

NEW THEORIES

NOVE TEORIJE

1-2/2024 (7)



NEW THEORIES
NOVE TEORIJE

1-2/2024 (7)

Publisher / izdavač:

Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University, Osijek /
Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište J. J. Strossmayera, Osijek

Address / adresa:

Ulica Julija Knifera 1, 31 000 Osijek, Croatia/Hrvatska

For the publisher / za izdavača:

Helena Sablić Tomić

Editor in chief / glavni urednik:

Igor Gajin

Deputy editor / zamjenik glavnog urednika:

Igor Tretinjak

Editorial board / uredništvo:

Sanja Drakulić, Mia Janković Shentser, Lorna Kalazić, Lucija Periš,
Antoaneta Radočaj-Jerković, Lana Skender

Design and layout / oblikovanje i prijelom:

Luka Cvenić

Cover photo / fotografija na naslovnici:

Dancing adaptation of Gloria Lujanović's poetry, performed by
Academy's students during festival PUNKT, Academy's archive /
Snimka plesne adaptacije studenata AUK-a prema poeziji
Glorie Lujanović na AUK-ovom festivalu PUNKT, Arhiva AUK-a

Paper works are reviewed by double international anonymous recension /

Radovi prolaze dvostruku međunarodnu anonimnu recenziju

ISSN: 2718-3297

E-ISSN: 2991-1001

SADRŽAJ

Igor Gajin

Dobro došli u nove *Nove teorije!* 7

Antoaneta Radočaj-Jerković, Nina Pocrnić, Lucija Uglik

Zborska natjecanja kao poticaj umjetničkom
razvoju ansambla: kritičko-analitički osvrt. 9

Mia Janković Shentser

Openings in art therapy or „I don't know how to draw” 30

Igor Mavrin

Razvoj publike u Europskim prijestolnicama
kulture – evolucija strateškog okvira 52

Lana Skender

Vizualna pismenost u obrazovanju:
Teorijski temelji i kritički horizonti iz perspektive
vizualnog umjetničkog obrazovanja 84

Iva Papić, Kristina Slobodanac

Kino Slavija u osječkom Donjem gradu 109

Sanja Drakulić

Glazbeni festivali kao kulturni fenomen:
povijesni razvoj, suvremene tendencije
i društvene funkcije. 132

Igor Tretinjak

Kako je jednonogi kositreneri junačić
uskočio u suvremeno lutkarstvo. 147

Uvodnik

DOBRO DOŠLI U NOVE NOVE TEORIJE!

Poštovani čitatelji,

pred vama je novi broj *Novih teorija*. Međutim, to nije ni jedno, ni drugo novo u nizu novoga kada je riječ o *Novim teorijama*, nego u ovom slučaju imamo i treće novo u realiziranju novog broja *Novih teorija*: angažman posve novog uredništva, zaduženog za reseziranje ove AUKOS-ove publikacije.

Cijeli niz dosadašnjih brojeva *Novih teorija* uređivao je Krešimir Purgar, vrstan stručnjak za pitanja teorije vizualnosti, ujedno afirmiran i kao važan sudionik u kreiranju nekih od najelitnijih časopisa na hrvatskoj periodičkoj sceni, pri čemu, dakako, mislimo na njegove doprinose časopisima kao što su *Tvrđa* i *Europski glasnik*.

Dio tog iskustva izvrsnosti, izvrsnosti u smislu uređivanja ponajboljih časopisa na hrvatskoj književnoj sceni, Krešimir Purgar je podario Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku te ovu instituciju uveo u prakse stvaranja i uređivanja publikacije koja kani biti relevantnom, ali i specifičnom s obzirom na svoje izvorište, odnosno s obzirom na raznolikost sastavnica koje čine Akademiju za umjetnost i kulturu u Osijeku.

Nasljeđujući standarde Krešimira Purgara, sada, osamostaljeni, lišeni njegova mentorstva (na žalost), trudimo se slijediti časopisne kriterije izvrsnosti u svijetu akademskih publikacija.

Ovako resetirani u uredničkom sastavu, za početak koristimo blagodat bauhaus koncepta Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, odnosno koristimo svo bogatstvo njene interdisciplinarne raznovrsnosti i crpimo intelektualni potencijal njenog raznovrsnog kadra iz raznih područja koje Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku objedinjuje.

To ne znači da će *Nove teorije* ostati zatvorene u krugu svoje institucije, dapače, nego u duhu otvorenosti, otvorenosti koja je potvrđena širenjem Akademije za umjetnost i kulturu prema novim i novim, inovativnim i originalnim studijima za studentsku populaciju, Nove teorije svim svojim stranicama ostaju otvorene i pristupačne za suradnike svih vrsta iz svih područja.

Igor Gajin,
u ime uredništva *Novih teorija*

RADOVI

Antoaneta Radočaj-Jerković, prof. dr. art. sc.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Hrvatska
antoaneta.radocaj.jerkovic@gmail.com

Nina Pocrnić, mag. mus.
Glazbena škola Jan Vlašimsky, Virovitica, Hrvatska
ninapocrnic1@gmail.com

Lucija Ugljik, mag. mus.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Hrvatska
ugliklucija@gmail.com

ZBORSKA NATJECANJA KAO POTICAJ UMJETNIČKOM RAZVOJU ANSAMBLA: KRITIČKO-ANALITIČKI OSVRT

Izvorni znanstveni rad

UDK 784.087.68.092 | <https://doi.org/1059014/XYFG5224>

Sažetak: Zborska natjecanja predstavljaju važnu stepenicu u razvitku i afirmaciji zbora kao umjetničkog ansambla. Današnja su zborska natjecanja brojna i vrlo popularna među dirigentima i pjevačima, a razlikuju se s obzirom na opće ciljeve, ciljane skupine zborova i umjetničku razinu sudionika. Tradicionalna stajališta prema kojima se smatra da su zborska natjecanja neizostavni, izrazito pozitivni dio djelovanja svakog pjevačkog zbora, danas se kritički preispituju u odnosu na procjenu uloženog truda i postignutih rezultata te u odnosu na činjenicu da poticanje kompetitivnog ponašanja među pjevačima nije u skladu s temeljnim pedagoškim načelima i općim ciljevima suvremenog glazbenog obrazovanja.

Cilj rada je ukazati na pozitivne i negativne opće aspekte zbornih natjecanja s posebnim osvrtom na ulogu dirigenta, a koji, prema autorima, predstavlja jedan od temeljnih faktora uspjeha. U istraživačkom dijelu rada predstavljen je samostalni studentski dirigentski projekt „Natjecanje pjevačkih ansambala u sklopu festivala *Glaz-B-Os*“. Rad istražuje stavove i iskustva mladih voditelja ansambala koji se prvi put, u kontroliranim uvjetima, susreću s izazovima vođenja i nastupa na studentskom natjecanju zborova u okviru projektnog zadatka kolegija *Zbor i Dirigiranje* na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Cilj istraživanja bio je ispitati percepciju izazova pripreme i vođenja ansambla u natjecateljskom kontekstu, uz dodatni naglasak na procjenu pedagoškog, umjetničkog i profesionalnog značaja sudjelovanja u natjecanju *Glaz-B-Os*.

Korišten je kvalitativni pristup, a podaci su prikupljeni polustrukturiranim intervjuom koji je obuhvatio 11 studenata – voditelja natjecateljskih ansambala. Analizom odgovora identificirane su tematske cjeline koje obuhvaćaju organizacijske, pedagoške, emocionalne i umjetničke aspekte voditeljske uloge. Rezultati pokazuju da su najveći izazovi povezani s organizacijom rada ansambla, usklađivanjem rasporeda, održavanjem motivacije te izgradnjom autoriteta unutar grupe. Pri odabiru repertoara studenti su nastojali uravnotežiti tehničku izvedivost i umjetničku vrijednost, dok je vremenski okvir priprema uglavnom procijenjen kao nedostatan.

Sudjelovanje u natjecanju većina sudionika doživljava kao važan poticaj profesionalnom razvoju, osobito u segmentima dirigentske prakse, komunikacije i vođenja grupa. Identificirani su i pozitivni aspekti međuljudskih odnosa, doživljava izvedbe i osobne refleksije, uz naglašenu svijest o važnosti procesnog učenja. Negativni elementi uključuju organizacijska opterećenja, vremenska ograničenja i povremeno prisutan natjecateljski pritisak. Ipak, prisutan je dominantno pozitivan stav prema natjecanju kao pedagoški vrijednom iskustvu koje potiče profesionalno sazrijevanje i razvijanje liderskih kompetencija.

Zaključno, rezultati upućuju na to da studentsko natjecanje *Glaz-B-Os* predstavlja značajan oblik iskustvenog učenja koji podupire razvoj glazbenih, pedagoških i organizacijskih vještina budućih voditelja ansambala. Istovremeno, identificirani izazovi upućuju na potrebu daljnjeg unapređenja organizacijskog okvira i podrške studentima radi optimalnog ostvarivanja edukacijskog potencijala natjecanja.

Glavne riječi: dirigent, samostalni studentski projekt, zbor, zborska natjecanja, zborska pedagogija.

CHORAL COMPETITIONS AS A STIMULUS FOR ARTISTIC DEVELOPMENT OF ENSEMBLES: A CRITICAL-ANALYTICAL REVIEW

Abstract: Choral competitions represent an important step in the development and affirmation of a choir as an artistic ensemble. Today, such competitions are numerous and highly popular among conductors and singers, differing in their general aims, target choir groups, and the artistic level of participants. Traditional views that regard choral competitions as an indispensable and highly positive component of every choir's activity are now being critically re-examined in relation to the balance between effort invested and results achieved, as well as the fact that encouraging competitive behaviour among singers is not fully aligned with fundamental pedagogical principles and the general objectives of contemporary music education.

The aim of this paper is to highlight the positive and negative general aspects of choral competitions, with particular emphasis on the role of the conductor, which, according to the authors, represents one of the fundamental factors of success. The research section of the paper presents an independent student conducting project, *“Competition of Vocal Ensembles within the Glaz-B-Os Festival.”* The study examines the attitudes and experiences of young ensemble leaders who, for the first time and in controlled conditions, encounter the challenges of leading and performing at a student choral competition as part of the project assignment in the *Choir and Conducting* course at the Academy of Arts and Culture in Osijek. The aim of the research was to explore perceptions of the challenges involved in preparing and leading an ensemble in a competitive context, with additional emphasis on evaluating the pedagogical, artistic, and professional significance of participating in the Glaz-B-Os competition.

A qualitative approach was used, and data were collected through a semi-structured interview involving 11 student leaders of competing ensembles. Thematic analysis identified several key categories encompassing organisational, pedagogical, emotional, and artistic aspects of the leadership role. The results show that the greatest challenges are related to the organisation of ensemble work, schedule coordination, maintaining motivation, and establishing authority within the group. When selecting repertoire, students sought to balance technical feasibility with artistic value, while the preparation timeframe was generally considered insufficient.

Most participants perceived the competition as an important stimulus for their professional development, particularly in the areas of conducting practice,

communication, and group leadership. Positive aspects were also identified in interpersonal relations, performance experiences, and personal reflection, accompanied by a strong awareness of the importance of process-oriented learning. Negative elements include organisational burdens, time constraints, and occasional competitive pressure. Nevertheless, there is a predominantly positive attitude toward the competition as a pedagogically valuable experience that fosters professional maturation and the development of leadership competencies.

In conclusion, the findings indicate that the Glaz-B-Os student competition represents a significant form of experiential learning that supports the development of musical, pedagogical, and organisational skills in future ensemble leaders. At the same time, the identified challenges point to the need for further improvement of the organisational framework and student support to ensure the optimal educational potential of the competition.

Keywords: choir, choral competitions, choral pedagogy, conductor,; independent student project.

1. Uvod

Skupno muziciranje, aktivnost je s velikim odgojnim potencijalom. Istraživanja potvrđuju da je zborsko pjevanje kada se provodi s djecom i mladima, jedan od oblika skupnog muziciranja koji na različite načine doprinosi razvoju svestrane, slobodne, odgovorne, empatične, timski orijentirane, interkulturalno osjetljive i tolerantne osobe koja je često orijentirana na osobni rast i razvoj i društveno korisno djelovanje u zajednici (Weber 2010; Benoy et al. 2015; Radočaj-Jerković i Milinović 2017).

Zahvaljujući svom umjetničkom sadržaju, zborsko pjevanje značajno doprinosi ostvarenju estetskih zadataka odgoja koji se očituju u prihvatanju i usvajanju pozitivnog odnosa prema glazbenoj umjetnosti i kulturi, naravno, uz uvjet izloženosti pjevača umjetnički vrijednom repertoaru za pjevanje, ali i dostizanju umjetničke razine pjevačke izvedbe. Voditelj zbora odabirom pjevačkog repertoara kreira umjetnički profil zbora koji bi u idealnim okolnostima trebao rezultirati glazbeno i estetski prihvatljivim i umjetnički relevantnim izvedbama. To ni u kojem slučaju ne znači da bi se repertoar mladih zborova trebao sastojati isključivo i jedino od umjetničkih skladbi, ali znači da bi se pri odabiru skladbi za pjevanje voditelji zborova trebali voditi kriterijima glazbene smislenosti i estetske prihvatljivosti.

Istraživanja na temu utjecaja zborskog pjevanja na glazbene preferencije djece, koja su provele Škojo, Radočaj-Jerković i Milinović 2016. i 2018. godine, pokazala su da postoji povezanost između strukturane glazbene poduke unutar pjevačkog zbora i razvoja sklonosti, otvorenosti i prijemčivosti djece pjevača prema kvalitetnoj, stilski i žanrovski raznolikoj glazbi (Škojo et al. 2016; Radočaj-Jerković et al. 2018). Takvi rezultati govore u prilog zaključcima da se pjevanjem umjetničkog repertoara u zboru ostvaruje utjecaj na kvalitetniji i sveobuhvatniji estetski odgoj mladih pjevača.

Kako bi zadržali i povećali motiviranost pjevača za daljnji rad u zboru, voditelji se često odlučuju javno nastupati. Prema Palmeru (2008) želja za realizacijom kvalitetne izvedbe proizlazi iz želje pjevača za

procjenom i potvrđivanjem osobnog doprinosa u zajedničkom uspjehu. Palmer je utvrdio da su javni nastupi potreban i koristan poticaj za stvaranje boljih izvedbi te općenito za napredovanje ansambla.

Važno je istaknuti da javni nastupi imaju višestruku ulogu koja se s obzirom na usmjerenost utjecaja može podijeliti na:

- a) utjecaj javnog nastupanja na pjevače koji stvaraju program i
- b) utjecaj javnog nastupanja na formiranje glazbenog ukusa koncertne publike koja program prima.

U kontekstu mladih pjevačkih zborova i ansambala oba utjecaja su od ravnopravnog značaja budući da je publika koja posjećuje takve javne nastupe često iste dobi kao i izvođači što dodatno obvezuje voditelje zborova u planiranju glazbenog programa za javno izvođenje. Pri takvom planiranju voditelji trebaju voditi računa o estetskoj vrijednosti, zanimljivosti, dinamičnosti i raznovrsnosti koncertnog programa i njegovog utjecaja podjednako usmjerenog na razvijanje glazbenog ukusa izvođača i publike.

Prema vrsti i trajanju, javni zborski nastupi mogu biti: priredbe u kojima je zbor jedan od izvođača, kraći prigodni nastupi, samostalni koncerti, smotre i festivali zvorske glazbe, posebni glazbeno-scenski projekti te zvorska natjecanja.

2. Zvorska natjecanja - umjetnička prilika ili izvor izvedbenog stresa?

Zvorska natjecanja predstavljaju nezaobilaznu stepenicu u razvitku i afirmaciji zbora kao umjetničkog ansambla. Današnja su zvorska natjecanja brojna i vrlo popularna među dirigentima i pjevačima, a razlikuju se s obzirom na opće ciljeve, ciljane skupine zborova i umjetničku razinu sudionika. Riječ je o glazbenim manifestacijama na kojima se zborovi natječu prema ranije propisanim propozicijama. Propozicije se najčešće temelje na podjelama prema vrsti zborova, dobi pjevača i repertoarnim preferencijama. Zvorska, kao i ostala glazbena natjecanja često se koriste kao sredstvo za poticanje angažmana učenika unutar obrazovnih institucija, osobito u

osnovnoškolskom i srednjoškolskom obrazovanju. Njihova uloga nadilazi samu evaluaciju izvedbenih sposobnosti te se sve više prepoznaje njihov pedagoški i psihološki potencijal. Ipak, ova praksa nosi i određene izazove, osobito u pogledu emocionalnog doživljaja učenika i ravnoteže između natjecateljskog duha i zdravog razvojnog okruženja.

Neosporno je da glazbena natjecanja danas predstavljaju važan segment glazbeno-pedagoške prakse, s potencijalno snažnim utjecajem na umjetnički, obrazovni i osobni razvoj sudionika. Međutim, uključivanje u natjecateljski kontekst nosi i određene izazove. Da bi se u potpunosti razumio njihov učinak, nužno je sagledati i pozitivne i negativne aspekte koji iz sudjelovanja proizlaze, pri čemu kontekst pripreme, vodstva i organizacije igra ključnu ulogu.

Kada su pravilno osmišljena i strukturirana, zbarska natjecanja mogu imati višestruke pozitivne učinke na sudionike. Osobito kod vrlo uspješnih učenika sudjelovanje u natjecanjima pridonosi razvoju discipline, ustrajnosti, pozitivnih radnih navika i osjećaja odgovornosti (Hallam 2006). Također, pripreme za natjecanja često zahtijevaju timski rad, međusobno slušanje i koordinaciju izvođača, čime se osim glazbenih potiče i razvoj socijalnih te komunikacijskih vještina. U tom kontekstu, natjecanja funkcioniraju i kao oblik socijalnog učenja, utemeljenog na zajedničkom cilju i kolektivnoj izvedbi.

Sudjelovanje na zbarskim natjecanjima može djelovati kao snažan motivacijski faktor za sve uključene. Proces pripreme zahtijeva discipliniran rad, dosljednost i kontinuirani razvoj tehničkih vještina, čime se unapređuju vokalne sposobnosti, intonacijska preciznost, izražajnost i opća glazbena pismenost članova zbora (Davidson 2004). Također, natjecanja pružaju strukturiranu priliku za postavljanje (i ostvarivanje) konkretnih ciljeva, što kod sudionika može povećati angažiranost i osjećaj postignuća.

S motivacijskog gledišta, natjecanja djeluju kao snažan izvor ekstrinzične motivacije. Pjevači se često osjećaju dodatno motivirani kada postoji jasan cilj, kao što je osvajanje nagrade ili javnog priznanja za trud. Istraživanja pokazuju da jasno definirani ciljevi,

u kombinaciji s pozitivnim povratnim informacijama, mogu povećati razinu angažmana i doprinijeti razvoju samopouzdanja (Ryan i Deci, 2000a). Osim toga, uspjeh u natjecateljskom okruženju može poslužiti kao validacija uloženog truda i potvrda osobne i grupne kompetentnosti. Jorgensen et al. (1995) smatraju da su zbarska natjecanja dobar motiv za vježbanje, dodatno napredovanje i općenito stvaranje pozitivne slike zbora u zajednici te navode kako je važno da se zborovi natječu zbog intenziviranja napretka posredstvom vježbanja koje ako se provodi na odgojno prihvatljiv način neće dovesti do osjećaja razočarenja u slučaju lošeg rezultata. Phillips (2004) ističe da su mogućnost slušanja drugih zborova slične kvalitete, afirmativni komentari stručnog ocjenjivačkog suda te pozitivno i motivirajuće vođen proces pripreme, važne dobrobiti koje proizlaze iz natjecanja i koje se ne smiju zanemariti.

Osim toga, evaluacija od strane stručnog žirija omogućuje objektivnu povratnu informaciju o kvaliteti izvedbe, što dirigentima i ansamblima može poslužiti kao orijentir za daljnji razvoj. U tom smislu, natjecanja se mogu promatrati i kao oblik neformalnog profesionalnog usavršavanja za voditelje.

Kroz izloženost različitim zbarskim praksama i repertoarnim odabirima, sudionici razvijaju umjetničku osjetljivost i sposobnost interpretacije različitih glazbenih stilova. Interakcija s drugim ansamblima potiče kulturnu razmjenu i profesionalno umrežavanje, što je osobito vrijedno u kontekstu međunarodnih natjecanja. Nadalje, sam čin javnog nastupa pridonosi izgradnji scenske prisutnosti, samopouzdanja i osjećaja kolektivnog identiteta (Parker 2010).

Međutim, valja upozoriti i na potencijalno negativne aspekte pretjerane ili neprimjerene natjecateljske prakse. Ako natjecanja postanu sama sebi svrha na kojima voditelji temelje glazbeno sazrijevanje ansambla, postoji rizik da će se zanemariti intrinzična motivacija pjevača, odnosno njihova unutarnja želja za učenjem i izražavanjem kroz glazbu (Nicholls 1984).

Stoga ne čudi da pojedini autori ističu kako unatoč brojnim prednostima, natjecanja mogu imati i negativne posljedice, osobito ako

su organizirana ili doživljena na način koji zanemaruje emocionalne i razvojne potrebe sudionika. U širim krugovima dobro je poznata popularna izjava velikog mađarskog skladatelja Bele Bartoka kako “natjecanja nisu za umjetnike, nego za konje” koja implicira da je u istinskoj umjetnosti nemoguća (i nepotrebna) objektivna komparacija i jednoznačnost u interpretaciji rezultata. Nadalje, visoka razina očekivanja i pritiska može rezultirati prekomjernim stresom, pojavom treme, emocionalnom iscrpljenošću i, u slučaju neuspjeha, osjećajem demotivacije ili neadekvatnosti (Ryan i Deci, 2000b). Ti se učinci osobito intenzivno manifestiraju kod mlađih pjevača, koji još uvijek razvijaju emocionalnu otpornost. Tradicionalna stajališta koja zbarska natjecanja smatraju neizostavnim, izrazito pozitivnim oblikom djelovanja svakog pjevačkog zbora, danas se kritički preispituju u odnosu na procjenu uloženog truda i postignutih rezultata te u odnosu na činjenicu da poticanje kompetitivnog ponašanja među pjevačima nije u skladu s temeljnim pedagoškim načelima niti s općim ciljevima suvremenog glazbenog obrazovanja.

Austin (1990) negira tradicionalno prihvaćeno stajalište prema kojem zbarska natjecanja motivirajuće djeluju na pjevače i voditelje, izgrađuju karakter i doprinose osjećaju samopouzdanja te zaključuje da učinak natjecanja na sudionike ovisi o načinu pripremanja zbora za natjecanje, a ne nužno o rezultatu. Visok pritisak i očekivanja mogu dovesti do povećane razine stresa, tjeskobe i pada samopouzdanja, osobito u slučaju neuspjeha. U tom smislu, važno je osigurati emocionalnu podršku pjevačima te stvoriti okruženje u kojem pogreške i neuspjesi predstavljaju priliku za učenje, a ne razlog za demotivaciju.

Potrebno je navesti da i financijski aspekt natjecanja također može predstavljati prepreku, budući da putovanja, smještaj i kotizacije često zahtijevaju značajna ulaganja, čime se otvara pitanje dostupnosti i jednakih prilika za sve ansamble.

Dodatni izazovi uključuju potencijalne sukobe unutar ansambla, kompetitivnu atmosferu koja narušava timsku koheziju te usmjerava fokus isključivo na osvajanje nagrada nauštrb umjetničkog integriteta. Ako natjecanja postanu isključivo rezultatno orijentirana, postoji

opasnost od gubitka intrinzične motivacije i smanjenja kvalitete samog glazbenog iskustva.

Pedagoški gledano, natjecanja trebaju biti integrirana u širi kontekst glazbenog obrazovanja, gdje se vrednuje proces učenja jednako kao i krajnji rezultat. Ključno je natjecanjima pristupiti ne samo iz pozicije poticanja kompetitivnosti, nego i iz prilike za suradnju, solidarnost i kolektivni napredak. Takav pristup omogućit će ostvarenje višestrukih ciljeva – glazbenih, emocionalnih i socijalnih – i pridonijeti cjelovitom napretku pjevača.

U konačnici, glazbena i zbarska natjecanja mogu imati snažnu pedagošku i motivacijsku funkciju, ali samo ukoliko se provode promišljeno, uz poštivanje razvojnih potreba i emocionalnog integriteta svih sudionika. Voditelji ansambala imaju ključnu ulogu u oblikovanju natjecateljskog iskustva – ne samo kao dirigenti koji predvode glazbenu izvedbu, već i kao lideri koji usmjeravaju pjevače prema samospoznaji, zajedništvu i kvalitetnijem umjetničkom izražavanju.

3. Dirigent i natjecateljski zbor - između glazbenog vodstva i pedagoškog mentorstva

Dirigent zauzima ključnu ulogu u radu s ansamblom. U kontekstu pripreme i izvedbe na glazbenim natjecanjima, njegova funkcija nadilazi tehničko vođenje glazbene interpretacije te obuhvaća niz organizacijskih, pedagoških, psiholoških i emocionalnih aspekata koji su nužni za uspješan nastup zbora. U tom smislu, dirigent se javlja kao središnja figura koja usklađuje umjetničku viziju, pedagoške ciljeve i psihološke potrebe članova ansambla.

Prije svega, dirigentova je zadaća usmjeriti cjelokupan proces pripreme za natjecanje, pri čemu je ključno oblikovati strukturirani i motivirajući radni okvir. Učinkovito planiranje proba, postavljanje jasnih glazbenih i izvedbenih ciljeva te kontinuirana evaluacija napretka predstavljaju temelj kvalitetne pripreme (Apfelstadt 2000). Kroz takav proces dirigent ne samo da razvija tehničku izvrsnost zbora, već

istovremeno potiče osjećaj zajedništva, pripadnosti i kolektivne odgovornosti, što su ključni elementi uspjeha svakog ansambla.

Osim stručne kompetentnosti, dirigent mora posjedovati razvijene interpersonalne i komunikacijske vještine. Empatija, emocionalna inteligencija i sposobnost čitanja grupne dinamike nužne su kako bi se održalo pozitivno radno ozračje, osobito u stresnim situacijama koje često prate pripreme za natjecanja. Dirigentov način vođenja izravno utječe na emocionalnu stabilnost i motivaciju pjevača pri čemu je ravnoteža između autoriteta i podrške presudna za stvaranje sigurnog i poticajnog okruženja (Jordan 2007).

U umjetničkom smislu, dirigent djeluje kao interpret i posrednik između skladateljeve zamisli i izvedbene realnosti. Njegova interpretativna vizija usmjerava sve aspekte glazbene izvedbe: od tempa, dinamike i fraziranja do izražajnosti i stilskih nijansi. Osim tehničkog aspekta, važno je istaknuti i emocionalnu dimenziju njegove uloge – dirigent je taj koji prenosi emocionalni narativ glazbenog djela na izvođače, potičući ih na autentično i uvjerljivo izražavanje (Hylton 1995). Njegova sposobnost upravljanja timom i donošenja odluka pod pritiskom može uvelike utjecati na konačni ishod nastupa. U tom kontekstu, dirigentska uloga uključuje i krizno vođenje, budući da su natjecateljske situacije često nepredvidive i zahtijevaju brzu prilagodbu.

U konačnici, uspješnost zbora na natjecanjima u velikoj je mjeri povezana s kvalitetom dirigentskog vodstva. Dirigent ne oblikuje samo zvuk ansambla, već i njegovu identitet, koheziju i emocionalnu otpornost. Stoga se njegova uloga mora sagledavati interdisciplinarno – kao spoj umjetničke, pedagoške, psihološke i menadžerske kompetentnosti.

4. Čimbenici uspješne natjecateljske pripreme

Uspješna priprema zbora za natjecanje podrazumijeva integrirani pristup koji ujedinjuje tehničke, organizacijske i emocionalno-psihološke

komponente. Svaki od tih elemenata ima ključnu ulogu u oblikovanju cjelokupnog izvedbenog potencijala ansambla te doprinosi ne samo glazbenoj izvrsnosti, već i formiranju otpornog i kohezivnog kolektiva sposobnog za uspješno djelovanje u zahtjevnim izvedbenim okolnostima.

Tehnička priprema uključuje nekoliko temeljnih aspekata. Prvi korak odnosi se na odabir repertoara, koji mora biti pažljivo usklađen s vokalnim, tehničkim i izražajnim mogućnostima zbora. Kvalitetno odabrani program treba istovremeno predstavljati umjetnički izazov i biti izvedbeno ostvariv, što omogućuje optimalno postavljanje pedagoških i estetskih ciljeva. Slijedi sustavno planiranje i provedba glazbenih pokusa, u kojima se fokus stavlja na intonacijsku preciznost, homogenost zvuka, artikulaciju, fraziranje, ritamsku točnost, dinamičku fleksibilnost i raznolikost te stilsku interpretaciju.

Jednako važna, premda često zanemarena, jest emocionalna dimenzija pripreme. Emocionalna stabilnost i sigurnost unutar ansambla značajno utječu na izvedbeni uspjeh, osobito u kontekstu natjecanja koje samo po sebi nosi visoku razinu pritiska. U tom smislu, priprema bi trebala uključivati aktivnosti usmjerene na izgradnju grupne kohezije, razvoj međusobnog povjerenja i osnaživanje samopouzdanja članova zbora. Korištenje vježbi disanja, vizualizacije te drugih mentalnih tehnika pripreme pridonijet će upravljanju tremom i smanjenju anksioznosti. Uz to, sudjelovanje u javnim nastupima prije samog natjecanja djelovat će kao važan oblik izloženosti i prilagodbe na buduće stvarne natjecateljske uvjete.

Također, poseban naglasak potrebno je staviti na razvoj intrinzične motivacije svih uključenih pjevača te težiti transparentnosti u ostvarenju zajedničkih ciljeva, osjećaja postignuća i emocionalne povezanosti s glazbenim materijalom.

Na predloženi način oblikovan proces pripreme za natjecanje treba promatrati ne isključivo kao sredstvo za postizanje vrhunskog rezultata, nego kao prostor za osobni i kolektivni rast i razvoj svih sudionika u kojem se razvijaju glazbene vještine, ali i emocionalna otpornost, disciplina, kolegijalnost i estetska osjetljivost. Takav pristup

doprinijet će stvaranju zbarske kulture utemeljene na međusobnom poštovanju, suradnji i trajnoj motivaciji za umjetnički razvoj.

5. Metodologija istraživanja

5.1 Opis istraživanja

Imajući u vidu navedene teorijske pretpostavke, ali i vlastito iskustvo u sudjelovanju na zborskim natjecanjima, autorice su istražile stavove mladih voditelja ansambala koji se po prvi puta i u kontroliranim uvjetima susreću s izazovima vođenja i nastupa na studentskom natjecanju zborova na primjeru studentskog projektnog zadatka koji u okviru kolegija *Zbor* i *Dirigiranje* realizira na Odsjeku za glazbenu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku.

Cilj istraživanja bio je ispitati stavove mladih voditelja ansambala prema izazovima koje donose priprema i vođenje ansambla u kontekstu natjecanja. Sekundarni cilj bio je istražiti značaj samostalnih studentskih projekata kao što je natjecanje ansambala u okviru festivala *Glaz-b-Os*¹ na razvoj mladih glazbenika te identificirati prednosti i izazove s kojima su se mladi umjetnici susretali u realizaciji projekta.

¹ Tekst je djelomično preuzet s mrežne stranice Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku www.aukos.hr Festival *Glaz-b-Os*, koji od 2006. godine organizira Odsjek za glazbenu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, predstavlja značajnu umjetničku i obrazovnu manifestaciju. Pokrenula ga je i umjetnički ga kontinuirano oblikuje prof. dr. art. i dr. sc. Antoaneta Radočaj Jerković.

Program festivala svake je godine raznolik i obuhvaća koncerte solista, komornih ansambala i zborova, stručne pedagoške radionice, predavanja, panel-rasprave, slušaonice te masterclass radionice.

Središnje mjesto unutar festivalskog programa zauzimaju zbarske izvedbe, u kojima sudjeluju studenti Akademije te gostujući zborovi. Do sada je u sklopu festivala održano više od 90 programa, među kojima se ističu značajne koncertne suradnje, poput zajedničkih izvedbi *Magnificata* Andréa Waigneina i *Carmine Burane* Carla Orffa s Akademijama iz Pečuha i Novog Sada, izvedbe glazbenih djela poput *Magnificata* Johanna Sebastian Bacha, *The World of the Spirit* Benjamina Brittena, večeri vokalne glazbe posvećene opusu Samuela Barbera pod nazivom *Sure on this shining night*, izvedbe *Magnificata* Johna Ruttera te praiizvedbu kantate *Cum Citharis Octochordis* Blaženka Juračića.

Festival tradicionalno započinje na Svjetski dan zorskog pjevanja (*World Choral Day*), koji se obilježava druge nedjelje u prosincu, a završava natjecanjem studentskih ansambala. Ovo natjecanje provodi se prema jasno definiranim kriterijima. Ansambli izvode odabrani repertoar pred stručnim žirijem i publikom, a iako im je omogućen konzultativni rad s nastavnicima, naglasak je na samostalnosti u planiranju, pripremi i izvedbi natjecateljskog programa.

Zahvaljujući ovako postavljenom konceptu, *Glaz-b-Os* značajno doprinosi profesionalnom razvoju

5.2 Metoda, ispitanici i obrada rezultata

U svrhu realizacije ovog istraživanja, autorice su provele polustrukturirani intervju koji je obuhvaćao 14 većih cjelina usmjerenih na prikupljanje podataka o stavovima i iskustvima studenata voditelja ansambala u kontekstu pripreme i sudjelovanja u glazbenom natjecanju. Pitanja su oblikovana tako da potaknu promišljanje o organizacijskim, pedagoškim, emocionalnim i umjetničkim aspektima njihove uloge. Pitanja su pokrivala različite tematske kategorije, uključujući organizacijske izazove, odabir repertoara, načine pripreme, percepciju natjecanja, emocionalne aspekte vođenja ansambla te profesionalnu refleksiju i ocjenu rezultata.

Uzorak je formiran namjernim odabirom budući da su svi ispitanici bili neposredno uključeni u natjecanje koje je predmet istraživanja. U istraživanju je sudjelovalo ukupno 11 studenata, pri čemu je riječ o voditeljima koji su sudjelovali u natjecanju s različitim uspjehom. Intervjuiranje je provedeno u svibnju 2023. godine.

Pri obradi, analizi i interpretaciji rezultata korištene su metode karakteristične za kvalitativna istraživanja. Kod analize odgovora, naglasak je stavljen na identifikaciju ključnih obrazaca, tema i interpretativnih kategorija. Odgovori su najprije pojedinačno analizirani, a potom povezivani u šire tematske cjeline. Takav pristup omogućio je uvid u složenu dinamiku voditeljskog iskustva u kontekstu pripreme ansambala za natjecanje, kao i u pedagoške i emocionalne izazove s kojima su se ispitanici suočavali. Također, takva analiza odgovora ne samo da je omogućila dublje razumijevanje složenosti voditeljske uloge u specifičnom kontekstu konkretnog studentskog glazbenog natjecanja, nego može poslužiti i kao smjernica za prepoznavanje obrazaca koji se potencijalno javljaju i u srodnim natjecateljskim okruženjima.

mladih umjetnika, pruža im vrijednu evaluaciju, povećava njihovu vidljivost te afirmira Akademiju i studentske ansamble kao relevantne sudionike na glazbenoj sceni. Brojni studenti koji su se afirmirali kao voditelji ansambala unutar festivala, nastavili su se nakon studija aktivno baviti vođenjem različitih glazbenih ansambala u svojim zajednicama. Pokretanje ovog festivala dodatno je kulturno obogatilo istočni dio Hrvatske, afirmiralo brojne mlade umjetnike i organizacije te približilo vokalnu glazbu široj publici.

5.3 Rezultati i rasprava

Nakon analize, odgovori ispitanika su sistematizirani i prikazani tematski prema cjelinama koje proizlaze iz postavljenih pitanja. A to su: izazovi u radu s ansamblom, kriteriji odabira repertoara, vremenski okvir priprema, *Glaz-B-Os* kao poticaj za profesionalno usavršavanje, iskustvo izvan institucionalnog konteksta, doživljaj konkurencije, međuljudski odnosi unutar ansambla, zadovoljstvo izvedbom, refleksija i prijedlozi za unaprjeđenje, ocjena rezultata natjecanja, potencijal za daljnji rad s ansamblom, negativni aspekti manifestacije, percepcija nagrade za najboljeg voditelja, percepcija stresa tijekom natjecanja. U nastavku rada iznijet će se generalizirani zaključci za svaku od navednih tematskih cjelina.

Izazovi u radu s ansamblom

Ispitanici su najčešće isticali organizacijske poteškoće, posebice u kontekstu usklađivanja rasporeda proba s akademskim, profesionalnim i osobnim obavezama drugih studenata. Navodili su učestale probleme s neredovitom prisutnošću članova, što je otežavalo kontinuitet rada. Dodatno, voditelji su naveli izazove u uspostavi autoriteta i održavanju motivacije, osobito u situacijama kada su voditelji istovremeno bili kolege članovima ansambla što upućuje na potrebu za dodatnim razvojem pedagoških i organizacijskih kompetencija u smislu uspostave bolje komunikacije i odnosa autoriteta utemeljenog na stručnosti i odnosu povjerenja između voditelja i ansambla.

Kriteriji odabira repertoara

Repertoar je biran prema više kriterija: vokalno-tehničkim sposobnostima ansambla, broju dostupnih izvođača, vremenu za pripremu, ranijem poznavanju skladbi i izvedbenim mogućnostima ansambla. U nekim slučajevima, selekcija je bila pragmatična (npr. korištenje poznatijih djela), dok su drugi voditelji težili estetski i umjetnički zahtjevnijim izborima. Primjetna je težnja ravnoteži između tehničke izvedivosti i izražajnog potencijala repertoara, kao i prilagodba specifičnim okolnostima (npr. kao što je to bio slučaj u pitanju pandemijskih restrikcija).

Vremenski okvir priprema

U većini slučajeva, pripreme su započele otprilike četiri tjedna prije natjecanja, što su ispitanici kasnije ocijenili nedostatnim. Uoči samog nastupa intenzitet proba se povećavao, no ispitanici smatraju da je uspješnost priprema ovisila ponajprije o individualnoj odgovornosti i angažmanu članova što dodatno naglašava značaj osobne motivacije, kao i sposobnosti voditelja da potaknu samostalni rad i disciplinu unutar ansambla.

Natjecanje *Glaz-B-Os* kao poticaj za profesionalno usavršavanje

Većina sudionika izrazila je uvjerenje da im je sudjelovanje u manifestaciji predstavljalo važan poticaj za daljnje dirigentsko i glazbeno-pedagoško usavršavanje. Posebno su isticali iskustvo vođenja ansambla kao vrijednu i potrebnu praksu te priliku za razvoj liderskih i komunikacijskih vještina. Iznimke su bile rijetke i najčešće povezane s individualnim profesionalnim preferencijama.

Iskustvo izvan institucionalnog konteksta

Odgovori ispitanika o ranijim iskustvima izvan institucionalnog konteksta ukazali su na heterogenost iskustava: neki studenti već su ranije samostalno vodili crkvene, dječje ili kulturno-umjetničke ansamble, dok drugi nisu imali ranijih iskustava, iako su uključeni u pedagoški rad s grupama unutar nastave. Ova raznolikost odražava različite razine profesionalne uključenosti i osobne afinitete prema vođenju ansambala. U budućnosti bi valjalo istražiti koliko je točno studenata nakon završetka studija preuzelo voditeljske uloge.

Doživljaj konkurencije

Stavovi o konkurenciji varirali su – od izraženog natjecateljskog duha do potpune neutralnosti. Ipak, prevladava pozitivan stav prema kolegijalnosti i umjetničkom zajedništvu, pri čemu su sudionici češće isticali važnost razmjene iskustava i zajedničkog muziciranja, nego potrebu za kompetitivnošću.

Međuljudski odnosi unutar ansambla

Opći dojam je da su odnosi među članovima ansambla bili kolegijalni, podržavajući i profesionalni. Ipak, pojedini su ispitanici ukazali na razlike u razini motivacije među članovima, što je u određenim situacijama otežavalo održavanje radne dinamike. To ističe važnost komunikacijskih i voditeljskih vještina u održavanju kohezije grupe.

Zadovoljstvo izvedbom

Većina ispitanika iskazala je zadovoljstvo izvedbom i postignutim rezultatima, uz istodobno izraženu samokritičnost i težnju ka daljnjem napretku. Iako su uvjeti (broj proba, raspoloživo vrijeme, iskustvo članova) često bili ograničavajući, među ispitanicima je dominirala svijest o vrijednosti samog procesa učenja i zajedničkog rada.

Refleksija i prijedlozi za unaprjeđenje

Najčešće predložene promjene uključuju raniji početak priprema, pažljiviju selekciju repertoara te odlučniji i samopouzdaniji pristup voditelja. Neki su naglasili potrebu za jasnijom raspodjelom uloga unutar ansambla. Ovi odgovori ukazuju na izraženu introspektivnost i otvorenost za profesionalno usavršavanje.

Ocjena rezultata natjecanja

Postignuti rezultati percipirani su kao zadovoljavajući, a u nekim slučajevima i iznad očekivanja. Iako je nagrada prepoznata kao važna potvrda rada, većina sudionika ističe važnost procesa i iskustva, a ne isključivo konačnog ishoda. Nagrađivanje ispitanici shvaćaju kao simbolično priznanje, a ne kao glavni motivacijski čimbenik.

Potencijal za daljnji rad s ansamblom

Većina ispitanika navela je da ih je iskustvo sudjelovanja u natjecanju dodatno motiviralo za daljnji rad s vokalnim ili instrumentalnim ansamblima. Kod nekih je manifestacija predstavljala profesionalnu prekretnicu, dok je kod drugih poslužila kao potvrda dosadašnjih interesa. To potvrđuje važnost i značaj samostalnog umjetničkog rada i iskustva u kontekstu profesionalnog oblikovanja mladih glazbenika.

Negativni aspekti pripreme natjecateljskog nastupa

Kao negativne aspekte, sudionici su naveli sljedeće: preopterećenost zbog održavanja natjecanja u predblagdanskom razdoblju, nedostatnu informiranost o organizacijskim detaljima, probleme s posudbom članova s drugih studijskih godina te ponekad izražen natjecateljski pritisak koji može utjecati na kolegijalnost. Ovi nalazi poslužili su kao temelj za evaluaciju i poboljšanje organizacijskog modela natjecanja te su u narednoj godini navedeni problemi u pogledu informiranosti te ograničavanja broja sudionika s drugih studijskih godina otklonjeni.

Percepcija nagrade za najboljeg voditelja

Nagrada za najboljeg voditelja prepoznata je kao simbolično priznanje koje nosi profesionalnu težinu, iako nije primarni motiv za sudjelovanje. Kao ključni kriteriji za dodjelu nagrade navode se: kvaliteta rada s ansamblom, stručnost, dirigentske vještine, inovativnost i razina motivacije. Dio ispitanika naglašava važnost timskog rada i predlaže nagrađivanje cijelog ansambla kao cjeline.

Percepcija stresa tijekom natjecanja

Ispitanici su pretežno opisivali prisutnost tzv. pozitivnog stresa – onog koji potiče na odgovornost, fokus i timsku povezanost. Negativni oblici stresa prisutni su u fazama organizacijskog pritiska i vremenske neizvjesnosti, no opći dojam je da natjecanje doprinosi osobnom i profesionalnom rastu.

Iz odgovora ispitanika može se zaključiti da natjecanje studentskih ansambala koje se održava u okviru festivala *Glaz-B-Os* predstavlja vrijednu pedagošku i profesionalnu priliku za studente glazbenih usmjerenja. Natjecanje potiče razvoj glazbenih, pedagoških i organizacijskih kompetencija sudionika, te omogućuje ne manje značajne procese kao što su: dublja introspektivna refleksiju, emocionalno sazrijevanje i jačanje liderskih vještina budućih voditelja glazbenih ansambala. Identificirani organizacijski izazovi ukazuju na potrebu za daljnjim unaprjeđenjem strukture i podrške studentima, u smislu

osiguranja optimalnih uvjeta za učenje i umjetničko izražavanje u natjecateljskom kontekstu.

6. Zaključak

Na temelju teorijskih afirmacijskih i negacijskih premisa o dobrobitima i važnosti natjecanja za razvoj glazbenih umjetnika može se zaključiti da sudjelovanje na zborskim natjecanjima, iako zahtjevno, višeslojno i izazovno, i dalje predstavlja značajan resurs u glazbenom obrazovanju, primarno u motivacijskom smislu. Međutim, potrebno je voditi računa o činjenici da se puni pedagoški potencijal natjecanja ostvaruje tek kada se natjecanjima pristupi odgovorno, s jasnom svijesću o mogućnostima, ali i ograničenjima sudionika. Upravo zbog kompleksnosti učinaka natjecanja, ključna je uloga dirigenta i organizatora u usmjeravanju iskustva prema cjelovitom i razvojnome učenju. Kvalitetno pedagoško vodstvo podrazumijeva davanje prednosti procesu, a ne rezultatima, promoviranju vrijednosti kao što su suradnja, umjetnička autentičnost i osjećaj emocionalne podrške, a ne nezdrave kompetitivnosti. U tom slučaju natjecanja prestaju biti isključivo ocjenjivačke priredbe i postaju edukacijske platforme koje omogućuju dublje razumijevanje glazbe, vlastitog umjetničkog izraza i napretka te jačanja i poboljšanja međuljudskih odnosa i motivacije za daljnji rad.

Literatura:

- Apfelstadt, Hilary. „Rehearsal planning: Thoughts on structure and style.“ *Music Educators Journal*, 87(3), 2000, 17–20.
- Austin, James. „Competition: Is music education the loser?“ *Music Educators Journal*, 76(6), 1990, 21–25.
- Benoy, Ayla et al. *European young singers inventory*. E-izdanje, European Choral Association – Europa Cantat, 2015.
- Davidson, Jane. *The music practitioner: Research for the music performer, teacher and listener*. Routledge, 2017.
- Hallam, Susan. *Music Psychology in Education*. Institute of Education, University of London, 2006.
- Hylton, John. *Comprehensive choral music education*. Prentice Hall, 1995.
- Jordan, James. *The Choral Rehearsal - Evoking Sound: Techniques and Procedures*. Chicago, IL: GIA Publications, 2007.
- Jorgensen, Nancy et al. *Things they never taught you in choral methods: A choral director's handbook*. Hal Leonard Corporation, 1995.
- Nicholls, John. „Achievement motivation: Conceptions of ability, subjective experience, task choice, and performance.“ *Psychological Review*, 91(3), 1984, 328–346.
- Palmer, Roger. „Questions arising from the views of some members of four amateur classical music organizations.“ *International Journal of Community Music*, 1(2), 2008, 203–216.
- Parker, Elizabeth. „Exploring student experiences of belonging within an urban high school choral ensemble: An action research study.“ *Music Education Research*, 12(4), 2010, 339–352.
- Phillips, Kenneth. *Directing the choral music program*. Oxford University Press, 2004.
- Radočaj-Jerković, Antoaneta i Milinović, Majda. „The factors and circumstances affecting the direction and type of students' motivation to participate in school choirs.“ *Building experience and meaning in music education*, Milena Petrović, Belgrade: Faculty of Music, 2017, 187–200.
- Radočaj-Jerković, Antoaneta et al. „Zborsko pjevanje kao oblik neformalnog učenja i njegov utjecaj na formiranje dječjih glazbenih preferencija.“ *Školski vjesnik*, 67(2), 2018, 311–329.

- Ryan, Richard i Deci, Edward. „Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being“. *American Psychologist*, 55(1), 2000a, 68–78.
- Ryan, Richard i Deci, Edward. „Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions.“ *Contemporary Educational Psychology*, 25(1), 2000b, 54–67.
- Škojo, Tihana, et. al. „Utjecaj zborskoga pjevanja na razvoj glazbenih preferencija djece predškolske dobi.“ *Globalne i lokalne perspektive pedagogije*, Renata Jukić et al., Filozofski fakultet u Osijeku, 2016, 59–72.
- Weber, Zdenka. „Članstvo u amaterskom pjevačkom zboru – to nije samo pjevanje.“ *Ars Choralis*, 1, 2010, 1–16.

Mia Janković Shentser, doc. art., univ. spec. art. therap.
The Academy of Art and Culture in Osijek
mijashe@gmail.com

OPENINGS IN ART THERAPY OR „I DON'T KNOW HOW TO DRAW”

Original scientific paper

UDK 615.8:7 | <https://doi.org/1059014/DBSR4148>

*Thank you to Wendy,
a beautiful soul whom it was an honor to work with,
be the witness to her openings, and her wisdom.*

Abstract: The paper explores the experience of the beginning of the therapy process as experienced in the moment emotionally, physiologically, mentally, and relationally.

In research about openings in psychotherapy noticable amount of space is dedicated to emotion regulation due to shame, anxiety, and attachment complications. Resistance is not solely attributed to the beginnings of the therapy sessions, but in its intensity it dominates the beginning of the process.

These issues emerged in art therapy process with Wendy (pseudonym), whose case will be presented in study of this theme. 83-year-old Holocaust survivor with complex trauma, sturdy and sensitive, expressive and gentle woman bravely immersed herself into abundance of insights, consciously making decision to change, which supported the therapeutic process of transformation from resistance and shutt-down to curiosity and action.

Attending to the physiology of the person with polyvagal informed art psychotherapy practice, Somatic Experiencing and Sensori Motor Psychotherapy, art therapy process was excelled in understanding, regulating, and controlling the autonomic nervous system response.

Using immense human ability to generate image through the embodied experience of the perceived reality and meaning making of these images, layed a path to working through the emerging emotion, thought, and behaviour patterns towards an awareness and subsequently - a change.

Keywords: art therapy, polyvagal theory, somatic experiencing, openings, resistance

1. Introduction

At the very beginning of many a process, art therapists are faced with reactions like „I don't know how to draw”, „I have two left hands” in a more humoristic self-perceptions, or, in the most honest account: „I don't want to appear ridiculous”. The fear of white paper, canvas, or a lump of shapeless modeling material can be translated to fear of judgment and self-criticism; shame disguised in perfectionism; authority issues, necessity for stronger boundaries, all a cue for protection and defense mechanisms which often afloat as different strategies of resistance. Starting therapy process, as much as each session, even after establishing a trustful and safe therapeutic bond, can be burdened by these problems (MacFarlane et al. 2015; Baumann and Hill 2016; Marks et al. 2019).

The inability to express in art materials comes from a stigma that made an artist the sole owner of this ability and can be assigned to the belief that talent is inborn, given only to the lucky and therefore cannot be found in others than the „chosen ones”. Art is therefore put on the pedestal for the wrong reasons. There are other qualities of art that are not easily found even in artists, but especially not among those who use art techniques for practical reasons, a leisure, or to make their point visible.

Those qualities are deeply seated in reflection, introspection, philosophy, Self psychology, contemplation, which are all very welcome in art therapeutic process. They draw their point in most of the levels of our being: mental, emotional, physical. They exist in „primitive” and sophisticated expression (concerning development of humans generally and a person specifically), they encompass subconsciousness, preconsciousness, and consciousness, precede and conclude our thoughts.

Jung spoke of the psyche as operating in images (Schaverien 1999) which is constantly proved by the way our mind works: on account of any thought, emotion or an incident, even when hearing or reading a word, an image is spontaneously generated. Think of the „glass”.

What comes up? A word, or an image? What kind of an image? The image (spoiler alert) will be different in each of you who imagine it. An object which from we drink, a window, broken glass on the kitchen floor... symbols will come up just by calling a word. It is the pool of inner content wherefrom art therapists are able to draw the deepest connections between the reality that surrounds us and the reality of the inner worlds that experience the world, and integrate the at-the-moment accesable conclusions.

The concept of inspiration is another godlike aspect artist has been appointed with that put the art expression under the veil of awe. Let's break it right now: inspiration comes with great work, and any thinker, confectioner or rocket scientist has felt it.

More important concept in art expression is certainly creativity. Every human is creative in smaller or larger capacity. How opened to the creative process we are, will depend on our feeling of safety, curiosity, and own coping skills in challenging situation.

The creativity will add lightness to exploration and open-mindedness to the process, especially at the beginning of it. Additionally, it is important for a person to be available to open up to and engage with personal issues internally, even when this is uncomfortable (Kleiven, Hjeltnes, Rabu and Moltu 2020).

The expectation to express a thought in a visual form is often overwhelming, hinders safety and creates a stunning incapability of drawing even a stick man. This preconception of innability to create is often reinforced by the educational system which has rules „how-to” anything, what is (un)acceptable, and when to stop to create, meaning, when to grow-up, exchange the art expression with art theory. Art classes finish with the grammar school in most educational systems, and creativity is thus limited.

Therefore, when facing the possibility of making artwork, most of persons will have done it for the first time after the kindergarden or school resulting in the feeling of awkwardness. Calling it „kindergarden stuff” in derogatory sense, taken from social preconception of kindergarden not being serious (ask parents), becomes voice of

endangered self-perception of the ego. Being serious and respectful instead of „child-like” and open, makes the art therapy setting, often a table full of art materials, obsolete.

In art therapy these obstacles are overcome by projecting into the person's scribble or given image, working on sensori-motor level, by giving instructions or leading a guided imagery among many methods, all of which are directive and made to trick the defense system of a person into the artwork. However, there are other options this article lays out.

We could presuppose that it is futile to try to work with strong resistance. If person decided s/he cannot make any creative work, then there is no connection to the media and hence no ground for starting the art therapeutic process. Well, no. Because art therapy is reclaiming the depth of introspection, contemplation, and sophistication of perception and visual expression, because image is the natural way humans create concepts, because it was human expression since the beginning (of humans and a man), because it is a channel to communicate between subconsciousness and consciousness, because it stays as a record and reference of passed experiences...

2. Theories behind the point

Arts therapies are our first psychological and spiritual aid since the beginnings of human civilization: in the face of loss, crisis and conflicts, death, birth, weddings – arts were the first psychotherapies (Malchiodi 2023). Humans expressed their deepest thoughts and emotions through art long before the words and cognition could explain it. Art therapy processes repeatedly reveal the vast connection between image and human experience. It reaches into the depth of spontaneous expression not necessarily connected to esthetics, but essentially to materializing and/or animating the invisible parts of the inner worlds, those that make the atmosphere from air filled space, that make a meaning out of sequence of images; reality out of

visions; those that one emits and communicates to another, those we can sense as they reside in the space between us.

In individual, and even more in the group art therapy, the space one occupies is full of information about transference, counter-transference, attachment, relation to authority, self-perception mirroring in the body posture, eye contact, face expression, gestures, and visible physiology (breathing, sweating, eye dilatation), these factors reveal autonomic state of a person. And all this before even saying a word.

The somatic approach to art therapy presented in this article, works with the person's physiology, autonomic nervous system regulation, body awareness, and the „access to spontaneous potential” (McNelly 2005).

2.1. From the beginning..to the present

In his writing about beginning of the treatment, Freud (1913) writes about expectations and resistance, both distancing a patient from authentic Self representation. However, he observes the initial criticism or a doubt, as well as trustfulness and compliance as a symptom, a part of a psyche of a patient.

The inability to think of something to talk about, translatable to inability to express visually in art therapy, is recommended to be „challenge(d) then and there, and come to grips with it” (1913). This challenge includes addressing the transference, without which the client is left detached, socially unengaged and unsafe, speaking in terms of polyvagal theory. Without establishing this basic stance we are advised not to start the deep work, both by Freud and Porges, to connect both ends of the psychotherapeutic heroism.

Steven Porges introduced Polyvagal theory (1995) offering a new perspective to autonomic nervous system's response to a threat involving two major pathways of vagal nerve, dorsal and ventral vagus, both parts of the parasympathetic nervous system. Dorsal vagus pathway is located in the lower, subdiaphragmatic area, and is responsible for the responses of freeze, shutt-down, and dissociation, while ventral

vagus pathway wanders around the face, throat, until the heart, and is enabling us to function while safe and calm.

First part of NS to develop (500 mil. years ago) was dorsal vagus, responsible for the immobilisation response to the threat – what we call reptile brain endearingly, and meant survival in terms of opo-sum. Sympathetic part of nervous system developed subsequently (400 mil. years ago) and made the activation in the face of danger possible - the fight or flight reaction, the evolutionary take on the predator vs. pray situation. The last addition to our nervous system was the *social engagement system* (Porges 1995) - the myelinated, ventral pathway of vagus nerve which entitles connection to facial muscles responsible for facial expression: our possibility to communicate with a gaze; middle ear muscles enabling listening and discerning background noises from the distinct frontal ones; ingestion muscles enabling sucking and chewing, pharyngeal muscles that enable swallowing; laryngeal muscle responsible for expressing emotion by intonation and pitch; and the neck muscle, tense and alert, responsible for the head turn in the direction of the threatening sound. All these reactions happen unconsciously enabled by our autonomic nervous system urging our body to act on account of these subcortical mechanisms, instinctively defending us in the face of danger.

The evolution of the nervous system shaped not only the different autonomic responses listed above, but their hierarchy too, i.e. the order they were created will be the order they follow on the way to and from the safety. When safety is compromised, vagal brake weakens and alert state follows as an orientational arousal of sympathetic system that will get a full blown activation when the level of danger rises. When this state of activation further overwhelms the sympathetic system, the vagal brake weakens even more and the dorsal pathway is activated, which leads to immobilization, shutt-down, and dissociation.

From the shutt-down state, we will need to employ sympathetic state of activation, before reaching the calmness and safety of ventral autonomic system.

Following these outlines, work with representation of vagal states in art therapy leads to a better understanding of personal patterns of sensations and emotions hiding behind the autonomic response to any scale of threat. To some individuals this will mean talking to large audience, to some it will be the job interview, and to yet another being presented with the blank paper. Circling back to the openings of the session, in these first moments, client will usually show his/her autonomic state. If the therapist can tune into this state of a client, there will already be enough communicated so that the therapist can employ coregulation and thus secure the safety response, create a space where anxiety can naturally subside. This presupposes the therapist to be „anquored in safety” (Dana 2018), or s/he should be working towards this.

2.2. Attachment links to creation of the autonomic state

At the very beginning of life, infant's life depends on coregulating role of the attachment figure. Speaking from the polyvagal perspective, safe attachment presupposes active social engagement system, where the ventral vagus plays the main role, acting through the caregiver's calming voice, gentle touch and relaxed, loving gaze. As a result of these cues of safety of an adult, the nervous system of an infant responds with ventral state. Nervous systems align. Verbal communication still doesn't make sense, instead, mostly unconsciously, we use “right brain to right brain” communication or neuroception: our subconscious system for detecting safety of surrounding (Porges 2004). Nervous system of the baby senses the in/stability of the caregiver's nervous system and responds accordingly. Repetition of supposed assurance that even when challenges appear, there is a possibility of returning to safety, gives an infant an opportunity to slowly master coping and self-regulation. In case the individuals do not have the chance to gain this experience, they will have difficulty in coping with challenging situation and thier autonomic state will be overwhelmed, highly activated or detached.

As explained above, this will influence the starting of the therapeutic processes and define the stance therapist needs to take. Secure attachment gives a child an opportunity to be safe and feel free to explore, be able to play and in the moment of threat have a safe haven to come back to. As attachment is stable and repetitive in important relationships through the life span (Ainsworth 1979), transference patterns with the therapists are usually ones to mirror attachment style. Recent research shows that clients with secure attachment patterns show better treatment outcomes than clients with insecure attachment patterns (Levy, Kivity, Johnson, and Gooch 2018). Strong positive relationship between safe attachment and engaging in art material was found, as well as negative in case of avoidant attachment style (Corem, Snir, and Regev 2015).

2.3. Objects relating

Child relates prior to actively engaging with objects, even live ones, like mother or father. Steadily growing, it goes from object relation to object use (Klein 1943). In art therapy this is to say that the moment we relate to materials, then those art materials are used for expression. Together with the therapist, art creation is used as a mirror of the object relation (Robbins 2016).

While it is easy to relate to a *good object*, it will be far greater challenge to relate to a *bad* (Klein 1975) one. Relation to art materials can be viewed through the lens of the object relation and thus observed through the difficulty of connecting to one, of touching it or possibly needing to use a *transitional object* to be able to establish a connection, trust and finally ability to use it to express him/herself.

The separation process of the dyad of caregiver and infant brings the possibility of sharing the reality and sense of continuity of being through series of disconnections, frustrations, and connection again. With separatedness, the possibility of transitional object and potential space is born, and the experience of gradual rise of ego is practiced. The me and the other: the not-me, discovered by separation of dyad, give birth to polarity of fantasy and reality. Here, the play

becoms the tool of understanding how the inner and outer reality function together. Transitional object simulates the first externalized object (Robbins 2016) and creative act is born.

2.4. To play or not to play

Invitation to explore our physiological states in images gives us a neverending playground to engage in, become aware of, and, in time, in control of (as in „regulate”).

Play is the magic word here, so ambiguous that for some it can evoke burst of excitement, and for another a sarcastic scoff. Play that is in play here encompasses curiosity and acceptance of unpredictability and loss of control. Creating each moment anew is a definition of a creative process.

Resistance, however, will block creativity (Winnicott 1952), will leave the paper blank, raise barriers to flow of creation. Again, that elephant in the room. Instead of ignoring it, we can explore the empty paper or a shapeless mass. We can play with what is given. Winnicott (2005) writes that „Psychotherapy has to do with two people playing together. The corollary of this is that where playing is not possible then the work done by the therapist is directed towards bringing the patient from a state of not being able to play into a state of being able to play” (pg. 38). Because therapy is a creative proces, because our mind works in a playful way...

Nevertheless, play is unfairly left to the children, with somber outlook into the adult world. Weather the eroticism is the only play recognized as adequate for the adults is open for a discussion, leaving us with passive or receptive cultural events as common playlike activities. It is interesting then that Winnicott leans on intersubjectivity as a context in which we play (in psychotherapy) and sees relationship between people as both the catalyst for development and the vehicle for therapeutic change (Applegate 1999).

While regressing in play and creating this creative space for change, we actively employ immanent “urge to communicate” and even

stronger “urge to be found” (Winnicott 2005) which is so deeply present in each human and each dialogue. This is the reason why resistance is but a symptom whom we work with. Just as transference and countertransference are co-constructed in the relational “space”, forming “an intersubjective system of reciprocal mutual influence” (Stolorow 10), resistance too can be constructed in this relational space, but also de-constructed. Rather than to be dispelled, resistance can instead be seen as an essential element of the therapeutic process that delivers “news from within” (Bollas 1987) about the deepest subjectivities of both the client and clinician (Applegate 1999).

Although art therapists are careful to state that one need not have any skills to undergo art therapy, many people still fear expressing themselves in art materials. Perhaps this is because they focus on the use of imagery, which is defined as the representation of reality (Gladding 1998). In attempt to represent something, person opens up to self-criticism. Some can remain unattached to how realistic their images appear, but others not, and when people are concerned about technique and result, the communication with the unconscious mind is lost (Dalley 1987). This is the place for nonrepresentational expression in art therapy (Withrow 2004), the availability of the therapist, his attentiveness and calmness towards the client, holding, and here-and-now stance.

2.5. Trauma and Holocaust Survivors

Holocaust survivors, marked by unutterable trauma, now in treatment as an elderly population carry symptoms of anxiety, trauma, PTSP, cPTSP, drawing from life context of refuge, immigration, loss,..., third age, each with their own specifics. With different medical issues hovering, many other life events add to the clinical picture.

The reality of survivors is often built on repression of the traumatic content or abandoning of the emotional part of the experience (de-cathexis). Telling their story with a journalist's accuracy, dissociating

the personal investment, they simultaneously convey important message and protect themselves from unsurmountable pain.

Holocaust survivors handle materials with care and parsimony, related to the lack or no resources they experienced, and to the emotional state of destruction and loss (Presiado 2016). They learned consequently to deprive themselves of *joix de vivre* (Lockwood, and Shaw 2012), and stayed far from the concept of abundance, widely renowned as new generations stomp ahead.

Loss of attachment figure is given, hence possibility of safety and security is lost as well as possibility to be lost in imagination, disillusioned by anything else than reality.

By allowing the physiology of trauma to reveal itself in a concrete sensorimotor activity and as an image, art can safely modulate the traumatic effects, and help process and integrate traumatic memories (Gantt, and Tinnin 2009). By facilitating awareness of these sensorimotor experiences, thoughts, and actions during art-making, art can promote proprioception, emotion regulation, and the integration of dissociated memories while enabling them to gain a sense of control over the unfolding images (Lahad et al. 2010; Hass-Cohen 2003; Talwar et al., 2007). This is consistent with Ogden and Minton's recommendation (2000) to integrate sensorimotor activity when treating trauma in order to quiet the amygdala and promote a more optimal balance between the amygdala and the hippocampus as well as activate both the right and left hemispheres through image-making (Lusebrink 2004; McNamee 2005; Israeli, Regev, Goldner 2021). Three major functions of art emerged in work with Holocaust survivors: artwork as compensation for the loss of childhood and as a way to process childhood experiences, art as connecting body and mind, and art as a way to regain self-worth and self-agency (2021).

Art-making generally has a positive effect on mood (Drake et al. 2011), generates a sense of calm (Abbing et al. 2019), freedom, greater expression of sensations, sensory consciousness as well as a connection to the 'Self' (Talwar 2007; Israeli, Regev 2021).

Although the trauma literature underscores the place of the creative process as an opportunity for clients to externalize their internal pain, it is also crucial in finding meaning, and thus, helps promote resilience in elderly (Diamond 2018).

Experiential and emotional processes are addressed in art therapy with effects on reduction of the phenomenon “experiential avoidance” (Hayes, Wilson, Gifford, Follette, and Strosahl 1996). Further, art therapy is developed as a bottom-up strategy for emotion regulation, starting with experiences through actions using mental images and then aimed at behavior change and insight (Haeyen 2018).

2.6. Seizing the image: neurology of expression

Image is a natural way our nervous system communicates with the host – our Self, the surrounding, and others in this surrounding (Damasio 2021). Subcortical neural activity detects information corresponding with senses and creates patterns which are relayed to the associative cortices in brain, where in turn the image is created on account of the data given by the autonomic nervous system (2021). In this way, our senses and our unconscious experiences form our state of mind.

These images are being stacked on account of experiences and by seconds, and are a rich language our subconscious operates with.

Autonomic nervous system deals with intricate states of interoception, exteroception, and proprioception (Levine 2018) which means our autopilot monitors and associates all the information gathered from the surrounding and creates our opinion of Self, others and the connection between those, completely by itself and mostly without our conscious knowledge.

One step further, we proceed from the image to emotion: delicate informations of the points in the continuum of comfortability to uncomfotability, together with the sense information (interoception, exteroception and proprioception) adds up to form specific emotion, much more sophisticated than the five basic emotions, creating even

higher resolution of a emotionally charged image. This is the base of the neurology that art therapy works with.

3. Case study

Wendy (83) was a lonesome only child denied an intimate relationship with her traumatised, absent mother. Her father was kind and goodhearted and acted as a primary caregiver. However, he had a dark side, demanding, controlling, and emotionally abusive.

While modelling the maladaptive trauma response by satisfying others on account of neglecting her own needs, Wendy also felt that her life energy is locked, stuck and repressed - her conflict throughout the life.

After leaving home, she found an abusive partner whom she divorced soonafter, and traveled the world between him and her parents with her two children. Her flight further detached her from the possibility of safety and finding her True Self, which is her mission still. The filigran fraction of the process presents a turning point following her abusive ex-husband moving back to her country of residence terminally ill and his passing away. This brought up lot of resolutions after lots of questions.

3.1. Setting

Wendy was assigned art therapy sessions once a week in a program of homebound Holocaust survivors as part of the social care program of the organization Caffè Europa.

3.2. Process

The simple question "How are you?" is opening the session each time (Figure 1). This question can be very useful in the opening minutes of therapy sessions. Using physiology as a background for this intro, we grow sensation awareness, generating an image, or a resistance to

create. While given attention it needed, Wendy's resistance became evident as allegory of judgment and gate for other issues to come pouring out.



Figure 1.

My state here and now.

*"Darkness is always pulling me down, no matter where I strive,
I have to be pull back. I do not deserve..."*

While all the materials on the table offer abundance, Wendy feels pressure. Everytime she would turn from the already dipped-in-color brush to the conversation that could last forever. Turning the attention to this avoidance would result in recognition of judgement. Still living under the rules her father established and fulfilling his demands, she felt she shouldn't paint, indulging in leasure and luxury, but do the important things in life (overwhelming to do lists she never could finish).

Honing in on the judgment, she notices a shift in her body: something shrinks inside, she becomes smaller, withdraws all the way back to her middle spine and tries to find safety. We explore it more through the somatic awareness. A vivid image is generated of her hands being strained by belts, conveying her struggle with the wishing to create and express herself and the belief that it is wrong to do so. Focusing more on the somatic states, she feels her shrinking being

wrong in her core, being unworthy of being born and thus not being worthy to enjoy or feel the simple sense of being. We recognize and engage the polyvagal states (Figure 2).



Figure 2.

3 autonomic states, following polyvagal theory: dorsal state (shut-down, parasympathetic state), activation (sympathetic state), and ventral state (secure, parasympathetic state)

All the black color is the shut down, the inability to activate inner strengths, disabling the safety - the yellow. The black is strangling the yellow - ventral, calm and safe state, which wants to raise to the activation but is unable. The red is the activation, hardly existing in her reality.

The negative experience of being strained, judged and guilty is interpolated and eased by the positive image of creativity and intrinsic source of energy she spontaneously feels as we explore somatic states (Figure 3). Pendulating (Levine 2018) back and forth these images and sensations she is able to contain the negative sensation without being overwhelmed or shut down, and let the outlook of the positive and calm break through the scenery making her available to the enveloping safety.

Exploring further the inability to make an action towards wanted goal, Wendy creates red abstract shape closed up from above (Figure 4). She finally recognizes a figure: herself as withdrawn, belittled,

with barrier closing her in the seclusion she created for herself. The visual transformation makes the barrier be perceived as her hands. Instantly her body gives her an impulse to move the hands and the activation towards the wellbeing is made. She smiles with deep understanding of her power.



Figure 3.

Expression of the wish to create

"I feel deep inside me the life I cannot have. There is somewhere in me a source of energy that yearns, desires,...but I fail it everytime, I am not allowed to have it.."



Figure 4.
Feeling stuck.

*"This should be my protection
and instead I am frozen from fear, it's my jail."*

Movement became Wendy's way of understanding minute changes in her self-perception. Bilateral movement which neurally employs both hemispheres, and empowers.

The possibility of perceiving the barrier from the position of the adult self instead from the child version who is dedicated to father's instructions reframes the state in which she finds herself in front of the paper and color. Now, she felt empowered and the helpless situation transforms into a potential. As if preparing for a fight, Wendy took a deep breath and started to paint.



Figure 5.
Bilateral movements, balance, freedom, exploring
newly acquired self-understanding

Motion of hands passed from narrow and short to full range and long connection to the paper. Paper format grew and from table, we had to move to the wall, while the hands were describing the circular free form, massively liberating her curled up child Self and opposing it to the adult Self already taking the guide role.

Secondary themes of boundaries were set in one of the last works we have done in the individual therapy sessions (Figure 6). While staying with the circular form she leaves it open for good and bad to enter. There is a lot of bad around afterall. However, except of the excitement that can overwhelm and appease, the boundaries of her loved forest and sea are surrounding her, as a protection and reminder she knows where to go in time of need.



Figure 6,
Boundaries

"My world is composed by different emotions, and I contain them. They are dynamic and I allow it. The circles in the corners are supposed to show balance, but the right side down circle shows this is not completely true. I let him be like this, nothing is perfect.."

4. Discussion and Conclusion

Beginning of the process is curious, exciting, thrilling, and occasionally, scary. Through deep processes of psychotherapy, beginning presents a situation bound to set off range of different responds, all significantly dealing with resistance. The defence mechanism will be significant in guarding from judgment, self-criticism; shame, authority issues, boundaries, attachment complications, and implications of threat to safety.

These can be addressed by focusing on autonomic state, attuning to associating, feeling emotions, and sensing sensations, and by this somatic work let the spontaneity of embodiment to generate the image

which will lead the way to unique patterns of a person. These embodied images (Schaverien 1999) will be impregnated with autonomic states in the here-and-now and will be explored in therapy sessions with the potential of insights about to happen. The image touches the depth before it ...

To employ co-regulation, therapist will tune in to the person's autonomic state and act as a attachment figure, securing the safety response and creating a space where anxiety can subside and creative process start. While resistance blocks creativity, therapist works with person on the resistance itself, and engaging the person's ability to hone in on his/her own inner sensations and their visualization.

Working with the physiology as a behavior gives a person a possibility to communicate the here-and-now state without threat or judgement, teaches a person to sense, regulate, and control his/her state, and additionally reinforces the resilience, possibility to experience life fully, and grow.

The paper also follows the art therapeutic process with a Holocaust survivor who managed to go from innbidity to open up because of core existential ambiguity, negative belief of not having the right to be and thus being limited in expression of own thoughts and emotions. By unleashing the access to somatic experience, Wendy was able to sense her senses without judgement and guilt and uncover long burried yearnings, strivings, and profuse ideas of own existence.

Resources

- Applegate, J. S. "Winnicott and the paradoxes of intersubjectivity". *Smith College Studies in Social Work*, 69(2), 201–220, 1999, doi:10.1080/00377319909517551.
- Baumann, E. C., and Hill, C. E. „Client concealment and disclosure of secrets in outpatient psychotherapy“. *Counselling Psychology Quarterly*, 29(1), 53–75, 2016. <https://doi.org/10.1080/09515070.2015.1023698>.
- Dana, A. D., and Porges, S. *The Polyvagal Theory in Therapy: Engaging the Rhythm of Regulation*. Karnak Books, 2018.
- Diamond, S., and Shrira, A. „Psychological vulnerability and resilience of Holocaust survivors engaged in creative art“. *Psychiatry Research*, 264, 236–243, 2018. doi:10.1016/j.psychres.2018.04.01.
- Freud, S. „On Beginning of the treatment“, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XII (1911–1913), London Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, 1958.
- Goethem, A. van, and Sloboda, J. „The functions of music for affect regulation“, *Musicae Scientiae*, 15(2), 208–228, 2011. doi: 10.1177/1029864911401174.
- Gross, J. J. „The Emerging Field of Emotion Regulation: An Integrative Review“. *Review of General Psychology*, 2(3); 271–299, 1998.
- Gross, J. J., and John, O. P. „Individual differences in two emotion regulation processes: Implications for affect, relationships, and well-being“, *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(2) , 348–362, 2003. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.85.2.348>.
- Haeyen, S. and Hinz, L. „The first 15 min in art therapy: Painting a picture from the past“. *The Arts in Psychotherapy*, 71, 2020. doi:10.1016/j.aip.2020.101718.
- Haeyen, S. et al. "Efficacy of Art Therapy in Individuals With Personality Disorders Cluster B/C: A Randomized Controlled Trial. *Journal of Personality Disorders*, 32(4), 527–542, 2018. doi:10.1521/pedi_2017_31_312.
- Israeli, R. et al. „The meaning, challenges, and characteristics of art therapy for older Holocaust survivors“. *The Arts in Psychotherapy*, 74, 101783, 2018. doi:10.1016/j.aip.2021.101783.
- Janković Shentser, M., and Rubin J. „Interview“. *Art terapijski Transfer*, 1, 10–24, 2023. <https://hrcak.srce.hr/clanak/454748>.

- Jung, C. G. Psychological Types, *The collected Works of C. G. Jung*, Vol. 6, Princeton University Press, 1971.
- Klein, M. *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*. Delta, 1975.
- Kleiven, G. S. et al. „Opening up: Clients’ Inner Struggles in the Initial Phase of Therapy“. *Front. Psychol. Sec. Psychology for Clinical Settings*, Vol. 11, 2020. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.591146>.
- Levine, P. A. *Healing Trauma: A Pioneering Program for Restoring the Wisdom of Your Body*. Sounds True Inc, 2008.
- MacFarlane P. et al. The early formation of the working alliance from the client’s perspective: a qualitative study. *Psychotherapy*, 52, 363–372, 2015. doi: 10.1037/a0038733.
- Malchiodi, C. *Trauma and Expressive Arts Therapy: Restoring the Self through Multiple Senses*. World Art therapy Conference, online. <https://www.artstherapies.org/world-art-therapy-conference-schedule> (visit: February 3rd, 2023).
- Marks, E. C. et al. “Secrets in psychotherapy: For better or worse”. *Journal of Counseling Psychology*, 70(5), 534, 2019, <https://doi.org/10.1037/cou0000699>.
- McNeilly, G. *Group Analytic Art Therapy*. Jessica Kingsley Pub, 2005.
- Porges, S. W. “Orienting in a Defensive World: Mammalian modifications of our Evolutionary Heritage. A Polyvagal Theory”. *Psychophysiology*, 32 (4), 301-318, 1995.
- Porges, S. W. “Neuroception: A Subconscious System for Detecting Threat and Safety”. *ERIC, EJ938225*, 19-24, 2004.
- Robbins, A. *Object Relations and Art Therapy. In Approaches to Art Therapy*, Rubin J. (Ed.). Routledge, 2016.
- Schaverien, J.. *The Revealing Image. Analytical Art Psychotherapy in Theory and Practice*. Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. Routledge, 2005.
- Winnicott, D. W. *Through Paediatrics to Psycho-analysis*. Hogarth Press, 1958.
- Withrow, R. L. “The Use of Color in Art Therapy”. *The Journal of Humanistic Counseling, Education and Development*, 43(1), 33–40, 2004. doi:10.1002/j.2164-490x.2004.tb00040.x.

Igor Mavrin, doc. dr. sc.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
imavrin@gmail.com

RAZVOJ PUBLIKE U EUROPSKIM PRIJESTOLNICAMA KULTURE – EVOLUCIJA STRATEŠKOG OKVIRA

Izvorni znanstveni rad

UDK 658:008 | <https://doi.org/1059014/JEAJ9885>

Sažetak: Razvoj publike unutar programa Europskih prijestolnica kulture (EPK) doživio je značajnu evoluciju – od elitističkog pristupa i naglaska na turističkoj atraktivnosti do modela participacije, su-kreacije i kulturne demokracije. Kroz rad se analizira transformacija ovog pojma kroz različite faze programa EPK, pri čemu se posebno naglašava prelazak s pasivnih konzumenata na aktivne su-kreatore kulturnih sadržaja. U radu se oslanja na teorijske okvire kulturne participacije, digitalne inovacije te praksu EPK gradova od 1985. do 2029. godine. Kroz meta-analizu prijavnih knjiga recentnih EPK kandidatura (2020.–2029.), istaknuti su trendovi kao što su decentralizacija, inkluzivnost, participativno upravljanje i zelene politike. Poseban naglasak stavljen je na važnost mladih, tehnologije i lokalnog identiteta u razvoju publike. Zaključno, razvoj publike nije više samo instrument kulturnog marketinga, već sredstvo građanske transformacije i oblikovanja zajedničke budućnosti u kulturnom polju.

Glavne riječi: kulturna demokracija, kulturna participacija, kulturni menadžment, digitalna transformacija u kulturi, su-kreacija.

AUDIENCE DEVELOPMENT IN EUROPEAN CAPITALS OF CULTURE – THE EVOLUTION OF A STRATEGIC FRAMEWORK

Abstract: Audience development within the European Capitals of Culture (ECoC) programme has undergone a significant evolution—from an elitist, tourism-driven model to one based on participation, co-creation, and cultural democracy. This paper analyses the transformation of this concept across various phases of the ECoC initiative, with particular attention to the shift from passive consumers to active co-creators of cultural content. The research is grounded in theoretical frameworks of cultural participation and digital innovation, supported by a meta-analysis of ECoC bid books (2020–2029). Key trends such as decentralisation, inclusion, digital transformation, and civic engagement are highlighted, with emphasis on the roles of youth and local identity. Audience development is thus reframed as a mechanism for social cohesion and cultural transformation.

Keywords: cultural democracy, cultural participation, cultural management, digital transformation in culture, co-creation.

1. Uvod

Razvoj publike sve se više afirmira kao strateški i na dokazima utemeljen proces čiji je cilj izgradnja, diversifikacija i produbljivanje javnog angažmana s kulturnom ponudom. Ovaj pristup integrira analizu publike, oblikovanje programa, marketinške aktivnosti, participaciju i digitalne inovacije kako bi se uspostavili održivi, dugoročni odnosi između kulturnih institucija i javnosti (Cerquetti 9). U svojoj srži, razvoj publike djeluje kao primijenjena analiza publike koja omogućuje kulturnim organizacijama da razumiju tko koristi njihove sadržaje, iz kojih razloga te kako se to sudjelovanje može proširiti ili obogatiti (Gillard 15). U kontekstu muzeja i izvedbenih umjetnosti, razvoj publike također ima šire društvene ciljeve, poput socijalne uključenosti, sudjelovanja zajednice i redefiniranja institucionalne vrijednosti za sve raznovrsniju publiku (Galeati 15).

1.1. Temeljni pojmovi i svrhe

Razvoj publike temelji se na oblikovanju potražnje pomoću analitičkih podataka, s ciljem usklađivanja kulturnih programa s očekivanjima i interpretacijama publike u promjeni (McCarthy 14). Pojmovi poput segmentacije publike, sudjelovanja, učenja posjetitelja, lojalnosti i konverzije ne-publike česti su u relevantnoj literaturi (Algán 14). Primarna svrha razvoja publike je proširiti ili stabilizirati publiku, povećati društvenu relevantnost kulturnih institucija te ostvariti društvenu vrijednost koja nadilazi kratkoročne ekonomske ciljeve (Amigo 14).

Područje razvoja publike oslanja se na teorije iz područja ponašanja, kulturnih studija i participacije. RAND-ov model ponašanja ističe kako individualni i institucionalni faktori oblikuju odluke o sudjelovanju u kulturnim aktivnostima (McCarthy 14). Hayes i Slater (2002) razlikuju "misionarski" pristup (privlačenje nove publike) i "glavni tok" (produbljivanje odnosa s postojećom publikom), naglašavajući potrebu za strateškom ravnotežom. Teorije formiranja ukusa naglašavaju važnost ponovljenog izlaganja i učenja kroz konzumaciju

sadržaja u oblikovanju dugoročnih kulturnih preferencija (Schreijer 15).

Participativni modeli i modeli su-kreacije dodatno razrađuju ovaj okvir, s matricama sudjelovanja koje definiraju stupanj dijeljenja moći između institucija i publike. Su-kreativni pristupi pretvaraju publiku iz pasivnih primatelja u aktivne sudionike u stvaranju značenja (Walmsley 15). Modeli izložbenih praksi usmjerenih na posjetitelje, poput modela Podržane interpretacije, operacionaliziraju ovaj pristup uključivanjem zajednica u kuratorske procese (Viera 15).

Empirijske studije potvrđuju kako su strategije razvoja publike najučinkovitije kada integriraju više dimenzija – programski dizajn, marketing, edukaciju i digitalnu participaciju (Gillard 15). Neformalni i lokacijski specifični formati smanjuju neizvjesnost i privlače mlađe i rjeđe posjetitelje (Vercammen 15). Ciljane serije programa usmjerene na specifične demografske skupine, primjerice mlade, pokazuju veću učinkovitost kada adresiraju vremenska, informacijska i društvena ograničenja (Walmsley 15). Strategije povećanja pristupačnosti poput nižih cijena i marketinga temeljenog na vršnjačkoj mreži uspješno privlače nove posjetiteljske skupine (Galeati 15). Istovremeno, usklađivanje digitalnog i fizičkog iskustva – stvaranje tzv. „figitalnih“ ekosustava – podržava trajni angažman i briše granice između virtualne i fizičke prisutnosti.

1.2. Participacija i digitalne inovacije

Su-kreativne prakse, uključujući radionice, zajedničke umjetničke projekte i poticanje aktivnog sudjelovanja, redefinišu publiku kao su-proizvođače kulturnih značenja (Walmsley 15). Digitalni i imerzivni alati, poput proširene i virtualne stvarnosti te personalizacije vođene umjetnom inteligencijom, povećavaju razinu angažmana i omogućuju širem spektru korisnika pristup kulturnim sadržajima (Wang 16). Međutim, implementacija ovih alata mora biti promišljena, kako ne bi dodatno isključila skupine s niskom digitalnom pismenošću (Cerquetti 9). Inkluzivan dizajn nužan je kako bi digitalna participacija doista povećala dostupnost.

S vremenom, razvoj publike prešao je s jednostranih modela isporuke sadržaja na participativne odnose te digitalno posredovane pristupe. Početkom 2000-ih, razvoj publike bio je primarno vezan uz analizu publike i povećanje sudjelovanja (Cerquetti 9), dok su 2010-e obilježene porastom participativnih i interkulturalnih modela (Mandel 14). U novije vrijeme, imerzivne i umjetnom inteligencijom potpomognute tehnologije redefinišu rituale posjeta i načine doživljavanja kulturnih sadržaja (Wang 16).

1.3. Izazovi i budući pravci

Unatoč napretku, kulturne institucije suočene su s brojnim izazovima. Ograničeni resursi, posebno za dugoročne strategije razvoja postojećih publika, otežavaju provedbu održivih pristupa (Hayes 13). Također, postoje značajne metodološke praznine u mjerenju publike koja sudjeluje kombinirano – fizički i digitalno – kao i u procjeni društvene vrijednosti (Cerquetti 9). Ubrzana digitalna transformacija može dodatno produbiti nejednakosti u pristupu (Galeati 15).

U budućnosti, ključni pravci uključuju personalizaciju iskustava putem umjetne inteligencije, razvoj imerzivnih digitalnih okruženja, longitudinalna istraživanja o lojalnosti i formiranju ukusa te jačanje modela suupravljanja s publikom (Mandel 14). Upravo ti modeli participacije, koji nadilaze simbolično uključivanje i teže ravnopravnoj raspodjeli koristi i moći, mogu osigurati dugoročnu relevantnost i otpornost kulturnih institucija (Schreijer 15).

1.4. Europska prijestolnica kulture i publika

Program Europska prijestolnica kulture (EPK), pokrenut 1985. godine od strane Europske unije, predstavlja jednu od najdugovječnijih i najvidljivijih kulturnih inicijativa u Europi. Njegova izvorna svrha bila je isticanje bogatstva i raznolikosti europske kulture te jačanje europske integracije kroz umjetnost i kulturu. Međutim, tijekom godina, EPK je prerastao u platformu za društvene inovacije, urbanu transformaciju i razvoj kulturnih publika.

U tom kontekstu, razvoj publike postao je središnji element EPK strategija, jer omogućuje gradovima ne samo da povećaju broj posjetitelja, već i da osnaže participaciju građana, promiču inkluzivnost i grade održive kulturne ekosustave. Kroz različite pristupe – od decentralizacije kulturnih programa do digitalnih inovacija i participativnog upravljanja – EPK inicijative danas aktivno doprinose transformaciji publike iz pasivnog promatrača u su-kreatora kulturnog života.

Koncept razvoja publike postao je ključna sastavnica kulturnih politika unutar inicijative Europska prijestolnica kulture (EPK), osobito od sredine 2000-ih godina. Dok su rani EPK programi (1985.–2004.) bili dominantno orijentirani na prestiž, turizam i visoku kulturu (European Commission 14), kasnije faze sve više su naglašavale uključivost, sudjelovanje građana i društvenu relevantnost kulturnih sadržaja (Garcia 13). Pregled literature u sljedećem poglavlju detaljno će obuhvatiti teorijski okvir ove teme.

1.5. Metodološki okvir istraživanja razvoja publike u Europskim prijestolnicama kulture

Za provedbu istraživanja o razvoju publike unutar inicijative Europske prijestolnice kulture definiran je sljedeći istraživački problem: Kako su se tijekom godina mijenjale strategije razvoja publike unutar Europskih prijestolnica kulture i na koji način te promjene odražavaju šire transformacije kulturne politike u Europi?

Ciljevi istraživanja su sljedeći:

1. Analizirati evoluciju koncepcije razvoja publike u okviru EPK programa (1985.–2029.).
2. Istražiti utjecaj participativnih i digitalnih strategija na angažman publike.
3. Izdvojiti glavne trendove iz prijavnih knjiga EPK gradova između 2020. i 2029.
4. Utvrditi potencijale i izazove integracije razvoja publike u kulturne politike nakon 2030.

Nakon pregleda literature u nastavku će se na temelju istraživačkih ciljeva kreirati hipoteze istraživanja.

2. Pregled literature

U suvremenim kulturnim politikama, pojam razvoja publike (audience development) zauzima središnje mjesto, osobito unutar strategija Europske prijestolnice kulture (EPK). Njegova važnost proizlazi iz sve izraženije potrebe za uključivanjem šire i raznolikije publike u kulturne procese, ne samo u smislu povećanja broja posjetitelja, već i kroz diverzifikaciju i dublje uključivanje (Kawashima 13).

Kawashima uvodi razlikovanje između tri dimenzije razvoja publike: kvantitativnog rasta, socijalne raznolikosti i intenziteta angažmana. S druge strane, Brown i Novak-Leonard (2011) predlažu pojam aktivne participacije u umjetnosti, u kojoj publika postaje su-kreator, a ne samo konzument kulturnog sadržaja. Walmsley (17) dodatno proširuje ovu ideju konceptom dubokog angažmana, naglašavajući emocionalnu, intelektualnu i socijalnu povezanost publike s umjetničkim procesima. Njegov rad predstavlja pomak s puke prisutnosti prema smislenom sudjelovanju. Teorijsku pozadinu razvoja publike dodatno produbljuju Belfiore i Bennett (2010), koji u svojoj intelektualnoj povijesti društvenog utjecaja umjetnosti ističu složen odnos između kulturnih institucija, publike i politike.

Literatura koja se bavi evaluacijom EPK projekata potvrđuje da ovi programi mogu imati značajan utjecaj na lokalne zajednice, pod uvjetom da su strategije razvoja publike dugoročne i uključujuće. Garcia (320) i Evans (979) ukazuju kako je EPK često korišten kao alat za urbanu regeneraciju i kulturni marketing, no učinkovitost takvih pristupa ovisi o integraciji s lokalnim kontekstom i stvarnim društvenim potrebama.

Garcia, Melville i Cox (12) u evaluaciji Liverpoola 2008. prikazuju da strateški osmišljeni programi, koji uključuju obrazovanje, participaciju i suradnju sa zajednicama, dovode do povećanja kulturnog

sudjelovanja i osjećaja pripadnosti. Primijećen je kvantitativni i kvalitativni porast kulturnih aktivnosti u Liverpoolu. Palmer/Rae Associates (56) u svojoj meta-analizi EPK gradova između 1985. i 2004. godine potvrđuju da se dugoročni učinci EPK programa razlikuju ovisno o razini institucionalne podrške, građanske participacije i političke stabilnosti.

Lähdesmäki (540) donosi važnu dimenziju identiteta, naglašavajući kako EPK djeluje i kao mehanizam europske kulturne integracije, promičući zajedničke vrijednosti i kulturni pluralizam. Ovaj je element posebno naglašen u novijim izdanjima EPK, gdje su kulturni sadržaji snažno prožeti narativima europskog građanstva.

Sudjelovanje građana u kulturnim procesima ključno je za ostvarenje koncepta kulturne demokracije. Bonet i Négrier (2018) govore o participativnom zaokretu u kulturnoj politici, pri čemu se od institucija očekuje da omoguće publike da ne samo pristupaju umjetnosti, već i da su-kreiraju njezin sadržaj. O'Dell (2010) u svojoj studiji promatra kako različiti EPK gradovi interpretiraju europski kulturni prostor kroz lokalne narative, dok Sassatelli (442) ističe da su EPK programi moćni alati kulturne reprezentacije i oblikovanja identiteta, kako lokalnog, tako i europskog.

Lähdesmäki (11) dodatno pojašnjava kako participacija nije samo pitanje pristupa, već i moći i odlučivanja, naglašavajući potrebu za horizontalnim pristupom koji uključuje građane od faze planiranja do implementacije. Unatoč pozitivnim primjerima, postoji snažan kritički diskurs koji upozorava da koncept razvoja publike može biti instrumentaliziran od strane kulturne politike. Hadley (2017) argumentira kako retorika kulturne demokracije može prikriti neoliberalne ciljeve, poput povećanja ekonomskih učinaka i legitimizacije političkih struktura. Slično tome, Belfiore (2002) analizira načine na koje se evaluacija umjetnosti koristi za kvantifikaciju kulturne vrijednosti, često zanemarujući kompleksnost kulturnih učinaka i njihovu nemjerljivost tradicionalnim alatima. Ove kritike pozivaju na oprez, jer razvoj publike treba biti usmjeren prema stvarnom uključivanju, a ne samo ispunjavanju kvota i privlačenju medijske pažnje.

Novija literatura također prepoznaje važnost digitalnih medija i tehnologija u razvoju publike. Walmsley (2019) analizira digitalne strategije kao sredstva za osnaživanje publike, omogućujući veću dostupnost, ali i nove oblike sudjelovanja. U evaluaciji Impacts 18 (2020), prikazani su konkretni primjeri korištenja digitalnih platformi u EPK Marseilleu, gdje su online sadržaji omogućili uključivanje publika koje fizički ne mogu prisustvovati događajima, a istovremeno su stvorene interaktivne i personalizirane forme kulturnog izraza. Digitalizacija se, dakle, ne smije shvaćati samo kao tehnička inovacija, već kao kulturni alat koji može proširiti granice pristupa i sudjelovanja. Pregled ključnih radova vidljiv je u Tablici 1.

Tablica 1. Pregled ključnih teorijskih koncepata razvoja publike
unutar literature o Europskim prijestolnicama kulture

Tematski klaster	Autor(i) i godina	Fokus literature
1. Teorijski temelji razvoja publike	Kawashima (2006)	Modeli razvoja publike i socijalna uključenost
	Brown & Novak-Leonard (2011)	Aktivna participacija u umjetnosti
	Belfiore & Bennett (2010)	Povijest društvenog utjecaja umjetnosti
	Walmsley (2019)	Redefinicija angažmana publike kroz "duboki angažman"
2. Evaluacija i učinci EPK programa	Garcia (2004)	Kulturna politika i urbani razvoj
	Garcia, Melville, & Cox (2010)	Evaluacija Liverpool EPK 2008
	Evans (2005)	Kulturna regeneracija i mjerenje učinka
	Lähdesmäki (2014)	Uloga EPK u europskom identitetu
	Impacts 08 (2010)	Kompletna evaluacija utjecaja EPK programa
	Palmer/Rae Associates (2004)	Analiza rezultata EPK gradova (1985–2004)
3. Participacija i kulturna demokracija	Bonet & Négrier (2018)	Participativni zaokret i građansko sudjelovanje
	O'Dell (2010)	Europski kulturni prostori i lokalne interpretacije

	Sassatelli (2002)	EU identitet i politika reprezentacije
	Lähdesmäki (2017)	Građansko sudjelovanje i kulturna politika
4. Kritike i rizici instrumentalizacije	Hadley (2017)	Kritika instrumentalne kulturne politike
	Belfiore (2002)	Politike evaluacije i kulturna vrijednost
5. Inovativne strategije i digitalni alati	Walmsley (2019)	Digitalna prisutnost i angažman
	Impacts 18 (2020)	Digitalni alati u kulturnoj participaciji

Izvor: uredio autor

3. Europske prijestolnice kulture i razvoj publike – od početaka inicijative do 2019. godine (pregled osnovnih koncepata)

Od svojeg pokretanja 1985. godine, program Europska prijestolnica kulture (ECoC) imao je ključnu ulogu u promicanju kulture kao temeljnog elementa europske integracije, identiteta i urbane transformacije. Jedna od najvažnijih dimenzija koja se značajno razvila tijekom vremena jest razvoj publike — strategije i prakse usmjerene na uključivanje, diverzifikaciju i održivo sudjelovanje građana u kulturnom životu. Ovaj pregled pruža kronološku analizu razvoja publike kroz tri glavna razdoblja, od temeljnih godina (1985.–2004.), faze strateškog pomaka (2005.–2012.) i ere participativnih inovacija (2013.–2019.), temeljem više politika, izvještaja i znanstvenih studija.

3.1. Europske prijestolnice kulture 1985. – 2004.: Od vidljivosti prema početnoj svijesti o razvoju publike

U ranim fazama programa, razvoj publike rijetko je bio izričito naveden kao strateški cilj. Naglasak je bio na kulturnom prestižu, turizmu i prikazu nacionalne izvrsnosti. Kulturni programi uglavnom su se temeljili na elitnim institucijama – opernim kućama, muzejima,

simfonijskim dvoranama – s vrlo malo pažnje posvećene inkluzivnosti ili strateškom razvoju publike (European Commission 14). Događaji su bili osmišljeni kako bi privukli posjetitelje i povećali međunarodni profil grada, a ne kako bi izgradili novu ili raznovrsniju kulturnu publiku.

Jedna od rijetkih iznimaka bio je Glasgow 1990., koju je promoviran sloganom „Kultura za sve“, implementirajući inicijative za uključivanje zajednice. Međutim, nedostajali su sustavni alati za planiranje i evaluaciju publike. Edukativni programi i uključivanje mladih bili su rijetki, a angažman marginaliziranih skupina gotovo nepostojeći. Rani EPK gradovi tako su većinom reproducirali postojeće obrasce kulturne potrošnje, favorizirajući već postojeće publike iz srednjeg i višeg sloja.

3.2. Europske prijestolnice kulture 2005. – 2012.:

Strateška ekspanzija i građansko naslijeđe

Sredinom 2000-ih godina dolazi do značajnog zaokreta u razumijevanju i implementaciji razvoja publike. Programi počinju odražavati dugoročnu urbanu i društvenu strategiju. Gradovi poput Lille 2004. i Liverpool 2008. integrirali su razvoj publike unutar širih kulturnih politika koje su naglašavale edukaciju, volonterstvo, rad po kvartovima i jačanje građanskog angažmana (Palmer/Rae).

Unaprijeđeni su alati za evaluaciju – gradovi su počeli koristiti ključne pokazatelje uspjeha (KPI-eve), kvalitativne ankete i mapiranje dijonika kako bi bolje razumjeli sudjelovanje. Kulturna godina se sve više doživljavala ne samo kao proslava, već kao katalizator društvene kohezije i demokracije u kulturi.

3.3. Europske prijestolnice kulture 2013. – 2019.: Participativne inovacije i sukreacija publike

Tijekom 2010-ih, mnogi ECoC gradovi nadilaze tradicionalni pristup razvoju publike i prelaze na modele sukreacije i participativnog

upravljanja. Gradovi kao što su Wrocław 2016., Aarhus 2017. i Matera 2019. pozicioniraju građane u središte programiranja i realizacije događanja. Razvoj publike više ne znači samo povećanje broja posjetitelja, već osnaživanje građana da postanu suautori sadržaja i kulturni upravitelji (Kisić 13).

U Wrocławu je više od 4.000 volontera sudjelovalo kao „kulturni posrednici“, čime su povezivali logističku provedbu i inkluziju. Aarhus je promovirao pristup uključivanja regija i digitalnih narativa, dok je Matera implementirala model kulturnih dobara u zajedničkom vlasništvu. Istovremeno se sve više koristi digitalna tehnologija, razvijaju se programi za mlade, a posebna pažnja posvećuje se interkulturnom pristupu. Unatoč izazovima, primjerice, kritikama vezanim uz elitizam u Valletti 2018. – participativni pristupi postaju dominantni, a razvoj publike sve se više poistovjećuje s građanskim sudjelovanjem i suodlučivanjem.

Tablica 2: Pregled trendova razvoja publike u EPK gradovima od 1985. do 2019. godine

Razdoblje	Glavni fokus	Tipične prakse	Izazovi
1985. – 2004.	Prestiž, turizam, visoka kultura	Veliki događaji, rad unutar elitnih institucija	Ograničena inkluzija, bez evaluacije
2005. – 2012.	Strateško uključivanje, naslijeđe	Edukacija, volontiranje, ključni indikatori (KPI)	Neujednačen pristup, početni alati
2013. – 2019.	Sukreacija, participacija, jednakost	Kustosiranje od strane građana, digitalni alati	Pukotina između retorike i prakse

Izvor: uredio autor

4. Istraživačka metodologija i geneza hipoteza

Temeljni istraživački pristup ovog rada oslanja se na kvalitativnu, komparativnu i interpretativnu analizu sadržaja – prvenstveno kroz meta-analizu kandidacijskih knjiga Europskih prijestolnica kulture za razdoblje od 2020. do 2029. godine (21 grad), kao i dodatne evaluacije prethodnih EPK izdanja (1985.–2019.). Rad se istovremeno temelji i na sustavnom pregledu znanstvene literature iz područja kulturnih politika, razvoja publike i participativnih modela upravljanja, čime kombinira karakteristike preglednog rada i tematski usmjerene meta-studije.

Korištena metodologija uključuje:

- desk research postojećih izvora (EPK candidature, evaluacije, EU dokumenti),
- teorijsko mapiranje ključnih pojmova i modela razvoja publike,
- tematsku analizu dominantnih trendova i strategija u europskom kontekstu,
- analitičku kategorizaciju pristupa razvoju publike po dimenzijama (digitalno, teritorijalno, generacijsko, participativno itd.).

Na temelju ovih analiza, formulirane su tri istraživačke hipoteze, pri čemu svaka proizlazi iz prepoznatog obrazaca u teorijskoj i empirijskoj građi.

4.1. Geneza hipoteza

Hipoteza H1:

„Strategije razvoja publike u EPK programima sve više prelaze s kvantitativnog doseg na kvalitativnu participaciju.“

Ova hipoteza oblikovana je uvidom u teorijski pomak unutar znanstvene literature – od tradicionalnih modela razvoja publike koji su se oslanjali na broj posjetitelja (kvantitativni doseg), prema novijim

pristupima koji naglašavaju intenzitet sudjelovanja i emocionalnu povezanost s kulturnim sadržajem (tzv. duboki angažman). U tom kontekstu, Kawashima (14) uvodi razlikovanje triju dimenzija razvoja publike (kvantitativna, socijalna i intenzivna), dok Brown i Novak-Leonard (17) razvijaju koncept aktivne participacije u umjetnosti. Walmsley (190) dodatno to produbljuje kroz pojam „dubokog angažmana“, čime publika postaje suautor i su-dizajner kulturnog iskustva. Evaluacijski podaci iz programa Liverpool 2008. (Garcia 13) potvrđuju da kvalitativni angažman donosi dugotrajniji društveni učinak od same brojke sudionika.

Hipoteza H2:

„Gradovi koji koriste participativne i digitalne strategije bilježe veći dugoročni angažman publike.“

U drugoj hipotezi spojene su dvije ključne dimenzije suvremenih strategija razvoja publike: participacija i digitalna inovacija. Pojedini autori (Cerquetti 9) ukazuju da su strategije koje kombiniraju više dimenzija (programiranje, edukacija, digitalni alati) učinkovitije u zadržavanju publike i poticanju lojalnosti. Koncept tzv. „figitalnih“ iskustava (kombinacija fizičkog i digitalnog angažmana), koji razvijaju Zhuang i Zheng (161), podržava ideju hibridnog modela kulturne participacije. Evaluacije kao što su Impacts 08 i Impacts 18 pokazuju kako participativni modeli (npr. volonteri, građanske skupštine, su-radničke radionice) u gradovima poput Aarhusa i Wrocława rezultiraju višegodišnjim porastom kulturnog sudjelovanja.

Hipoteza H3:

„EPK programi od 2020. nadalje sve češće uključuju razvoj publike kao alat za društvenu koheziju i teritorijalnu inkluziju.“

Treća hipoteza proizlazi iz sve izraženijeg političkog i društvenog zaokreta u kulturnim politikama EU, gdje kultura sve češće služi kao instrument za postizanje društvene kohezije, inkluzivnosti i regionalnog balansa. O tome pišu Bonet i Négrier (68) kroz koncept participativne kulture, dok Lähdesmäki (541) EPK program promatra kao alat europske kulturne integracije. EPK gradovi poput Bad Ischla,

Liepāje ili Lublina razvijaju modele koji ciljano djeluju na periferna i marginalizirana područja, koristeći kulturu za društvenu reintegraciju i teritorijalnu ravnotežu. Ovaj smjer potvrđuju i evaluacijski nalazi Garcia (320) i Sassatelli (442), koji ukazuju da kulturni programi mogu poslužiti kao alati za oblikovanje i stabilizaciju lokalnih i europskih identiteta.

U nastavku (Tablica 3.) vidljiv je i sažeti shematski prikaz hipoteza te istraživačkih metoda.

Tablica 3. Sažetak metodološkog pristupa

Metodološki pristup	Primjena u radu
Meta-analiza	Analiza 21 kandidacijske knjige EPK gradova (2020.–2029.)
Tematsko kodiranje	Grupiranje sadržaja u tematske klastere: participacija, digitalizacija, teritorijalnost
Komparativna analiza	Usporedba trendova po vremenskim razdobljima i regijama Europe
Teorijsko mapiranje	Primjena koncepata iz suvremene literature o razvoju publike
Analitička dedukcija	Iz teorijskih i empirijskih nalaza izvedene su tri hipoteze

Izvor: Uredio autor

5. Razvoj publike u Europskim prijestolnicama kulture 2020.–2029. godine – meta-analiza prijavnih knjiga

Tijekom desetljeća od 2020. do 2029., Europske prijestolnice kulture (EPK) sve su intenzivnije prihvaćale razvoj publike kao kulturnu i društvenu strategiju, prelazeći s modela pasivnog dosezanja publike na aktivno uključivanje i su-kreaciju. Dok su rani pristupi naglašavali pristup i inkluziju, u kasnijim godinama sve se veći naglasak stavljao na agenciju, participaciju, digitalnu transformaciju i kulturnu diplomaciju. U ovoj analizi razmotreno je ukupno 21 kandidacijska knjiga Europskih prijestolnica kulture u razdoblju 2020.–2029., a obuhvaćeni gradovi su: Rijeka, Galway, Kaunas, Esch, Novi Sad, Elefsina, Veszprém, Temišvar, Bad Ischl, Bodø, Tartu, Chemnitz,

Nova Gorica, Oulu, Trenčín, Liepāja, Skopje, Bourges, Budweis, Kijev i Lublin. Analizirani su projekti te programi koji se odnose na razvoj publike te indikatori navedeni kao mjerilo uspješnosti vezani uz sam razvoj publike.

5.1. Ključni trendovi u EPK gradovima (2020.–2029.):

Analiza kandidacijskih knjiga

Na temelju analize kandidacijskih knjiga, moguće je izdvojiti nekoliko trendova koji obilježavaju EPK gradove ovoga razdoblja (Tablica 4.):

1. Decentralizacija i teritorijalna inkluzija – Gotovo svi EPK gradovi dosljedno su provodili decentralizaciju kulturnih aktivnosti prema ruralnim, perifernim ili marginaliziranim područjima. Rijeka (2020.) i Bad Ischl (2024.) reaktivirali su industrijske i ruralne prostore; Liepāja (2027.) i Bourges (2028.) usmjerili su programe ka zanemarenim zajednicama, dok su Tartu (2024.) i Trenčín (2026.) njegovali regionalne ekosustave kroz pristup odozdo. Ovi pristupi odražavaju širi europski trend teritorijalne kohezije i nastojanja da se korigiraju geografske nejednakosti u kulturnom pristupu.
2. Mladi i obrazovanje – Fokus na mlade prisutan je u gotovo svim EPK prijavama. Gradovi su ih prepoznali ne samo kao ciljne skupine već i kao aktivne sudionike: od STEAM programa (Tartu), partnerstava sa školama (Nova Gorica), do radionica za mlade (Trenčín) i festivala mladih (Skopje). Kaunas (2022.) i Veszprém (2023.) uključili su mlade kao kustose i pripovjedače, čime je obrazovanje postalo alat za dugoročnu održivost kulturne participacije.
3. Participacija i sukreacija – Sve veći broj EPK gradova primjenjuje modele građanske participacije i su-kreacije. Chemnitz (2025.) je razvio koncept “Makers–Shakers–Multipliers”, dok su Lublin (2029.) i Trenčín (2026.) institucionalizirali participaciju kroz konzorcije, građanske skupštine i participativne budžete. Kaunas (2022.), Temišvar (2023.) i Elefsina

- (2023.) koristili su narative zajednice kao sredstva za rekonstrukciju identiteta i kolektivne memorije. Ova promjena označava prelazak s “publike kao recipijenata” na “publiku kao suautore i donositelje odluka”.
4. Digitalna transformacija –Usnažno digitaliziranom desetljeću, mnogi EPK gradovi uveli su inovacije temeljene na tehnologiji. U post-pandemijskom razdoblju pojavili su se hibridni modeli događanja, dok su Oulu (2026.) i Lublin (2029.) razvili digitalno orijentirane strategije za doseganje publike, angažman i evaluaciju. Esch (2022.) i Tartu (2024.) istraživali su alate za participaciju temeljene na podacima. Tehnologija nije bila isključivo sredstvo distribucije, već i medij za umjetničko eksperimentiranje, inkluziju (npr. dizajn za neuro-divergentne osobe, laboratoriji digitalne empatije) te redefiniranje kulturne pristupačnosti.
 5. Održivost i ekološka svijest – Ekološki aspekti kulturnih politika postaju sve prisutniji. Gradovi poput Trenčína (2026.), Bodøa (2024.) i Tartua (2024.) razvili su zelene kulturne smjernice, mjerili ugljični otisak te promovirali ekološku pismenost. Uvođenje pokazatelja CO₂, zelene sukreacije i održivih umjetničkih praksi integrirano je u evaluacijske okvire EPK projekata.
 6. Prekogranična suradnja i kulturna diplomacija -Uloga EPK kao platforme za prekogranično povezivanje i diplomaciju postaje sve izraženija, osobito u pograničnim gradovima poput Nova Gorica–Gorizia (2025.) i Lublin (2029.). Lublin se posebno istaknuo ciljanjem zemalja Istočnog partnerstva (Ukrajina, Moldavija), dok je Kiruna (2029.) koristila kulturne programe za medijaciju urbanih re-lokacija i afirmaciju Sámskog identiteta.

Tablica 4: Sličnosti i razlike u pristupima razvoju publike u gradovima
EPK 2020. – 2029. prema ključnim temama

Dimenzija	Sličnosti	Razlike
<i>Geografska inkluzija</i>	Većina gradova uključila ruralne/marginalizirane prostore.	Naglasci variraju: postindustrijska regeneracija (Rijeka) vs. pogranična diplomacija (Lublin).
<i>Uključivanje mladih</i>	Obrazovni programi, festivali, laboratoriji za mlade.	Razlika u pristupima: STEAM (Tartu, Oulu) vs. narativno kustostvo (Kaunas, Veszprém).
<i>Digitalne strategije</i>	Post-pandemijski standard.	Oulu – AI i neurodiverzitet; drugi – osnovne digitalne prakse.
<i>Modeli evaluacije</i>	Svi gradovi koristili KPI i segmentaciju publike.	Samo Lublin i Trenčín implementirali teorijski i višefazni okvir evaluacije.
<i>Participativne metode</i>	Su-kreacija, kulturni ambasadori, participativni budžeti.	Chemnitz – makerspaces; Elefsina – performativni modeli.
<i>Kulturni identitet</i>	Korištenje lokalnih narativa.	Od mitoloških figura (Kaunas), industrije (Eleusis, Rijeka), do simbola soli (Bad Ischl).

Izvor: uredio autor

5.2. Preporuke i prognoze za EPK razdoblje nakon 2030.

Analiza strategija razvoja publike koje su primjenjivale Europske prijestolnice kulture između 2020. i 2029. ukazuje na duboku transformaciju u načinu na koji gradovi oblikuju i ostvaruju odnose s kulturnom javnošću. Proces koji je započeo kao povećanje pristupa kulturnim sadržajima prerastao je u višedimenzionalnu praksu građanskog uključivanja, kreativne agencije i sustavnih inovacija.

Jedan od ključnih nalaza je strateška decentralizacija kulturnog djelovanja. Gradovi poput Rijeke, Bad Ischla, Liepāje i Bourgesa

sustavno su širili kulturne aktivnosti izvan urbanih središta, čime su adresirali prostorne nejednakosti i poticali zajedničko vlasništvo nad kulturnim životom. Jednako je značajna uloga mladih kao su-dizajnera kulturne budućnosti. Gradovi kao što su Kaunas, Tartu i Trenčín pokazali su kako obrazovne inicijative, laboratoriji za mlade i digitalno-urođenički pristupi mogu transformirati mlade iz konzumenata u kustose kulturnog sadržaja. Ova međugeneracijska partnerstva zamjenjuju tradicionalne prijenosne modele participacije dijaloškim modelima.

Primjena građanskih alata sudjelovanja (npr. participativni budžet, građanske skupštine, konzorciji) svjedoči o želji da se razvoj publike integrira unutar šireg okvira demokratskog upravljanja kulturom. Primjeri iz Lublina, Chemnitza i Temišvara ukazuju na pojavu kulturnog građanstva, modela u kojem su građani suautori i programa i kulturnih politika. Korištenje digitalnih inovacija, potaknuta pandemijom COVID-19, otišla je daleko izvan hibridnih događanja, prema tehnologijama za pristupačnost, empatičnom dizajnu i podatkovno informiranom sudjelovanju. Gradovi poput Oulua, Lublina i Escha koriste tehnologiju ne samo kao kanal već kao transformativni alat. Održivost je postala novi temelj razvoja publike. Gradovi kao što su Bodø, Tartu i Trenčín razvijaju zelene kulturne politike koje povezuju umjetničku praksu s ekološkom sviješću i mjerljivim utjecajem na okoliš.

Za razdoblje nakon 2030., trendovi iz ovog desetljeća ukazuju da razvoj publike treba promatrati kao generativni okvir građanske transformacije. Buduće EPK prijave trebale bi uključiti personalizirane kulturne putanje pomoću umjetne inteligencije, institucionalizaciju međukulturnih medijskih laboratorija, rast kulturnih ekonomija temeljenih na zajedničkom dobru, te dublju integraciju kulturnog, ekološkog i urbanističkog planiranja.

Razvoj publike u okviru EPK-a odražava širu europsku putanju: potvrdu kulture kao javnog dobra, demokratskog prava i zajedničkog procesa oblikovanja budućnosti. U tom kontekstu, EPK nije samo prestižna titula, već platforma za inovacije gradova budućnosti

– gradova koje su njihovi građani su-kreirali, koje oblikuje raznolikost, a održavaju zajednička kulturna imaginacija i solidarna praksa (Tablica 5.).

Tablica 5: Pregled razvoja publike u Europskim prijestolnicama kulture 2020. – 2029. godine (pregled trendova po regijama Europe)

Geografska regija	EPK gradovi	Fokus razvoja publike
Srednja Europa	Rijeka 2020 (Hrvatska), Novi Sad 2022 (Srbija), Chemnitz 2025 (Njemačka), Trenčín 2026 (Slovačka), Budweis 2028 (Češka)	Decentralizacija, industrijska baština, participacija mladih i lokalnih zajednica, digitalna inovacija
Zapadna Europa	Galway 2020 (Irska), Bourges 2028 (Francuska)	Jezična i kulturna raznolikost, ruralna revitalizacija, građanske mreže
Južna Europa	Elefsina 2023 (Grčka), Skopje 2028 (Sjeverna Makedonija)	Preobrazba industrijskih zajednica, društvena tranzicija, religijski suživot
Istočna Europa	Temišvar 2023 (Rumunjska), Lublin 2029 (Poljska)	Post-pandemijska otpornost, multikulturalna kohezija, digitalna participacija, Istočno partnerstvo
Sjeverna Europa	Bodø 2024 (Norveška), Kiruna 2029 (Švedska), Oulu 2026 (Finska)	Arktički identitet, ekologija i tehnologija, kulturna diplomacija, prava Sámi zajednice ²
Baltičke zemlje i pogranične kandidature	Kaunas 2022 (Litva), Tartu 2024 (Estonija), Liepāja 2027 (Latvija), Nova Gorica 2025 (Slovenija)	Participativno kustostvo ³ , transgeneracijsko učenje ⁴ , prekogranična suradnja, narativna kuriranja ⁵

Izvor: uredio autor

2 Prava autohtonog naroda Sámi (nastanjenog u Norveškoj, Švedskoj, Finskoj i Rusiji) obuhvaćaju kulturnu autonomiju, jezična prava, upravljanje prirodnim resursima te priznanje tradicionalnog znanja i identiteta. U kulturnim projektima, uključivanje Sámi perspektive često znači afirmaciju prava na narativnu reprezentaciju i participaciju.

3 Kustostvo (engl. curatorship) u kojem zajednica sudjeluje u odlučivanju o sadržaju, interpretaciji i postavu kulturnih programa. Umjesto tradicionalnog kustosa koji samostalno oblikuje izložbe, ovdje se uključuju građani kao su-kreatori značenja i selektori sadržaja, često kroz radionice, intervjue ili fokus grupe.

4 Model učenja koji uključuje razmjenu znanja, vještina i iskustava između različitih generacija. U kontekstu kulture, to može značiti prijenos lokalne memorije, tradicionalnih praksi ili suvremenih kulturnih izraza između mladih i starijih članova zajednice.

5 Pristup kustostvu koji koristi pričanje priča (narrative) kao sredstvo strukturiranja i prezentacije

Evolucija razvoja publike u okviru EPK programa odražava šire promjene u kulturnim politikama i urbanom upravljanju. Od spektakularnih programa ranih godina do građanskih i participativnih ekosustava u 2010-ima, program je preobrazio publiku iz pasivnih promatrača u aktivne su-kreatore i upravitelje kulturne baštine. Najuspješniji EPK gradovi oni su koji su razvoj publike integrirali u dugoročne kulturne politike, s naglaskom na raznolikost, uključenost i aktivno sudjelovanje. Kako program ulazi u četvrto desetljeće, upravo će te vrijednosti oblikovati njegovu budućnost.

6. Rasprava i zaključna razmatranja

Program Europskih prijestolnica kulture (EPK) tijekom gotovo četrdesetljeća transformirao se iz manifestacije kulturnog prestiža u platformu za promjene u kulturnoj participaciji, demokraciji i upravljanju. U središtu te transformacije nalazi se koncept razvoja publike, koji je od inicijalnog fokusiranja na broj posjetitelja prerastao u višedimenzionalni proces društvene integracije, kulturne agencije i urbanog uključivanja.

6.1. Od pasivnog gledatelja do su-kreatora

Razvoj publike više ne znači samo privlačenje većeg broja gledatelja na kulturne događaje. Umjesto toga, publika se percipira kao aktivni sudionik – kustos, narator, suorganizator i dionik kulturnih politika. Participativne metode, koje se sve češće koriste u EPK projektima (npr. u gradovima kao što su Matera, Trenčín i Lublin), pokazuju da se građani ne uključuju samo kroz prisustvo, već i kroz oblikovanje sadržaja i odlučivanje o resursima. Korištenje alata poput participativnog budžetiranja, kulturnih ambasadora i građanskih skupština, stvorilo je temelje za oblikovanje tzv. kulturnog građanstva. Time se

sadržaja. Umjesto tematskog ili kronološkog pristupa, ovdje je fokus na emocionalnoj, društvenoj ili identitetskoj dimenziji kroz priče pojedinaca ili zajednica koje tvore izložbeni sadržaj.

kulturna participacija proširila izvan zidova institucija i postala alat za jačanje demokratskih procesa.

Razvoj digitalne participacije u kontekstu EPK gradova (posebno nakon pandemije COVID-19) doveo je do hibridizacije kulturnih formata, personalizacije doživljaja te inkluzije skupina koje ranije nisu imale pristup kulturi. Gradovi poput Oulua i Lublina istaknuli su se korištenjem AI tehnologija i inkluzivnog digitalnog dizajna, čime su redefinirani pojmovi pristupa i participacije. Nadalje, digitalne tehnologije više nisu samo alati za distribuciju sadržaja, već su i platforme za dijalog, kreativnu kolaboraciju i međukulturnu razmjenu. Tako se otvaraju nove mogućnosti za rad s neurodivergentnim osobama, manjinama i udaljenim zajednicama.

6.2. Mladi kao kustosi budućnosti i ekološka komponenta razvoja publike

EPK programi 2020-ih godina značajno su uključivali mlade – ne samo kao korisnike kulturnih sadržaja, već kao njihove stvaratelje. Od kustoskih programa u Kaunasu, do digitalnih laboratorija u Tartu, mladi preuzimaju uloge dizajnera kulturne budućnosti. Njihovo uključivanje ne samo da osigurava održivost kulturne participacije, već i redefinira metode obrazovanja, prijenosa znanja i intergeneracijske solidarnosti.

Održivost je sve važniji aspekt razvoja publike. Inicijative gradova poput Tartua, Bodøa i Trenčina pokazuju kako se kulturna ponuda može povezati s ekološkom odgovornošću. Zelene kulturne smjernice, mjerenje CO₂ otiska, cirkularne prakse – sve više se integriraju u razvojne strategije publike. Kulturne institucije koje prepoznaju važnost ekološke pismenosti i uključe publiku u zelene transformacije stvaraju ne samo odgovornu publiku, već i partnere u očuvanju okoliša.

6.3. Hipoteze u kontekstu rezultata istraživanja

U ovom dijelu teksta vratit će se na hipoteze postavljene u uvodnom poglavlju.

H1: Strategije razvoja publike u EPK programima sve više prelaze s kvantitativnog doseg na kvalitativnu participaciju.

Prva je hipoteza prihvaćena.

Dokazano je da je EPK evoluirao od modela u kojem se razvoj publike mjerio brojkama (posjetitelji, ulaznice, prisutnost u medijima) prema modelima gdje se vrednuje intenzitet sudjelovanja, emocionalna povezanost i su-kreacija. Gradovi poput Matera, Lublin, Kaunas i Chemnitz razvijali su strategije u kojima je publika aktivno sudjelovala u stvaranju sadržaja, donošenju odluka i oblikovanju identiteta. To potvrđuje prelazak s “publike kao potrošača” na “publiku kao dionika”.

H2: Gradovi koji koriste participativne i digitalne strategije bilježe veći dugoročni angažman publike.

Druga je hipoteza također prihvaćena.

Empirijski podaci iz prijavnih knjiga i evaluacija (npr. Impacts 08, Impacts 18, García et al.) potvrđuju da participativne i digitalne strategije stvaraju jače veze između publike i kulturnih institucija. Wrocław 2016 i Aarhus 2017 uključili su tisuće volontera i građanskih aktera, što je rezultiralo trajnim porastom kulturnog angažmana. Digitalne platforme u Ouluu, Eschu i Tartuu omogućile su veću dostupnost i sudjelovanje različitih društvenih skupina, posebno u kontekstu post-pandemijske digitalne transformacije.

H3: EPK programi od 2020. nadalje sve češće uključuju razvoj publike kao alat za društvenu koheziju i teritorijalnu inkluziju.

Prihvaća se i treća hipoteza.

Meta-analiza kandidacijskih knjiga jasno pokazuje da su mnogi gradovi implementirali razvoj publike ne samo u kulturne, već i u društvene i teritorijalne politike. Rijeka 2020, Bad Ischl 2024, Liepāja 2027 i Nova Gorica–Gorizia 2025 provodili su kulturne programe u ruralnim, industrijskim i graničnim područjima, čime su ispravili prostorne i društvene nejednakosti. Ovi pristupi usklađeni su s ciljevima teritorijalne kohezije EU i promiču ideju kulture kao sredstva za građansku integraciju.

6.4. Rizici i izazovi

Unatoč napretku, razvoj publike prate i određeni izazovi, kao što su nedostatak resursa, institucionalna inertnost, instrumentalizacija participacije i digitalna isključenost. Kritike koje dolaze iz teorijskih okvira (npr. Hadley, Belfiore) upozoravaju da razvoj publike ne smije biti sredstvo za ispunjavanje političkih ili ekonomskih ciljeva, već alat za istinsko osnaživanje građana. Postoji rizik da retorika participacije zamagli stvarnu distribuciju moći. Stoga je nužno osigurati transparentne i evaluativne mehanizme koji potvrđuju da uključivanje nije samo formalno, već suštinsko.

6.5. Preporuke za razdoblje nakon 2030.

Nekoliko bitnih preporuka za gradove koji u narednom desetljeću budu pristupali kandidaturi, vezano uz angažman publike, iznijet će se u nastavku teksta:

1. Uvođenje AI-vođenih personaliziranih kulturnih itinerera – Uvođenje umjetne inteligencije (AI) u kulturne programe omogućuje razvoj personaliziranih iskustava za pojedine skupine korisnika, uzimajući u obzir njihove interese, obrasce ponašanja i prethodne interakcije. Takvi sustavi mogu predložiti specifične događaje, radionice ili digitalne sadržaje koji odgovaraju kulturnim afinitetima pojedinca. To ne samo da povećava relevantnost i angažman publike, već i potiče ponovno sudjelovanje i dugoročnu lojalnost. Grad Oulu (2026.) već je implementirao AI alate za dizajn iskustava koja su prilagođena neuro-divergentnim korisnicima i mlađim posjetiteljima. Ova strategija omogućava da se kulturna ponuda ne percipira kao jednokratna i opća, već kao dinamična, fleksibilna i inkluzivna – usmjerena prema raznolikim potrebama i identitetima publike.
2. Institucionalizacija participativnih tijela unutar kulturnih strategija–Participacija građana u razvoju i evaluaciji kulturnih politika ne bi trebala biti ad hoc ili simbolična. Potrebno

je formalizirati tijela participativnog upravljanja – poput kulturnih savjeta, konzorcija građana, savjetodavnih odbora ili participativnih budžeta – koji će imati stvaran utjecaj na oblikovanje i provedbu EPK programa i šire kulturne strategije. Grad Lublin (2029.) razvio je model višefazne evaluacije i građanskih skupština koje su sudjelovale u donošenju odluka. Ovakva institucionalizacija omogućuje transparentnost, ravnotežu moći i odgovornost, čime razvoj publike postaje stvaran alat kulturne demokracije, a ne samo operativna strategija.

3. Zelena komponenta kao obvezni element EPK prijava – S obzirom na sve izraženiju klimatsku krizu, EPK prijave bi trebale obavezno sadržavati zelene kulturne strategije koje integriraju održivost u svakodnevno djelovanje – kroz mjerenje ugljičnog otiska, korištenje recikliranih materijala, smanjenje potrošnje energije, ali i kroz tematske kulturne sadržaje koji promiču ekološku pismenost i empatiju prema okolišu. Gradovi poput Tartua (2024.) i Trenčína (2026.) razvili su zelene kulturne smjernice koje su povezivale umjetničke prakse s ekološkim izazovima lokalnih zajednica. Uključivanjem zelene dimenzije, razvoj publike postaje dio šireg eko-socijalnog odgovora – povezujući publiku, umjetnost i okoliš u zajednički održivi okvir.
4. Razvoj lokalnih laboratorija kulturne kohezije i dijaloga – Kulturne institucije i EPK programi trebali bi osnovati lokalne laboratorije, odnosno prostorne i metodološke platforme za interkulturni dijalog, razmjenu iskustava, zajedničko učenje i participativno stvaranje. Takvi laboratoriji djeluju kao “kulturna infrastruktura povjerenja”, osobito u društvima s izraženim socijalnim, etničkim ili generacijskim razdjelnicama. Grad Kaunas (2022.) implementirao je “narrativno kustostvo” gdje su različite zajednice (etničke, starosjedilačke, marginalizirane) oblikovale kulturne narative i sadržaje u sklopu EPK programa. Ovi laboratoriji omogućuju lokalnim zajednicama da prepoznaju vlastiti glas, povežu se kroz

dijalog i postanu su-kreatori kulturnog života, čime se jača društvena kohezija i međukulturna otpornost.

Ultimativno, potrebno je osigurati da razvoj publike ostane usmjeren prema jačanju zajednica, poticanju kreativnosti i izgradnji otpornog kulturnog ekosustava. Sve navedene preporuke vode prema istoj suštinskoj poruci, da razvoj publike ne smije biti reduktivan ili instrumentaliziran, nego mora postati generativni proces koji osnažuje zajednice, njeguje kreativne kapacitete građana i doprinosi dugoročno održivom kulturnom ekosustavu. Takav pristup istovremeno potiče kulturnu raznolikost i inkluziju, stvara održive modele sudjelovanja, integrira kulturu u urbani razvoj, obrazovanje i okoliš te omogućava kulturi da djeluje kao polje zajedničkog stvaranja budućnosti. U tom kontekstu, Europske prijestolnice kulture više nisu samo projekti kulturnog menadžmenta, nego postaju platforme za otporne, kreativne i solidarne zajednice Europe.

6.6. Ograničenja istraživanja

Iako ovo istraživanje pruža širok pregled strategija razvoja publike u okviru Europskih prijestolnica kulture (EPK), važno je istaknuti nekoliko ključnih metodoloških ograničenja.

Prvo, analiza se u velikoj mjeri oslanja na kandidacijske knjige (bid bookove) kao glavni izvor podataka. Iako su te knjige vrijedni dokumenti kulturne strategije, one često reflektiraju intencionalne, a ne nužno izvedene prakse. Drugim riječima, predstavljaju idealizirane planove, a ne njihove konkretne rezultate. Time postoji rizik od normativnog diskursa koji nije uvijek u skladu sa stvarnim provedbenim ishodima.

Drugo, zbog opsega obuhvaćenih gradova i raznolikosti konteksta (geografski, politički, kulturni), komparativna analiza nužno je provedena s višom razinom apstrakcije. Lokalni specifični konteksti nisu mogli biti obrađeni s istom dubinom, što može utjecati na nijansiranost tumačenja.

Treće, rad je kvalitativne naravi i ne uključuje primarno istraživanje (npr. intervju, ankete ili terenski rad), što ograničava mogućnost neposrednog uvida u percepcije publike ili organizatora. Također, nisu korišteni kvantitativni alati za mjerenje publike (npr. brojčani pokazatelji angažmana ili longitudinalna praćenja).

Naposljetku, iako je u analizu uključeno razdoblje od 1985. do 2029., glavni fokus stavljen je na recentne EPK gradove od 2020. nadalje. Time su povijesne dimenzije razvoja publike donekle sažete i prikazane kroz sekundarne izvore, a ne kroz primarnu arhivsku analizu.

Ipak, unatoč navedenim ograničenjima, metodološki okvir omogućava relevantne uvide u evoluciju pristupa razvoju publike u okviru EPK inicijative te može poslužiti kao temeljnica za buduća, empirijski više utemeljena istraživanja.

6.7. Zaključno promišljanje

Europske prijestolnice kulture predstavljaju ogledalo europskih kulturnih politika. Uspjeh ovog programa ovisi o sposobnosti da nadvlada binarne podjele (elita/masa, urbana/ruralna, digitalna/fizička) i da kulturu doživi kao zajednički prostor pregovora, stvaranja i solidarnosti.

Razvoj publike unutar EPK programa nije tehnički zadatak – on je političko, etičko i društveno pitanje. Njegova budućnost leži u integraciji s drugim politikama (obrazovanje, okoliš, urbanizam) i u osnaživanju građana da oblikuju kulturnu budućnost Europe – budućnost koja će biti participativna, održiva i pravedna.

Razvoj publike više nije funkcionalni dodatak kulturnim politikama, već njihov strateški temelj. Participacija, digitalna inovacija, interkulturni dijalog i održivost nisu više zasebni koncepti, već integrirane dimenzije jednog šireg kulturnog okvira. Autor je jasno pokazao da EPK gradovi koji su uspješno implementirali ovakve modele postaju laboratoriji budućnosti – gdje kultura djeluje kao sredstvo demokratske imaginacije i građanske transformacije.

Istovremeno, postoji potreba za jačanjem kapaciteta kulturnih institucija da ove promjene provedu dosljedno i dugoročno. Bez institucionalne podrške, participacija može ostati simbolična, a digitalne inovacije dostupne samo nekima. Izazovi kao što su digitalna isključenost, ograničeni resursi i politizacija kulture zahtijevaju strukturirani odgovor na svim razinama odlučivanja.

Literatura

- Algán, R. S., & Berstein, B. S. „Formación de espectadores, desarrollo de públicos y gestión de audiencias“, 1(1), 42–50, 2024. <https://doi.org/10.69746/liminal.a9>.
- Amigo, M. C., & Amigo, J. C. *El desarrollo de audiencias en España: reflexiones desde la teoría y la práctica*, 2019.
- Bad Ischl Salzkammergut. „Final Bid Book: European Capital of Culture“. *Bad Ischl 2024 ECoC Committee*, 2024. (2019). <https://www.salzkammergut-2024.at/>.
- Belfiore, E. „Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work?“. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91–106, 2002. <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>.
- Belfiore, E., & Bennett, O. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Bodø 2024. *European Capital of Culture 2024 – Final Bid Book*. Bodø, 2019.
- Bonet, L., & Négrier, E. „The participative turn in cultural policy: Paradigms, models and methods“. *Poetics*, 66, 64–73, 2018. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>.
- Bourges 2028. *Bourges 2028 – Final Bid Book*. Bourges 2028 Team, (Unpublished manuscript), 2023.
- Brown, A., & Novak-Leonard, J. *Getting In On the Act: How Arts Groups are Creating Opportunities for Active Participation*. The James Irvine Foundation, 2011. wolfbrown.com/wp-content/uploads/Report-Getting-In-On-the-Act.pdf.
- Budweis 2028. *Budweis: European Capital of Culture 2028 – Final Bid Book*. Budweis 2028 Office, (Unpublished manuscript), 2023.
- Cerquetti, M. „More is better! Current issues and challenges for museum audience development: A literature review“. *Social Science Research Network*, 6, 30–43, 2016.
- Chemnitz 2025. *European Capital of Culture Final Bid Book*. Kulturhauptstadt Chemnitz 2025, 2020. <https://chemnitz2025.de/>.
- De Nictolis, E., & Iaione, C. „Matera as a commons: Participation in ECoC 2019“. *Journal of Urban Affairs*, 42(5), 657–674, 2020. <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1713422>.

- Eleusis 2023. *Eleusis 2021 Bid Book*. Municipality of Eleusis., 2016. <https://eleusis2023.eu/>.
- Esch-sur-Alzette 2022. *Esch2022 – European Capital of Culture Bid Book*. Esch2022, 2017. <https://esch2022.lu/>
- European Commission. *European Cities of Culture and Cultural Months: Study prepared for the European Commission*. European Commission, 1999.
- Evans, G. „Measure for measure: Evaluating the evidence of culture’s contribution to regeneration“. *Urban Studies*, 42(5–6), 959–983, 2005. <https://doi.org/10.1080/00420980500107102>.
- Galeati, M. „Harmonizing digital innovations with Western opera: A literature review of audience development strategies“. *IUL Research*, 5(10), 213–237, 2024. <https://doi.org/10.57568/iulresearch.v5i10.607>.
- Galway 2020. *Galway 2020 European Capital of Culture Bid Book*. Galway 2020, 2016. <https://galway2020.ie/>.
- Garcia, B. „Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: Lessons from experience, prospects for the future“. *Local Economy*, 19(4), 312–326, 2004. <https://doi.org/10.1080/0269094042000286828>.
- Garcia, B. et al. *Creating an Impact: Liverpool’s Experience as European Capital of Culture*. University of Liverpool, 2010.
- García, B. et al. *European Capitals of Culture: Success Strategies and Long-Term Effects*. European Parliament, 2013.
- Gillard, P. „Shaping audiences online: Principles of audience development for cultural institutions“. *Media International Australia*, (94), 29–42, 2000. <https://doi.org/10.1177/1329878X0009400112>.
- Hadley, S. „Cultural democracy and the right to culture“. *International Journal of Cultural Policy*, 23(5), 581–594, 2017. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1341495>.
- Hayes, D., & Slater, A. “‘Rethinking the missionary position’: The quest for sustainable audience development strategies“. *Managing Leisure*, 7(1), 1–17, 2002. <https://doi.org/10.1080/13606710110079882>.
- Impacts 08. *European Capital of Culture Research Programme: Final Report*. University of Liverpool, 2010.
- Impacts 18. *Digital Engagement and Participation in Marseille 2013*. 2020.
- Kaunas 2022. *Contemporary Capital – Final Selection Phase Bid Book*. Kaunas 2022, 2017. <https://kaunas2022.eu/>.

- Kawashima, N. „Audience development and social inclusion in Britain“. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 55–72, 2006. <https://doi.org/10.1080/10286630600613309>.
- Kiruna 2029. *Kiruna European Capital of Culture Bid Book*. Kiruna 2029 Team, (Unpublished manuscript), 2023.
- Kisić, V. „Participation in cultural governance: Wrocław 2016“. *Participations Journal*, 16(1), 442–459, 2019.
- Lähdesmäki, T. „European Capital of Culture designation as an initiator of urban transformation and sustainable renewal“. *European Planning Studies*, 22(3), 537–553, 2014.
- Lähdesmäki, T. „Politics of citizen participation in EU cultural policy: A discursive critique of the European Capital of Culture“. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 1–14, 2017.
- Liepāja 2027. *Liepāja 2027 European Capital of Culture Application*. Liepāja City Council, 2021. <https://liepaja2027.lv/>.
- Lublin 2029. *Lublin European Capital of Culture 2029 – Bid Book*. Lublin City Office, 2023.
- Mandel, B. *Interkulturelles audience development*. 2013. <https://doi.org/10.17877/DE290R-16449>.
- McCarthy, K. F., & Jinnett, K. J. *RAND behavioral framework for audience building in the arts*. RAND Corporation, 2024.
- Nova Gorica–Gorizia 2025. *GO! Borderless – Final Selection Bid Book*. Nova Gorica Municipality, 2025. <https://www.go2025.eu/>.
- Novi Sad 2022. *Novi Sad 2021 European Capital of Culture – Final Bid Book*. Novi Sad 2022 Foundation, 2016. <https://novisad2022.rs/>.
- O'Dell, T. *Culture Unbound: European Capital of Culture Studies*. Linköping University Press, 2010.
- Oulu 2026. *Cultural Climate Change – Final Selection Bid Book*. City of Oulu, 2021. <https://oulu2026.eu/>.
- Palmer/Rae Associates. *European Cities and Capitals of Culture: Study Prepared for the European Commission*. Directorate-General for Education and Culture, 2004.
- Rijeka 2020. *Port of Diversity – Final Bid Book*. City of Rijeka, 2016. <https://rijeka2020.eu/>.

- Salvaggio, S. A. *Performing Arts in the Age of Shifting Tastes: Implications for Cultural Management*. OSF Preprints, 2024. <https://doi.org/10.31219/osf.io/gj7c2>.
- Sassatelli, M. „Imagined Europe: The shaping of a European cultural identity through EU cultural policy”. *European Journal of Social Theory*, 5(4), 435–451, 2002. <https://doi.org/10.1177/136843102760513848>.
- Schreijer, L. L. *How to move the young audience for modern dance* (Unpublished manuscript), 2017. <https://www.dansmagazine.nl/wp-content/uploads/2018/04/Liesbeth-Schreijer-scriptie.pdf>.
- Skopje 2028. *Skopje European Capital of Culture – Final Bid Book*. Skopje2028 Team, (Unpublished manuscript), 2023.
- Tartu 2024. *Arts of Survival – Final Selection Bid Book*. Tartu 2024, 2019. <https://tartu2024.ee/>.
- Timișoara 2023. *Final Bid Book – European Capital of Culture*. Timișoara 2023, 2017. <https://timisoara2023.eu/>.
- Trenčín 2026. *Trenčín European Capital of Culture 2026 – Final Bid Book*. Trenčín 2026, 2021. <https://trencin2026.sk/>.
- Vercammen, M. C. M. „The journey from non-audiences to loyal audiences: A case study of a performing arts theatre”. In *Handbook of Cultural Management*, 244–256, 2022. <https://doi.org/10.4337/9781800371637.00026>.
- Veszprém–Balaton 2023. *Veszprém–Balaton 2023 European Capital of Culture Final Bid Book*. VEB2023, 2018. <https://veszprembalaton2023.hu/>.
- Viera, A., & Villeneuve, P. „Engaging communities with supported interpretation: A step-by-step guide to developing visitor-centered exhibitions using the SI model”. In *Innovations in Museum Practice*, 33–57, 2021. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7426-3.CH002>.
- Walmsley, B. „Co-creating art, meaning, and value”. In *Co-creation in the Arts*, 165–198, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-26653-0_7.
- Walmsley, B. „Deep engagement: Towards a new interpretation of audience engagement for arts management”. *International Journal of Cultural Policy*, 25(4), 1–14, 2019.
- Wang, J. „Immersive futures: AI and phygital experience design in cultural institutions”. *Journal of Digital Cultural Studies*, 4(2), 89–104, 2024.
- Zhuang, L., & Zheng, M. „LAMs and the participatory turn”. In *The Participatory Museum Revisited*, 158–172, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003188834-15>.

Lana Skender, doc. dr. sc.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
lanaskndr@gmail.com

VIZUALNA PISMENOST U OBRAZOVANJU: TEORIJSKI TEMELJI I KRITIČKI HORIZONTI IZ PERSPEKTIVE VIZUALNOG UMJETNIČKOG OBRAZOVANJA⁶

Izvorni znanstveni rad

UDK 37.013:7 | <https://doi.org/1059014/ZMER1753>

Sažetak: Ovaj rad istražuje koncept vizualne pismenosti u kontekstu suvremenog umjetničkog obrazovanja, s posebnim naglaskom na njezinu kritičku dimenziju. Kroz teorijsko, kvalitativno istraživanje provedeno metodom sadržajne analize relevantne literature, utvrđeno je da se vizualna pismenost u vizualnom umjetničkom obrazovanju razvija kroz četiri ključna aspekta: kognitivni, afektivni, kritički i produkcijski. Kognitivna dimenzija obuhvaća razumijevanje vizualnog jezika, semiotičku analizu i kontekstualizaciju slika, dok afektivna dimenzija naglašava izražavanje emocija i razvoj empatije kroz vizualni narativ. Kritički aspekt oslanja se na teorije Bergera, Mirzoeffa, Freirea i Girouxa te se odnosi na propitivanje moći, ideologije i stereotipa u vizualnoj kulturi. Produkcijski aspekt potiče stvaranje vlastitih vizualnih poruka, čime učenici postaju aktivni sudionici i kreatori značenja. Rezultati potvrđuju da vizualna pismenost nadilazi mehaničko čitanje slika te predstavlja važnu kompetenciju 21. stoljeća. Umjetničko obrazovanje ima ključnu ulogu jer spaja teoriju, praksu i refleksiju, osnažujući učenike za kritičku interpretaciju i odgovorno sudjelovanje u vizualno saturiranom društvu. Zaključuje se da je potrebno sustavno jačanje nastavničkih kompetencija i uključivanje kritičke vizualne pismenosti u obrazovne politike kako bi se potaknuo razvoj učenika kao kritičkih i osviještenih čitatelja vizualne kulture.

Ključne riječi: kritički aspekt, likovna umjetnost, umjetničko obrazovanje, vizualni jezik, vizualna pismenost

⁶ Ovaj rad nastao je u okviru projekta ZusU – Znanost u službi umjetnosti: inovativni pristupi umjetničkom obrazovanju, financiranog od strane Europske unije – NextGenerationEU (šifra projekta: 581-UNIOS-07).

VISUAL LITERACY IN EDUCATION: THEORETICAL FOUNDATIONS AND CRITICAL HORIZONS OBSERVED FROM VISUAL ART EDUCATION POINT OF VIEW

Abstract: This paper explores the concept of visual literacy in contemporary art education, with a particular focus on its critical dimension. Through a theoretical, qualitative study using content analysis of relevant literature, it was established that visual literacy in art pedagogy develops through four key aspects: cognitive, affective, critical and productive. The cognitive dimension includes understanding the visual language, semiotic analysis, and contextualization of images. In contrast, the affective dimension emphasizes the expression of emotions and the development of empathy through visual narratives. The critical aspect draws on the theories of authors such as Berger, Mirzoeff, Freire, and Giroux, focusing on questioning power, ideology, and stereotypes within visual culture. The productive aspect encourages the creation of original visual messages, empowering students to become active participants and meaning-makers. The results confirm that visual literacy goes beyond the technical reading of images and represents an essential transversal competence of the 21st century. Art pedagogy plays a crucial role by integrating theory, practice, and reflection, equipping students for critical interpretation and responsible engagement within an image-saturated society. The paper concludes that strengthening teachers' competencies and integrating critical visual literacy into educational policies are necessary to foster students' development as critical and conscious readers of visual culture.

Keywords: art education, critical aspect, visual art, visual language, visual literacy

Uvod

U suvremenom društvu obilježenom sveprisutnošću slike i vizualnih komunikacija, vizualna pismenost postaje ključna kompetencija za razumijevanje, interpretaciju i kritičku analizu vizualnog okruženja. Osobito u području umjetničkog obrazovanja vizualna pismenost nadilazi razinu puke mehaničke sposobnosti čitanja slika jer uključuje razvijanje sposobnosti tumačenja, vrednovanja i kritičkog propitivanja vizualnih poruka koje oblikuju društvene narative, identitete i sustave moći.

U ovom radu se analizira koncept vizualne pismenosti u kontekstu umjetničkog obrazovanja, polazeći od interdisciplinarnih teorijskih temelja koji obuhvaćaju spoznaje iz psihologije percepcije, semiotike, vizualne kulture i kritičke pedagogije. Tako se, primjerice, psihološki pristupi, poput Arnheimovih teorija vizualne percepcije, upotpunjuju semiotičkim konceptima Rolanda Barthesa ili strukturama vizualne gramatike Kressa i van Leeuwena, dok se s druge strane kritička dimenzija vizualne pismenosti razvija kroz misli autora poput Johna Bergera, Nicholasa Mirzoeffa, Paula Freirea i Henryja Girouxa.

Poseban naglasak stavlja se na pristupe koje učenike potiču da čitanje slike ne shvate kao pasivno promatranje, nego kao aktivan proces interpretacije i dekonstrukcije vizualnih značenja. Takav pristup otvara prostor za razvoj kritičkog mišljenja, argumentacije i višestruke interpretacije kompetencija koje su ključne za sudjelovanje u vizualnoj i digitalnoj kulturi 21. stoljeća.

U hrvatskom obrazovnom sustavu vizualna pismenost razvija se gotovo isključivo kroz umjetničko područje nastave, koje je organizirano kao likovna kultura u osnovnoj školi, likovna umjetnost u gimnazijama te kroz stručne likovne predmete u srednjim umjetničkim i strukovnim školama. Time se uloga nastavnika potvrđuje kao iznimno važna za oblikovanje učenikove sposobnosti kritičkog čitanja slike, ali i za povezivanje vizualnih sadržaja s osobnim, društvenim i kulturnim kontekstima.

Rad je zasnovan na kvalitativno-interpretativnom teorijskom istraživanju koje ne uključuje empirijsku obradu podataka, već se temelji na analizi, komparaciji i sintezi relevantne znanstvene literature iz područja psihologije percepcije, semiotike, vizualne kulture i kritičke pedagogije. Cilj istraživanja je analizirati i kritički sagledati teorijske modele i pristupe koji oblikuju razumijevanje vizualne pismenosti u kontekstu umjetničkog obrazovanja, te ispitati na koje načine vizualna pismenost može doprinijeti razvoju kritičkog mišljenja, interpretativnih kompetencija i osnaživanju učenika za aktivno čitanje i tumačenje vizualnih poruka u suvremenom društvu.

Teorijski okviri vizualne pismenosti

Život s novim tehnologijama, u kojem slika ima presudnu ulogu u prijenosu informacija, izložio je suvremenog učenika raznovrsnom i sveprisutnom spektru vizualnih sadržaja. Današnje društvo postalo je kulturološki ovisno o vizualnoj tehnologiji, što učenicima nameće potrebu za razvojem vještina vizualne pismenosti (Brown 52). Razumijevanje i tumačenje elektroničkih, ali i likovnih vizualnih oblika zahtijeva dublje poznavanje mehanizama prijenosa i konstruiranja značenja. Budući da nove vještine koje traži ovakav pristup nisu ostvarive isključivo tradicionalnim metodama poučavanja vizualne umjetnosti i nastavnici trebaju razvijati širi spektar kompetencija. Učenici bi, umjesto pukog opisivanja forme, trebali razvijati kritički odnos prema vizualnim sadržajima, dok bi im nastavnici trebali omogućiti poticajno okruženje za konstruiranje novih značenja i donošenje vlastitih interpretativnih odluka (Brown 52-53).

Razvoj vizualne tehnologije nije samo promijenio načine proizvodnje i reprodukcije slika, nego je duboko transformirao i društvene institucije obrazovanja. Slika više nije privilegija elitnih krugova, već je postala dostupna svima, čime je vizualni svijet demokratiziran, a vizualni mediji danas ne samo da odražavaju društvenu stvarnost nego je i aktivno oblikuju (Pauwels 79). Takav kontekst stvorio je generacije koje ne uče na isti način kao prijašnje. Već u dokumentu

A Declaration of the Independence of Cyberspace spominju se „urođenici“ i „imigranti“ digitalnog svijeta, čime se ukazuje na razliku između onih koji su odrasli uz digitalnu tehnologiju i onih koji su je usvojili kasnije (Barlow 1996). Ovu ideju razradio je Marc Prensky uvodeći pojmove „digitalni urođenici“ i „digitalni imigranti“, naglašavajući da su digitalni urođenici, mladi koji su odrasli uz digitalne medije, oblikovani specifičnim tehnološkim okruženjem i govore drugim jezikom od prethodnih generacija (2001). Slične stavove dijele i Diana i James Oblinger, koji su za ovu generaciju upotrijebili pojam „net generacija“, naglašavajući njihovu intuitivnu sposobnost korištenja internetskih tehnologija (Oblinger i Oblinger 2).

Brzi razvoj digitalne tehnologije i sveprisutnost slikovnih sučelja doveli su do razvoja novih vještina koje nadilaze tradicionalnu jezičnu pismenost. Nekoć gotovo isključivo vezana uz verbalni jezik, pojam pismenosti se u posljednja dva desetljeća proširio na različite oblike kompetencija, od vizualne i digitalne, do ekološke pismenosti. Sve se one povezuju unutar koncepta multimodalne pismenosti, koja obuhvaća sposobnost stvaranja i interpretacije značenja kroz različite semiotičke oblike, jezik, sliku, zvuk, dizajn prostora (Kress *Multimodality* 79).

Za razliku od tradicionalne pismenosti, koja se oslanjala gotovo isključivo na pisani i govorni jezik, multimodalna pismenost polazi od pretpostavke da značenje nastaje u interakciji više modaliteta (Kress *Multimodality* 79). Kress ističe kako su suvremeni komunikacijski konteksti, osobito digitalni mediji, inherentno multimodalni, što odgojno-obrazovni sustavi moraju prepoznati i na tome graditi nove pristupe poučavanju (79). Unutar ovog okvira vizualna pismenost zauzima središnje mjesto jer omogućuje razumijevanje i proizvodnju vizualnih poruka koje dominiraju medijskim i digitalnim prostorom. Serafini definira vizualnu pismenost kao sposobnost analize i interpretacije vizualnih elemenata, ali i stvaranja vlastitih vizualnih tekstova prilagođenih svrsi i kontekstu (12). S obzirom na to da su suvremeni tekstovi, od web stranica do društvenih mreža i multimedijских prezentacija, kombinacija jezika i slike, razvoj vizualne pismenosti postao je temelj funkcionalne multimodalne pismenosti. Kress

ističe da je u obrazovanju važno osvijestiti kako se značenja oblikuju kroz interakciju različitih modaliteta, pri čemu vizualni modalitet često ima dominantnu ulogu (79). Jewitt naglašava da multimodalna pismenost obuhvaća i kritičku dimenziju jer učenici trebaju razviti vještine kojima mogu prepoznati kako se značenje konstruira i prenosi te kako vizualno i verbalno zajedno utječu na percepciju i interpretaciju (244).

Potrebu redefiniranja pismenosti naglašava i Howard Gardner, koji ističe da nova digitalna i virtualna okolina zahtijeva osvrt na grafičku, lingvističku i promatračku pismenost kao ključne vještine budućnosti (6). U djelu *Art Education and Human Development* Gardner razvija ideju da vizualna pismenost nije samo tehnička vještina crtanja ili reprodukcije, već specifičan način mišljenja i razumijevanja svijeta, ravnopravan jezičnoj pismenosti (6). Suprotno uvriježenom mišljenju da se vizualna pismenost razvija spontano, Gardner smatra da ju je nužno sustavno razvijati i njegovati kroz obrazovanje. Umjetnički odgoj, prema njegovu shvaćanju, treba poticati učenike na stvaranje slika, ali i na njihovo interpretiranje, povezujući kreativnost s kritičkim promišljanjem.

Važan doprinos razumijevanju procesa percepcije dao je Rudolf Arnhem u djelu *Art and Visual Perception*, gdje tvrdi da je gledanje intelektualni proces jer percepcija nije mehaničko bilježenje podražaja, već aktivno strukturiranje i interpretacija viđenog (7). Vizualna pismenost prema Arnheimu podrazumijeva analitičko promatranje, uspoređivanje i povezivanje s prethodnim iskustvima, čime se potvrđuje da je vizualna komunikacija aktivna i kognitivno zahtjevna djelatnost.

Sličan doprinos dao je Elliot W. Eisner, koji je naglašavao da vizualna pismenost nije ograničena na tehničke vještine opažanja, već obuhvaća interpretaciju, kritičku prosudbu i izražavanje kroz vizualne medije. U djelu *The Arts and the Creation of Mind* ističe da proces učenja vizualnog jezika uključuje ovladavanje znakovima, simbolima i konvencijama, a time i sposobnost razumijevanja i stvaranja značenja (80). Posebnu važnost pridaje razvoju „osjetljivosti na kvalitetu“,

sposobnosti uočavanja i vrednovanja suptilnih razlika u obliku, boji i kompoziciji, što je ključno za razumijevanje vizualnih poruka (80).

U semiotičkom pristupu vizualnoj komunikaciji Roland Barthes u zbirci eseja *Image, Music, Text* donosi koncepte poput denotacije i konotacije, koji omogućuju višeslojno tumačenje slike. Prema Barthesu, slike nisu neutralne reprezentacije stvarnosti, već su ispunjene društvenim i ideološkim značenjima. Razlikovanje osnovnog, doslovnog značenja (denotacija) i kulturno-emocionalnog sloja (konotacija) pruža alat za kritičku analizu vizualnih tekstova, razotkrivajući skrivene vrijednosti, mitove i manipulacije (44-45). Ovaj pristup ključan je za razvoj kritičke vizualne pismenosti jer učenici-ma daje alate za razumijevanje kako vizualna komunikacija oblikuje stavove i mišljenja.

Vizualna pismenost u umjetničkom obrazovanju

Interes za pojam vizualne pismenosti javlja se već sedamdesetih godina 20. stoljeća, kada je u Chicagu održana prva konferencija o vizualnoj pismenosti u organizaciji *International Visual Literacy Association* (IVLA). Tada su identificirane dvije glavne prepreke sustavnom istraživanju i razumijevanju pojma vizualne pismenosti: s jedne strane, nedostatak široko prihvaćene definicije, a s druge strane odsustvo kohezivne teorijske podloge koja bi povezala različite pristupe (Brill et al 2007). Iako je od tada prošlo više desetljeća, pitanja o tome što sve obuhvaća vizualna pismenost i dalje su predmet rasprava i istraživanja.

Literatura o vizualnoj pismenosti razvijala se iz različitih disciplina i teorijskih okvira, od pedagogije i umjetničkog obrazovanja do semiotike, pri čemu se svaki autor usredotočuje na specifičan aspekt ovog složenog fenomena. Sam pojam vizualne pismenosti prvi je put upotrijebio John Debes 1969. godine, definirajući ga kao skup vizualnih kompetencija koje svaka osoba može razviti, a koje su prirodno povezane s procesima učenja i komunikacije (27). Debesov pionirski rad postavio je temelje za daljnja istraživanja, naglašavajući da vizualna

pismenost nije tek vještina gledanja, već sustavan proces koji povezuje percepciju, interpretaciju i komunikaciju.

Lynna i Floyd Ausburn nadopunili su Debesovu ideju, ističući da se vizualna pismenost ne odnosi samo na promatračko razumijevanje slika, već uključuje i njihovo stvaranje. Oni definiraju vizualnu pismenost kao skup vještina koje omogućuju razumijevanje i aktivno korištenje vizualnih iskaza za komunikaciju i prijenos značenja (291). Ovaj pristup naglašava važnost dvosmjernog procesa: sposobnost čitanja vizualnih poruka jednako je važna kao i sposobnost njihova stvaranja.

John Hortin proširio je definiciju uključivanjem koncepta vizualnog razmišljanja i učenja. Prema njemu, vizualna pismenost obuhvaća sposobnost razumijevanja (čitanja) i korištenja (pisanja) slika, kao i razvijanje vizualnog načina mišljenja koji olakšava učenje putem slika (99). Ovaj pristup stavlja poseban naglasak na odgojno-obrazovni kontekst, u kojem slike nisu samo ilustracije, već aktivni alati u procesu učenja i razvoja kritičkog mišljenja.

Vizualna pismenost ima i važnu kulturološku dimenziju. Debes i Williams ističu da se ona može promatrati i kao namjerna upotreba kulturnih simbola i vizualnog jezika u kulturno prepoznatljivim obrascima, čime se ostvaruje komunikacija kroz geste, govor tijela, predmete, znakove i simbole (1978). Time se potvrđuje da vizualna pismenost nadilazi formalni okvir umjetničkog obrazovanja i duboko je povezana s načinima na koje pojedinci i zajednice izražavaju identitet, vrijednosti i značenja.

Jedno od značajnijih istraživanja vizualne pismenosti, koje je pridonijelo preciznijem definiranju pojma i njegovih sastavnica, proveli su američki teoretičari umjetničkog obrazovanja Judy Clark Baca i Robert Braden. Njihova *Delfi* studija iz 1990. godine uključila je 88 stručnjaka, odabranih prema doprinosu IVLA-i, sudjelovanju na kongresima i objavljivanju radova u relevantnim časopisima. Rezultat ovog istraživanja je nekoliko široko prihvaćenih izjava koje preciznije definiraju funkciju i ulogu vizualne pismenosti. Prema njima, vizualna pismenost obuhvaća upotrebu vizualnih iskaza u svrhu

komunikacije, razmišljanja, učenja, konstrukcije značenja, kreativne ekspresije i estetskog užitka (56). Studija je dodatno pojasnila da se pojam slike (*visuals*) u ovom kontekstu odnosi na sve što se može vidjeti ili mentalno zamisliti: od objekata stvorenih ljudskom rukom i prirodnih pojava, do događaja, akcija, ikona, slikovnih reprezentacija, simbola i mentalnih slika koje uključuju i neverbalne prikaze (66–67).

Anne Bamford ističe da se vizualna pismenost ne može ograničiti na jedan dio kurikuluma, jer je po svojoj prirodi interdisciplinarna i proizlazi iz različitih područja znanja: vizualne umjetnosti, povijesti umjetnosti, estetike, lingvistike, filozofije, psihologije, sociologije, kulturologije, medija, semiotike i obrazovne tehnologije (2015). U obrazovnom kontekstu vizualna pismenost obuhvaća sve vizualne modalitete komunikacije i uključuje sposobnost kritičkog mišljenja, interpretacije i stvaranja vizualnih poruka.

Robert Muffoletto dodatno naglašava da vizualne slike i prikazi nisu neutralni, oni su rezultat namjernih, ideološki oblikovanih odluka, zbog čega ih treba čitati i interpretirati kao konstruirano značenje (2). Time se ukazuje na važnost razvijanja kritičke vizualne pismenosti, koja učenicima omogućuje razumijevanje kako slike prenose vrijednosti, ideologije i kulturne norme.

Razvijanje vizualne pismenosti dugotrajan je i složen proces. Ono obuhvaća učenje svjesnog gledanja, razumijevanja različitih oblika vizualnih prikaza i njihovih primjena, od oglašavanja, ilustracije i umjetnosti do popularne kulture i medija. Osim toga, uključuje i sposobnost korištenja slika u širem kontekstu, kao alata za osobno i kulturno izražavanje te kao sredstva komunikacije u društvu oblikovanom slikom (Pauwels 80).

Vještine vizualne pismenosti

Vizualna pismenost u kontekstu vizualnog umjetničkog obrazovanja ima posebno značenje jer se ne odnosi samo na interpretaciju već i

na produkciju vizualnih sadržaja. Likovna umjetnost i likovna kultura kao predmeti unutar odgojno-obrazovnog sustava omogućuju integraciju spoznajno-kreativnih procesa kojima se razvijaju vizualne, estetske i kritičke kompetencije.

Ključna razlika između opće vizualne pismenosti i one razvijane unutar vizualnog umjetničkog obrazovanja jest upravo u naglašenoj produkcijskoj dimenziji. Dok druge obrazovne discipline mogu koristiti slike kao ilustrativna sredstva, umjetničko obrazovanje ih koristi kao sredstva izražavanja, stvaranja i artikulacije ideja, čime omogućuje učenicima ne samo da čitaju, već i da pišu vlastitim vizualnim jezikom. Taj dvostruki proces, recepcije i produkcije, čini okosnicu razvoja vizualne pismenosti.

Barrett ističe kako je interpretacija umjetničkog djela duboko ukorijenjena u dijalogu, a ne u pronalaženju jedinstvenog, fiksnog značenja (4). Značenje umjetničkog djela se uvijek oblikuje kroz interakciju gledatelja s djelom, ali i kroz razgovor s drugima, čime se interpretacija uspostavlja kao dinamičan i otvoren proces (5). Takav pristup potiče razvoj vještina tumačenja, argumentacije i otvorenosti prema različitim perspektivama, što je temelj kritičke dimenzije vizualne pismenosti. Kritička analiza umjetnosti ne znači traženje jedinog ispravnog odgovora, nego razumijevanje višestrukih interpretacija koje mogu biti podjednako uvjerljive ako su dobro argumentirane i potkrijepljene elementima djela (62). Pritom se interpretacija vidi kao proces zajedničkog građenja znanja, gdje se osobna iskustva i kulturni konteksti uključuju u analizu. Barrett posebno naglašava važnost postavljanja pitanja, rasprave i dijeljenja mišljenja u učionici, što omogućuje učenicima da razviju ne samo estetsku osjetljivost, nego i sposobnost kritičkog promišljanja i argumentiranja (94-95). Na taj način Barrettov pristup doprinosi razumijevanju vizualne pismenosti kao aktivne, dijaloške i refleksivne prakse koja spaja analizu umjetničkih djela s razvojem demokratskih komunikacijskih vještina.

Freedman vizualnu pismenost dovodi u usku vezu s konceptom vizualne kulture i navodi tri nivoa interpretacije vizualnih sadržaja: niži nivo uključuje otkrivanje očitih značenja ili personaliziranje situacije;

viši nivo odnosi se na određivanje konteksta i višestrukih mogućih asocijacija, dok treći nivo podrazumijeva kritičku refleksiju, odnosno samosvjesnost i asocijativno znanje (88). Kritički pristup vizualnim materijalima omogućuje prepoznavanje hegemonijskih ideologija, koje prikazuju određene vrijednosti kao prirodne i neizbježne. Primjeri su slike oglašavanja i potrošačke kulture, kroz koje se prenose stavovi i društvene norme.

Doprinos razvoju vizualne pismenosti u suvremenom vizualnom umjetničkom obrazovanju značajan je i u istraživačkim pristupima poput *a/r/tografije*, koncepta koji razvija Rita L. Irwin sa suradnicima. *A/r/tografija* (*artist/researcher/teacher*) ističe trostruku ulogu učitelja kao umjetnika, istraživača i pedagoga, čime se potiče integracija umjetničke prakse, refleksije i teorijskog promišljanja u nastavnom procesu (Irwin i Springgay XIX). U tom pristupu znanje se ne prenosi linearno, nego se stvara kroz iskustvo, dijalog i umjetnički čin, čime se učenje vizualnog jezika usmjerava prema aktivnom sudjelovanju i istraživanju (Irwin 30). Ključna vrijednost *a/r/tografije* jest u tome što učenici nisu samo pasivni promatrači ili tehnički izvođači zadataka, već postaju istraživači vlastitih iskustava i identiteta kroz umjetničku praksu. Kroz vizualni jezik učenici artikuliraju osobna i društvena pitanja, povezujući individualnu ekspresiju s kolektivnom vizualnom kulturom (Irwin 29; Irwin i Springgay XXII). Ovaj pristup vizualnu pismenost premješta iz okvira tehničke vještine u prostor kritičkog i refleksivnog učenja, u kojem se umjetnost koristi kao alat za razumijevanje svijeta, zajednice i samoga sebe.

Sullivan dodatno afirmira umjetničku praksu kao oblik istraživanja utemeljen na stvaranju vizualnog znanja te ističe kako je umjetnička praksa legitiman istraživački proces koji omogućuje generiranje novog znanja kroz stvaranje, interpretaciju i refleksiju (3). U njegovoj viziji učenici nisu samo pasivni primatelji informacija, već aktivni istraživači koji kroz umjetničko stvaralaštvo razvijaju sposobnosti problematiziranja, interpretacije i konstrukcije značenja (82-83). Time se potvrđuje važnost vizualne pismenosti kao vještine koja omogućuje razumijevanje složenih značenja, ali i stvaranje novih narativa kroz vizualne medije. Ovakav pristup omogućuje razvoj

metakognitivnih vještina, učenici uče kako učiti, kako reflektirati o vlastitim postupcima i kako kroz vizualni jezik artikulirati i preispitivati ideje (97). Upravo je takva refleksivnost temelj kritičke vizualne pismenosti jer potiče učenike da prepoznaju, analiziraju i oblikuju vizualne poruke u širem društvenom i kulturnom kontekstu.

Uz navedene autore, važno je istaknuti da suvremena umjetničko obrazovanje uključuje i vizualnu kulturu kao sadržajnu i analitičku komponentu nastave. To znači da se učenici ne bave isključivo poviješću umjetnosti, već i svakodnevnim vizualnim okruženjem, od medijskih slika do digitalnih platformi. Wilhelm i Kellner zagovaraju pristup koji uključuje kritičko promišljanje popularne vizualne kulture, reklama, videoigara, televizije i društvenih mreža kao legitimnih izvora za analizu i produkciju vizualnih značenja. U svojim radovima naglašavaju da suvremeni medijski pejzaž oblikuje način na koji mladi ljudi percipiraju, tumače i proizvode slike te stoga škola mora odgovoriti na ovu promjenu proširujući tradicionalni repertoar likovne nastave (Wilhelm 17; Kellner 172).

Wilhelm ističe da učenici već posjeduju sofisticirane načine čitanja popularnih medijskih formi, poput reklama ili videoigara, ali rijetko imaju priliku kritički raspraviti kako ti vizualni tekstovi oblikuju njihove stavove i identitete (19-20). Upravo zato predlaže da se nastava usmjeri na strategije dekodiranja i ponovne proizvodnje vizualnih poruka, čime se učenici osposobljavaju za aktivno i odgovorno sudjelovanje u vizualnoj kulturi.

Slično tomu, Kellner u svojoj teoriji medijske pedagogije tvrdi da je kritička analiza popularne kulture ključna za razvoj kritičke vizualne pismenosti jer mladi moraju razumjeti kako mediji oblikuju diskurse moći, identiteta i ideologije (176). Prema njemu, učenici trebaju razviti sposobnost kritičkog čitanja slika s razumijevanjem njihovih skrivenih značenja i utjecaja (Kellner 179). Ovakvim pristupom proširuje se tradicionalni okvir likovne nastave, koji se često fokusira samo na umjetničke kanonske primjere, na svakodnevne vizualne fenomene kojima su učenici stalno izloženi. Time se potiče razvoj

kritičke vizualne svijesti i osposobljava učenike za aktivno oblikovanje i transformaciju vizualnog okoliša.

U hrvatskom kontekstu, predmet *Likovna kultura* u osnovnoj školi i predmet *Likovna umjetnost* u srednjim školama već uključuju elemente vizualne pismenosti, koji su sustavno uvedeni donošenjem novih kurikulnih dokumenata 2019. godine, nakon ranije primjene nastavnih programa. Inovativni kurikularni pristupi koji integriraju suvremene medije, društvenu angažiranost i međupredmetne teme mogu osnažiti likovnu nastavu kao prostor kritičke edukacije kroz umjetnost.

Messaris navodi četiri preduvjeta za razvijanje vizualne pismenosti: razumijevanje vizualnih medija (studenti prepoznaju posredovane slike kao iluzije stvarnosti); opće kognitivne posljedice vizualne pismenosti (učenici razumiju svijet u smislu socijalnih ponašanja pomoću perceptivnih vještina kao što su prostorna točnost i koordinacija ruka-oko); svijest o vizualnoj manipulaciji (studenti su svjesni da se vizualnim porukama može manipulirati) i estetsko uvažavanje (studenti istražuju estetski element ugrađen u stvaranje poruke), (1994).

Za vještine vizualne pismenosti Christopherson predlaže: tumačenje i razumijevanje značenja vizualnih poruka; komuniciranje primjenom osnovnih principa i koncepta vizualnog dizajna; stvaranje vizualne poruke pomoću računala i druge tehnologije te upotreba vizualnog razmišljanja za konceptualizaciju rješenja problema (173). Nije samo upotreba tehnologije ključna za poučavanje vizualne pismenosti, već treba raditi na vještinama vizualne analize jer su interpretacija, doživljavanje, stvaranje i rekonstruiranje slike procesi koji se nadopunjuju i potiču vještine kodiranja i dekodiranja slika (Brown 56). Vještina kritičke analize, tijekom koje učenik istražuje i preispituje sliku radi pronalaska mogućih rješenja, integrira pozadinske informacije i značenje kao argumente za opravdanje zaključka, što je korisnije od pukog opisivanja. U kritičkoj analizi sve pretpostavke su otvorene radi ispitivanja, aktivno se traže različita gledišta i istraživanje nije pristrano u korist određenog ishoda.

Brown izdvaja sljedeći popis vještina koje bi jamčile kompetenciju vizualne pismenosti: učenici trebaju vještine u razumijevanju odnosa između tehnoloških praksi i praksi stvaranja značenja; učenici trebaju naučiti vizualni jezik (uključujući tehnološki jezik); učenici bi trebali biti izloženi vizualnom dizajnu i razumjeti vizualne principe oblikovanja; učenici trebaju iskustva koja im omogućuju razumijevanje i tumačenje slike (uključujući kodiranje i dekodiranje); učenici bi trebali stvarati i manipulirati slikama; učenici trebaju konceptualizirati misli, znanje i značenje vizualno; učenici moraju vidjeti veze između estetike i vizualne komunikacije; učenici trebaju steći iskustva koristeći vizualnu percepciju; učenici trebaju iskustva u gledanju i kritičkom razmišljanju (57). Kao što se vidi iz Brownovih kompetencija, za razvijanje kritičkog stava prema slikama kojima smo okruženi moramo biti svjesni strukture i funkcije vizualnog jezika. Vizualni jezik i kompozicijska načela su ključni za proizvodnju učinkovitog vizualnog materijala, dok je analiza slike važna za doživljavanje i prosuđivanje te dekodiranje slike (opis elementa koji čine sliku, analiza načina na koji su uspostavljeni odnosi, interpretacija poruke, estetska aprecijacija) (Avgerinou i Ericson 286). Sveučilišna istraživačka skupina *Jacobs* iz Bremena predlaže razlikovanje četiri međusobno povezane, ali različite vrste kompetencija: perceptivna kompetencija, dekodiranje i interpretacijska kompetencija, proizvodna kompetencija i interkulturalna kompetencija. Svaka od ovih vrsta obuhvaća složene aspekte vizualne kompetencije koji se trebaju dalje istražiti i odrediti (Pauwels 80).

Uvođenje kulturološkog konteksta u problem vizualne pismenosti upućuje da je pismenost prešla s individualne kognitivne vještine na društvenu praksu, odnosno da je pismenost nešto što se radi u određenim društvenim kontekstima. Prema tome je razvijen trodimenzionalni model koji uključuje operativnu, kritičku i kulturnu pismenost (Beavis i Green 42-53). Operativna dimenzija uključuje sposobnost korištenja komunikacijskog sustava prepoznavanjem i dekodiranjem kodova i konvencija, a odnosi se na osnovne vještine i funkcionalnost pismenosti. Kulturna dimenzija uključuje sposobnost korištenja komunikacijskog sustava na način da zna primijeniti

određene konvencije primjerene kontekstu radi stvaranja značenja. Kritička dimenzija uključuje sklonost propitivanju ideoloških obrazaca u konvencijama i kulturnim oblicima te prepoznavanje obrazaca društvene strukture moći.

Iz navedene literature vidljivo je da se vizualna pismenost danas promatra kao interdisciplinarna vještina koja se ne može svrstati unutar jednog znanstvenog područja niti težiti isključivo vizualnim vještinama. Uključuje vizualnu percepciju, funkcionalno korištenje vizualnog jezika i simbola u komunikaciji, sposobnost čitanja vizualnih poruka ugrađenih u reprezentacije i medij te kritičko propitivanje konotativnih značenja i ideoloških obrazaca. Priznavanje važnosti društvenog konteksta u kojem se razvija i prakticira vizualna pismenost potaknulo je razmatranje vizualne pismenosti kao društvene prakse čime joj je otvoren put prema generičkim kompetencijama kurikulumu. Tome doprinosi i razvoj multimedijske didaktike koja se bavi ulogom medija u učenju i poučavanju oslanjajući se na konstruktivističku teoriju učenja.

Kritička komponenta vizualne pismenosti

Kritička dimenzija vizualne pismenosti posebno je izražena u djelima autora koji se bave vizualnom kulturom i politikom reprezentacije. John Berger u svom utjecajnom djelu *Ways of Seeing* (1972) razotkriva ideološke slojeve slike, osobito one koji se odnose na prikazivanje žene u umjetnosti i popularnoj kulturi. Berger analizira kako su tradicionalne slike, posebice aktovi, konstruirane da zadovolje muški pogled (*the male gaze*) i reproduciraju rodne hijerarhije (47). On ističe da „muškarci djeluju, a žene se pojavljuju“, formulacija koja zorno pokazuje kako slike ne odražavaju stvarnost neutralno, već oblikuju i potvrđuju društvene odnose moći (47).

Njegov pristup ilustrira kako slike nisu samo estetski objekti, nego tekstovi koji se mogu čitati i kritički dekodirati, pri čemu gledatelj nije pasivan primatelj značenja, već aktivni interpretator. Berger naglašava da način na koji gledamo slike nije prirodan ni nepromjenjiv,

već oblikovan kulturnim kontekstom, obrazovanjem i ideologijom (8-9). Upravo ta svijest o konstruiranosti pogleda omogućuje integraciju kritičke pismenosti u nastavu likovne umjetnosti jer potiče učenike da preispituju što slike prikazuju, ali i kako i za koga to čine. Na taj način, Berger otvara prostor za razumijevanje vizualne pismenosti kao društveno i politički angažirane prakse koja osnažuje učenike da se odupru pasivnom konzumiranju slika i razviju sposobnost interpretacije, argumentacije i dekonstrukcije vizualnih poruka.

Sličnu liniju kritičke vizualne pismenosti slijedi Mirzoeff, čije djelo *An Introduction to Visual Culture* (1999) pruža temeljit pregled tzv. „vizualnog obrata“ (*visual turn*) u humanističkim znanostima i kulturnim studijima. Mirzoeff argumentira da suvremeno društvo karakterizira stalna proizvodnja i cirkulacija slika, pri čemu vizualne informacije postaju dominantan oblik komunikacije i oblikovanja znanja (1-2). Ključni doprinos Mirzoeffa leži u konceptu „kritičkog gledanja“, koje definira kao sposobnost ne samo da se slike konzumiraju, već da se promatraju aktivno, analizira njihov kontekst i propituje njihova ideološka podloga (5-6). On naglašava da vizualna kultura nije neutralna, već sudjeluje u konstrukciji društvenih identiteta, hijerarhija i moći (6). Poziva na obrazovanje koje ne koristi slike samo kao ilustracije ili dekorativne elemente, već ih aktivno stavlja u središte analize i kritičkog dijaloga. Učenici se osposobljavaju da dešifriraju slojeve značenja, povezuju vizualne tekstove s društvenim i političkim kontekstom te razvijaju sposobnost refleksije o vlastitoj ulozi kao gledatelja i proizvođača slika (7-8). Takav pristup potvrđuje važnost vizualne pismenosti kao društvene i kulturne kompetencije, koja prelazi granice tradicionalne likovne nastave i uključuje sve oblike vizualne svakodnevice, od umjetnosti, reklama i filmova do digitalnih platformi i medijskih slika.

Poveznicu između vizualne i kritičke pismenosti dodatno osnažuju koncepti Paula Freirea i Henryja Giroux, koji u okviru kritičke pedagogije zagovaraju obrazovanje usmjereno na osnaživanje učenika za „čitanje svijeta“, a ne samo riječi. Freire u *Pedagogy of the Oppressed* ističe da je pismenost mnogo više od tehničke vještine dekodiranja teksta, ona je politički čin u kojem učenici stječu svijest o vlastitoj

stvarnosti i razvijaju sposobnost njenog transformiranja (87-88). Iako Freire primarno govori o verbalnoj pismenosti, njegovo razumijevanje obrazovanja kao prakse slobode (*praxis*) lako se prenosi i na vizualni kontekst, gdje slike postaju tekstovi koji se mogu čitati, interpretirati i problematizirati u svrhu društvene emancipacije.

Giroux ovaj okvir proširuje uključujući medijsku i vizualnu kulturu kao ključna područja suvremenog obrazovanja te naglašava kako su popularni mediji i vizualni prikazi mjesta na kojima se oblikuju društveni narativi, identiteti i odnosi moći (61). Kritička pedagogija mora uključivati sposobnost analize simboličke moći slika i popularne kulture, jer upravo kroz vizualne medije neoliberalna ideologija reproducira hegemonijske vrijednosti i normalizira nejednakosti (62-63). Ovakvo shvaćanje vizualne pismenosti povezuje interpretaciju i kritičku akciju: učenici ne samo da uče kako razumjeti slike, nego razvijaju i svijest o tome kako vizualni kodovi oblikuju njihovo mišljenje, želje i društvenu stvarnost.

U području vizualnog umjetničkog obrazovanja, koncept kritičke vizualne pismenosti konkretizira se kroz pedagoške prakse koje potiču učenike na višestruku interpretaciju umjetničkih i svakodnevnih vizualnih poruka. Barrett zagovara dijalošku i otvorenu interpretaciju umjetnosti, ističući da smisao umjetničkog djela nije unaprijed zadan, već nastaje u interakciji između djela, promatrača i konteksta (63-64). Razvija ideju da je kritičko promatranje umjetnosti proces koji uključuje postavljanje pitanja, argumentaciju i stalnu provjeru vlastitih pretpostavki, čime se potiče refleksivno mišljenje (65). Posebno naglašava važnost dijaloga u učionici, gdje učenici razmjenjuju različite perspektive i zajednički konstruiraju značenje umjetničkih djela (66-67).

Ovaj pristup proširuje tradicionalno shvaćanje nastave likovne umjetnosti, od jednostavne interpretacije vizualnih elemenata prema kritičkoj analizi društvenih, kulturnih i političkih slojeva značenja. Kroz takvu praksu učenici se osposobljavaju za kritičku vizualnu pismenost, razvijajući vještine promišljanja, argumentiranja i evaluacije

interpretacija, što je temelj za aktivno i odgovorno sudjelovanje u suvremenoj vizualnoj kulturi (69-70).

Rita Irwin, kroz svoj pionirski rad na konceptu a/r/tografije, promiče ulogu učitelja kao umjetnika, istraživača i pedagoga, čime se brišu tradicionalne granice između umjetničke prakse, istraživanja i poučavanja. U *A/r/tography as Pedagogy: A Rendered Account* Irwin objašnjava da a/r/tografija nije samo metoda istraživanja, već i način postojanja i stvaranja znanja kroz kontinuirani proces stvaranja, refleksije i dijeljenja (Irwin i Springgay 106). A/r/tografija naglašava participativni i kolaborativni rad, gdje učitelji i učenici zajednički istražuju vizualne medije, stvarajući i reinterpreтираjući značenja u realnom kontekstu. Takav pristup razvija vizualnu pismenost ne samo kao tehničku vještinu, već kao kritički, refleksivni i kontekstualni proces, u kojem se vizualno znanje oblikuje kroz umjetnički čin, dijalog i interpretaciju (Irwin 31).

Ovaj model posebno naglašava važnost osobne i društvene angažiranosti u umjetničkom obrazovanju, potičući učenike da kroz vizualni jezik artikuliraju svoja iskustva, identitete i pitanja od zajedničkog značaja (Irwin et al 72-73). Kroz a/r/tografiju, vizualna pismenost postaje most između individualne ekspresije i kolektivne vizualne kulture, otvarajući prostor za društveno relevantno i transformativno učenje.

Sullivan snažno zagovara umjetnost kao metodologiju istraživanja i spoznavanja, čime nastava likovne umjetnosti postaje prostor za razvijanje vizualne, estetske i kritičke pismenosti istovremeno. Umjetničku praksu smatra valjanom istraživačkom metodom, jer omogućuje konstrukciju znanja koje proizlazi iz procesa stvaranja, refleksije i kontekstualizacije (95-96). Smatra ih spoznajama koje nadilaze verbalne ili pisane forme, jer omogućuju učeniku da koristi vizualne medije kao jezik za istraživanje, problematizaciju i reinterpretaciju stvarnosti. Ovaj pristup ističe kako se kroz umjetničko stvaranje učenici ne samo tehnički osposobljavaju, već razvijaju metakognitivne i kritičke vještine, neophodne za aktivnu vizualnu pismenost (102-103). Posebno naglašava važnost refleksivnog mišljenja

u umjetničkom obrazovanju: umjetnički rad postaje medij za postavljanje pitanja, otvaranje novih perspektiva i preispitivanje postojećih interpretacija, čime se umjetnost integrira u širi diskurs istraživanja i kritičke pedagogije (110-112). Ovakav pristup potiče učenike da kroz kreativnu praksu razvijaju vizualnu pismenost kao sposobnost stvaranja, tumačenja i kritičkog vrednovanja vizualnih informacija u suvremenom vizualnom okruženju.

Istraživanje

Metodologija

Ovo istraživanje temelji se na teorijsko-interpretativnom pristupu, s naglaskom na kritičku i analitičku obradu postojećih znanstvenih izvora. Primijenjena je kvalitativna analiza literature metodom sadržajne analize relevantnih znanstvenih radova, knjiga i teorijskih tekstova navedenih u popisu literature. Analiza obuhvaća usporedbu i sintezu ključnih doprinosa iz područja vizualne pismenosti, likovne pedagogije, kritičke pedagogije i teorije vizualne kulture, s ciljem identificiranja temeljnih pojmova, teorijskih okvira i obrazovnih pristupa koji oblikuju razumijevanje i primjenu vizualne pismenosti u suvremenom umjetničkom obrazovanju. Takav metodološki okvir omogućuje kritičko promišljanje i kontekstualizaciju odabranih teorija te stvaranje koherentnog pregleda koji povezuje teorijske modele s pedagoškom praksom i razvojem kompetencija učenika.

U skladu s navedenim, istraživanje je usmjereno na odgovaranje na sljedeća istraživačka pitanja:

1. Koji su teorijski modeli i pristupi oblikovali suvremeno razumijevanje vizualne pismenosti u kontekstu umjetničkog obrazovanja?
2. Na koji način vizualna pismenost može pridonijeti razvoju kritičkog mišljenja i interpretativnih kompetencija učenika u umjetničkom obrazovanju?

Rezultati i rasprava

Sadržajna analiza relevantne literature potvrdila je da se pojam vizualne pismenosti u suvremenoj literaturi ne može svesti na jedinstvenu, usku definiciju. Naprotiv, on se pojavljuje kao višedimenzionalni konstrukt, čiji se aspekti u literaturi preklapaju i nadopunjuju, tvoreći složenu mrežu značenja. Na temelju analize djela autora navedenih u popisu literature moguće je razlikovati četiri ključne dimenzije vizualne pismenosti: kognitivnu, afektivnu, kritičku i produkcijsku (Slika 1).



1) Kognitivni aspekt vizualne pismenosti obuhvaća sposobnost razumijevanja vizualnog jezika, čitanja kompozicije, prepoznavanja značenja i konteksta. Arnheim tvrdi da je percepcija sama po sebi kognitivna aktivnost jer zahtijeva sintezu oblika, boja i prostora (13-15), dok Kress i van Leeuwen dodatno naglašavaju da vizualna komunikacija ima svoju gramatiku, skup pravila i struktura koje učenici mogu naučiti čitati i analizirati (1-5). Ova dimenzija izravno odgovara na istraživačko pitanje o teorijskim modelima jer pokazuje kako psihološki, semiotički i lingvistički pristupi čine osnovu razumijevanja vizualne pismenosti u obrazovanju.

2) Afektivni aspekt ističe važnost emocija i empatije u interpretaciji i produkciji vizualnih poruka. Eisner naglašava da je umjetnost snažan medij za izražavanje unutarnjih stanja i doživljaja (80-83), dok Irwin kroz a/r/tografiju potiče učitelje i učenike da u vizualnom jeziku istražuju osobna i društvena pitanja (29-31). Ova komponenta povezuje se s interpretativnim kompetencijama jer kroz emociju učenici stvaraju smisao i povezuju se s društvenim kontekstom slike.

3) Kritički aspekt vizualne pismenosti proizlazi iz kritičke teorije i pedagogije. Roland Barthes razlikuje denotaciju i konotaciju, pokazujući kako slike prenose ideološke kodove (32-36), a John Berger otkriva kako vizualne reprezentacije, osobito prikazi žena, odražavaju odnose moći (45-47). Mirzoeff upozorava da razvoj kritičkog gledanja omogućuje učenicima dekonstrukciju svakodnevnih vizualnih narativa (6-8) dok Freire naglašava važnost analize moći i simboličkih kodova u odgoju i obrazovanju (497-498). Time se potvrđuje da kritička vizualna pismenost izravno pridonosi razvoju kritičkog mišljenja, što je okosnica odgovora na drugo istraživačko pitanje.

4) Producerski aspekt odnosi se na stvaranje vlastitih vizualnih poruka i aktivno sudjelovanje u vizualnoj kulturi. Sullivan ističe umjetničku praksu kao metodologiju istraživanja, gdje učenici stvaranjem razvijaju metakognitivne i refleksivne sposobnosti (101-103). Barrett pokazuje kako se kroz dijalog o vlastitim i tuđim radovima učenici potiču na preispitivanje značenja i oblikovanje novih vizualnih izraza (7-9). Ovaj aspekt naglašava aktivnu ulogu učenika kao kreatora značenja, a ne samo potrošača gotovih slika.

Zaključno, multidimenzionalnost vizualne pismenosti potvrđuje njezinu kompleksnu ulogu u vizualnom umjetničkom obrazovanju. Kognitivni, afektivni, kritički i producerski aspekt zajedno čine temelj za razvijanje bitne kompetencije 21. stoljeća, koja učenike osposobljava za svjesno sudjelovanje u vizualnoj kulturi, njeno tumačenje i preoblikovanje. Likovna nastava, koja povezuje teoriju, praksu i refleksiju, postaje ključno mjesto za razvoj tih kompetencija. Upravo zato odgovor na istraživačka pitanja potvrđuje da vizualna pismenost, ukorijenjena u suvremenim teorijskim modelima, ima izniman

potencijal za razvoj kritičkog mišljenja i interpretativnih vještina učenika, čineći ih aktivnim i odgovornim sudionicima u vizualno saturiranom društvu.

Zaključak

Analiza literature pokazuje da se interes za vizualnu pismenost javlja početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća i da se istraživanja sustavno razvijaju sve do 2010. godine. U ranim fazama naglasak je bio na pokušajima definiranja samog pojma, razjašnjavanju osnovnih značajki i postavljanju teorijskih temelja. Kasnije se istraživački fokus proširio na razvoj specifičnih vještina povezanih s vizualnom pismošću te na uvođenje kritičke komponente koja naglašava važnost svjesnog čitanja, interpretiranja i stvaranja vizualnih poruka u širem društvenom i kulturološkom kontekstu.

Svi autori se slažu da vizualna pismenost daleko nadilazi razinu mehaničke sposobnosti čitanja slika. Ona se oblikuje kao kritički oblik kulturne i društvene pismenosti koji omogućuje pojedincima da razumiju, interpretiraju i preispituju vizualne poruke koje oblikuju stvarnost i odnose moći u suvremenom društvu.

U tom kontekstu vizualno umjetničko obrazovanje ima posebnu i nezamjenjivu ulogu jer povezuje teorijsko znanje, umjetničku praksu i refleksivno mišljenje, otvarajući prostor za razvoj sposobnosti interpretacije, argumentacije i dijaloga. Kroz takve prakse učenici stječu kompetencije koje su temelj kritičke vizualne pismenosti, ne samo kao vještine čitanja slika, već i kao alata za kritičko promišljanje vizualne kulture i njezinih društvenih učinaka.

Za ostvarenje ovih potencijala ključno je sustavno osnaživanje nastavnika kroz stručno usavršavanje i potporu, kao i ugradnja kritičke vizualne pismenosti u obrazovne politike i kurikulare. Time se nastava likovne umjetnosti afirmira kao važan prostor za razvoj aktivnih, osviještenih i vizualno kompetentnih građana, spremnih kritički čitati i interpretirati svijet koji oblikuju slike.

Literatura

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, 1954.
- Ausburn, Lynna J., and Floyd B. Ausburn. "Visual Literacy: Background, Theory and Practice". *Programmed Learning and Educational Technology*, vol. 15, no. 4, 1969, pp. 291–297.
- Avgerinou, Maria, and John David Ericson. "A Review of the Concept of Visual Literacy". *British Journal of Educational Technology*, vol. 28, no. 4, 1997, pp. 280–291.
- Baca, Judy Clark, and Roberts Braden. "The Delphi Study: A Proposed Method for Resolving Visual Literacy Uncertainties". *Perceptions of Visual Literacy*, Visual Literacy Association, 1989, pp. 99–106.
- Bamford, Anne. "The Visual Literacy White Paper." Adobe Systems Pty Ltd., 2003, aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf. Accessed 23 Mar. 2025.
- Barlow, John Perry. "A Declaration of the Independence of Cyberspace". The Electronic Frontier Foundation, 1996, eff.org/cyberspace-independence. Accessed 13 Feb. 2025.
- Barrett, Terry. *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. 2nd ed., McGraw-Hill, 2000.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Hill and Wang, 1977.
- Beavis, Catherine, and Bill Green. "Literacy Education in the Age of New Media." *International Handbook for Research in Children's Literacy, Learning and Culture*, edited by Kathy Hall et al., John Wiley & Sons, 2013, pp. 42–53.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1972.
- Brill, Jennifer, Robert Maribe Branch, and Dohun Kim. "Visual Literacy Defined — The Resultsof a Delphi Study: Can IVLA (Operationally) Define Visual Literacy?". *Journal of Visual Literacy*, vol. 27, no. 1, 2007, pp. 47–60.
- Brown, Ian. "Global Trends in Art Education: New Technologies and the Paradigm Shift to Visual Literacy". *International Journal of Art Education*, vol. 2, no. 3, 2004, pp. 50–61.
- Christopherson, Jerry. "The Growing Need for Visual Literacy at the University". *Vision Quest: Journeys toward Visual Literacy. Selected Readings*

- from the Annual Conference of the International Visual Literacy Association, 1996, pp. 169–174.
- Debes, John L. "The Loom of Visual Literacy—An Overview". *Audiovisual Instruction*, 1969, pp. 25–27.
- Debes, John L., and Clarence M. Williams. *Visual Literacy, Language, and Learning*. Center for Visual Literacy, 1991.
- Eisner, Eliot W. *The Arts and the Creation of Mind*. Yale University Press, 2002.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. Continuum, 1970.
- Freedman, Kerry. *Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetics, and the Social Life of Art*. Teachers College Press, 2003.
- Gardner, Howard. *Art Education and Human Development*. The Getty Publications, 1990.
- Giroux, Henry A. "Public Pedagogy and the Politics of Neoliberalism: Making the Political More Pedagogical". *Policy Futures in Education*, vol. 2, no. 4, 2004, pp. 59–75.
- Hortin, John. "Visual Literacy and Visual Thinking". *Contributions to the Study of Visual Literacy*, International Visual Literacy Association, 1983, pp. 92–106.
- Irwin, Rita L., et al. "The Rhizomatic Relations of A/r/tography". *Studies in Art Education*, vol. 48, no. 1, 2006, pp. 70–88.
- Irwin, Rita L. "A/r/tography: A Metonymic Métissage". *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*, edited by R. L. Irwin and A. de Cosson, Pacific Educational Press, 2004.
- Jewitt, Carey. "Multimodality and Literacy in School Classrooms". *Review of Research in Education*, vol. 32, no. 1, 2008, pp. 241–267.
- Kellner, Douglas. *Medijska kultura*. Clio, 2004.
- Kress, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. Routledge, 2003.
- Kress, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge, 2010.
- Kress, Gunther, and Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2020.
- Messaris, Paul. *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*. Westview, 1994.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, 1999.
- Muffoletto, Robert. "An Inquiry into the Nature of Uncle Joe's Representation and Meaning". *Reading Online*, vol. 4, no. 8, 2001.

- Oblinger, Diana, and James Oblinger. "Educating the Net Generation". *Educause*, 2005, edUCAUSE.EDU/IR/LIBRARY/PDF/PUB7101A.PDF. Accessed 1 Mar. 2025.
- Pauwels, Luc. "Visual Literacy and Visual Culture: Reflections on Developing More Varied and Explicit Visual Competencies." *The Open Communication Journal*, no. 2, 2008, pp. 79–85.
- Prensky, Marc. "Digital Natives, Digital Immigrants." 2001, [marcprensky.com/writing/Prensky-Digital Natives, Digital Immigrants-Part1.pdf](https://marcprensky.com/writing/Prensky-Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants-Part1.pdf). Accessed 21 Mar. 2025.
- Serafini, Frank. *Reading the Visual: An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*. Teachers College Press, 2014.
- Springgay, Stephanie, et al., editors. *Being with A/r/tography*. Brill, 2008.
- Sullivan, Graham. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. 2nd ed., SAGE Publications, 2010.
- Wilhelm, Jeffrey D. *Engaging Readers & Writers with Inquiry: Promoting Deep Understandings in Language Arts and the Content Areas with Guiding Questions*. Scholastic Teaching Resources, 2007.

Iva Papić, dr. sc.

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

ivapapic@gmail.com

Kristina Slobodanac, mag. pov. umj.

MKM, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski područni ured Osijek

kristina.slobodanac@min-kulture.hr

KINO SLAVIJA U OSJEČKOM DONJEM GRADU

Izvorni znanstveni rad

UDK 725(497.5)(091) | <https://doi.org/1059014/PPAG9223>

Sažetak: Kino Slavija izgrađeno je 1920. godine u duhu eklekticizma, karakterističnog za tadašnje djelovanje arhitekta kina, Dionisa Sunka. Izgrađeno na području Donjeg grada u Osijeku, to je bilo drugo podignuto kino u Osijeku (prvo je bilo kino Uranija, arhitekta Viktora Axmanna), što je značajno obogatio kulturnu scenu grada. Dionis Sunko je, koristeći svoje međunarodno obrazovanje i iskustvo, kreirao jedinstven prostor u poslijeratnom Osijeku koji je odgovarao potrebama zajednice: osim odgojno-obrazovne uloge koju je imalo kroz filmske projekcije, bilo je središte društvenog i zabavnog života čime se reflektira kulturni značaj zgrade. Originalni arhitektonski elementi ovog kina još uvijek su vidljivi, što omogućava prepoznavanje izvornog oblikovanja te osjet kulture i estetike tog razdoblja. Također, sačuvana je i izvorna urbanistička zamisao i rješenje, po kojemu je ispred kina, unutar guste i u cijelosti izgrađene devetnaestoljetne donjogradske urbane matrice, oblikovan plato u funkciji privatnog i od dominantno stambenog dijelagrada odijeljenog vestibula.

Ključne riječi: Kino Slavija, eklekticizam, Dionis Sunko, povijest kinematografije, urbanizam.

SLAVIA CINEMA IN OSIJEK DOWNTOWN

Abstract: The Slavija Cinema was built in 1920 in the spirit of eclecticism, characteristic of the work of the cinema's architect, Dionis Sunko, at the time. Built in the Lower Town area of Osijek, it was the second cinema built in Osijek (the first was the Uranija Cinema, designed by architect Viktor Axmann), which significantly enriched the city's cultural scene. Dionis Sunko, using his international education and experience, created a unique space in post-war Osijek that met the needs of the community: in addition to the educational role it played through film screenings, it was the center of social and entertainment life, which reflects the cultural significance of the building. The original architectural elements of this cinema are still visible, which allows for the recognition of the original design and a sense of the culture and aesthetics of that period. The original urban design and solution have also been preserved, according to which a plateau was formed in front of the cinema, within the dense and fully built-up 19th-century Lower Town urban matrix, serving as a private vestibule separated from the predominantly residential part of the city.

Keywords: Kino Slavija, eclecticism, Dionis Sunko, history of cinema, urban planning.

Uvod

U urbanom, već izgrađenom tkivu Donjeg grada u Osijeku, 1920. godine izgrađena je nova kinematografska dvorana Slavija dioničkog društva (osnovanog 3. rujna 1919. godine), tvrtke za gradnju i održavanje zimskog i ljetnog kino kazališta, kupališta, hotela, kavane te stambenih i dioničkih prostorija sa sedam članova ravnateljstva. Markar je neposredno okružje buduće pozicije nove kinodvorane već tada bilo definirano prizemnim građanskim kućama, u blizini su se nalazile i građevine od spomeničkog značaja – neogotička kapelica Gospe Snježne, historicistička sinagoga (današnja evanđeoska pentekostna crkva Radosne vijesti), barokna crkva Preslavnog Imena Marijina – a samo kino je trebalo biti smješteno neposredno iza baroknog Trga bana Josipa Jelačića, kojeg su, kao i, uostalom, Cvjetkovu ulicu u kojoj se kino nalazilo, činile barokne građanske prizemnice i pokoja historicistička katnica. Stoga je gradnja nove kinodvorane predstavljala ne samo arhitektonski, već i urbanistički izazov. U ovom radu će se prikazati povijesni slijed gradnje nove kinodvorane Dioničkog društva Slavija, te će se provesti arhitektonsko-stilska i urbanistička analiza vrijednosti koju taj danas zaštićeni spomenik kulture ima u urbanom tkivu osječkog Donjeg grada.

Kinodvorana Slavijase od devedesetih godina dvadesetog stoljeća koristila kao koncertna dvorana, a potom kao skladište antikviteta te prostor za organiziranje tjednog buvljaka antikviteta, koji se i danas održava svake subote. Od 2024. godine, Kino Slavija je pojedinačno zaštićeno kao spomenik kulture te je upisano u Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske. Od gubitka svoje prvotne funkcije 1989. godine, otkad se u Slaviji više ne prikazuju filmovi, kinodvorana je, uslijed nebrige i neodržavanja, u procesu kontinuiranog devastiranja i urušavanja.

O povijesti kinematografije u Osijeku

Pojava kinematografije na prostorima današnje Hrvatske koincidira s banovanjem Khuena-Héderváryja (1883. – 1903.); nakon pariške (i prve!) kinematografske projekcije 1895. godine, suradnici braće Lumière prve su filmove ubrzo prikazali i u Beču (26. ožujka 1896.), Budimpešti (10. svibnja 1896.), Beogradu (6. lipnja 1896.) itd. Nedvojbeno prva kinematografska predstava u Hrvatskoj održana je u listopadu 1896. godine u zagrebačkoj dvorani „Kola“ (današnji prostor Akademije dramske umjetnosti), a organizatori događanja bili su fotograf Rudolf Mosinger i Lavoslav Breyer (Pejić, 2018:293.).

O povijesti kinematografije u Osijeku pisali su Vlasta Živaković Kerže, Stjepan Sršan, Marina Vinaj, Grgur Marko Ivanović, Ivan Horvat i drugi.

Prvi osječki kinematograf otvoren je 1901. godine, kada je u Osijek „došao neki Kraus s pravom kinoaparaturom za prikazivanje filmova“, a prve projekcije održane su u gostionici Zrinjevac vlasnika Tome Rajha. Ubrzo su se Kraus i Rajh udružili, nabavili veliku lanenu ceradu i stroj na električni pogon te otvorili prvo stalno natkriveno kino, koje se po nekim svjedočenjima nalazilo u današnjoj Ulici Hrvatske Republike. Nakon tri godine poslovanja, tom kinematografu se gubi svaki trag, kako opisuju Kerže i Horvat (Horvat, 2010:28-29; Živaković-Kerže, 2001:216). Osim Krausa i Rajha, spominju se i filmske projekcije na Žitnom trgu (današnji Gajev trg) 1903. godine, gdje je djelovao Bioscop Narten (Horvat 29; Vinaj 17), kao i projekcije u paviljonu Dragutina F. Lifke iz iste godine, najavljivane kao “Edisonov ideal elektro-bioskopsko kazalište za prikaz senzacionalnih događaja u živim slikama i prirodnim bojama i veličini” (Horvat 29; Vinaj 4).

Za najpoznatije osječko kino, Kino Urania, dioničko društvo Urania kino d.d. je 4. ožujka 1912. godine postavilo kamen temeljac u Gornjem gradu; ipak, od 8. srpnja 1912. godine kinematografske predstave su se odvijale u prostorijama društva Casino u Donjem gradu (u zgradi današnjeg Dječjeg kazališta), sve dok nije dovršena

zgrada gornjogradskog kina Urania, 17. rujna 1912. godine (Horvat 29; Živaković-Kerže 140).⁷ Osim u navedena dva kinematografa, trebalo bi reći da su se filmske projekcije ponekad održavale na otvorenom te u osječkim hotelima i gostionicama: spominje se Royal-Biograph u hotelu Royal, Apolo-kino u Fleitzovoj gostionici u Strossmayerovoj ulici 100, Kazališni kino u zgradi Narodnog kazališta te ljetno Korzo kino u hotelu Grand (Vinaj 23; Horvat 29). No, nakon gradnje Kina Urania, prvo kino izgrađeno baš za tu namjenu u Osijeku bilo je upravo Kino Slavija, koje je uporabnu dozvolu dobilo 26. prosinca 1920. godine (Gradsko poglavarstvo Osijek, Građevinski ured. Fasc. 14.15, 1920. Državni arhiv u Osijeku).

Zlata Živaković-Kerže je povijest kinematografije u Osijeku jezgrovito sažela: „Nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije u gradu Osijeku djeluju tri kinematografa. Dva u Gornjem gradu (Urania i Royal Biography) i jedan u Donjem gradu (Slavija). Royal Biography dobilo je 25. svibnja 1920. dozvolu za pregradnju loža i preuređenje sjedala. Donjogradsko Slavija d.d. započelo je 26. prosinca 1920. s prikazivanjem filmova u novosagrađenoj kino-kazališnoj zgradi u Cvjetkovoj ulici u kojoj je djelovalo sve do 1990. godine.

U Retfali, općini nedaleko od Osijeka, osnovano je 1921. godine kino Apolo u Fletzovoj gostionici u Strossmayerovoj ulici. Braća Bogumir i Slavko Fleissig iz Slavonske Požege kupili su 31. kolovoza 1939. od Marije Mioković nekretninu na uglu Lučkog prolaza i Preradovićevog šetališta. Na kupljenom prostoru otvorili su novi kinematograf u Gornjem gradu pod nazivom „Korzo“. Prva filmska predstava prikazana je 14. kolovoza 1940. godine.

7 „Prva filmska predstava u novoizgrađenom kinu prikazana je 19. rujna 1912. Aparatom za projiciranje kinematografskih slika upravljao je iskusni operater Ernest Huttar, rođen u Pragu 1893. godine. U djelatne dane prikazivana je samo jedna predstava i to u 20:30 sati, a nedjeljom i blagdanima Osječani su mogli pogledati tri do četiri kino predstave s početkom od 14:30 do 22:15.“ (Horvat 29)

O drugim „svašticama“ pišu Horvat i Kerže: „Zanimanje za kino predstave uvelike je nadmašilo očekivanja vlasnika kinematografa, pa je zabilježen slučaj da je gradski redar Stjepan Kantor 6. listopada 1912. tužio Antuna Orela jer je izdao u prodaju više karata nego što je kino moglo primiti gledatelja, tako da je u jednom slučaju na balkonu kina 12 ljudi, a u parteru njih čak 40 bilo primorano stajati, iako su platili sjedeću kartu. Međutim, niti ta neugodna situacija nije ih spriječila da cijelu projekciju pogledaju do kraja.“ (Horvat 29; Živaković-Kerže 143.)

Gradski narodni odbor osnovao je 24. listopada 1946. Gradsko kinematografsko poduzeće Prosvjeta u Osijeku. Sastojalo se od dva kinematografa u Osijeku: kinematografa Zvečevo (Royal Biography) u Šamačkoj ulici i kinematografa Korzo. ... Pripojenjem općine Retfale gradu Osijeku izvršena je Nadopuna registracije, pa je Poduzeće odlukom Gradskog narodnog odbora 5. prosinca 1947. preuzelo kino Narodni (Apolo) u Retfali i njegovu cjelokupnu imovinu (osim zgrade). Gradskom kinematografskom poduzeću Prosvjeta primopredajno je 27. travnja 1951. priključeno gornjogradsko kino Papuk (Urania). Istodobno je donesena odluka o konfiskaciji donjogradskog kina Slavije, koje je također ušlo u Poduzeće. Gradskom kinematografskom poduzeću povišena su osnovna sredstva 23. rujna 1948. preuzimanjem četiriju zgrada osječkih kinematografa: Crvene zvijezde (Korzo), Papuka, Slavije i Narodnog kina u Retfali. Izdanim rješenjem od 16. srpnja 1954. Gradsko kinematografsko poduzeće Prosvjeta promijenilo je ime u Kinematografsko poduzeće Prosvjeta u Osijeku i pod tim imenom djelovalo je i 1990. godine.“ (Živaković-Kerže 556).

O važnoj ulozi koju su kinematografi igrali u društvenom životu Osijeka, svjedoči tekst objavljen u Glasu Slavonije 13. 12. 1957., na stranici 3, a pod naslovom: „Doček Nove godine u kinematografima“. Tekst glasi:

„U osječkim kinima doček nove 1958. počinjao je u 21.00. Kinematografsko poduzeće «Prosvjeta» priredilo je za ljubitelje 7. umjetnosti 10 premijernih filmova, i to: u kinu Crvena zvijezda francuski film «Julijeta» i američki pustolovni film u boji «Bob Roy», u Papuku američki filmovi «Tarzan u pustinji» i «Dimni signal», u kinu «Zvečevo» prikazivani su američki film «Na okuki rijeke» i mađarski film «Mala čaša piva». U donjogradskom kinu Slavija donjograđani su mogli pogledati američki cinemascope-film «Tri novčića u fontani» i američki film «Dimni signal», u Narodnom kinu u Retfali na novogodišnjem programu bili su američki filmovi «Na okuki rijeke» i

«Tarzan u pustinji. "Kino-poduzeće Prosvjeta priprema doček Nove godine u kinematografima." (Živaković-Kerže 225).⁸

Analiza i prikaz povijesne arhivske dokumentacije Kinu Slavija

Povijesni razvoj Kina Slavija, koji će u nastavku teksta biti sumarno opisan kroz popis najvažnijih datuma, rezultat je istraživanja u Državnom arhivu u Osijeku (fondovi HR-DAOS-137 Okružni privredni sud Osijek; HR-DAOS-1695 Kinematografsko poduzeće „Prosvjeta“ Osijek; HR-DAOS-123 Registar B III društvene tvrtke Osijek, reg. br. 415/416) (Elaborat o utvrđivanju svojstva nepokretnog kulturnog dobra. Kino Slavija, 2025: 3-4).

8. srpnja 1912. Urania i Kino d. d. dobilo je dozvolu za održavanje kinematografskih predstava u Donjem gradu u prostorijama društva Kasino (danas zgrada Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića) s 254 sjedala, za koje već 3. kolovoza 1912. traže Veleslavno kr. redarstveno povjereništvo da im odobri postavljanje dodatnih sjedala.

19. ožujka 1919. Prvi nacrt za izgradnju ljetnog kina u Osijeku u Donjem gradu izradio je ovlašteni zidni majstor Šandor Eberhardt.

18. travnja 1919. Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada u Osijeku odobrilo je nacrt Šandora Eberhardta, po kojemu ipak nije izvedena zgrada kina Slavija.

3. rujna 1919. Osnovano je Slavija dioničko društvo, tvrtka za gradnju i održavanje zimskog i ljetnog kino kazališta, kupališta, hotela, kavane te stambenih i dioničkih prostorija sa sedam članova ravnateljstva.

Listopad 1919. Izrađen je projekt gradnje Kina Slavija, arhitekta Dionisa Sunka: prednja strana sadrži potpis samog arhitekta, Dionisa Sunka, pečat Slavija dioničkog društva i nečitak potpis (vjerojatno

⁸ Crvena zvijezda je današnje kino Europa; Papuk je Urania; Zvečevo je kino u Šamačkoj ulici od 90-ih godina nije u funkciji; Narodno kino u Retfali je bilo kino u Strossmayerovoj ulici, od 90-ih godina pretvoreno u Auto salon «Škaro».

predsjednika društva), a na pozadini je vidljiv pečat SUNKO I JUNGMAN, ovlašteni civilni arhitekt i inženjer.

29. studenog 1919. Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Osijeka odobrilo je nacрте Dionisa Sunka, radi izdavanja građevinske dozvole.

25. prosinca 1920. Poglavarstvo Slobodnog i kraljevskog grada Osijeka izdalo je uporabnu dozvolu za izgrađeno kino Slavija.

20. siječnja 1923. Izrađen je nacrt Strojarnice za motor u Slavija kinu.

30. studenog 1925. Propisana je Slaviji d.d. godišnja pristojba od 75 dinara za izložbene ormariće ispred kuća br. 8 i 14 na Jelačićevom trgu i kućnog broja 15 u Cvjetkovoј ulici (ispred kina).

23. lipnja 1932. Slavija kino d. d. zatražilo je rušenje zidane ulične ograde i postavljanje nove ograde od željeznih šipki prema nacrtima.

28. lipnja 1932. Izveden je nacrt za rekonstrukciju ulične ograde ovlaštenog građevinskog inženjera Piri Ivana za koji Gradsko načelstvo u Osijeku izdaje građevinsku dozvolu.

9. rujna 1932. Gradsko načelstvo u Osijeku odobrilo je izvedenu ogradu od željeznih šipki.

23. siječnja 1935. Gradsko poglavarstvo u Osijeku obustavilo je ubiranje pristojbe od 75 dinara za izložbene ormariće ispred kuća br. 8 i 14 na Jelačićevom trgu i broja 15. u Cvjetkovoј ulici.

18.siječnja 1941. Slavija d.d. briše se iz registra jer je zadruga prestala djelovati.

24. listopada 1946. Osnovano je Kinematsko poduzeće Prosvjeta.

20. kolovoza 1951. Slavija kino d.d. postalo je dio Kinematskog poduzeća Prosvjeta.

1989. U Slaviji prestaje prikazivanje filmova.

9. studenoga 1995. Provedena je pretvorba poduzeća Prosvjeta u Osječke kinematografe d.o.o.

11. svibnja 2001. Kinodvorane Slavija prelazi u privatno vlasništvo.

Dakle, prve kinematografske predstave je na prostoru Donjeg grada održavalo Dioničko društvo Urania i Kino, i to u prostorijama nekadašnjeg društva Casino, a današnjeg Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića. Prve nacрте za gradnju nove kinodvorane u Donjem gradu, a iza Casina, odnosno današnjeg Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića, potpisuje 1919. godine majstor Eberhard, no nacрте koji dobivaju građevinsku dozvolu Poglavarstva slobodnog i kraljevskog grada u Osijeku potpisuje zagrebački arhitekt Dionis Sunko, također 1919. godine. Kino Slavija je izvedena po Sunkovim nacртima te je kino dobilo uporabnu dozvolu 1920. godine. Osim dogradnji nekoliko pomoćnih građevina, kino Slavija je do danas sačuvano u svom izvornom volumenu.

Uz zgradu kina izgrađene su bile još četiri pomoćne zgrade. Za jednu od njih, jugozapadnu zgradu strojarnice za motor, postoji nacрт iz 1923. godine. Prema tom nacrtu, na prostoru današnje k.č. 7649/1 nalaze se dvije manje prostorije, od kojih je jedna smještena na sjeveroistočnoj, a druga na jugoistočnoj strani. Na sjeverozapadnoj zgradi stoji natpis “stroj”, dok jugozapadna zgrada nema nikakvu oznaku. Iako su njihove pozicije usklađene s današnjim stanjem, ove zgrade su izgubile svoju izvornu funkciju te je teško odrediti njihovu izvornu namjenu i oblikovanje.

Prostor ispred zgrade kina čini dvorište, koje je prema ulici ograđeno zidanim parapetom na kojem su postavljene kvadratne metalne rešetke, uz dvije metalne kapije različitih širina – jedna je za kolni, a druga za pješački ulaz. Za ogradu je izrađena projektna dokumentacija 1932. godine, za koju je zatim izdana građevinska dozvola.

Analiza arhivske projektne dokumentacije

Arhivska projektna dokumentacija, koja će biti prikazana u daljnjem tekstu, također je pohranjena u Državnom arhivu u Osijeku (fondovi HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, kutija 6079; HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, kutija 6078; HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, Građevinski ured, fasc. 14.15).

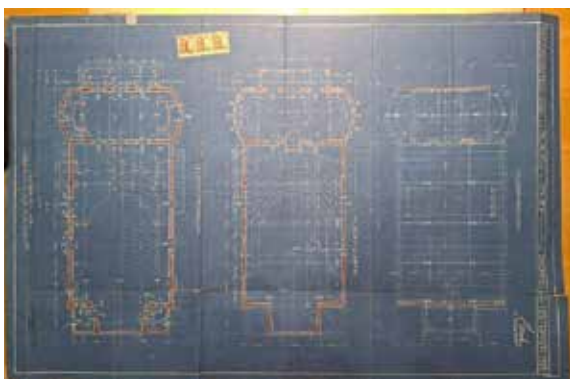
Najraniji nacrt za kino Slaviju potpisuje ovlašteni zidni majstor Šandor Eberhardt: kakva je tada bila praksa, na jednom papiru većeg formata prikazan je tlocrt, presjek te situacijski plan (Slika 1). Ta prva, Eberhardtova zamisao kina Slavija uvelike se razlikovala od one izvedene: zgrada kina je bila smještena bliže uličnom odnosno građevinskom pravcu, a ograda je bila projektirana samo za pola širine uličnog dijela parcele; na ostalom dijelu stoji naznačeno kako je taj prostor, mada nedefiniran, ostavljen za neku „buduću gradnju“. Iz nepoznatog razloga, od tog plana se odustalo, da bi druga i svakako bolja verzija budućeg smještaja i izgleda kina Slavija, ona zagrebačkog arhitekta Dionisa Sunka, bila prihvaćena pola godine nakon Eberhardtovog (odbijenog) rješenja.

Opsežna projektna dokumentacija Dionisa Sunka za Kino Slaviju izrađena je na plavom papiru, po kojem su bijelom bojom ucrtana arhitektonska rješenja te secesijskim slovima ispisani naslov i mjerilo projekta. Sačuvani su tlocrti prizemlja, kata i krovništa (1 list), uzdužni i poprečni presjeci (1list) te nacrti glavnog i bočnog pročelja (1 list). Organizacija volumena i unutrašnjeg prostora, kao i izgled kina Slavija u cijelosti odgovara Sunkovim nacrtima (Slika 2-4). Izvorna secesijska dekoracija se, nažalost, izgubila kad je, osamdesetih godina 20. stoljeća, unutrašnjost kinabila preuređena sukladno tadašnjoj modi.

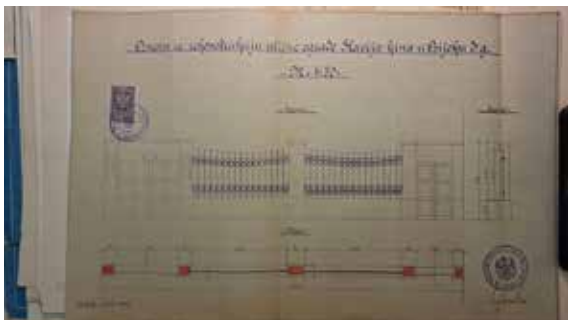
Naposljetku, iz 1932. godine su nacrti za ogradu, koja je do danas sačuvana tek dijelom (Slika 5): naime, sačuvani su neki zidani stupci (ne svi) i parapeti, no staru ogradu su zamijenilanova rešetkasta polja.



Slika 1. Eberhardt, Šandor, ovlaštteni zidni majstor.
Nacrt za izgradnju ljetnog „Kina“ u Osijeku. 19 Mar. 1919. Gradsko
poglavarstvo Osijek, HR-DAOS-10, fasc. 14.15. Detalj.



Slika 2, 3, 4. Sunko, Dionis. Novogradnja „Kina“ za „Slaviju“ d.d. Osijek
D. G. Oct. 1919. Gradsko poglavarstvo Osijek, HR-DAOS-10, fasc. 14.15.
Pročelja, presjeci i tlocrti.



Slika 5. Piri, Ivan, ovlaštteni građevinski inženjer. Osnova za rekonstrukciju ulične ograde Slavija kina u Osijeku d.g. 23 June 1932. Gradsko poglavarstvo Osijek, HR-DAOS-10, fasc. 14.15.

Opis građevine

Kino Slavija je slobodno stojeća građevina, čija je reprezentativnost naglašena raskošnim oblikovanjem, kako i priliči građevini javnog sadržaja, ali i njezinim sceničnim smještajem u prostoru. Naime, zgrada je podignuta u samom dnu čestice, čime je između nje i ulice oblikovan otvoreni prostor u funkciji dvorišnog vestibula.

U tlocrtu građevine čita se pravokutno gledalište, flankirano s dvije pomoćne prostorije koje se spuštaju ispod razine pozornice i gledališta, a imale su funkciju garderobe i strojarnice. Prostor namijenjen gledalištu je jednostavna pravokutna dvorana. Predvorje završava bočnim prostorijama tlocrta segmentnog luka, koji su prostorno podijeljeni na toalet i polukružna stubišta za kat. Na katu je uređena konkavna galerija na šest stupova, a tik iznad prizemnog predvorja izvornose nalazila prostorija za kino projektore i skladištenje filmova (danas pregrađena). Uređenje unutrašnjosti je rezultat naknadne adaptacije, kojom je uklonjena originalna secesijska arhitektonska dekoracija.⁹

⁹ Prema postojećem stanju unutrašnjost prostora je jednostavna i lišena arhitektonske dekoracije. Prizemlje s južnim stepeništem koje su koristili gledatelji, obloženo je sitnim pravokutnim pločicama koje prekrivaju tek dvije trećine zida. Jedinu dekorativni element čine

U uređenju vanjštine Kina Slavija, najbogatije je oblikovano glavno, istočno pročelje građevine, gdje se pravokutna ploha istaknutog rizalita suprotstavlja elipsoidnoj formi bočnih dijelova pročelja, koji ga flankiraju. Rizalit je naglašen prizemnim trijemom na četiri stupa stiliziranog dorskog kapitela, koji nose balkon razveden stiliziranim balustrima. Zidna ploha kata naglašena je i s dva pilastra koji se protežu do središta zabata, tvoreći tako zasebno polje unutar timpana, ukojem se nalazi natpis "SLAVIJA". Ornamentalni motivi pročelja uključuju štuko volute, dekorativne kartuše, slijepe okuluse, štuko maskerone, balustre, vaze, kandelabre i slično (Slika 6).



Slika 6. Pročelje kina Slavija

prozori u nišama, opremljeni željeznim rešetkama u obliku volumnih ornamenata. Nasuprot tome, sjeverne stepenice, koje su bile rezervirane za osoblje zaduženo za projekciju i nisu bile dostupne široj javnosti, imaju zidnu oplatu u dvije boje – žutu i plavu, ispod koje se nazire zelena nijansa. Gledalištu se pristupa ulaznom rampom koja je bila planirana u originalnom projektu. Danas su s obje strane ulaza postavljeni šankovi. Zidna oplata u prizemlju i na katu podijeljena je u dva dijela: gornji dio prekriven je tekstilnim pravokutnicima, dok je donji obložen pravokutnim laminatnim panelima. Stropne grede su ožbukane i obojene u bijelo, dok je prostor između njih prekriven hrapavom žbukom obojenom u narančasto. U tom međuprostoru nalaze se po dva rešetkasta okvira za grijanje ili ventilaciju. Svjetiljke na bočnim zidovima postavljene su unutar pravokutnih plafonijera.



Slika 7. Arhivska fotografija kina Slavija (Osječki Vremeplov. Facebook, pristupljeno 2 Nov. 2025, www.facebook.com/groups/1672209063045267/)

Bočna pročelja su, kao i zidna ploha glavnog pročelja, u prizemlju dekorirana stiliziranim rustikom, dok su gornje etaže razvedene lezenama i stupnjevanim okulusima. Na sredini svakog bočnog pročelja je izlaz iz kino dvorane, s kojeg se spušta stubište jednakog oblikovanja kakav je balkon glavnog pročelja, pri čemu konzole umjesto svjetiljki nose betonske kugle.

Monumentalni akcent građevini kina Slavija svakako daje uređenje širokog otvorenog platoa ispred same zgrade kina. Naime, cjelokupni prostor Kina Slavija, kojeg čine jednako otvoreni plato pred zgradom kao i sama secesijska dvorana, od ulice je odvojen stilskom ogradom, za koju nacrtje potpisuje osječki ovlašteni inženjer Ivan Piri. Organizirana su dva ulaza: jedan za pješake, a drugi, kolni, za prolaz vozila. Ograda je namjerno u cijelosti transparentna, kako bi se monumentalna secesijska zgrada kina Slavija mogla sagledavati ne samo kao arhitektura za sebe, već prvenstveno kao cjelina s otvorenim platoom ispred nje, koji preuzima funkciju vestibula, odnosno prostora namijenjenog prihvatu mnoštva ljudi koji, prije samog početka predstave, sudjeluju u društvenim ritualima sastajanja, dočekivanja, druženja, konverzacije i slično. Kako je unutar kinodvorane prostor namijenjen

predvorju vrlo skučen, plato ispred građevine preuzima funkciju predvorja i sastavni je dio građevine kao njezin vestibul (Slika 7).

O arhitektu, Dionisu Sunku

Dionis Sunko (1879.-1935.) jedan je iz generacije naših arhitekata (A. Baranyai, V. Bastl, I. Fischer, L. Kalda, R. Lubynski) koji su školovanje na Graditeljskoj školi u Zagrebu nastavili u Europi - u slučaju Sunka to je Karlsruhe (Suljić 83). Sunko studira u Karlsruheu dvije godine kod prof. Adolfa Weinbrennera, Durma, Schäfera, Doerra, Wartha, Mattenklotta i Oeihelhäusera, a praksu obavlja u Dubrovniku.¹⁰ Riječima Azre Suljić, Sunko pripada drugoj generaciji hrvatskih arhitekata s prijelaza stoljeća i to s Lubynskim kao predstavnikom njemačke struje moderne s elementima arhitekture njemačkog historizma ili preciznije rečeno eklekticizma (Suljić 84).

Još radeći u Hamburgu (suradnja na projektima pristanišnih doko-va St. Paul, tornjeva mosta na tunelu Elbe u Hamburgu, tridesetak kolodvorskih zgrada, mnogih vila i skladišta), Sunko je prisutan na prvim arhitektonskim natjecajima u Zagrebu, organiziranim za hrvatske arhitekate radi odmaka od austrijskog i mađarskog utjecaja, s ciljem afirmacije nacionalnog u umjetnosti (Suljić 88).¹¹

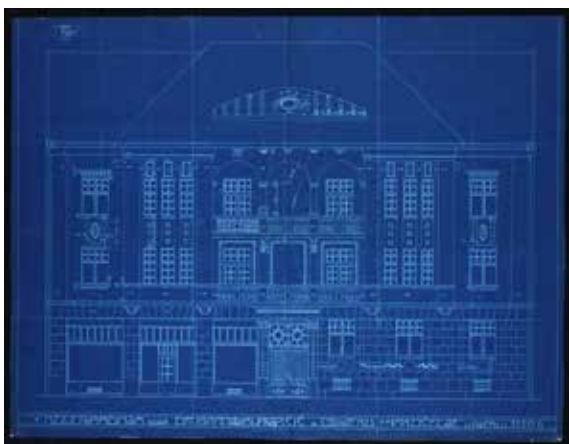
Tako Sunko na natjecaju za regulaciju Kaptola 1908. odnosi treću nagradu, a za crkvu Sv. Blaža drugu nagradu (Suljić 89). U Osi-je Sunko dolazi s dobivenim trećim natjecajem, 1909. godine, i to za Prvu hrvatsku štedionicu na današnjem Trgu Ante Starčevića; istovremeno nagovara i brata Imbru, skulptora, koji također živi u Hamburgu, da se vrati u domovinu i surađuje s njim na izvedbi pročelja na istoj zgradi (Suljić 89). Napomene radi, 1909. godine Sunko sudjeluje i na natjecaju za sveučilišnu biblioteku, gdje je podijelio prvu nagradu s Lubynskim (Suljić 89).

10 Prema izjavi uz Schlusspruffung, za vrijeme ljetnih praznika 1900. boravi na gradilištu Preparandije u Dubrovniku, gdje se upoznaje s praksom vođenja gradilišta (Suljić 84).

11 U to vrijeme prisutni su angažirani austrijskih arhitekata za veće realizacije, kao i u žirijima za natjecaje: Muthesius, Cornelius Gurlitt i Karl Mayreder.

Osim u Osijeku, gdje se vraća i 1915. godine s projektom za kuću Grčić (Slika 8) te 1919. godine s projektom za Kino Slaviju, Sunko je na prostoru istočne Hrvatske radio još i u Đakovu, na Zgradi sjemeništa, u razdoblju 1912.-14. godine (Suljić 95; Ivanković 62-63).

U svom detaljnom radu o Dionisu Sunku Azra Suljić ne spominje zgradu Kina Slavija kao dio Sunkova opusa.



Slika 8. Sunko, Dionis. Nacrt za kuću Grčić, danas kuća u Europskoj aveniji 6, Osijek. Državni arhiv u Osijeku, invent. br. DAO n-007.

Značaj Kina Slavija u opusu Dionisa Sunka

Sunkov rad na zgradi Prve hrvatske štedionice u Osijeku Azra Suljić opisuje: „S Prvom hrvatskom štedionicom u Osijeku (Sunko) započinje kasnije više puta ponavljanu temu naglašavanja ulaza skulpturom.“ (Suljić 89). Skulptoralno oblikovanje dominantne ulaza vidljivo je i na pročelju kina Slavija. Ista autorica Sunkov rad do kasnih 1920 – ih opisuje kao izraz eklektičnog oblikovanja, što je u maniri vremena: u oblikovanju pročelja Sunko koristi kasnosecesijsku obradu žbukanih površina pročelja te zanimljivu igru dimenzijama uobičajenih elemenata historicizma i secesijskih ornamenata (Suljić

83). Taj razigrani eklekticism, u kojem se spaja rokoko igranje volumenima (pravokutni rizalit na konveksnim plohama), historicistička arhitektonska profilacija, secesijska stilizacija klasičnog dorskog reda uz stilizirane rokoko ornamente (*rocaille*, kartuša), tik uz klasične secesijske maskerone, vidljiv je i u Sunkovom tretiranju pročelja kina Slavija. Azra Suljić ovako opisuje Sunkov rad ranog 20. stoljeća, koji opis sesvakako može primijeniti i na njegovo rješenje kina Slavija: „Opaža se eklekticism, jer će se na jednoj zgradi pojaviti motivi i citati različitih autora. Kod Sunka su toipoligonalno istaknuti prozori rešetkastim oknima, plitki erkeri, tornjići, šahovske pločice, hoffmannovski interieur (mramorom obložen kvadratni stup, kao u Loosovim interieurima), dijamantna zidna aplikacija, kanelirana fasada, reljefi i skulptura (klasični elementi u kamenu i žbuci), ali i talijanskom renesansom inspirirano oblikovanje portala, a posebno zaobljenog ugla i ulaza u uglovcu.“ (Suljić 103).

Treba istaknuti da Kino Slavija ne predstavlja unikat u tadašnjem oblikovanju javnih zgrada. Gotovo identično je Sunkovorješenje Sokolane (odnosno zgrade „Sokola“) u Bjelovaru iz 1911. godine (Slika 9), a na sličnom principu eklekticizma je rađena i zgrada Hrvatskog doma u Slavonskom Brodu, po nacrtima zagrebačkog arhitekta Aleksandra Freudenreicha iz 1925. godine. Azra Suljić interpretira kako zgradu „Sokola“ u Bjelovaru Sunko projektira u duhu secesije (Suljić 95), pa se jednako tako treba tumačiti i još jednostavnija, no stilski ipak raznovrsnija i eklektičnija zgrada kina Slavija. Autorica nastavlja kako se u Sunkovu radu tek od 1930. nadalje opaža formalno skretanje k jednostavnijim oblicima, odnosno ka modernizmu (Suljić 99). Odnosno, Sunko se približava art-décou tek u projektu za robnu kuću Milinov u Zagrebu (1928-30.), današnji Hotel Dubrovnik (Suljić 101).

U tom kontekstu treba razmatrati tvrdnju Grgura Marka Ivankovića kako je zgrada kina Slavija rađena u art-déco stilu: „U Cvjetkovoj ulici u Donjem gradu 1921. godine sagrađena je samostojeća zgrada kina Slavija u art-deco stilu. Projekt novogradnje kina potpisao je u listopadu 1919. godine zagrebački arhitekt Dionis Sunko, prema čijim projektima su 1910. i 1915. godine u Osijeku sagrađene Prva

hrvatska štedionica i kuća Grčić. Zgrada tog kina, s kapacitetom od 506 sjedala, u potpunosti je dovršena 1921. godine, a podignuta je ulična ograda te reklamni panoi. Unutrašnje uređenje kina bilo je u skladu sa zahtjevima publike glede udobnosti i sigurnosti.“ (Ivanković 62-63).

Protiv teze o art-déco stilu kina Slavija svjedoči arhitektonsko-stilska analiza cjelokupna Sunkova djelovanja i rada, koju je provela Azra Suljić, a prema kojoj se Sunko približava art-décou tek u projektu za robnu kuću Milinov u Zagrebu na kraju 1920-ih (Suljić 101). Osim toga, art-déco je nastao nakon međunarodne izložbe dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine, kao skup različitih težnji, često još vezanih uz secesiju (*art nouveau*) i *Wiener Werkstätte*, dok se, makar prisutan u svim područjima umjetničkoga oblikovanja, u graditeljstvu Hrvatskoj javlja kao usputna, ali vrlo uočljiva pojava na više javnih objekata tek na kraju 1920 – ih (D. Sunko, Hotel »Dubrovnik«, 1929., A. Keller, pročelje Name, 1928., oba u Zagrebu) (»Art déco.« *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje).

Iz navedenih razloga smatramo prihvatljivijim naznačiti kako kino Slaviju, kao i Sokolanu u Bjelovaru, kao i zgradu Đakovačkog sjemeništa, odlikuje stilski eklekticizam, inače karakterističan za rad Dionisa Sunka u drugom desetljeću 20. stoljeća.



Slika 9. Arhivska dopisnica zgrade Hrvatski Sokol u Bjelovaru (»Bjelovar otvara izložbu o Sokolani i prvi put omogućuje razgled vremenske kapsule!« Bjelovar.info, <https://bjelovar.info/>)

ostalo/dogadjanja/bjelovar-otvara-izlozbu-o-sokolani-i-prvi-put-
omogucuje-razgled-vremenske-kapsule/. Pristupljeno 2 Nov. 2025..)



Slika 10. Kino Slavija. ("Dionis Sunko." Facebook,
pristupljeno 3 Nov. 2025, www.facebook.com/)

Poseban izazov nesumnjivo je Sunku predstavljao zadatak uklapanja odnosno interpoliranja nove zgrade javne namjene (i to tada vrlo popularne kulturne i javne namjene!) u gustu i potpuno izgrađenu devetnaestoljetnu donjogradsku urbanu matricu stambenih prizemnica. Sunkovo promišljanje o građevini kao dijelu urbanog tkiva u koji ona ulazi posebno je vidljivo u odabiru stila te u smještaju same zgrade kina na dno parcele. Naime, 1919. godine, kad se razvijala ideja o gradnji novog osječkog kina, tkivo Donjeg grada bilo je urbanizirano gustim redovima jednoličnih, no ipak šarmantnih i ponekad pitoreskних ugrađenih građanskih prizemnica s visokim krovštima, otvorenim kapijama i zatvorenim ajnfortima; čak su i sakralne građevine u blizini bile relativno malog mjerila (kapela Gospe Snježne, židovska sinagoga), dok su se crkveni zvonici katoličke i pravoslavne barokne crkve iz susjedne Crkvene ulice jedva nazirali na današnjem Trgu bana Jelačića, uz čiji niz se direktno naslanja zgrada kina Slavija. Upravo stoga, Sunkov odabir eklekticizma kao stila moguće je i rezultat nastojanja da se nova građevina što adekvatnije

uklopi u sredinu u koju se interpolira, a koja je mahom arhitektura manjeg mjerila, plošne arhitektonske dekoracije i amalgama stilova koji se svi shvaćaju prvenstveno dekorativno. Pročelja kina Slavija vrlo dobro odražavaju i, u neku ruku, čak i reproduciraju taj skromniji izraz kako u mjerilu, tako i u stilu, te se na prvi pogled kino Slavija može zamijeniti i za stambenu arhitekturu, pogotovo jer je vrlo dobro uklopljena u inače prvenstveno rezidencijalni dio grada.

Gusta izgrađenost odabrane okoline novogradnje kina Slavija zasigurno je jedan od značajnih razloga zašto je arhitekt građevinu pozicionirao na samo dno dane mu katastarske čestice. Naime, kinodvorana je građevina javnog i društvenog sadržaja, i podrazumijeva često, ako ne i svakodnevno, okupljanje većeg broja ljudi. Da je građevina izgrađena na uličnom građevinskom pravcu, koji je je tek neznatno udaljen od ceste, ne samo da bi se izgledom daleko više nametala već izgrađenoj gradskoj matrici, nego bi kao javna građevina ostala bez prostora za okupljanje ljudi, koji dolaze upravo radi sadržaja koji se njoj nudi. Uvlačenjem zgrade kina u dno parcele, te naknadnim ograđivanjem parcele zidanom, no transparentnom ogradom, stvoren je prostor ispred kina, koji se može usporediti s privatnim dvorištem, mjestom rezerviranim isključivo za ljude koji su se okupili radi zajedničkog interesa, te služi gotovo kao vestibul između ulice i same kinodvorane (Slika 10).

Arhitektonsko ili parkovno uređenje prostora ispred zgrade društvenog i kulturnog sadržaja nije rijetkost (primjerice, zgrada HNK u Zagrebu ili kino Urania u Osijeku), no niti pravilo (zgrada HNK u Osijeku). Stoga oblikovanje Kina Slavija treba promatrati i tumačiti kao cjelinu koju čine zgrada kinodvorane, park-plato ispred nje i zidana ograda koja cjelinu odjeljuje od izgrađene i definirane urbane matrice. Upravo stoga, kino Slavija predstavlja ne samo arhitektonski, već i urbanistički značajno djelo i ostvarenje kvalitetne kasnosecesijske eklektične arhitekture u gustom kasnobaroknom i klasicističkom tkivu, koje niti jednom stavkom svog oblikovanja ta decentna i promišljena interpolacija nije narušila.

Literatura:

- Elaborat o utvrđivanju svojstva nepokretnog kulturnog dobra. Kino Slavija.* Izradila: Kristina Slobodanac, mag. pov. umj. Mentorica: dr. sc. Iva Papić, dipl. pov. umj. i lat. Osijek, studeni 2024. Konzervatorski odjel u Osijeku.
- Horvat, I. „Noćni život i zabava u Osijeku na prijelazu 20. stoljeća“. *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*, 2(2), 26-31, 2010. <https://hrcak.srce.hr/file/95671>.
- Ivanković, G. M. „Javna arhitektura grada Osijeka“. *Osječka arhitektura: 1918.-1945.* Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za znanstveni rad u Osijeku, 2006.
- Pejić, L. (2018). „Osnivanje i prve godine djelovanja osječkog kina ‘Urania’ (1912. – 1918.)“. *Scrinia Slavonica* 18, 289-332, 2018.
- Suljić, A. „Dionis Sunko: od historicizma do moderne“. *Secesija u Hrvatskoj, Zbornik radova znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem Secesija u Hrvatskoj.* Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1997.
- Vinaj, M. *Plakat za plakat - iz zbirke Muzeja Slavonije Osijek.* Muzej Slavonije Osijek, 2008.
- Živaković-Kerže, Z. „Gradsko kinematografsko poduzeće“. *Od turskog do suvremenog Osijeka.* Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Gradsko poglavarstvo Osijek i Školska knjiga, 1996.
- Živaković-Kerže, Z. *Svaštice iz staroga Osijeka.* Hrvatski institut za povijest - Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje. Društvo za hrvatsku povjesnicu, 1997.
- Živaković-Kerže, Z. *Svaštice iz staroga Osijeka II. (dopunjeno i izmijenjeno izdanje).* Hrvatski institut za povijest - Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje. Društvo za hrvatsku povjesnicu, 2001.
- Živaković-Kerže, Z. *Osječka sjećanja i svaštice (20. stoljeće), I. dio.* Hrvatski institut za povijest - Podružnica za povijest Slavonije, Baranja i Srijema, 2004.

Izvori:

Arhivski izvori:

HR-DAOS-137 Okružni privredni sud Osijek

HR-DAOS-1695 Kinematografsko poduzeće „Prosvjeta“ Osijek

HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, kutija 6079

HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, kutija 6078

HR-DAOS-10 Gradsko poglavarstvo Osijek, Građevinski ured, fasc. 14.15

HR-DAOS-123 Registar B III društvene tvrtke Osijek, reg. br. 415/416

Web izvori:

Bjelovar. Info. Bjelovar otvara izložbu o Sokolani i prvi put omogućuje razgled vremenske kapsule! <https://bjelovar.info/ostalo/dogadanja/bjelovar-otvara-izlozbu-o-sokolani-i-prvi-put-omogucuje-razgled-vremenske-kapsule/> Pristupljeno: 2.11.2025.

Dionis Sunko. FB stranica. https://scontent.fzag4-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/494745484_3102923979873886_8425045153186005287_n.jpg?_nc_cat=100&ccb=1-7&_nc_sid=cf85f3&_nc_ohc=NByZ9xCpRfIQ-7kNvwEUeyzT&_nc_oc=AdmXUKGFdZhkJgVoJc4u36GBJsdDpj9_FsGvW7iJVXPuFpPDbv21jeyGAPMlwPOGPig&_nc_zt=23&_nc_ht=scontent.fzag4-1.fna&_nc_gid=UEZhvbK5JRuVir-yvFUNDg&oh=00_AfjHRIoi8-xNnWyrRxrVm_No9wtjlqHum-XXqb3UsAXK7A&oe=690E03A7 Pristupljeno 3.11. 2025.

Državni arhiv u Osijeku, Inventarni broj: DAO n-007. <http://partage.muo.hr/?object=details&id=4391> , Pristupljeno 28. 10. 2025.

"Art déco." *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2025, <https://enciklopedija.hr/clanak/art-deco>. Pristupljeno 28 Oct. 2025. .

Kinematografi Osijek d.d.: <https://kinematografi-osijek.hr/o-nama/>. Pristupljeno 2.11.2025.

Izješće o obavljenoj reviziji pretvorbe i privatizacije, Prosvjeta, Osijek, 2003. Pristupljeno 2.11.2025.:https://www.revizija.hr/UserDocslmages/izvjescanovo/Revizije%20pretvorbe%20i%20privatizacije/IzveSCa_o_obavljenim_revizijama//614._PROSVJETA,_OSIJEK.pdf

Osječki Vremeplov. Facebook. Pristupljeno: 2. 11. 2025.[https://www.facebook.com/groups/1672209063045267/?__cft__\[0\]=AZXlcZAvWhf66mR-3bE0zZgffQJjUjDpR1vGxRJMsx26-0_hBuXbrhxx-BMi9gUhZJ0ybgm7b1nvVVLlhpVmDYIZstc_IJ8mE2j94_MOhXanTB3K6x1H7KIsYqkjjia9_NBKdgO6RS-qvHmuo26iqEqAYqKsgo5EAAFIzJzPL-PbX8kUYvra2L0mMjuc4tvwEi8J3mvtrv4Ouv3QeDTU1z5oZyiY&__tn__=-UC%2CP-R](https://www.facebook.com/groups/1672209063045267/?__cft__[0]=AZXlcZAvWhf66mR-3bE0zZgffQJjUjDpR1vGxRJMsx26-0_hBuXbrhxx-BMi9gUhZJ0ybgm7b1nvVVLlhpVmDYIZstc_IJ8mE2j94_MOhXanTB3K6x1H7KIsYqkjjia9_NBKdgO6RS-qvHmuo26iqEqAYqKsgo5EAAFIzJzPL-PbX8kUYvra2L0mMjuc4tvwEi8J3mvtrv4Ouv3QeDTU1z5oZyiY&__tn__=-UC%2CP-R)

Sanja Drakulić, prof. art.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
sdrakulić@aukos.hr

GLAZBENI FESTIVALI KAO KULTURNI FENOMEN: POVIJESNI RAZVOJ, SUVREMENE TENDENCIJE I DRUŠTVENE FUNKCIJE

Pregledan rad

UDK 78.079 | <https://doi.org/1059014/PNQK5732>

Sažetak: Ovaj rad donosi sveobuhvatno istraživanje glazbenog festivala kao slojevitog kulturnog fenomena, prateći njegov razvoj od antike do suvremenog doba. Na temelju opsežne analize nekoliko stotina festivala, studija razmatra jedinstvene značajke i zapanjujuću raznolikost društvenih glazbenih događaja slavljeničkog karaktera. Takvi se festivali definiraju koncertnim izvedbama usmjerenima na određene glazbene žanrove ili programe, objedinjene prepoznatljivim nazivima i smještene u svečani ambijent.

Rad istražuje različite dimenzije glazbenih festivala, uključujući njihovu periodicitet, povezanost s kalendarskim ciklusima te njihov sveti ili svjetovni karakter. Obrađuju se i festivali posvećeni pojedinim skladateljima ili izvođačima, memorijalna obilježavanja i natjecateljski događaji, kao i festivali s strogo kuriranim repertoarima nasuprot onima s eklektičnijim programima. Kroz ovako detaljnu analizu, studija ističe da glazbeni festivali služe ne samo kao platforme za umjetničku prezentaciju nego i kao značajne društvene institucije.

Socijalne funkcije festivala također su kritički analizirane, s naglaskom na njihovoj dvostrukoj ulozi kao obrazovnih foruma i ideoloških čimbenika unutar društva. Glazbeni festivali djeluju kao čuvari kulturne baštine, očuvajući i prenoseći tradicionalne glazbene vrijednosti, a istodobno su i mjesta inovacija koja izazivaju ili nastoje preoblikovati uspostavljene kulturne narative. Napetost između tradicije i transformacije ključna je za razumijevanje evoluirajuće uloge glazbenih festivala u suvremenom kulturnom životu.

Ovo istraživanje doprinosi širem diskursu o razvoju festivala nove glazbe te se uključuje u tekuće rasprave o aktualnoj krizi suvremene glazbe, promišljajući o implikacijama za kulturnu produkciju i recepciju u 21. stoljeću.

Ključne riječi: razvoj glazbenih festivala, kulturna baština, tipologije festivala, društvena funkcija festivala, kriza suvremene glazbe, festivali nove glazbe

MUSIC FESTIVALS AS CULTURAL PHENOMENON: HISTORY DEVELOPMENT, MODERN TENDENCIES AND SOCIAL FUNCTIONS

Abstract: This paper offers a comprehensive investigation of the music festival as a multifaceted cultural phenomenon, tracing its development from antiquity through to the contemporary era. Drawing upon an extensive analysis of several hundred festivals, the study elucidates the unique characteristics and remarkable diversity inherent in social musical events of a celebratory nature. These festivals are defined by their concert performances, which focus on specific musical genres or programs, unified under distinctive titles and set within a festive atmosphere.

The paper explores various dimensions of music festivals, including their periodicity, alignment with calendrical cycles, and their sacred or secular orientations. It also addresses festivals dedicated to particular composers or performers, memorial commemorations, and competitive events, as well as those with rigorously curated repertoires versus more eclectic programming. Through this detailed examination, the study highlights how music festivals serve not only as platforms for artistic presentation but also as significant social institutions.

Furthermore, the social functions of festivals are critically analyzed, emphasizing their dual role as educational forums and ideological agents within society. Music festivals act as custodians of cultural heritage, preserving and transmitting traditional musical values, while simultaneously acting as sites of innovation that challenge or seek to redefine established cultural narratives. The tension between tradition and transformation is central to understanding the evolving role of music festivals in contemporary cultural life.

This research contributes to the broader discourse on the evolution of new music festivals and engages with ongoing debates surrounding the current crisis in contemporary music, reflecting on the implications for cultural production and reception in the 21st century.

Keywords: music festival evolution, cultural heritage, festival typologies, social function of festivals, contemporary music crisis, new music festivals.

Uvod

Ovaj rad bavi se evolucijom glazbenih festivala kao važnih kulturnih i povijesnih pojava, prateći njihovo genealoško i funkcionalno oblikovanje od antičkog dosuvremenog razdoblja. Analizirajući stotine festivala, autorica ističe njihova različita obilježja – periodičnost, vezanost uz kalendarske datume, sakralnu ili svjetovnu tematiku, kao i posvećenost određenim skladateljima, osobama ili događajima. Osim povijesnog pregleda, rad se osvrće i na izazove s kojima se susreću suvremeni festivali u današnjem kulturnom kontekstu.

Evolucija glazbenih festivala

Pojam „festival“ u suvremenom smislu označava svečanu manifestaciju, najčešće u obliku ciklusa koncerata ili izvedbi, okupljenih pod zajedničkim nazivom, programskom idejom i održanih u specifičnom, svečanom ozračju. Sama riječ „festival“ (engl. i fr. *festival*) potječe od latinskoga *festivitas*, a korijeni joj sežu u doba Rimskog Carstva. U izvornom značenju, označavala je okupljanje ljudi radi slavlja ili obredne zahvale, često povezane s još starijim mitološkim, religijskim ili etničkim tradicijama.

Iako se ta povijesna okupljanja nisu nazivala „festivalima“ u današnjem smislu riječi, u svrhu jasnoće i dosljednosti, ovdje ćemo koristiti taj izraz. Poput svakog ritualnog čina, festivali su se održavali periodično – za njih se pripremalo, unaprijed su se najavljivali, okupljali su se gosti, i činili su sastavni dio društvenog i kulturnog života zajednice.

Umjetnost prikazana u okviru takvih festivala bila je u svojoj biti sinkretička: glazba je bila prisutna u neraskidivom spoju s poezijom, kazalištem, pokretom i plesom, pa čak i određenim oblicima odijevanja. Zanimljivo je da su i u najranijim razdobljima postojale osobe koje su preuzimale organizacijsku i koordinatorsku ulogu – svojevrсни

„voditelji“ ili „režiseri“ – koji su usklađivali nastupe izvođača, prilagođavali ih reakcijama publike, ali i svjesno djelovali na njih.

Glazbeni festivali kao oblik kulturne prakse – od rituala do institucije

Poput svih masovnih manifestacija, festivali su uvijek nosili i odgovornu, ali i ideološku funkciju. Istodobno, igrali su važnu ulogu „prenositelja“ i čuvara kulturne tradicije, što je osobito značajno u kontekstu usmene predaje i nematerijalnih oblika stvaralaštva. U okviru festivala često je bilo prisutno, u većoj ili manjoj mjeri, i natjecateljsko načelo – gledatelji su, promatrajući različite „brojeve“ programa, svjesno ili nesvjesno uspoređivali izvođače i vrednovali ih na temelju osobnog dojma.

Već u najranijim povijesnim izvorima nalazimo podatke o svojevrsnim „natjecanjima“ izvođača i prvim pobjednicima takvih susreta. Moguće je da su upravo tijekom velikih svečanosti, poput Olimpijskih igara, nastala prva poznata pjesničko-glazbena natjecanja. Ne smije se zanemariti ni golem društveni značaj koji su ti festivali imali u kulturi antičkoga svijeta.

Kao kulturni fenomen, ono što danas nazivamo „festivalom“ nije prekidalo svoj povijesni kontinuitet kroz stoljeća srednjeg vijeka i renesanse. Teško je obuhvatiti sve oblike sličnih događanja u srednjovjekovnoj Europi, koji su se međusobno razlikovali uglavnom prema povodu održavanja – bilo da su imali sakralni (*sacré*) ili svjetovni (profane) karakter.

U okviru velikih narodnih proslava razvijale su se tradicije liturgijske drame, ali i tzv. „demokratski žanrovi“ poput mirakula i misterija, pa sve do poznatih oblika poput *Messe de l'âne* (Magareće mise) ili *Messes des fous* (Misa luda). U biti, i raskošne glazbeno-scenske svečanosti priređene povodom događanja u životima kraljevskih i aristokratskih obitelji mogu se smatrati ranim oblicima „umjetničkih festivala“. Šesnaesto stoljeće – zlatno doba renesansnog kazališta – može se gotovo u cijelosti promatrati kao „neprekinuti festival“ glazbeno-scenske

umjetnosti. Dovoljno je prisjetiti se proslava koje su priređivale obitelji Medici u Firenci ili Gonzaga u Mantovi.¹²

Istodobno, u europskoj kulturnoj povijesti nalazimo i primjere koji su već bliži današnjem poimanju festivala. Jedan od najranijih primjera jest poznati Eisteddfod festival u Walesu, koji se – prema pouzdanim izvorima – prvi put održao 1176. godine.¹³ U njegovim su temeljima stajali druidski bardovi koji su se natjecali u poeziji i glazbi, a najbolji su izvođači bili nagrađeni. Slični su festivali postojali i na sjeveru Francuske od 11. do 18. stoljeća, poznati pod nazivom *puy de musique*. Pobjednicima su dodjeljivane titule *princdupuy* i *roidupuy*.¹⁴

Od tada, festival kao pojava prolazi kroz stalnu evoluciju – usvaja nova iskustva, oblikuje raznolike sadržaje i sve više uključuje izvođače i publiku.¹⁵ Ključna razlika između suvremenog festivala i sličnih manifestacija u prošlosti leži u tome što se glazbeni festivali 20. stoljeća formiraju prvenstveno kao događaji posvećeni samoj glazbenoj umjetnosti, a ne kao sastavni dio šireg društvenog konteksta. U tom smislu, suvremeni festivali donekle obnavljaju duh antičkih svečanosti – primjerice Olimpijskih igara ili Velikih Dionizija – gdje su se izvodile grčke tragedije i pjesničko-glazbena natjecanja s jasnim javnim karakterom.¹⁶

12 Menestrelska tradicija predmet je brojnih znanstvenih istraživanja i sustavno je obrađena u relevantnoj literaturi. Među značajnijim izvorima ističu se djelo *Les fêtes de la Renaissance*, svezak 1 i 2 (Pariz: Centre national de la recherche scientifique, 1956.–1975.), kao i rad G. Pietzsch, „Die Beschreibungen deutscher Fürstenthoch zeiten in deutschen Quellen des 16. Jahrhunderts“, *Anuariomusical*, sv. 15 (1960), str. 21–62.

13 Vidi: „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, str. 506. Iako u nekim izvorima postoji podatak da se festival održavao od VI. do XII. stoljeća, te da i danas postoji. S vremenom je mijenjao oblik, a od sredine XX. stoljeća postao je međunarodni i održava se na različitim mjestima u Walesu.

14 „Puy“ je naziv srednjovjekovnih glazbeno-poetskih festivala koje su organizirali obrtnički cehovi. Jedan od najpoznatijih održavao se u Évreuxu svake godine od 1570. do 1790., na dan Svete Cecilije. Godine 1575. naslov „roy dupuy“ dodijeljen je Orlandu Lassu. Natjecanja trubadura postala su uzor za njemačke minnzingere, poput poznatog Sängerkriega na Wartburgu. Vidi: *Muzička enciklopedija*, tom 3, Zagreb, 1974, str. 147. Od 2007. godine u Évreuxu, uz podršku DRAC Haute-Normandie i Conseil Général de l'Eure, provodi se projekt obnove Puy de Music.

15 *Old Friends Meeting House* u Hertfordshireu je najstarija specijalno izgrađena kuća za glazbene izvedbe na svijetu (iz 1670. godine).

16 Naravno, koristeći i iskustva bliže prošlosti (vidi dalje u tekstu).

Ipak, većina festivala, kako u antičko tako i u kasnije doba, bila je usko vezana uz kalendar – bilo poganski (prirodni), bilo kršćanski. No, već krajem 18. stoljeća pojavljuju se primjeri festivala koji su po sadržaju i funkciji bliski suvremenom razumijevanju tog pojma. Tako se u Engleskoj, Njemačkoj i Austriji organiziraju zborni festivali, među kojima se izdvaja monumentalni festival u Londonu povodom stote obljetnice rođenja G. F. Händela, na kojem je sudjevalo oko 500 izvođača. Taj se festival može smatrati prvim glazbeno-memorijalnim festivalom – modelom koji će u 19. stoljeću postati izrazito popularan.¹⁷

Ovaj fenomen također odražava širi proces „emancipacije“ glazbene umjetnosti koji se ubrzano razvija od kraja 18. stoljeća. I samo oblikovanje glazbene kulture velikim je dijelom zahvalno upravo praksi ovakvih svečanosti. Dovoljno je spomenuti Josepha Haydna, jednog od utemeljitelja bečke klasike, čiji su brojni radovi nastali upravo za festivalske prigode.¹⁸ Njegove *Londonske simfonije*, primjerice, skladatale su za koncertne serije s pretplatom, što odražava rastuću popularnost orkestralne glazbe i nastanak nove koncertne kulture. Haydnov inovativan pristup i sposobnost interakcije s publikom stvorili su presedan u odnosu skladatelja i pokrovitelja, utvrdivši put budućim koncertnim ciklusima.¹⁹

Sličnu ulogu u drugom kontekstu imali su koncertni ciklusi Édouarda Colonne i Charlesa Lamoureuxa s kraja 19. stoljeća, koji su značajno pridonijeli razvoju instrumentalnih žanrova u francuskoj glazbi.²⁰

17 Najpoznatiji festivali uključuju Wagnerov operni festival u Bayreuthu (od 1876.), Mozartov festival u Salzburgu (od 1877), te Beethovenov festival u Bonnu (od 1890.), iako se unutar njih i program svakog od njih razlikuju.

18 Haydnovi pariški simfonijski ciklusi odražavaju kako elemente klasične tradicije, tako i utjecaj lokalnog glazbenog jezika; narudžbu za šest simfonija dao je grof d'Ogny. Počevši od 11. siječnja 1786., Haydnovi ciklusi simfonija izvodili su se u dvorani „Garde du Corps“ u Tuileriesu pod dirigentskim vodstvom Saint-Georgesa, što potvrđuje važnost takvih događaja za kulturni život Pariza i interes publike za simfonijsku glazbu.

19 Haydn je često komponirao djela za posebne prilike poput obljetnica i blagdana; njegove skladbe (npr. „Oproštajna simfonija“ i mise) bile su naručivane kao dio ceremonijalnog i javnog života 18. stoljeća.

20 Godine 1873., otvorivši prvu sezonu svojih nedjeljnih koncerata u pariškom kazalištu „Odéon“ svjetskom praiizvedbom oratorija *Iskupljenje* C. Francka, dirigent Édouard Colonne postavio je temelje popularizacije suvremene francuske glazbe, uključujući djela skladatelja poput Masseneta i Bizeta. Osnivanjem vlastitog orkestra aktivno je promicao francusku glazbu.

Ipak, kada je riječ o „prvom festivalu“ u suvremenom smislu riječi, izvori se ponešto razlikuju. Primjerice, *Muzička enciklopedija* (1981 sv. 5) navodi prvi festival 1709. godine u Londonu, vezan uz crkvenu glazbu, a zatim festival u Beču (1772) i u Frankenhauseu (Tiringija) 1810. godine. Slične podatke donosi i *Das grosse Lexikon der Musik* (B.3 1987.), gdje se prvi festival naziva *Festival of the Sons of the Clergy*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* potvrđuje te informacije, ali datum prvog festivala datira čak u 1697. godinu. Prema *Larousseovom* rječniku, termin *jour de fête* (dan slavlja, vjerojatno označavajući i početak festivalske prakse) prvi put se javlja 1830. godine.

Ipak, postoje brojni dokazi o postojanju festivala i znatno prije te godine. Osim ranih festivala u Engleskoj, Austriji i Njemačkoj, vrijedi spomenuti i *Das Nie der rheinische Musikfest* – glazbeni festival koji se održavao gotovo neprekidno od 1817. do 1940. godine. Njegov je program bio reprezentativan, posvećen velikim djelima Händela, Haydna, Mozarta i Beethovena.²¹

Stoga je razlika u izvorima vjerojatno posljedica različitih interpretacija toga što zapravo čini festival. No neosporno je da se u 20. stoljeću pojavljuje prvi pravi „prototip festivala nove glazbe“ – u djelovanju *Udruženja za privatna izvođenja* (Verein für musikalische Privat auf führungen), koje je 1918. utemeljio Arnold Schönberg u Beču.²²

Izravni nastavak te ideje bio je dvodnevni festival u Donaueschingenu, osnovan 1921. godine – događaj koji se u mnogočemu smatra početkom suvremenog festivalskog modela u području nove glazbe.

Suvremeni glazbeni festivali: Raznolikost oblika i značenja

Važno je naglasiti da ovdje nije riječ samo o suvremenim glazbenim festivalima općenito, već o onima koji su isključivo posvećeni

21 Nižnerajnski festival klasične glazbe održavao se svake godine od 1818. do 1958., na dan Duhova, ukupno 112 puta. Vidi također: *Das grosse Lexikon der Musik*, sv. 3, str. 81–83.

22 Vidi: M. Druskin, *O zapadnoeuropskoj glazbi 20. stoljeća*, Moskva, 1973., str. 163. Napominjemo da se isti podatak u *Encyclopedia of 20th Century Music* (Paul Griffiths, 1986.) navodi za godinu 1919.

suvremenoj glazbi 20. stoljeća. Glazbeni festival kao pojava u sklopu moderne glazbene kulture iznimno je slojevit, raznovrstan i izrazito dinamičan u svome razvoju. Broj glazbenih festivala osobito se povećava nakon Drugoga svjetskog rata, a do kraja stoljeća ta pojava poprima gotovo globalni razmjer.

Teško je jednoznačno klasificirati sve vrste festivala, jer se – uz jasno definirane žanrovske okvire – pojavljuju i brojni hibridni oblici. Ipak, moguće je uočiti nekoliko karakterističnih tendencija u razvoju suvremenih glazbenih festivala.

Jednu skupinu čine žanrovski usmjereni festivali, poput Glindeborne opernog festivala (od 1934.), poznatog Bayreuthskog festivala posvećenog Wagnerovim djelima, baletnog festivala u Kopenhagenu, jazz festivala u Frankfurtu i Newportu (SAD), ili festivala elektroakustične glazbe u Bourgesu (od 1970.).

Većina festivala, međutim, ima širu žanrovsku osnovu – obuhvaćajući glazbeno kazalište (operu i balet), instrumentalnu glazbu i jazz. Takvi su, primjerice, Florentinski glazbeni maj (od 1933.), Ruska zima (od 1964.), Edinburški festival (od 1947.), Praško proljeće (od 1946.) i drugi.

Postoje i interdisciplinarni festivali, u kojima glazba koegzistira s dramskom, vizualnom umjetnošću, pa i s folklorom. Najveću raznolikost umjetničkih izraza nalazimo na festivalima u Recklinghausenu, Berlinu i na Nizozemskom Holland Festivalu – tom „ljetnom festivalu svih umjetnosti“ koji se održava svake godine od 1947. u brojnim nizozemskim gradovima, istovremeno. U tom je kontekstu nezaobilazan i festival Dubrovačke ljetne igre (od 1950.).

Neki festivali nastaju i razvijaju se zahvaljujući karizmatičnim pojedincima – istaknutim umjetnicima koji osobno pozivaju i okupljaju vrsne glazbenike. Izuzetan primjer takve vrste je Aldeburški festival glazbe i umjetnosti, koji je 1948. osnovao Benjamin Britten u malom primorskom gradiću u Engleskoj.²³ Taj je festival stekao svjetsku reputaciju, a Mstislav Rostropovič je o njemu rekao: „Najbolji izvođači

23 Vidi: I. Holst, *Benjamin Britten*, prijevod s engleskoga, Moskva, 1968., str. 9–10.

iz cijele Engleske dolaze ovamo, a pogled ribara s obale usporediv je s onim koji uživaju posjetitelji CoventGardena.“

U posljednjim desetljećima pojavili su se i festivali vezani uz umjetnike poput Ive Pogorelića, Vladimira Spivakova ili Seijija Ozawa, koji se također često organiziraju u manjim mjestima koja, makar privremeno, postaju kulturna središta.²⁴

Svoj značaj i dalje zadržavaju i memorijalni festivali, posvećeni velikim skladateljima: Wagneru, Mozartu, Beethovenu, ali i novijim – kao što su Bachov festival (različiti gradovi u Njemačkoj, od 1901.), Händelov festival u Halleu (od 1952.), Sibeliusov tjedan u Helsinkiju (od 1951.), Enescov festival u Bukureštu (od 1958.), kao i noviji festivali posvećeni Xenakis i Schnittkeu u Moskvi.

Naravno, među brojnim festivalima našeg vremena nalaze se i oni neperiodični, vezani uz obljetnice, jubileje, rođendane i slične prigode.

Jedan od mogućih kriterija klasifikacije festivala jest podjela na one koji su usmjereni primarno na izvođače (fokus na nastupima vrhunskih umjetnika u različitim žanrovima) i one koji su posvećeni glazbenom sadržaju, tj. novim skladbama i repertoaru.

Posebnu skupinu čine sve popularniji festivali koji predstavljaju isključivo suvremenu glazbu. U Velikoj Britaniji ističu se festivali u Cheltenhamu (od 1945., s naglaskom na britansku suvremenu glazbu), Musica Nova u Glasgowu (od 1971.) i Huddersfieldski festival (od 1978.).²⁵

Slični festivali organiziraju se i u Njemačkoj, među kojima se ističe MusicaViva u Münchenu, koji je 1945. osnovao

24 Vidi: Festival u Matsumotu, Japan, osnovan 1992. godine pod ravnanjem Seijija Ozave.

25 Festival u Cheltenhamu poznat je po praižvedbama suvremene glazbe: do srpnja 2004. održano je više od 250 glazbenih praižvedbi. Musica Nova – trogodišnji festival suvremene glazbe koji zajednički priređuju Sveučilište u Glasgowu i Škotski narodni orkestar; osnovan je 1961. pod nazivom *Musica Viva* prema inicijativi Alexandera Gibsona, uz podršku skladatelja Robina Orra. Festival u Huddersfieldu ističe se predstavljanjem značajnih autor eksperimentalnih i avangardnih glazbenika: Karlheinz Stockhausen, Louis Andriessen, Terry Riley, Brian Eno, John Cage, Steve Reich, Jonathan Harvey, Helmut Lachenmann i sir Harrison Birtwistle. U programu su prisutni i aspekti poput improvizacije, instalacija, zvučnih skulptura, happeninga, novih tehnologija te free-jazza. (https://www.frieze.com/article/forty-years-of-huddersfield-contemporary-music-festival?utm_source=chatgpt.com)

Karl Amadeus Hartmann. Taj je festival omogućio ponovno uvođenje u njemački glazbeni život skladbi zabranjenih tijekom Trećeg Reicha – djela nove bečke škole, Stravinskog, Bartóka i drugih. Musica Viva postao je prototip za brojne druge festivale posvećene suvremenoj glazbi.²⁶

Mnoge moderne partiture prvi su put izvedene upravo na festivalima u Royanu (1964.–1973.),²⁷ koji su također dali značajan doprinos afirmaciji nove glazbe u međunarodnom kontekstu.

Pravila i perspektive festivala suvremene glazbe

Govoreći o festivalima suvremene glazbe, nužno je istražiti i unutar-nja „pravila“ koja ih oblikuju i razlikuju, ovisno o kontekstu. U tom je smislu zanimljivo vratiti se samim počecima festivala 20. stoljeća, osobito Schönbergovu Društvu za privatna glazbena izvođenja, gdje je ključnu ulogu imao proces pripreme skladbi za izvedbu.

Na takozvanim „probama“ Društva, jedno se djelo moglo izvoditi više puta, a pristup tim izvedbama imali su isključivo članovi Društva. Predstavnici tiska nisu bili dopušteni, a bilo kakvi oblici vanjskog odobravanja ili kritike bili su zabranjeni, čime je skladateljima pružena jedinstvena prilika za međusobnu komunikaciju isključivo kroz glazbu.²⁸ Na taj je način Schönbergovo Društvo predstavljalo i preteču „festivala osobnosti“, jer se sav fokus okupljao oko same ličnosti Arnolda Schönberga.

26 Po njegovu uzoru nastali su: Varšavska jesen, Musica Viva u Royanu, festival u Hamburgu, u Bremenu i dr.

27 „Ovaj se festival, zajedno s Donaueschingenskim, ubraja među najpoznatije i najuglednije festivale suvremene glazbe. Festival *Rencontres Internationales d'Art Contemporain* održava se svake godine u La Rochelleu (od 1973. godine), a zajedno s festivalom *Rencontres Internationales de Musique Contemporaine* u Metzu (koji se održava godišnje od 1972. godine), preuzeo je inicijativu koju je prethodno imao festival u Royanu.“

28 M. Druskin, *O zapadnoeuropskoj glazbi 20. stoljeća*, Moskva, 1973. Vrijedi podsjetiti da je, zbog nedostatka financijskih sredstava, Društvo bilo prisiljeno partiture za orkestar izvoditi u obradama za klavir ili komorni ansambl; 1921. godine Društvo je u potpunosti bankrotiralo te su festivali prestali s održavanjem. Slično je, i to nakratko, djelovalo i Društvo u Pragu (1922.–1924.).

Taj je „osobni faktor“ dodatno bio naglašen prisutnošću velikih skladatelja-izvođača poput Satieja, Skrjabina, Stravinskog, Szymanowskog, Bartóka, Ravela, Dukasa i drugih. Schönbergje ustrajno odbijao ideju da predstavljanje nove glazbe bude društveni događaj ili zabava; nastojao je izboriti dostojno mjesto za novu glazbu u širem društvenom kontekstu.²⁹ Njegov festival imao je elitistički karakter, no paradoksalno, njegova „zatvorenost“ značila je potpunu otvorenost za same sudionike. U tom je smislu riječ o uistinu jedinstvenom fenomenu, prvom i jedinom takve vrste. Ujedno, taj je događaj postao nota initialis u „partituri“ festivala suvremene glazbe.

Prvim službenim festivalom suvremene glazbe 20. stoljeća smatra se dvodnevni Donaueschingenski festival,³⁰ utemeljen 1921., koji je preuzeo ideju Schönbergovih izvedbi, ali uobličio vlastitu strukturiranu festivalsku koncepciju. Tijekom prvog razdoblja postojanja (1921.–1926.), Donaueschingen je oblikovao formu festivala koja će se, uz određene prilagodbe, zadržati sve do danas. Nakon Drugoga svjetskog rata, festival je obnovljen,³¹ i nastavio je s njegovim temeljnim pravilima i misijom – Treffpunkt der Avantgarde (mjesto susreta avangarde).³²

Teško je nabrojati sve glazbene premijere i senzacije koje su se dogodile upravo u Donaueschingenu. Festival je imao tzv. selekcijski odbor, u kojem su sudjelovali Ferruccio Busoni, Arthur Nikisch, Franz Schreker, Richard Strauss i drugi, postavljajući kriterije za odabir skladbi. Ova tradicija selektivnog pristupa očuvala se do danas, čineći Donaueschingen prepoznatljivim ne samo po glazbi, već i po elaboriranoj festivalskoj atmosferi. Autoritet festivala i dalje je snažan, a kroz njegov su program prošla najvažnija imena glazbene avangarde 20. stoljeća: Paul Hindemith, Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton

29 Vidi: *Encyclopedia of 20th Century Music*, 1986.

30 „Donaueschinger Kammermusik auf führungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“

31 Festival se održavao i u razdobljima od 1927. do 1930. godine, kao i od 1947. do 1949., no ne u samom Donaueschingenu, nego u Baden-Badenu i Berlinu. Aktivnost u Donaueschingenu obnovljena je 1950. godine.

32 Vidi u knjizi: Max Rieple, *Musik in Donaueschingen*, RosgartenVerlag, Konstanz, 1958., str. 24.

Webern, Ernst Krenek, Alois Hába, Igor Stravinski, Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen i mnogi drugi.³³

Nadalje, postoje festivali s uskom specijalizacijom. Tako, primjerice, Donaueschingen ima strogo pravilo promicanja novog stila komorne glazbe („der neuen Kammer musikstil propagieren“). Festival Štajerska jesen u Grazu poznat je po velikom broju praizvedbi naručenih skladbi, uključujući i nova djela učenika poznatih skladatelja. Poseban status ima Venecijansko bijenale (od 1930.), koje se profilira kao ultraavangardni festival posvećen eksperimentalnoj glazbi i radikalnim oblicima vizualne umjetnosti.³⁴

Nasuprot tome, velik broj festivala njeguje tolerantan pristup, prikazujući bogatstvo suvremene glazbe u svim njezinim stilskim i estetskim raznolikostima. Time se ne negira originalnost svake programske koncepcije – naprotiv, osobna vizija voditelja festivala često određuje umjetnički smjer, izbor izvođača i potencijalne glazbene „senzacije“.

U tom kontekstu posebno se ističe Međunarodno društvo za suvremenu glazbu (ISCM – Internationale Gesellschaft für Neue Musik / IGNM), osnovano 1922. u Salzburgu. Njegov festival se održava svake godine u drugom gradu i državi, čime se stvara mobilna struktura koja ujedno odražava globalnu panoramu glazbenog stvaralaštva 20. stoljeća. Tijekom više od jednog stoljeća postojanja, ISCM-ov festival izgradio je vjernu publiku koja „putuje“ za njim, pretvarajući svakog novog domaćina novim žarištem kulturnog dijaloga. Promičući ideju suvremene glazbe diljem Europe, ovaj festival potiče i kreativnost i recepciju nove glazbe, kako kod profesionalaca, tako i kod šire javnosti.

Sličan značaj imaju i dva festivala koja se često navode kao karakteristični primjeri suvremenog festivala glazbe u socijalističkom kontekstu: Varšavska jesen (od 1956.) i Zagrebački muzički biennale (od

33 Godine 1920. u festivalu je sudjelovao i Josip Štolcer-Slavenski (1896.–1958.), jedan od klasičnih predstavnika hrvatske glazbene umjetnosti.

34 Postoje primjeri festivala s uzrastnim ograničenjem sudionika: jedan od njih je „Međunarodni glazbeni tjedan za mlade skladatelje“ u Biltovenu, Nizozemska (od 1949. godine).

1961.). U vrijeme hladnog rata, ovi su festivali igrali važnu ulogu u kulturnom posredovanju između istočnog i zapadnog glazbenog svijeta.

Suvremeni izazovi i perspektive

U 21. stoljeću globalna ekspanzija festivala stvorila je raznovrstan krajobraz, u kojemu dominiraju komercijalni festivali popularne glazbe, okupljajući masovnu publiku i zvijezde iz „mainstreama“. Dok festivali popularne glazbe bilježe veliki uspjeh i medijsku pozornost, festivali klasične suvremene glazbe sve teže pronalaze svoju publiku i bore se za vidljivost.

„U XXI. stoljeću širenje glazbenih festivala po svijetu dovodi do dominacije komercijalnih događaja koji privlače velike mase i mainstream izvođače“ (Anderton 2019). Međutim, suvremeni festivali klasične glazbe i dalje se suočavaju s izazovima u privlačenju šire publike, što potvrđuju Montague (2018) i Reitsamer& Prokop (2021), koji ističu problematiku angažmana publike i održavanja relevantnosti suvremenih glazbenih inovacija.

Tu neusklađenost može se tumačiti širim društvenim tendencijama – većom privlačnošću komercijalnih žanrova i teškoćama koje nova klasična glazba ima u uspostavljanju emocionalnog ili estetskog odjeka kod današnjih slušatelja. To postavlja pred festivale zadatak inovacije i prilagodbe, kako bi zadržali relevantnost i potaknuli angažman.

Često se festivali suvremene glazbe doimaju izoliranim prostorima eksperimenta – svojevrsnim „getom“ za avangardne zvukove, što im otežava integraciju u širi kulturni kontekst. Iako nude platformu za eksperimentalne autore i nova glazbena rješenja, ta ograničena fokusiranost može dovesti do udaljavanja od šire publike.

U konačnici, unatoč svom doprinosu inovaciji, mnogi od tih festivala ne uspijevaju utjecati na glazbeni „mainstream“, što može demotivirati kako publiku, tako i autore koji žele postići širi društveni doseg.

Zaključak

Ovo istraživanje ističe glazbene festivale kao dinamične i održive platforme koje odražavaju evoluciju glazbenog izraza, istovremeno potičući razvoj zajednica glazbenika i zaljubljenika u glazbu. Kako se festivali prilagođavaju suvremenim društvenim i kulturnim promjenama, oni nastavljaju služiti kao ključni prostori za istraživanje i promociju raznih glazbenih žanrova, podupirući kulturnu razmjenu i unapređujući prepoznavanje glazbe kao umjetničke forme (Anderton 2019). Zahvaljujući svojoj sposobnosti privlačenja raznolike publike te predstavljanju kako etabliranih, tako i novih talenata, glazbeni festivali značajno doprinose kontinuiranom dijalogu o glazbenim inovacijama i kulturnoj važnosti (Montague 2018).

Međutim, suvremeni festivali suočavaju se i s izazovima, osobito u kontekstu komercijalizacije i dominacije popularnih glazbenih događanja, što često rezultira marginalizacijom suvremene klasične glazbe unutar festivalskog krajolika (Reitsamer i Prokop 2021). Ova situacija nameće potrebu za inovacijama i prilagodbama u organizaciji festivala, kako bi se osigurala relevantnost i angažiranost publike u današnjem glazbenom kontekstu. U tom smislu, festivali suvremene glazbe često se profiliraju kao ekskluzivne, ponekad i elitističke platforme, što može otežavati njihovu integraciju u širi kulturni dijalog i pristupačnost široj publici (Montague 2018). Ipak, njihova uloga kao inkubatora novih ideja i eksperimentalnih izraza ostaje neupitna, što ih čini nezaobilaznim dijelom suvremene glazbene scene.

Literatura

- Keldyš, Jurij V (ur). *Muzička enciklopedija*, Sovetskaja Enciklopedija, Sovetskij kompozitor, sv. 6, 1973–1982.
- Sadie S. (ur). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove's Dictionaries of Music Inc*. Reprint, Subsequentedition, 1995.
- Lamusica – Dizionario*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986.
- Muzička enciklopedija*. Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.
- Blume, F. i Ludwig Finscher (ur.) „Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)“. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil in 10 Bänden*. Bärenreiter, 1994.
- Honneger, M., Massenkeil. *Das Grosse Lexikon der Musik*. Herder, 1987.
- Les fêtes de la Renaissance*, sv. 1–2. Centre national de la recherche scientifique, 1956–1975.
- Pietzsch, G. „Die Beschreibungen deutscher Fürst en hoch zeiten von der Mit ttedes 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhun derts als musik geschichtlic he Quellen.“ *Anuario Musical* 15, 1960.
- Druskin, M. S. *O zapadnoeuropskoj glazbi XX. stoljeća*. Sovetskij kompozitor, 1973.
- Holst, I. *Benjamin Britten*. Muzyka, 1968.
- Rieple, M. *Musikin Donaueschingen*. Rosgarten Verlag, 1958.
- „Cheltenham Music Festival“, Wikipedia. Pristupljeno 12. 10. 2025. Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Cheltenham_Music_Festival.
- Reitsamer, R. i Prokop, M. Music festivals as spaces of collective identity and transformation. 2021.
- Anderton, C. Music Festival Sponsorship: Between Commerce and Carnivale-sque. 2019.
- Montague, S. New Musi cFestivals and the Audience Problem. 2018.
- Cloonan, M. i Frith, S. Festivalisation: What's the Problem? 2017.
- Bennett, A. et al. The Festivalization of Culture. 2014.
- Reitsamer, R. i Prokop, S. „The Politics of Music Festivals: Cultural Governance and Commercialization“. *Journal of Cultural Policy*. 2021.
- Nettl, B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. Uni-versity of Illinois Press, 2015.
- Contemporary Music Review. 2017.–2023.

Igor Tretinjak, doc. dr. sc.
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
itreti@gmail.com

KAKO JE JEDNONOGI KOSITRENI JUNAČIĆ USKOČIO U SUVREMENO LUTKARSTVO

Pregledni rad

UDK 792.97 | <https://doi.org/1059014/YWCE1606>

Sažetak: Kao izraz koji je oduvijek bio na dnu društvenih i umjetničkih hijerarhija te podalje interesa teatrologa i povjesničara, lutkarstvo je od svojih početaka do tek nedavno bilo vrlo slabo do nimalo teorijski praćeno i(li) vođeno. U hrvatskom lutkarstvu možemo pronaći tek nekoliko lutkara koji su svoja razmišljanja i poglede zapisivali, a još su rjeđi teoretičari koji su se u želji za potvrdama vlastitih razmišljanja okrenuli praksi. Iznimku u toj oskudnosti čini vremenski kratak i kvantitativno nevelik, no izuzetno važan lutkarski opus Luke Paljetka koji je antologijskim predstavama *Ružno pače* i *Postojani kositreneri vojnici* revolucionirao hrvatsko lutkarstvo, oživivši sve elemente scenske igre. Paljetak nije stao samo na praksi, već je svoju lutkarsku ideju, koja je taj izraz oslobodila utega zadanosti, iznio u teorijskim zapisima, zaokruživši je krilaticom „lutka je sve, sve je lutka!“. U fokusu rada je Paljetkova predstava *Postojani kositreneri vojnici* koja je, uz odabrane teorijske zapise, obogatila hrvatsko lutkarstvo suvremenim izrazom i razmišljanjem.

Ključne riječi: Luko Paljetak, lutkarstvo, animacija, lutka, suvremeno lutkarstvo, *Postojani kositreneri vojnici*

HOW ONEFOOT TINNY HERO JUMPED IN MODERN PUPPETRY

Abstract: As a form that has always been at the bottom of social and artistic hierarchies and largely outside the interest of theatre scholars and historians, puppetry has, from its beginnings until quite recently, been poorly — if at all — accompanied and guided by theory. In Croatian puppetry, we can find only a few puppeteers who have recorded their thoughts and perspectives, and even fewer theorists who have turned to practice in order to test and affirm their ideas. An exception to this scarcity is the brief yet highly significant puppetry work of Luko Paljetak, whose plays *The Ugly Duckling* and *The Steadfast Tin Soldier* revolutionized Croatian puppetry, reviving all the elements of stage play. Paljetak did not stop at practice; he also articulated his puppetry vision — one that liberated the medium from the burden of convention — in theoretical writings, encapsulating it in the maxim: “The puppet is everything, everything is a puppet!” This paper focuses on Paljetak’s play *The Steadfast Tin Soldier*, which, together with selected theoretical texts, enriched Croatian puppetry with a contemporary expression and mode of thought.

Key words: Luko Paljetak, puppetry, animation, puppet, contemporary puppetry, *The Steadfast Tin Soldier*

Uvod

Luko Paljetak obogatio je hrvatsko lutkarstvo suvremenim izrazom, dodatno ga potvrdivši važnim teorijskim razmišljanjima. Praktičan i teorijski aspekt kod Paljetka su se međusobno nadopunjavali, a ta sinergija predstavlja kamen temeljac suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj. Rad će se u nastavku usmjeriti prema dvjema ključnim točkama – predstavi *Postojani kositreteni vojnik* i krilatici „lutka je sve, sve je lutka!“ – te će u njihovom susretu i prepletu ukazati na svježinu i promišljenost Paljetkovog pristupa lutkarstvu.

Europsko i hrvatsko lutkarstvo 1960-ih

Dvadeseto stoljeće vrijeme je velikih promjena i uzleta lutkarstva koje je u tek nekoliko desetljeća odbacilo vlastitu zadanost i pretvorilo se u umjetnost u stalnim mijenama. Na početku tog stoljeća lutkarstvo je još uvijek bilo u svojoj dramskoj fazi s naglaskom na tekstu kojemu su se ostali elementi igre podčinjavali. Uslijedila je 1930-ih godina takozvana homogena faza s lutkom u prvom planu, da bi izlaskom glumca-animatora pod svjetla reflektora i odbacivanjem paravana taj izraz uzletio u heterogene visine.

Glumac je u 1960-im i 1970-im godinama postao konstanta, a njegov odnos s lutkom toliko dominantan da je Henryk Jurkowski 1978. godine redefinirao lutkarstvo, lutku na centralnoj poziciji zamijenivši pulsiranjem odnosa između nje i animatora, uz objašnjenje kako se „pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema“ (2006, 127).

Otvorena animacija omogućila je, između ostaloga, inastanak kazališta predmeta i materijala koji će označiti sljedećih nekoliko desetljeća. Uslijedila je faza dramaturškog buđenja svih elemenata igre koju Henryk Jurkowski naziva atomizacijom (2007, 245), a koja lutkarstvo dovodi u doticaj s Lehmannovim poimanjem postdramskog teatra koji komunicira svojom cjelovitošću i teži prema totalnom izrazu.

Hrvatsko lutkarstvo ponešto je kaskalo za europskim, kašnjenja anulirajući preskocima. U desetljećima između dva svjetska rata tek se formiralo i profesionaliziralo, da bi se potom pretočilo u uspravane 1950-e, u kojima je njegov razvoj gušen gustim socrealističkim i didaktičkim slojem. Druga polovica 1960-ih označava veliki skok prema heterogenosti te temelj za građenje suvremenih poetika. Točku obrata predstavlja glazbeno-scenski kolaž *Muzičke minijature*, premijerno izveden 1966. godine u Gradskom kazalištu lutaka Rijeke. Predstava, koju je režirao Berislav Brajković, a likovno oblikovao Ladislav Šošterić, donijela je brojne novine u hrvatsko lutkarstvo.

Nakon gotovo dva desetljeća potpunog ignoriranja odraslih publika, lutkarstvo se u *Muzičkim minijaturama* konačno otvorilo i njima i to na svjež i originalan način – luminiscentnom verzijom crnog teatra kao tada novom i vizualno atraktivnom tehnikom na ovim prostorima. Zahvaljujući toj tehnici, predstava je uvela u hrvatski lutkarski prostor kazalište predmeta i materijala, oslobodila lutku dvodimenzionalne igre na koju je bila upućena u paravanskim predstavama, a lutkara, još uvijek omotanog mrakom, izvukla izvan paravana, prostorno ga oslobodivši, što predstavlja važan korak prema otvorenoj animaciji. Ovaj razvojni skok nije bio usamljen.

Par godina kasnije u Osijeku su slovački umjetnici Ján Ozábal i Bohdan Slavík uveli zreli heterogeni izraz, svojim plodnim radom uzdigavši osječko lutkarstvo do samih vrhova hrvatskog i jugoslavenskog lutkarstva. Berislav Deželić je u to vrijeme u Zagrebu zamijenio realistične lutke originalnim geometriziranim i izuzetno zgodno stiliziranim lutkama, dok je Ivica Tolić u Splitu velikim koracima razvijao tehnologiju lutaka. Dok su u spomenutim kazalištima (uglavnom) likovni umjetnici mijenjali sliku lutkarstva, uvodeći ga u novo poglavlje beskrajnih mogućnosti, u Zadru se u to vrijeme odvijao svojevrsni sukob, odnosno razilaženje pomalo već umornih pionira Kazališta lutaka, predvođenih Milom Gatarom, i novih generacija s Lukom Paljetkom, Zvonkom Festinijem i Brankom Stojakovićem na čelu. Na koncu će, kako to u pravilu biva, pobijediti mladost, a ta pobjeda dat će krila upravo Luki Paljetku da 1970-ih godina u potpunosti promijeni poimanje lutke i lutkarstva u Zadru i Hrvatskoj.

Luko Paljetak – književnik u lutkama i lutkar u knjigama

Luko Paljetak rođen je 1943. godine u Dubrovniku, gdje je i umro 2024. Diplomirao je 1968. na Filozofskom fakultetu u Zadru, gdje je potom deset godina radio u Kazalištu lutaka. Nekoliko je godina bio i asistent na zadarskom Filozofskom fakultetu te urednik časopisa „Zadarska revija“, da bi se 1978. vratio u rodni Dubrovnik. Jedan je od najplodnijih suvremenih hrvatskih književnika, s preko 150 tiskanih knjiga. Objavio je četrdesetak zbirki pjesama, desetak zbirki pjesama za djecu, desetak grafičko-pjesničkih mapa, dva romana, drame, radiodrame, bajke za djecu, dječje i lutkarske igrokaze, haiku poeziju, feljtone, kazališne kritike, književnopovijesne studije i eseje, prevodio je s engleskoga, francuskoga, španjolskoga, slovenskoga, talijanskoga i ruskoga jezika. Puno je pisao o lutkarstvu, a najvažniji tekstovi okupljeni su u knjizi *Lutke za kazalište i dušu* (2007.).

U zadarskim je lutkama startao 1968. kao glumac-lutkar. Iste godine izveden mu je danas izgubljen tekst *Novogodišnja priča*, nakon čega slijede omnibus za tada novo i atraktivno luminiscentno kazalište *S onu stranu ogledala* (1968) i antibajka *Bajka o kraljevima trešnjama*, svojevrsni teatar u teatru u teatru koji je 1970. godine na scenu postavio Zvonko Festini. Režirati započinje 1969., kad redateljski postavlja vlastiti lutkarski tekst *Kolači za Rinu, Ratka i ostale*. Slijedi 1971. *Alibaba i razbojnici*, da bi godinu dana kasnije „okrenuo pilu naopako“ (Seferović 20) režijom predstave *Ružno pače* (1972) koja je „označila početak novoga doba u zadarskom lutkarstvu“ (ibid.).

Predstava je gostovala i osvajala nagrade na mnogim međunarodnim festivalima, između ostalog sudjelovala je na kongresu svjetske UNI-MA-e u lutkarskoj meki – francuskom gradiću Charleville-Mézièresu. Kuliminacija promjena započetih *Ružnim pačetom* dogodila se 1978. godine u antologijskoj predstavi i centralnoj točki Paljetkovog lutkarskog stvaralaštva i ovog rada – *Postojani kositreteni vojnik*.

Prevratnički kositretni vojničič

Premijera predstave *Postojani kositretni vojničič* održala se 16. lipnja 1978. i iz današnjeg konteksta predstavlja točku buđenja suvremenog lutkarskog izraza u Hrvatskoj. Za potrebe predstave dramaturg Marijan Blaće Andersenovu je bajku sveo na desetak rečenica koje manje grade značenjski, a više zvučni i ritmički sloj predstave. Sadržajni je sloj Luko Paljetak sa scenografom i kreatorom lutaka Brankom Stojakovićem upisao u ostale elemente igre – od međusobne igre lutaka preko suigre s dramaturški i scenski oživjelom scenografijom, glazbom Antuna Doličkog i svjetlom Ive Nižića, koje je promjenom boja, smjera i širine mijenjalo atmosferu, kut i fokus gledanja.

Paljetak i Stojaković u ovoj su predstavi „shvatili zahtjeve suvremene lutkarske scene koja se načinom scenskog mišljenja prilagođava ostalim animacijskim postupcima: u modernom lutkarstvu više nije dovoljno kreirati i animirati samo lutku već kompletan scenski prostor“, piše Dalibor Foretić (6). To „osluškiivanje“ modernih strujanja sam Paljetak objasnio je krilaticom „Lutka je sve, sve je lutka!“, a u kojoj, s jedne strane, otvara vrata lutkarstva kazalištu predmeta, materijala i dijelova tijela, što je bilo u skladu s europskim lutkarskim kontekstom. S druge, ovdje važnije strane, otvara vrata scenskom i dramaturškom oživljavanju svih elemenata igre. Riječima samog umjetnika,

u pojam scenskog bića, ako ga izjednačimo s lutkom, uključuju se i animator i lutka, ne samo lutka u užem smislu, nego sve što lutki pomaže da bude „lutka“, a to je scena, scenografija, glazba, takozvani rekviziti, svjetlo i ostala pomoćna svjetla... Lutka znači zapravo sve to zajedno, uključujući i čovjeka kao ravnopravan, ali nikako ne i nadređeni dio (67).

Dakle, lutka može biti sve, ali i svi elementi igre u nekom trenutku mogu biti lutka, odnosno nositelji lutkarskog kazališta. Time Paljetak otvara vrata dramaturškog osamostaljenja dotad uglavnom pasivnim i uspavanim elementima igre poput scenografije i kostima, zvuka, glazbe i svjetla.

Ovo oživljavanje elemenata igre dovodi Paljetka u direktnu vezu s Jurkowskovom atomizacijom i Lehmannovim dramaturškim osamostaljenjem. No, on ne staje na tome i ne (o)stavlja naglasak na pojedinim dramaturški oživljenim elementima igre, već ga pomiče na njihove odnose.

Tako predstavu *Postojani kositreći vojnik* ne gradi dramaturški izuzetno važna scenografija, niti glazba kao ritmički motor igre, već suigra lutaka i scenografije vođena ritmom i melodijom Doličkovog klavira. Taj nov i svjež izraz, koji uvjetno možemo nazvati „teatrom odnosa“, Paljetak stvara u isto vrijeme ignorirajući najvažniji razvojni korak zbog kojega je Jurkowski upravo 1978. godine redefinirao lutkarstvo – otvorenu animaciju i vidljivog glumca-lutkara na sceni. Samim time, možemo zaključiti da su Paljetak i kositreći vojnik s preskokom uveli hrvatsko lutkarstvo u suvremeni kontekst, zadržavši njegovu tradicionalnu homogenost, odnosno čvrstu vjeru u lutku.

Luko Paljetak je beskrajno vjerovao u lutkinu scensku moć, sugestivnost, iskrenost i samostalnost jer ona „zna što radi. Lutka je pametna. Lutka je savršena. Ona je uvijek samo ono što treba biti. U naš svijet bezdušnosti i dvoličnosti ona dovikuje: Ja sam jedina iskrena! Ja jedina stvarno imam dušu!“ (Paljetak 23).

Takvoj lutki ne treba riječ da je vodi jer „lutkarska predstava može se napraviti i od telefonskog imenika“ (ibid). Čovjek joj je, s druge strane, potreban, „ali ona ne želi biti on, ni oblikom ni manama: lutka ne pije, a i kad pije nikad nije pijana: lutka ne puši, a i kad puši, njoj su pluća zdrava. I kad lutka plače, suze joj ne kvase lice, kvase ga lutkaru“ (ibid).

Čovjek, odnosno lutkar, višestruko je prisutan i bitan u *Postojanom kositrenom vojniku*, ali skriven u sigurnosti paravana. „Kad živi glumac stoji na sceni, to je slika zaustavljene smrti, kad lutka stoji na sceni, to je slika zaustavljenog života“, smatra Paljetak (12), zaključujući da mu ljudskim tijelom oblikovana „zaustavljena smrt“ nije potrebna, budući da „svaka lutka svojom dvostrukom prirodom, kao živo-neživa stvar, istovremeno re-prezentira život i smrt, živi i ne-živi, dvosmjernom svojom vertikalom povezujući življenje i smrtnost u

kojoj ima čvrsto uporište za sve svoje zaletе u život u koji, kad uđe, unosi uvijek teatralizaciju“ (Paljetak 54). Samim time lutka je „totalna“ izvođačica koja u sebi sadrži sve.

Suvremenost teatra odnosa

Osamostaljivanje svih elemenata igre i pomak pažnje na njihove odnose obogatilo je lutkarsko kazalište brojnim novim mogućnostima uz potencijal promjene, širenja preusmjeravanja i raspršivanja, odnosno usitnjavanja fokusa koji može šetati s odnosa scenografije i lutke na lutku i glazbu, glazbu i svjetlo..., ali i na paralelne odnose većeg broja elemenata, primjerice zvuka, lutke i scenografije.

U tim brojnim mogućnostima građenja radnje, konkretnost značenja verbalne komunikacije zamijenili su apstraktnost, metaforičnost i metonimičnost vizualne i zvučne komunikacije, dok su na mjesto klasične (dramske) lutkarske dramaturgije došle vizualna i likovna dramaturgija te dramaturgije koje se grade na zvuku, atmosferi, apstrakciji...

U takvom izvedbenom okruženju uslojava se i dinamizira dotad jednosmjerna komunikacija s gledateljem koji postaje aktivni sudionik u izvedbenom činu. Samim time, u suvremenom lutkarstvu „odnosa“ stvara se prostor velike slobode oblikovanja i čitanja izvedbe, njenih sastavnih dijelova i međusobnih veza. Autorima je omogućeno oslobađanje pojedinih elemenata igre i usmjeravanje fokusa na njihove susrete, sukobe i dijaloge, dok gledatelji imaju slobodu u čitanju tih odnosa i bogaćenju izvedbe vlastitim značenjskim slojevima (v. Tretinjak 26).

Toj otvorenosti lutkarstva i mogućnosti propitivanja i pomicanja granica prvi se u hrvatskom lutkarstvu prepustio upravo Luko Paljetak u predstavi *Postojani kositreći* vojnik, popraćenju i dodatno objašnjenju krilaticom „Lutka je sve, sve je lutka!“.

Zaključak

Izuzetno važnim lutkarskim opusom, predvođenim *Postojanim kositrenim vojnikom* i teorijskim zapisima i razmišljanjima o lutkarstvu, Luko Paljetak započeo je nešto što bismo mogli nazvati suvremenim lutkarskim izrazom odnosa. Riječ je o lutkarskom izrazu u kojemu svi elementi scenske igre mogu postati dramaturški nositelji predstave ili jednog njenog sloja, a fokus je na odnosima među tim nositeljima. Taj skok u suvremeno Paljetak je napravio u homogenom okruženju, na izuzetno zanimljiv način spojivši i preplevši klasično i svježije poimanje lutkarstva, teorijskim tekstovima pojasnivši i potvrdivši svoja scenska promišljanja. Na taj način dvostruko je uveo hrvatsko lutkarstvo u suvremeni kontekst – na razini same izvedbe i teorijskog promišljanja.

Literatura

- Foretić, Dalibor. *Čudesni zadarski „Vojnik“*, Vjesnik, 28. VI. 1979., str. 6.
- Hrvatska enciklopedija : Paljetak, Luko*. Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/paljetak-luko> (pristup: 12. 6. 2024.).
- Jurkowski, Henrik. *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*. Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, 2006.
- Jurkowski, Henryk. *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*. Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007.
- Kroflin, Livija. *Duša u stvari*. Akademija za umjetnost i kulturu, 2020.
- Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Međunarodni centa za kulturu, 2007.
- Seferović, Abdulah. *Što je Zadar bez Kazališta lutaka*, Kazalište lutaka Zadar, 2023.
- Tretinjak, Igor, urednik. *Suvremeno lutkarstvo i kritika*. Akademija za umjetnost i kulturu, 2022.

