna prisnost, bliskost, zajedničko, savezničko iskustvo u stvaralačkom odnosu prema svetu, poziv i apelovanje na zajednički posao stvaranja drugačijeg stanja stvari. Lirsko *mi* se obraća saradnicima i saradnicama na istom poslu i pozivu.

Dok je knjiga *Anahronike* bila tragični, opominjući i upozoravajući spev o zajedničkoj propasti i razaranju i potraga za zajedničkom katarzom, *Ostaje samo telo* je proslava zajedničkog stvaranja, grupne potrage za stvaralačkim izobiljem sveta, uprkos očiglednoj tragici istorije. Navodimo sledeće stihove:

*u stanju smo da napravimo sve  
pesme od gvožđa* (Glišić 2014: 8);

*vidimo teskobu sveta u njihovim osmesima* (Glišić 2014: 9);

*prešli smo iz zemlje  
materijalnih senki  
preko granice u zemlju  
u kojoj ništa nije nemoguće* (Glišić 2014: 12);

*ako vidimo  
svoje tragove  
ne radujemo se*

*mesto na kome  
treba da budemo  
je ispred nas* (Glišić 2014: 13);

*javljam se da svedočimo  
pred sudom vremena*

*da budemo  
optuženi i tužioci* (Glišić 2014: 17);

*naša revolucija se  
sastoji od  
poezije  
etike  
crteža  
muzike  
estetike  
...svi mi  
za  
sve nas* (Glišić 2014: 20-21);

*i želje naše što govore  
to tela naša čine* (Glišić 2014: 22);

*mi se osećamo opšte  
ima nas u svemu i svakome  
i sve je to u nama* (Glišić 2014: 23).

### *Naslednici vremena* (2018)

Knjiga *Naslednici vremena* je najobimnija od ovde analiziranih knjiga – sastoji se od 70 pesama sa dominantno izraženim lirskim subjektom u prvom licu množine, uz tri izuzetka (Glišić 2018: 15; 63; 88). Lirsko *ja* se u prvom licu jednine javlja samo jednom (Glišić 2018: 88). U ponekim pesmama autor kombinuje oblike obraćanja lirskog subjekta: u jednoj pesmi vidimo treće lice jednine, prvo lice množine i drugo lice jednine.

Knjiga u celosti odslikava zajedničku *mi-perspektivu*, ona je njen osnovni, glavni okvir i osnovna i glavna ideja. *Naslednici vremena* detaljnije razrađuje filozofske refleksije i predstavlja složenu nadgradnju tematsko-motivskog okvira knjige *Ostaje samo telo* (određeni stihovi iz te knjige se pojavljuju i u knjizi *Naslednici vremena*). Filozofske refleksije su iskazane u prvom licu množine kao zajedničko iskustvo. U knjizi se javljaju i određene aluzije na istorijska zbivanja ili događaje, kao i veze sa prošlim ili sadašnjim vremenom, ali je knjiga dominantno okrenuta budućnosti (Glišićeva poezija dosledno preispituje pojam i doživljaj vremena i vremensku strukturu svesti, što je tema za sebe ali ima važnost i u ovom kontekstu).

Knjiga *Naslednici vremena* je svojevrsna poetska apoteoza zajedničkog iskustva i grupnog delovanja, upravo apoteoza *mi-perspektive* i u tom smislu može da se označi kao paradigmatična. Autor, u određenom smislu, konstruiše kolektivni poetski čin a dominantno lirsko *mi* je njegova performativna manifestacija. Lirsko *mi* je i dato, kao situacija iz koje se peva – i zadato, kao situacija ka kojoj se peva. Ono je i konstatacija i poziv, izveštaj i apel.

Poetski čin se razvija *iz društva – za društvo*. Poezija je u knjizi postavljena u središte društvenog života kao njegov rafinirani oblik i kao poziv na zajednički, društveni poduhvat.

Navedene knjige, gotovo programski i manifestno, iskazuju i odslikavaju zajednički poduhvat stvaralaštva i delovanja. Grupna *mi-perspektiva* je performativno prisutna u samim stihovima ali je i poziv i apel za buduće delovanje. Stihovi su temporalno usmereni unapred, ka budućnosti i ape-luju na pokretanje, na delovanje. Preraspodela zamenica kao eksplicitnih jezičkih formulacija grupne perspektive izaziva i suptilne emocionalne „okidače“ kao u slučaju stihova *svi mi za sve nas* (Glišić 2014: 20-21) koji su

završnica pesme i svojevrsni emocionalni vrhunac zajedničkog stvaralačkog poduhvata, bez suviše afektacije, sentimentalnosti ili patetike (koji mogu da budu prateći rizik u pozivima u prvom licu množine).

## Performans i zajednička perspektiva

Performativna umetnost je od svojih istorijskih početaka (bilo da je reč o antičkoj drami, drevnim igrama i procesijama ili religioznim obredima) upućena na grupu, na kolektiv i njegov izvođački proces u, za to određenom, prostoru ili na pozornici. Sama reč *theatron* je označavala javno mesto za okupljanje na kojem bi gledaoci posmatrali različite javne događaje – religiozne i kulturne procesije, predstave, političke ili sportske događaje (Fischer-Lichte 2014: 7).

Istorijski razvoj izvođačkih umetnosti se kretao od frontalno postavljenog događaja na sceni, za publiku koja posmatra i doživljava estetsko uživanje ili katarzu, kao u klasičnom pozorištu – do modernih izvođačkih oblika koji su bili zasnovani na interakciji s publikom, na provociranju publike da se uključi, da učestvuje i da aktivno reaguje na performativni umetnički događaj – avangardni pokreti prve trećine XX veka menjaju tradicionalnu koncepciju izvođačke umetnosti kao sredstva za dramatizaciju velikih literarnih dela u autonomni umetnički oblik, zasnovan na delovanju tela u prostoru a, ujedno, premeštaju izvođački čin iz posebno namenjenih objekata (pozorišta) i izvode ga na ulice, trgove – u javni prostor (Fischer-Lichte 2014: 8). Izvođački činovi mogu da se izvode svuda, na izložbama, u raznim javnim objektima, na bilo kom javnom okupljanju – svaki javni prostor može da bude scena a izvođački činovi zadobijaju intrinzičnu vrednost kao posebni kinestetički događaji, podnesni za prenošenje različitih poruka i kombinovanje različitih medija (Fischer-Lichte 2014: 8).

Avangardno nasleđe se razvija tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka: teatar se redefiniše kao „ono što se događa između publike i glumca“, ponovo izlazi na ulice, trgove, parkove, igrališta i ulazi u napuštene fabrike, hale i depoe; istovremeno, razvija se čitav niz umetničkih grupa koje oprobavaju nove oblike teatarskog i performativnog dela u vidu uličnog teatra, kombinujući razne oblike plesa, žongliranja, akrobacija, pantomime, glume – u vidu različitih hepeninga ili javnih manifestacija a javljaju se i nove izvođačke prakse, akciona umetnost i performansi, koji kombinuju različite umetničke žanrove – od muzičke kompozicije, preko plesa do „body art“-a (Fischer-Lichte 2014: 8). Izvođački činovi ili procesi postaju razgranatiji, inkluzivni (obuhvataju publiku kao sastavni element izvođačkog čina ili procesa) i, samim tim, participativni: uobičajena distanca između publike i pozornice se gubi, gledalac postaje akter (Fischer-Lichte

2009: 6-7). Tim procesom transformacije posmatrača u učesnika umetničko izvođenje ulazi dublje u društvo, reflektujući njegove procese, konflikte i probleme. Taj proces nije ulazio samo u izvođačke ili vizuelne umetnosti: on se odigravao i u sferi muzičke kompozicije (npr. „događaji“ Džona Kejdža ranih pedesetih, u kojima su i šumovi publike ulazili u kompoziciju) i u sferi književnosti – organizovana su javna čitanja celih knjiga, kao čitanje knjige *Iverak* Gintera Grasa juna 1992. uz pratnju udaraljki ili masovno javno čitanje *Ilijade* koje je 1986. izvela grupa “Angelus Novus” u Beču, u trajanju od 22 sata, pri čemu je posetiocima upućen poziv da i sami čitaju i prate kako razni vokalni činioци utiču na percepciju samog dela – čin kolektivnog čitanja je postao svojevrsno izvođenje, predstava (Fischer-Lichte 2009: 12-13).

Razvija se koncept *performativnosti* umetničkog čina kao njegovog ključnog svojstva. Džon Ostin 1955. godine uvodi pojam *performativa* u filozofiju jezika, kao pojam koji označava svojstvo određenih jezičkih izraza da, pored toga što nešto konstatuju, predstavljaju i *izvršavanje* određene radnje. Iako je taj pojam razvijen u specifično filozofskom kontekstu, on je podesan i za opisivanje izvođačkih umetničkih događaja: oni jesu ono što aktivno izvode, čin izvođenja je autoreferencijalan a ne *reprezentacija* nečega izvan njega samog a njegovo izvođenje je konstituisanje njegove specifične realnosti (Fischer-Lichte 2009 18-19). Umetnički izvođački činovi ispituju mogućnosti sveta kinestezije, poigravaju se s intuicijama i pojmovima o mogućim značenjima telesnih gestova i neverbalnih poruka, uz manje-više zbunjujuće ili pojašnjavajuće verbalne formule ili putokaze. U tom pogledu telesna performativnost biva posredovana scenskom situacijom ili prethodnom organizacijom predstave a različite intervencije u polju utelovljenja se shvataju kao konstituisanja različitih značenja kinestetičkog polja (i percepcije tela u celini) (Fischer-Lichte 2009: 22-23). Iako i njihov život počinje u individualnoj zamisli, konceptu, ideji ili nacrtu, oni zapravo nastaju u *izvođenju*, javno, kao društveni čin, za razliku od poezije koja, u većoj meri, nastaje u dubokoj intimnosti i osamljenosti individualnog doživljavanja, mišljenja i ponašanja.

Performativni umetnički događaj, posle promena u modernim shvatanjima umetnosti, postaje svojevrsna predstava ali ne na distanci bine ili pozornice, već uronjen u društvenu realnost: publika postaje saigrač i saradnik a predstava je svojevrsna društvena igra; funkcija tela u predstavi nije više da predstavlja unapred data značenja, determinisana dramskim tekstom, već da konstituiše novu, autonomnu telesnu stvarnost i njene izvorne poruke u svojevrsnoj telesnoj ko-prezenciji (Fischer-Lichte 2009: 33-37).

U tom procesu interakcije i ko-prezencije konstituiše se zajednica izvođača i izvođačica i posmatrača i posmatračica a teorijska razmatranja

performativne umetnosti se usredsređuju napitanje kako iz skupa pojedinaca (namerno ili slučajno okupljenih na mestu izvođenja) nastaje zajednica (Fischer-Lichte 2009: 54-55). Time se nadovezuju na sociološka, psihološka i filozofska razmatranja relacije između pojedinca i zajednice i na pitanje prethođenja i proishođenja jednog iz drugog i dalje razrađuju pojmove i intuicije o grupnoj perspektivi.

Zajednička, grupna, *mi-perspektiva* je, tako, osnovna činjenica performativne umetnosti, čak i kada performans izvodi pojedinac: publika je uvek određena grupa, određena, mala ili velika grupa, obuhvaćena činom izvođenja, integralni činilac samog čina.

Istorija umetnosti nas obaveštava da su kolektivni umetnički pokreti i grupe bili izuzetno zastupljeni i aktivni a da je njihova *mi-perspektiva* bila preduslov ne samo uspešnog izvođačkog čina, već i njegove društvene angažovanosti (primer dadaističkih, futurističkih ili nadrealističkih performansa – Fischer-Lichte 2009: 6).

## Performansi Nede Kovinić

Kad je reč o poziciji stvaralaštva Nede Kovinić u našoj sredini i na našoj sceni, autorka se, načelno, nadovezuje na konceptualnu umetnost performansa poniklu u beogradskom Studentskom kulturnom centru početkom sedamdesetih godina prošlog veka i na prostor Velike galerije SKC-a u kojem započinje svoju javnu umetničku delatnost (Kovinić 2020: 81-82).

U istorijskoj kontekstualizaciji svog umetničkog rada, autorka markira događaj– izložbu *Drangularijum* iz juna 1971. godine, u kojem su učestvovali Era Milivojević, Marina Abramović, Neša Paripović, Raša Todosijević i Gera Urkom kao i tadašnju novu umetničku praksu u Vojvodini – umetnike i umetnice kao što su Miroslav Mandić, Slobodan Tišma i Katalin Ladik ili stvaralaštvo Sanje Iveković (Kovinić 2020: 37-38). Ti umetnici i umetnice, raznorodni po izrazima i stilovima, predstavljali su svojevrsni „okidač“ za nove umetničke prakse i promene u koncepcijama umetničkog „dela“, izvođenja, promene u koncepciji estetskih vrednosti i „lepote“, u koncepciji publike i u velikoj meri su obeležili razvoj ovdašnje scene narednih decenija.

Te godine su predstavljale vrtlog eksperimenata i konceptualnih promena u sagledavanju stvaralačkog procesa, uz razne umetničke akcije, koje su ispitivale mogućnosti grupnog delovanja i zajedničkog, kolektivnog izvođenja. U tom smislu, karakteristična je i komuna Ere Milivojevića – u kojoj su, pored njega, bili Miodrag Vuković, Nebojša Janković, Vladimir Božić, Melita Bajčetić, Stefan Borota, Miloje Radaković, potonji književnik i prevodilac Žarko Radaković i drugi. Era Milivojević je organizovao



performanse u kojima su članovi grupe dolazili u međusobne interakcije, a konceptualna umetnost je, u svojim radikalnim vidovima, podrazumevala čak i uništavanje tragova izvođenja (Radaković 2015; Vuković, Radaković i dr. 2014).

Neda Kovinić ostaje na tragu nasleđa grupnog delovanja i kolektivnih umetničkih činova iz tog perioda. Dalje, ona izdvaja jedan rad Neše Paripovića iz 1975. godine kao posebno važan za početke njenog umetničkog razvoja (Kovinić 2020: 82). Daleki eho stvaralaštva Neše Paripovića, posebno njegovog filma „N.P. 1977“ može da se vidi u video-radovima autorke u kojima se fokusira na gradske ambijente. Njena koncepcija statusa ženskog tela kao medijuma u izvođenju nema abrazivnost ili agresivnost gestova Marine Abramović. Autorka bira suptilne i blage aspekte telesnosti, gestovi i pokreti su meki, postupni, telo jeste nosilac poruke i aktivator dinamične komunikacije ali bez invazivnih ili napadnih gestova. U istorijskom kontekstu, njena koncepcija tela u izvođenju može da se sagledava u izvesnoj analogiji sa poetizovanim i senzualnim performansima Katalin Ladik ili Judite Šalgo, u smislu kretanja i slanja poruka putem tela, na telu i pored tela. Međutim, autorka se fokusira na manje ili više *odeveno* telo, a sama odeća postaje nosilac poruke i umetničke razrade. Njen dosadašnji rad karakteriše generalno odsustvo prenaplašenih, afektiranih ili iritantnih postupaka, čime postiže uravnoteženost i lakoću u prelazima između različitih faza izvođenja, što ne znači su izvođenja koreografski linearna ili jednoobrazna (ovo u izvesnoj meri ne važi za poslednji performans koji analiziramo ali se on razlikuje od ostalih po svom *ad hoc* karakteru).

Autorka kombinuje nasleđe ovdašnje umetničke scene sa svojim idejama, iskustvima i rešenjima ali i sa umetničkim rešenjima iz drugih sredina i kultura. Time stvara jedan nov amalgam koji komunicira i sa istorijom izvođačkih i drugih umetnosti i sa savremenim umetničkim tokovima. Važan segment njenog rada su fotografija i film. Ona se ne opredeljuje za radikalnu praksu uništavanja tragova izvođenja, već beleži svoje performanse i potom u procesu montaže i režije kreira eksperimentalne filmske forme u kojima, dalje, kombinuje filmski zapis sa muzikom, tekstualnim porukama i naracijom, a poseban vid njenog rada su ambijentalne instalacije sa filmskim zapisima u galerijskim prostorima. Te postavke odslikavaju i njenu koncepciju artikulisanja površine i dubine prostora, njegovih optičkih potencijala i njegovih granica – zidova. Međutim, u fokusu njenog rada je primarno preispitivanje društvenosti, preispitivanje potencijala grupe, grupnog delovanja, zajedničkog čina, preispitivanje nastajanja i nestajanja “mi” – i u tom smislu se njeni performansi razlikuju od performativnih akcija savremenih srpskih umetnika, koji primarno problematizuju prakse, materijale, medije, sredstva angažmana, sukobe ili istorijsko nasleđe – u

tom pogledu karakteristični su performativni umetnički projekti Zorana Todorovića (Vuković 2018).

Predstavićemo četiri performansa Nede Kovinić, karakterističnih u smislu zajedničke perspektive kao preduslova društvenosti umetničkog čina i njegove društvene poruke i apela. Tri performansa su imala zaokruženu i u potpunosti razrađenu koreografiju i izvedena su u ciljanim mestima u skladu s osnovnim idejama performansa a četvrti predstavlja *ad hoc* izvođenje, bez razrađene koreografije, jedan spontani grupni događaj. Taj četvrti performans je izuzetno značajan jer dobro odslikava konvergenciju individualnih i grupne intencionalnosti i status grupe kao delatnog subjekta (Nikolić, Cvejić 2020: 14-15).

### *Iza entuzijazma* (2018-2019)

Grupni performans čije je osnovno pitanje smisla stvaralačke motivacije i mogućih intuicija o onome što leži iza motivacije, iza entuzijazma, u kontekstu savremene stvaralačke produkcije. Performans obuhvata 9 izvođača i izvođačica (treba dodati i učešće autorke). Preispituje se položaj samoorganizovanih, nezavisnih i neformalnih umetničkih grupa u savremenim uslovima tržišne dominacije svetom umetničke produkcije, ranjivost i lomnost grupnog samoorganizovanja, neizvesnost neprofitabilnih zajedničkih poduhvata zasnovanih isključivo na zajedničkom iskustvu interakcije različitih individualnih mentalnih stanja izazvanih kolektivnim kinestetičkim iskustvom. Performans je zasnovan u tradiciji japanskog Buto-plesa koji oslobađa „uspavana“ iskustva igrača i igračica, koji se u prostoru pojavljuju kao nosioci izmišljenog modnog brenda *Iza entuzijazma*, u posebno dizajniranim odevnim predmetima na kojima su ispisane različite poruke ili slogani kao tipografski izraz idejnog okvira i pitanja o smislu neprofitabilnog umetničkog rada u svetu tržišnog diktata (Đaković Minniti 2020: 2-3).

Buto ples je specifičan oblik plesa, čiji nastanak se locira krajem pedesetih godina XX veka u Japanu (Fraleigh 1999b: 4). On predstavlja i umetničku i egzistencijalnu reakciju na političke okolnosti Japana posle završetka II sv. rata, uskomešane i preoblikovane kako atomskim bombama bačenim na Hirošimu i Nagasaki, tako i nasilnom amerikanizacijom japanskog života, uz nametanje zapadnjačkih stilova života i kulturalnih obrazaca (Fraleigh S. 2010: 4). Iako se samo u izvesnoj meri, inicijalno, oslanja na nemačke ekspresionističke plesne forme, Buto u najvećoj meri predstavlja autonomni izraz japanskog kulturalnog nasleđa (šintoizam, zen) – i počiva na koncepciji istraživanja i potrage za autentičnim iskustvima telesnog i unutrašnjeg života, na iskustvu pokreta i transformacije „tela koje postaje“ – kako glasi

formulacija jednog od utemeljivača Buto plesa Tacumi Hidžikate (Fraleigh 2010: 3). Buto ples je svojevrsno zaranjanje u kinestetičko polje, u prostor tela i prostor *oko* tela i nije vođen tradicionalnim, „zapadnjačkim“ idealima „lepog“: Buto se poigrava sa intuicijama lepog i ružnog, svetlog i tamnog, a svako njegovo izvođenje je svojevrsni proces nastajanja novog kinestetičkog iskustva koje dovodi do mentalne transformacije njegovih izvođača, neraskidive od kinestetičkog procesa (Fraleigh 2010: 3; Kovinić 2020: 59 – 60). Međutim, ples ima izraženu političku konotaciju tj. društveni apel i koliko god delovao hermetično ili interiorizovano, predstavlja i angažovani čin. Buto izvođenja su često imala veoma izraženu afektivnu dimenziju, uz provociranje publike, razne oblike parodije, travestije ili burleske a stilizacija emocija je analogna nemačkom ekspresionizmu iako se autonomno razvija usled japanskog kulturalnog naseđa (Fraleigh 1999b: 11-13). Kad je reč o japanskoj tradiciji, treba pomenuti da, u kontekstu zen-budizma, kaligrafija ima specifičnu težinu: ona je svojevrsni *ples ruke* i kinestetičko iskustvo interakcije mentalnog i telesnog na nivou mikromotorike šake (Fraleigh 1999a: xiii). Ovo pominjemo jer je rukopis, sa elementima kaligrafskog, često prisutan u performansima Nede Kovinić.

Performans je održan u beogradskom Studentskom kulturnom centru, u prisustvu publike koja je fluktuirala oko učesnika i učesnica performansa i doprinosila ambijentalnom polju i reagovala na elemente performansa, poruke, ružičaste table s crtežima i porukama. Zajedničko nošenje ružičastih tabli može da simbolizuje grupni poduhvat nošenja zajedničkih snova i utopija a na kostimu autorke je pisalo “Dance your dreams – Keep your utopia”. Izvođenje nije bilo zasnovano na provokaciji ili na naglim i skokovitim interakcijama s publikom, već je bilo poziv na zajedničko iskustvo, zajedničku refleksiju o postavljenim i označenim pitanjima. Nije bilo nikakve ambijentalne barijere između publike i izvođača i izvođačica a atmosfera je podsticala prisnost i intimnost zajedničkog događaja. Fiktivni modni brend, predstavljen kolekcijom odevnih predmeta – bio je i sredstvo komunikacije s publikom: publika je mogla da isproba i obuče odevne predmete. Fiktivni modni brend je i vid ironije prema „svetu mode“ u savremenoj kapitalističkoj proizvodnji. Pored toga, publika je mogla da se upusti u ples tj. u kinestetički proces sa izvođačima i izvođačicama.

Kinestetička dinamika i neverbalna komunikacija performansa ukazuju na zajedničko iskustvo čija je amblemska slika priložena na fotografiji: ruke koje ne samo da simbolizuju zajedništvo već predstavljaju pokret – simbol zajedničkog nošenja teškog kamena (što su učesnici i učesnice performansa zamišljali tokom izvođenog gesta). Elementi moguće patetike, uvek prisutne kao rizik zajedničkog apela, sprečeni su uravnoteženim afektivnim tonom celog performansa i njegovom nenapadnom emocionalnošću.



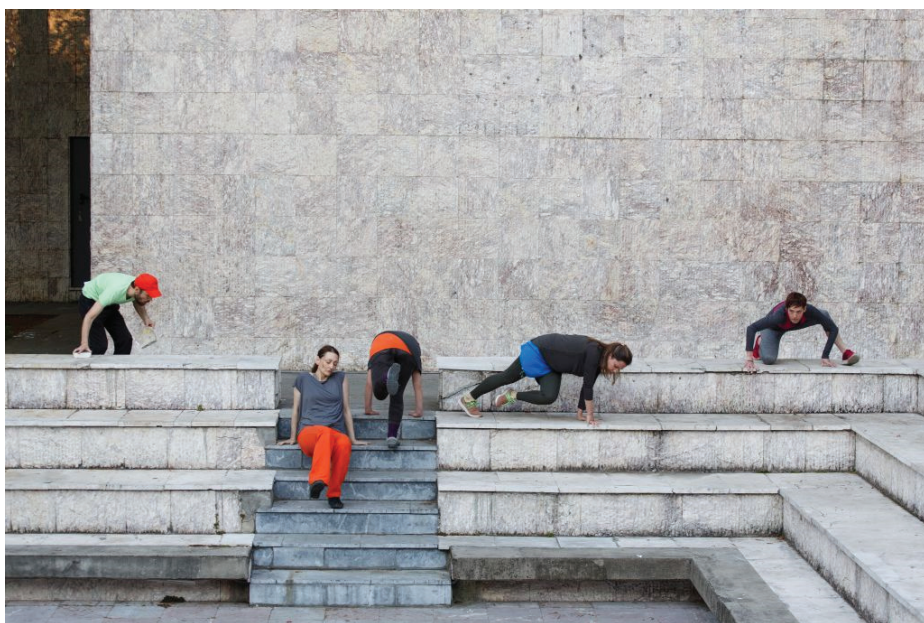
Iz performansa *Iza entuzijazma* (iz istoimenog video-rada Nede Kovinić, uz saglasnost autorke)

### *Akademija svitaca* (2018-2019)

U teoretskom smislu performans se naslanja na tekst Pjera Paola Pazolinija *Nestanak svitaca*, u kojem autor ukazuje na posledice fašizma i kapitalizma, naglašavajući da je klimatska promena usled zagađenja i nekontrolisanog razvoja industrije dovela do zastrašujuće i jezive promene u prirodnom svetu – do nestanka svitaca.

U konkretnom kontekstu, performans predstavlja preispitivanje promene percepcije eksterijera od socijalističke do kapitalističke arhitektonske paradigme i održan je u ambijentu Doma kulture „Studentski grad“ na Novom Beogradu. U performansu integralno učestvuje pet plesačica (računajući i autorku) (Đaković Minniti 2020: 3). Performans je praćen ritmom bubnja a bubnjar je dodatni član grupe. Kinestetičkim intervencijama, različitim pokretima, gestovima, uz određene materijale (folije ili table) reaguje se na okolni ambijent i amfiteatar u eksterijeru Doma kulture. Radnje simbolizuju zbunjenost i dezorijentisanost ali i prkos i otpor (demonstrativno pokazivanje i nošenje tabli uz bubanj). Tela povremeno simbolišu duhove ili sablasti u prostoru izmeštenom iz svog izvornog vremena (socijalizam), namenjenom studentskom smeštaju. Sam kolektivni čin predstavlja otpor totalnom individualizmu i otuđenju kapitalističkog sveta a trivijalizacija i banalizacija eventualnih parola i „plakatiranja“ i preterane očiglednosti osnovnih poruka – izbegnuti su odsustvom verbalnih poruka i izvesnim stepenom hermetičnosti, krajnje metaforičnosti pa i idiosinkrazije celog performansa. Promene položaja i pokreti su u dijalogu s geometrijom ambijenta koju

prate ili se postavljaju sasvim suprotno ambijentalnoj geometriji. Promena udaljenosti između tela, do trenutka fizičke blizine, ukazuje na otuđenje, samoću, na potragu za pripadnošću grupi, na preteće nestajanje „mi“ a u trenutku fizičke bliskosti i zgušnjavanja kinestetičkog polja učesnica pojavljuje se simbolička poruka prstima, gde se i mikromotorika šake koristi za slanje neverbalne poruke *zajedničke perspektive*, zajedničkog iskustva. I ovde je odnos prema publici bio poziv na zajedničko razmišljanje i zajedničku refleksiju o otvorenim pitanjima. (Jednom prilikom je filozof Igor Cvejić ukazao da je u Nenadovoj poeziji i Nedinim performansima reč o svim onima „mi“ koja nestaju ili su nestala, ovde bi to bio nestanak jednog ambijenta kao simbola jednog nestalog „mi“).



Iz performansa *Akademija svitaca* (iz istoimenog video-rada Nede Kovinić, uz saglasnost autorke)

### *Namerno neefikasni* (2019-2020)

Performans održan decembra 2019. u malom prostoru „Ostavinske“ galerije Kulturnog centra *Magacin*. U performansu učestvuju dve igrariče i jedan igrač, uzprateću naraciju kao svojevrsnu glumačku minijaturu. Performans prikazuje sputanost izvođača različitim „kanalima komunikacije“ u procesu otkrivanja identiteta, saopštavanja imena i prezimena a potom ponavljanja imena jedne izvođačice kojoj je odbijena molba za vizu za SAD.

Izvođenje odslikava nemoć i sputanost umetnika i umetnica u birokratskoj mreži ustanova i tržišta a teorijski okvir su tekstovi *Entuzijazam* Marijsije Levandovske (Marysia Lewandowska) i Nila Kamingsa (Neil Cummings) o poljskim filmskim amaterima iz doba socijalizma, jedan odlomak iz teksta Magde Pustole i Arona Blejka (Aaron Blake) o vanrednim vremenima i vanrednim merama u vanrednim vremenima, kao i opaska Borisa Budena da umetnost, ako joj je stalo do otpora, danas treba da bude reflektivna, autonomna i *namerno neefikasna* (Đaković Minniti 2020: 3). Izvođač i izvođačice se otimaju oko majice na kojoj piše *Je suis riche et calme* (Bogat sam i smiren) a čin otimanja oko majice s takvom porukom ukazuje na problem socijalnog statusa i materijalnog stanja umetnika u savremenom svetu tržišnog diktata ukoliko se odluči za tzv. „neefikasnost“. Performans je izveden u neposrednoj blizini publike, na vrlo maloj razdaljini a zvučna pratnja, muzika i naracija, kao i vizuelni elementi performansa – ružičaste table s različitim crtežima i porukama kao i okačeni crteži na zidovima – uveli su publiku u zajedničku filozofsku refleksiju i u svojevrzni ambijentani zajednički doživljaj. Komunikacija s publikom nije invazivna ili abrazivna ali obuhvata sloj iritacija u različitim gestovima i zvučnim elementima. Usled kamernog atmosfere i malog prostora, došlo je do svojevrsnog sinestetičkog efekta – do konvergencije različitih čulnih senzacija usled višeslojne kombinacije medija.

### *Šta biste dali za poslednjeg svica? (2020)*

Performans pripreman za otvaranje istoimene izložbe video-instalacija Nede Kovinić u Kulturnom centru grada Beograda (9.-30. 7. 2020.) doveo je jednog neplaniranog i spontanog performativnog čina. Pripremani performans je bio usredsređen na pitanja mogućnosti umetničke interakcije i plesa u svetu atrofirane komunikacije usled pandemije, u svetu novoprolamovanih mera distance i izolacije. Da li je uopšte moguć zajednički, grupni umetnički proces u takvim uslovima, proces konkretan i stvaran, a ne virtuelan? Problematizuje se nemogućnost komunikacije i izvođenja u dobu pandemijskih mera opreza – a atomizovana i otuđena individualnost dobija novu dimenziju izolovanosti i distanciranosti (Đaković Minniti 2020: 1). Međutim, kako su pripreme za performans tekle u danima naglog porasta stepena zaraze, uvedene su nove mere a to je dovelo i do uličnih demonstracija i nasilja.

Kako pripremani performans nije mogao da bude održan jer je otvaranje otkazano, učesnici i učesnice su spontano izašli na prostor Trga republike i tamo održali *ad hoc* protestni performans kao izraz neslaganja i bunta protiv mera i oblika upravljanja epidemiološkom krizom. Iako nije

bio do kraja koreografski artikulisan, performans je poslao snažnu poruku okolnim prolaznicima i prolaznicama, uz upečatljive gestove koji su odlikavali otuđenost, izolaciju, maskiranost, telesnu sputanost, raspadanje grupnog „mi“ i međusobnu distancu kao apel za telesnom bliskošću, prisnošću i intimnošću i kao pitanje o budućnosti takvih zajedničkih grupnih poduhvata.

Ovaj performans, iako ne sasvim razrađen u tehničkom i koreografskom smislu, precizno odslikava *mi-intencionalnost* umetničke grupe – gde je, uprkos individualnim rizicima, grupa odreagovala trenutno, neposredno i bez ikakve pripreme, vođena snažnim motivom i porivom da se kolektivno polemiše sa društvenom stvarnošću. Gestovi i materijal su bili svojevrsni *mirroring*, imitacija epidemioloških mera, dovedenih do apsurdna ili do grotesknog oblika.<sup>6</sup>



Iz performansa *Šta biste dali za poslednjeg svica?* (iz foto-arhive Nede Kovinić, uz saglasnost autorke)

<sup>6</sup> Treba napomenuti da je ovaj performans, u novoj koreografiji, izveden 8. oktobra 2020. godine ispred Kulturnog centra Beograda, pod naslovom *Zajedno razdvojeni* a da je zabeležen i u istoimenom eksperimentalnom filmu koji predstavlja dalju razradu i nadogradnju njegovih kinestetičkih i konceptualnih karakteristika u dinamičnoj kombinaciji kinematičkih i narativnih elemenata. Film je 23. aprila premijerno prikazan na 68. Beogradskom martovskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma u selekciji eksperimentalnog filma i video arta.

## Zaključna analiza

Kao što se vidi, i u slučaju dela Nenada Glišića i u slučaju radova Nede Kovičić – grupna, zajednička *mi-perspektiva* predstavlja i osnovni vid izraza i osnovni motiv ali i osnovnu poruku i apel. Stvaralaštvo nastaje *u društvu, iz društva, za društvo*, ono postaje stvaranje zajedničkog gesta, zajedničkog čina u kojem individualna zamisao prerasta i nadilazi individualni svet autora ili autorke. Iako zasnivaju svoja dela u konkretnom svetu, u pojedinačnim činjenicama, fokusiranjem rada na univerzalni plan društvenosti zaobilaze jednu od dvosmislenosti angažovane umetnosti, na koju ukazuje teorija i koju smo pomenuli, čuvajući time autonomiju dela i njegovu distancu i nezavisnost od neposrednih, empirijskih okolnosti (Matvejević 1979: 1-4).

Lirska poezija nema na raspolaganju tako očigledna sredstva a ni mogućnost tako brzog i trenutnog uticaja na publiku. Njoj su na raspolaganju stihovi, metafore i druga jezička izražajna sredstva. U tom smislu, zajednička perspektiva se uvodi i podstiče specifičnim konstituisanjem i obraćanjem lirskog subjekta u prvom licu množine.

U književnoj tradiciji, lirsko *ja* bilo je najzastupljenije u prvom a jednim delom i u trećem licu jednine a promene s dolaskom moderne i postmoderne književnosti su vodile ka rastvaranju lirskog subjekta i do njegovog povlačenja u nevidljivu pozadinu pesme kao i do jedne desubjektivizovane situacije u kojoj su i lirski glas i čitalac teorijski konstrukti, nastali u intertekstualnoj interakciji. Istovremeno, vodile su ika potenciranje ispovedne lirike, s naglašenim prvim licem jednine lirskog glasa a lirsko obraćanje se razvijalo od „ja-ti“ relacije do složenijih i razgranatijih oblika (Culler 1975: 198-199; Culler 2015: 186-233). U poeziji Nenada Glišića lirsko *mi* se obraća *svima nama* – prema navedenom stihu *svi mi za sve nas* (Glišić 2014: 20-21), lirsko *mi* nije odvojeno od *nas*, čitaoci i čitateljke nisu teorijski konstrukt a poezija nije svodiva ni na impersonalnu desubjektivizovanu intertekstualnu interakciju ni na saopštavanje individualnih iskustava i poetskih zapažanja. Razlog je u primarnoj vrednosti zajedničke, *mi-perspektive*, u jednoj implicitnoj autorovoj koncepciji *društvenosti* poezije, njenog društvenog poziva i njenog društvenog angažmana: sama pesma, kao poetski čin predstavlja akt društvenog zblizavanja i oblik zajedničkog iskustva. Iako se tako dosledna primena lirskog *mi* ne sreće često, interesantno je da je 2009. godine pesnikinja Džoan Haulihen (Joan Houlihan) objavila knjigu *The Us* u kojoj progovara dominantno kolektivnim lirskim glasom o sudbini arhaične lovačke zajednice (Bennet 2010).

Performativna umetnost ima na raspolaganju veći broj sredstava i medija kako bi iskazala određene poruke i često je upućena na kolektivno izvođenje i grupni rad. Zajednička perspektiva je karakteristična za veliki broj



performativnih umetničkih akcija i predstavlja njihov uslov. Međutim, pečat autorske individualnosti (ja-perspektiva) i dalje dominira percepcijom i recepcijom umetničkih dela i to umanjuje i zamagljuje vrednost zajedničke perspektive i status umetničkog čina kao grupnog, zajedničkog iskustva. To je posebno važno u slučajevima društveno-angažovanih umetničkih akcija. Zajednička, *mi-perspektiva* demonstrira društvenost umetnosti, njenu ukorenjenost u društvenim procesima, njene reakcije na društvene procese i njene mogućnosti da na njih, svojim specifičnim sredstvima, apelima i pozivima – ukáže, da ih označi, da se postavi na suprotnu stranu, da istupi, da protestuje i da – utiče.

U predstavljanju radova Nenada Glišića i Nede Kovinić polazili smo od filozofskih razmatranja pitanja kako se uspostavlja zajednička perspektiva, kakva je logika (konstituisanje iskaza, njihovog značenja i smisla) poziva za učestvovanje u njoj, za njeno zajedničko formirarnje, zašto je zajednička perspektiva ključno svojstvo angažmana i angažovanih akata, kako se formira grupna intencionalnost i grupna emocionalna privrženost (Nikolić, Cvejić 2020: 7-24). U radovima Nede Kovinić i Nenada Glišića *mi-perspektiva* je data u prvom planu, eksplicitno, tematizovano, i u formalnom i u sadržinskom smislu. Iz tog razloga, njihovi radovi su veoma zahvalni za razumevanje formiranja i delovanja *mi-perspektive* u umetnosti.

Na kraju, angažovana umetnost, bilo da je reč o poeziji ili o drugim umetnostima, ne mora da ima ekspliciranu ili tematizovanu *mi-perspektivu* u prvom planu. Ali, istupanje i obraćanje društvu, iskazana kritika, protest ili apel komuniciraju sa publikom i u određenom momentu dolazi do konstituisanja tog „mi“, do zajedničkog iskustva koje obuhvata i publiku i autora ili autorku. Sve nas ovo dovodi do pitanja kako angažovano umetničko delo i čin deluju u recepciji dela i čina, kako dalje angažuju posmatrača i kako se konstituše to „mi“ između dela i posmatrača – što su teme za dalje analize i istraživanja.

## Literatura

- Adorno, W. Theodor (1991), "On Lyric Poetry and Society", u: Rolf Tiedemann (ured.), *Notes to Literature – Volume 1*, New York: Columbia University Press, str. 37-54.
- Adorno, W. Theodor (1997), "Cultural Criticism and Society", u: Thomas McCarthy (ur.) *Prisms*, Massachusetts: MIT Press, str. 17-34.
- Bennet, A. Jacob (2010), "A Verse to Self: Joan Houlihan's *The Us*", dostupno na: [http://www.criticalflame.org/verse/0310\\_bennett.htm](http://www.criticalflame.org/verse/0310_bennett.htm); <http://www.poetryfoundation.org/poets/joan-houlihan> (pristupljeno 29. septembra 2020).
- Culler, Jonathan (1975), "Distance and Deixis", *Structuralist Poetics*, London: New York: Routledge, str. 192-199.

- Culler, Jonathan (2015), "Lyric Adress", u: *Theory of The Lyric*, Cambridge MA, London UK: Harvard University Press, str. 186-243.
- Fischer-Lichte, Erica (2009), *Estetika performativne umetnosti*, Sarajevo-Zagreb: Šahinpašić.
- Fischer-Lichte, Erica (2014), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London, New York: Routledge.
- Fraleigh, Horton Sondra (1999a), "Acknowledgments", u: *Dancing into Darkness – Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, str. xi-xiii.
- Fraleigh, Horton Sondra (1999b), "Introduction", u: *Dancing into Darkness Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, str. 1-44.
- Fraleigh, Horton Sondra (2010), "Introduction", u: *Butoh – Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, , str. 1-10.
- Glišić, Nenad (2009), *Anahronike* (video-prezentacija knjige), Beograd: Alma, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=7afZXw24emU> (pristupljeno 20. avgusta 2020).
- Glišić, Nenad (2014), *Ostaje samo telo*, Vršac: Književna opština Vršac.
- Glišić, Nenad (2018), *Naslednici vremena*, Mladenovac: Presing.
- Đaković Minniti, Zorana (2020), *Šta biste dali za poslednjeg svica?*, brošura o istoimenoj multimedijalnoj postavci (9.-30. 7. 2020.), Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Heijinian, Lyn (2000), "Who is Speaking", u: *The Language of Inquiry*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 30-39.
- Jarrett, Gene Andrew (2007), "Introduction", u: Andrew Gene Jarret (ured.), *Claude McKay – A Long Way From Home*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, str. xvii – xxxviii (Navedena pesma "If We Must Die"), dostupno na: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44694/if-we-must-die> (pristupljeno 22. septembra 2020).
- Kaminsky, Ilya (2013), "We Lived Happily During The War", dostupno na: <https://www.poetryfoundation.org/poems/91413/we-lived-happily-during-the-war> (pristupljeno 29. septembra 2020).
- Kovinić, Neda (2020), doktorska disertacija *Iza entuzijazma*, odbranjena na Fakultetu likovnih umetnosti 2. oktobra 2020.
- Maksić Ivana, Milojević Predrag (2014), *Do zuba u vremenu*, Mladenovac: Presing.
- Matvejević, Predrag (1979), „Za jednu poetiku događaja – prigodna poezija“, *Polja*, (249): 1-4, dostupno na: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/10/Polja-249-1-4.pdf> (pristupljeno 13. marta 2021).
- Mullen, Harryette (2002), "We Are Not Responsible", dostupno na: <https://www.poetryfoundation.org/poems/145281/we-are-not-responsible> (pristupljeno 29. septembra 2020).
- Nikolić Olga, Cvejić Igor (2020), „Konstituisanje zajedničke perspektive: angažovani akti i logika poziva“, *Kritika*, 1 (1): 7-24.
- Popović, Milka (2017), „Poziv“, u: Vasa Pavković (ur.), *Dobar čovek sanja dobre ljude*, Pančevo: Udruženje književnika i književnih prevodilaca Pančeva, str. 42.
- Radaković, Žarko (2015), „Tražim smisao pisanja u otporu“, *Danas*, 11. 12. 2015., dostupno na: <https://www.danas.rs/nedelja/zarko-radakovic-trazim-smisao-pisanja-u-otporu/> (pristupljeno 25. marta 2021).
- Sartre, Jean-Paul (1988), "What is writing?" u: Steven Ungar (ur.), *What is Literature and Other Essays*, Cambridge MA: Harvard University Press, str. 25-47.

- Spahr, Juliana (2001), "Introduction", u: Charles Bernstein, Hank Lazer (ured.) *Everybody's Autonomy – Contemporary Poetics – Connective Reading and Collective Identity*, Alabama: The University of Alabama Press, str. 1-16.
- Spahr, Juliana (2001), "What Stray Companion – Harriete Mullen's Communities of Reading", u: Charles Bernstein, Hank Lazer (ured.) *Everybody's Autonomy – Contemporary Poetics – Connective Reading and Collective Identity*, Alabama: The University of Alabama Press, str 89-118.
- Topić, Jasmina (2020), „U redu za polazak u materinu“, u: Gojko Božović (ur.), *Privremeni boravak*, Beograd: Arhipelag, str. 59-61.
- Vuković Miodrag, Radaković Žarko, Janković Nebojša, Milivojević Era (2014), „Komuna iz ulice Ljube Didića, Beograd, 1971.“, *Agon*, dostupno na: [http://agoncasopis.com/arhiva/stari\\_sajt/broj\\_28/poezija/2\\_komuna.html](http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_28/poezija/2_komuna.html) (pristupljeno 20. marta 2021).
- Vuković, Stevan (2018), „Performativne reartikulacije „sukoba na levisi““, dostupno na: <https://www.studijesavremenosti.org/2018/03/10/performativne-reartikulacije-sukoba-na-levisi/> (pristupljeno 17. aprila 2021).

### Fotografije:

- Kovinić, Neda, video-radovi *Iza entuzijazma i Akademija svitaca* – fotografska dokumentacija u doktorskoj disertaciji *Iza entuzijazma*; arhiva.

Aleksandar Milanković

## JOINT PERSPECTIVE – THE POETRY, PERCEPTION AND KINAESTHETICS OF THE CALL: THE POETRY OF NENAD GLIŠIĆ AND THE DANCE PERFORMANCES OF NEDA KOVINIĆ

### Summary

There are two meanings of engagement in the analysis of the theory and practice of engaged art. The first, broader meaning implies that every form of public artwork is a form of engagement. It also implies that specific themes and motifs (primarily social and political motifs) or direction of artwork towards social problems – are a form of engagement. But, in the second and narrow meaning, engaged art implies specific, articulated social demands and appeals, followed by formal or informal group intentions, socially directed acts and distinguished *joint perspective*. In this paper we shall analyze the poetry of Nenad Glišić and the dance performances of Neda Kovinić as examples of engaged artworks in the narrow sense. In the poetry of Nenad Glišić, joint perspective reflects itself in the consequent and prominent use of the first-person plural as the lyrical subject in poems. Its distinguished “we” addresses the audience initiating joint experience. The author insists on the “we” dimension of poetry and its joint perspective, to emphasize *the sociality of poetic act* and its orientation towards *social* life, its destruction and constitution. In the performative acts of Neda Kovinić, the emphasis is dominantly placed on the joint perspective and on collective dimension – on the “we” of a performance. Performative acts become complex fields of kinaesthetic and perceptive interactions between individual and group intentions and acts. Group acts are the basic mode of transmitting social appeals – either planned and choreographed acts or spontaneous and unplanned group reactions to extraordinary social circumstances. It is evident that both poetry and dance performative

acts reflect contemporary conceptions of social engagement and affirm and promote *joint perspective* as the key property of engagement in the narrow meaning. Besides, it is evident that both poetry and dance performative acts provide relevant empirical and conceptual basis for the understanding and analysis of the concepts and intuitions in social ontology.

**Keywords**

poetry, performative art, engagement, sociality, we-perspective