

ВАЊА ГРБОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд

vanja.spasic@music.sanu.ac.rs

Улога жене у високом образовању: спрега оперског уметника и вокалног педагога у периоду југословенског социјализма*

Тема овог рада односи се на истраживање улоге жене у високом образовању у контексту југословенског социјализма (1945–1990) са фокусом на стварање оперске уметнице кроз образовање и професионално искуство до вокалног педагога на Факултету музичке уметности у Београду. У том смислу, у раду ће бити обухваћен период у којем су будуће примадоне школовале свој глас (1950-их година), градиле своју домаћу и инострану оперску каријеру (од 1960-их до 1990-их) и затим њихов педагошки рад (од 1990-их) година. За потребе истраживања било је неопходно сакупити и систематизовати грађу која подразумева биографије и сведочења примадона, из којих су изведени закључци о вокалној музичкој пракси, тј. соло певању на Факултету музичке уметности, а и о могућностима које образовање пружа младим студенткињама за афирмацију у овом позиву. Циљ рада је да се животне приче примадона београдске Опере поставе у контекст југословенског социјалистичког друштва, с намером да се осветле образовни, каријерни и педагошки развој, као и услови који су допринели њиховом уметничком, а касније и педагошком позиву.

Кључне речи: образовање, примадона, Опера Народног позоришта у Београду, вокална педагогија, Факултет музичке уметности у Београду

* Текст је резултат рада у Музиколошком институту САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС, а на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број: 451-03-68/2022-14/200176 од 04.02.2022.

The Role of Women in Higher Education: The Connection Between the Opera Artist and the Vocal Pedagogue in the Period of Yugoslav Socialism

The subject of this paper relates to the research on the role of women in higher education in the context of Yugoslav socialism (1945–1990) with a focus on creating an opera artist through education and professional experience to vocal pedagogue at the Faculty of Music in Belgrade. In this sense, the paper will cover the period in which future primadonnas trained their voices (1950s), built their domestic and foreign opera careers (from the 1960s to the 1990s) and then their pedagogical work (from 1990s). For the purposes of the research, it was necessary to collect and systematize material that includes biographies and testimonies of primadonnas, from which conclusions were drawn about vocal music practice, ie. solo singing at the Faculty of Music, and about the opportunities that education provides to young students for affirmation in this vocation. The aim of the paper is to place the life stories of the primadonna of the Belgrade Opera in the context of the Yugoslav socialist society, with the intention of shedding light on educational, career and pedagogical development, as well as the conditions that contributed to their artistic and later pedagogical vocation.

Key words: education, primadonna, Opera of the National Theater in Belgrade, vocal pedagogue, Faculty of Music in Belgrade

УВОД

У предсоцијалистичком периоду улога жене је била подређена јаком утицају традиционалних, патријархалних образаца, те је њен положај био маргинализован не само у јавној сфери из које је била искључена, већ и у приватној сфери због доминантне представе да је улога жене брига о домаћинству, породици и деци. Дакле, на примарном нивоу био је видљив незавидан положај жена у породици, који је у извесној мери зависио од вредности постављених унутар саме породице, али и од приоритета који су постојали у друштву. Период југословенског социјализма, који је настао након Другог светског рата и који је обухватао нове друштвено-историјске околности, друштвено-политичко уређење и идеолошку оријентацију донео је промене у положају и улози жене у друштву, на шта су утицали разни фак-

тори. У југословенском друштву, нагласак је био на равноправности полова, те је жена-радница имала здравствену заштиту, плаћено породилско одсуство и пензију. У односу на међуратни период видан је помак у животном стандарду, јер се после Другог светског рата уводи обавезно основно школско образовање, а до седамдесетих година 20. века стицање средњег образовања била је преовлађујућа одлика, а значајно се ширило и високо образовање (Šobot 2018, 232).

Расветљавању положаја жене у друштву, које је у спрези са њеним образовним профилем, у овом раду ће се приступити из музиколошке и културолошке перспективе. Наиме, тема овог рада односи се на истраживање улоге жене у високом образовању у контексту југословенског социјализма (1945–1990) са фокусом на стварање оперске уметнице образовањем и професионалним искуством до вокалног педагога на Факултету музичке уметности у Београду. Њихов образовно-професионални пут биће представљен у оквиру друштвено-културних прилика у поменутом периоду.

Први део истраживања, неопходног за израду овог рада, обухватао је потрагу за уметницима који су стекли високо образовање у области музичке уметности у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (у даљем тексту СФРЈ) тј. Републици Србији, остварили свој професионални развој, а затим своје искуство и знање пренели будућим младим уметницима на Факултету музичке уметности у Београду. Други део истраживања подразумевао је разматрање студије случаја засноване на биографијама појединих солисткиња и интервјуима са њима, а с намером да се истражи и положај који уметнице добијају у друштву.¹ У том смислу, било је неопходно испитати могућности у образовању, а са посебним освртом на високошколску установу као што је Факултет музичке уметности у Београду.

Иако жене улажу у своје уметничко образовање, постоје фактори који ометају њихов прогрес у професији. С тим у вези, неке од тема за које смо током истраживања закључили да се намећу, а које ћемо заступати и покушати да расветлимо у овом раду јесу: проблем у образовним установама, прећутни критеријуми у политици запошљавања и специфични изазови борбе за равноправност.

¹ У представљању података о уметницама уочава се изванредан дисбаланс, што представља проблематику истраживања која се односи на недовољну базу података. Претходно речено наметнуло је ограничења у процесу истраживања која се односе на недостатак монографских публикација и других извора о појединим уметницама, али и на немогућност допуне постојећих података, с обзиром на то да неке од уметница нису међу живима.

После Другог светског рата, егалитаристичка идеологија, нови закони и модернизацијски процеси допринели су „изласку” жене у јавну сферу (Jeronić 2015).² Како можемо закључити, једна од кључних промена статуса жене у социјалистичком друштву било је образовање.³ Идеја о равноправности између полова, која је у спрези са идеологијом државног естаблишмента у промовисању принципа једнакости, манифестована је у процесу формалног образовања, што је женама дало прилику да партиципирају у јавном животу.⁴ Поред школа, развијене су и друге васпитно-образоване и културне установе, као и масовни медији (издавачка делатност, радио, телевизија) што је допринело подизању образовног нивоа становништва.

Дечаци и девојчице, младићи и девојке, жене и мушкарци равноправно су били обухваћени образовним системом, међутим у пракси се показало да постоје разлике на нивоу образованости између полова, али и постојање родне специфичности када је у питању избор образовних области. После завршене основне школе, број девојчица у средњим школама повећавао се у периоду од 1946. до 1976. године, и те 1976. године чиниле су 46% од укупног броја ученика. Константан пораст женске популације уочен је у истом периоду и на факултетима и вишим школама, тако да су 41% међу студентима биле жене (Tomšić 1981). Тако, на пример, у погледу образовног нивоа, високообразованих мушкараца било је мање у односу на популацију жена. Када је реч о родним специфичностима то се пре свега манифестовало у тренду „феминизације” једних и „маскулинизације” других средњих школа током седамдесетих и осамдесетих година 20. века. У том смислу, средње усмерено образовање донело је феминизацију услужних, правно-биротехничких и културолошких делатности, док је маскулинизација обухватала саобраћајне, машинске и електротехничке

² Веће присуство жене у јавности у контексту социјалистичког друштва поједини теоретичари посматрају кроз противречности и контраверзе које су жени донеле „двоструко оптерећење” (Jeronić 2015, 3) тј. растрзаност између жене у традиционалном смислу у улози мајке и домаћице (приватна сфера) и жене као активне личности у разноврсним друштвеним улогама у југословенском социјалистичком друштву (јавна сфера). Више о томе видети у: Jeronić 2015, Blagojević Hjuson 2015, Gudac Dodić 2014.

³ О образовном систему у СР Србији у периоду од 1944. до 1959. године и положају женске популације видети у: Petrović-Todosijević 2016.

⁴ Поред образовања за еманципацију жена важни су били и следећи фактори: политичка партиципација, социјална и здравствена заштита, запошљавање, миграције из села у градове и др.

струке (Šobot 2018, 233). Поред тога, високо образовање није постало чинилац који би елиминисао традиционалан положај жене у породици, упркос томе што је допринело унапређивању друштвеног положаја жене. Према истраживањима у Србији, уочено је да „образовање игра врло ограничену улогу у ослобађању жена од породичних обавеза” (Šobot 2018, 237). Наиме, могуће да су оне мање укључене у кућне послове у односу на оне жене нижег образовања, јер су оне више у материјалној ситуацији која омогућава да ангажују помоћ у кући, „али остају неке друге обавезе унутар породице које чешће обављају жене од мушкараца, независно од образовног нивоа” (Šobot 2018, 238).

Образовни систем, који је обухватио велики број жена различитог профила после Другог светског рата, учинио је да жене званично уђу на тржиште рада. Одабир образовног профила био је у спрези са одабиром занимања, а у чему се даље уочавају родни стереотипи. Дотадашње размишљање о родним улогама жена и њена повезаност са породицом и децом, полако је почело да се мења. Томе је допринела и идеолошка платформа социјалистичког друштва да сви радно способни грађани суделују на тржишту рада. Међутим, женска занимања полазе од претпоставке да се подела рада заснива на природним, биолошким (полним) улогама, као резултат неписане радне политике. Расправе на тему родне поделе рада (мушки рад – женски рад тј. мушко занимање – женско занимање) засноване су на стереотипима, наслеђеним ставовима о занимањима који су најпримећенији за мушке тј. женске биолошке улоге (Galić 2011). Другим речима, родна подела на тржишту рада ослања се на традиционалну поделу родних улога у породици и домаћинству (Galić 2011).⁵ Последично, створен је и родни јаз плата.⁶ Женска занимања мање су била плаће-

⁵ У својим истраживањима интересовања средњошколаца почетком 2000-их, Оливера Гајић, професорка Филозофског факултета у Новом Саду, закључила је да је пол значајан фактор у избору будућих занимања: „испитаници женског пола имају израженије интересовање за уметност и културу него испитаници супротног пола” (Gajić 2005, 185). Ауторка закључује да друштво које истиче значај полних разлика уопште, да се те разлике одражавају и на стваралачке активности (Gajić 2005). Дакле, може се закључити да је подела занимања наслеђена из периода социјализма, нарочито када је реч о уметничким занимањима.

⁶ Марина Благојевић-Хјусон заступа тезу да су родне неједнакости у социјалистичком друштву биле засноване не по инерцији „наслеђених неједнакости”, већ да је та неједнакост била дубоко функционална. Наиме, према ауторки, социјалистичко друштво је било „у целини веома зависно од одржавања неједнакости између жена и мушкараца” (Blagojević-Hjuseon 2015, 30), те је у основи те функционалности отворен простор за јефтин и бесплатан женски рад. О положају жена у социјалистич-

на, јер се сматрало да је „женски посао одређен као 'мање обучен' и послједично 'мање вриједан', те је окарактеризиран као употпуњавање обитељског буџета” (Cvetković 2021, 39).⁷

Једно од водећих женских занимања била је учитељска професија током друге половине 20. века, када су и уследиле друштвене промене еманципаторског карактера (раније речено, широки обухват образовног система и излазак жена у јавну сферу тј. учешће у економској сфери). Масовно опредељење за учитељско занимање било је „логично” решење у оквирима ондашњих патријархалних стереотипа. Наиме, позив учитељице посматра се као „најзгоднија опција при опредељењу жене за одређени вид наставне каријере, јер су им друге сличне професије тешко приступачне” (Tomić & Spasić 2010, 104). Другим речима, ова професија „пропагирана је као професија која је посебно погодна за жене, нарочито млађе жене, јер их на неки начин припрема за брак, материнство и друге породичне обавезе, где су жене по својим карактеристикама стрпљиве, пажљиве и усмерене на рад са децом. С обзиром на то да се подразумева да је циљ сваке жене и брак и подизање деце, учитељско занимање је идеално да припреми жену за ове послове и да је усмери у позитивном правцу” (Tomić & Spasić 2010, 104).

Из општег образовно-друштвеног контекста тема овог рада сужава се на конкретно занимање, односно образовни профил вокалног уметника. Оно што је неопходно нагласити јесте то да се у литератури статистика о похађању женске популације односи на неуметничке образовне институције, па је у овом раду изостала упоредна и дубља анализа уметничких школа. Оно што је познато јесте да се највећи број студенткиња на уметничким факултетима опредељивао за студије музике (Tomšič 1981), а за потребе овог рада акценат је постављен на развој професије као што је *ојерска ђевачица*, њен развојни пут кроз образовање, затим професионално искуство (рад у Опери Народног позоришта у Београду) до ширења знања посредством вокалне педагогије на високообразовној установи као што је Факултет музичке уметности у Београду.⁸

ком друштву као маргиналној групи у којем се рефлектују матријархалне вредности друштва видети у: Blagojević-Hjuseon 2015.

⁷ О положају жене у друштву, односно истраживање њене улоге у оквиру професије и породице, видети више у: Blagojević 1991.

⁸ Ова тема наметнула се током израде докторске дисертације на тему *Самоуправљање у култури: Ојера Народног позоришта у Београду (1970–1990)*, која је одбрањена на Факултету за медије и комуникације у Београду, Универзитет Сингидунум, марта 2022. године под менторством проф. др Соње Маринковић.

ВИСОКООБРАЗОВНИ СИСТЕМ – СТВАРАЊЕ УМЕТНИКА

Важни чиниоци у креирању уметника, без обзира на пол, социјалног су и едукативног карактера. У том смислу, високо образовање уско је повезано са положајем уметника. На факултету оба пола добијају подједнако, а ако неко жели више од понуђеног тај се труди да то и оствари. Дакле, сви имају једнаке шансе да буду уметници. „Свако ко дође на пријемни на уметничком факултету и положи га, међу неколико стотина кандидата, очекује од себе најбоље и највише. Нећете срести уметника који је задовољан тиме што не ради, па макар био социјално и материјално обезбеђен“ (Antonijević 2005, 201). Међутим, намеће се питање шта се деси од пријемног испита па све до почетка успона/гашења професионалне каријере?⁹ Одговор на ово питање, у даљем тексту, покушаћу да дам представљањем искустава оперских уметника.

Образовање музичког уметника на Факултету музичке уметности (ФМУ) у Београду је вишегодишњи процес у којем млади уметник спознаје, учи и развија своје могућности, али и у којем стиче основе „заната“ и бива оспособљен за професионални живот. Другим речима, млади музичар излази из система образовања припремљен за професионалну каријеру. За вокалног солисту који треба да оствари бројне улоге прилагођавајући своја вокална и глумачка средства захтевима жанра (опере, лида и сл.), подразумева да он мора да прође разне задатке и вежбе. Едукација музичара на ФМУ пролази кроз више фаза од теоријских до практичних предмета.

Међутим највише оцене током студија не одређују њихову каријеру, јер неопходна је „вештина“ (емоционална, социјална) у уклапању у заједницу и проналажење места на тржишту рада. Факултет музичке уметности има активну улогу у представљању својих студената, те су поједине представе, камерног типа, игране на сцени професионалног позоришта као што је Опера Народног позоришта у Београду. То је значајна веза између образовног система и професионалног делања у превазилажењу кризе која наступа после дипломирања.

За потребе рада, управо је веза између поменутог факултета и позоришта била полазиште за истраживање улоге и доприноса оперског уметника као вокалног педагога у развоју будућих младих уметника,

⁹ О образовању у уметности и професионалним шансама видети истраживање у: Vehovec 2005, 173–184.

али и анализу могућности и потенцијалних проблема са којима су се суочавали генерације професорки, па и студената, у југословенском социјалистичком друштву.

У почетку настао као Одсек за соло певање на Музичкој академији, а данас организационо као Катедра за соло певање ФМУ,¹⁰ у својој дугој историји броји еминентне професоре који су дали неизмерни допринос у развоју оперског ансамбла београдске Опере, али и светске музичке сцене. Прву послератну генерацију професора чинили су Јелка Стаматовић-Николић (1945¹¹–1964)¹², Јосип Ријавец (1946–1959) и Никола Цвејић (1946–1970) из чијих класа су потекли уметници који су остварили светску каријеру (Бисерка Цвејић и Оливера Миљаковић из класе проф. Јосипа Ријавца; Радмила Бакочевић, Даница Мاستиловић и Душан Поповић из класе проф. Николе Цвејића). Професори друге генерације, Злата Ђунђенац (1955–1964), Зденка Зикова (1964–1975/76), Анита Мезетова (1969–1978), Јован Глигоријевић (1977–1978) и Бранислав Пивнички (1963–1976) били су заслужни, пре свега, за образовање уметника који су значајни за рад и делатност београдске Опере, као и домаће концертно извођаштво. У њиховим класама усавршавали су се припадници треће генерације вокалних педагога: Звонимир Крнетић (класа проф. З. Зикове, 1978–1996), Ирина Арсикин (1977–2002) и Александра Ивановић (класа проф. А. Мезетова, 1985–2001). Тој генерацији припада и педагошки рад Бисерке Цвејић (1978–1988, од 2011. емеритус, до смрти 2021). Наредној, четвртој генерацији професора припада педагошка делатност Радмиле Бакочевић (1989–2000, од 2011. емеритус), Радмиле Смиљанић (1990–2005), Гордане Јевтовић-Минов (1993–2007).

¹⁰ Одсек соло певања постојао је од оснивања Музичке академије 1937. године, на којем су била ангажована три професора (Милорад Јовановић, Олга Вукмировић и Јелка Стаматовић-Николић). После Другог светског рата, одсек се развијао не само на нивоу професорских снага, већ и у програмско-организационом смислу. Поред главног предмета – соло певања, млади студенти су добијали основе сценског профилисања уметника посредством предмета који је кроз више деценија мењао назив и структуру, као што су: Оперска глума, Сценски покрет, Оперски студио или, данас, Оперске улоге и Студије оперске улоге (Јовановић 2017, 130). Овакав предмет подразумевао је ангажовање диригента, редитеља и корепетитора, и сам одсек постао је Катедра.

¹¹ Јелка Стаматовић-Николић радила је на Одсеку соло певања од оснивања тј. од школске 1937/38. године када је била ангажована као доцент, а од Другог светског рата је у звању професора.

¹² У загради су назначене године њиховог рада у институцији, с тим да друга година означава годину одласка у пензију, не и нужно прекид сваке врсте сарадње са институцијом.

Од 2000. године на Катедри за соло певање предају њихови студенти (Perković et. al. 2017).

Увидом у биографије професора соло певања на ФМУ може се закључити да је већина поседовала извођачко искуство које су стицали на оперским сценама у земљи и иностранству, али и оних који су претежно неговали концертантну музику.¹³ С тим у вези, у наставку рада фокус је на женама вокалним педагозима на ФМУ чија се професионална искуства везују за делатност београдске Опере. Другим речима, посредством њихових биографија и животних прича, прати се њихов улазак у високошколску установу, затим њихова каријера као чланова београдског оперског ансамбла, и на крају, повратак на ФМУ у својству вокалног педагога.

У социјалистичком периоду (оквирно од 1950. до 1990.) своје образовање, каријеру и педагошку делатност оствариле су Радмила Бакчевић, Даница Мاستиловић, Ђурђевка Чакаревић, Радмила Смиљанић, Александра Ивановић и на њихове животне приче ослањамо се у наставку текста. Ауторка текста ће у раду реферирати на податке које је прикупила током разговора са саговорницама Радмилом Бакчевић (реализован у децембру 2021) и Радмилом Смиљанић (реализован у децембру 2019), а поред тога биће коришћене и информације из интервјуа преузетих из различитих извора.

ОТКРИВАЊЕ ГЛАСА – ПОЧЕТАК СТУДИЈА НА ФМУ

За разлику од данашњег музичког школовања које подразумева процес преласка кроз нижу, средњу и, на крају, високообразовну уметничку школу, у деценији после Другог светског рата није било неуобичајено да, конкретно, студије на Одсеку за соло певање на Музичкој академији похађају студенти без претходног музичког образовања. Иако је музичко школство специјализовано оснивањем првих музичких школа у Београду¹⁴ и систем музичког образовања заокружен оснивањем Музичке академије 1937. (Marinković 2007, 632), упоредо је омладина музичке подуке и искуства добијала чланством у културно-уметничким друштвима или у гимназијама, захваљујући наставницима музике.

¹³ Биографије уметнике видети у: Grickat 1990; Joković 1999; Jovanović 1997, 2017; Dubljević 2004; Barbijeri et. al. 2008, Swift 2009.

¹⁴ Прве београдске школе које су заслужне за развој професионалног музицирања биле су Српска музичка школа 1899. (данашња Музичка школа „Мокрањац“) и музичка школа „Станковић“ 1911.

Тако је, на пример, глас Радмиле Бакочевић (тада Васовић) у гим-назијском хору приметила Персида Стојановић, што је потврдио кас-није и њен наставник музике у Учитељској школи у Ужицу, Драгољуб Јовашевић. Међутим, према речима примадоне „за женско дете би-ло је доста да иде у учитељску школу, тако да о певању није било го-вора“ (Joković 1999, 182). У том периоду певала је у Соколском дому у Ужицу и као члан КУД „Алекса Дејовић“ учествовала је на *Јујосло-венском омладинском фестивалу* са такмичењима из свих области уметности, 1949. у Београду, и тада ју је запазио композитор Милен-ко Живковић и позвао на пријемни испит на Музичкој академији, већ наредне године. Радмила Бакочевић имала је подршку околи-не, изузев оца који је, према њеним речима, сматрао да је средња учитељска школа довољна,¹⁵ те да би тиме материјално помогла по-родици која је живела од очеве чиновничке плате, а „синови (два брата) морају имати факултет“.¹⁶ Када је завршила Учитељску школу (1951) уз допуст оца, полагала је пријемни пред следећим професо-рима: Николом Цвејићем, Јелком Стаматовић, Јосипом Ријевцем и Милом Стојадиновић, међу којима је изабрала Николу Цвејића за професора. На пријемном је констатовано да је „потпуно 'музички неписмена“, те је убрзано напредовала у оквиру Средње музичке школе „Станковић“, а како не би изгубила студентски стаж, похађа-ла је један семестар на Геолошком факултету, а онда се вратила на редовне студије на Музичкој академији, где је примала студенску стипендију (Joković 1999). С обзиром на природу њеног гласа, доз-волили су јој да заврши две године у средњој музичкој школи и две године на академији.

Њена колегиница са студија соло певања била је Даница Мاستи-ловић која је такође била у класи професора Николе Цвејића, али је непознато њено детињство и предстудентско школовање. Током сту-дија, Радмила Бакочевић и Даница Мاستиловић градиле су свој глас, технику и стил певања и успешно дипломирале у класи истог про-фесора, међутим њихов професионални глас водио их је у различите каријере о чему ће бити више речи касније.

¹⁵ Слична ситуација била је и у породици Аните Мезетове чији отац је желео да она упише учитељску школу, јер се вокални позив чинио „неизвесним и неод-говарајућим за женско дете“ (Dubljević 2004, 13). Ипак, отац је финансирао у то време скупе студије на Државном конзерваторијуму у Љубљани.

¹⁶ <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:580996-Velicanstvena-norma-iz-Guce> (pristupljeno 12. 12. 2021)

Још једна студенткиња соло певања на ФМУ која се може повезати са београдском Опером била је Ђурђевка Чакаревић, чији је глас откривен захваљујући певању у градском хору „Жарко Зрењанин“ у Вршцу и учешћу у представама на сцени позоришта „Јован Стерија Поповић“, те је положила пријемни у Музичкој школи при Музичкој академији 1948. године. По завршетку средње школе, уписала је Музичку академију наставивши образовање свог гласа у класи професорке Јелке Стаматовић-Николић 1953. године, а магистрирала је у класи Аните Мезетове 1974. године.

Као млада афирмисана концертна певачица, члан Хора РТБ-а и Вокалног ансамбла *Предраја Ивановића*, Александра Ивановић упоредо је завршавала основне студије соло певања (1971) и магистрирала (1974) у класи Анете Мезетове на Музичкој академији у Београду. Током основних студија била је и члан Оперског студија београдског Народног позоришта (до 1971), а затим су уследиле и прве веће улоге на сцени 1973. и 1974. године. Међутим, због своје изванредне технике и вокалних могућности, њен спектар извођачких могућности био је разноврстан и богат, па је била чест гост на оперским сценама широм СФРЈ, као и на концертним подијумима.

На основу прича саговорница уочава се да је за младе девојке из мањих места било теже да дођу до Академије, природно, као и то да је и даље постојао утицај патријархалног друштва (очекује се допуст оца да се млада девојка бави певањем). Лакши приступ високом музичком образовању имале су девојке које потичу из музичких породица и које су имале претходно музичко образовање.

УМЕТНИЦА У ДРУШТВУ/УМЕТНИЦА НА ТРЖИШТУ РАДА

Вокалне уметнице са стеченом дипломом завршених студија на ФМУ прелазе у фазу у којој је неопходно уклопити се у заједницу и пронаћи место на тржишту рада. Многе дипломиране вокалне уметнице наставиле су свој професионални развој на концертним и/или оперским сценама, док су се поједине одлучивале за педагошку делатност.

Када уметник после завршених студија почне да ради у Опери Народног позоришта у Београду неопходни су услови у којима ће неговати свој глас, континуирано радећи са стручњацима из представе у представу. Важне су свака проба, улога и представа како би одржао своју вокалну технику и прилагодио је конкретним задацима. Такву праксу имале су генерације солиста у периоду од 1950-их до сре-

дине 1970-их година, док су се од осамдесетих година 20. века број проба, али и представа смањиле на недељном нивоу са четири на три (Spasić 2022).

У позоришту, жена мора да има „мушку снагу, завидно образовање, ауторитет и велику харизму“ (Antonijević 2005, 205). Међутим, када се има у виду вертикална покретљивост жене уметнице у позоришту, у периоду југословенског социјализма ниједна жена није била директорка Опере, али је на основу личне афирмације тј. кон-таката, имала прилику да предложи гостујућег солисту, диригента, редитеља и тако буде укључена у креирање репертоара (Spasić 2022).

Радмила Бакочевић постала је стални члан београдске Опере 1955. године и тада почиње да гради своју каријеру, а њен раскошан глас лирско-драмског фаха довео ју је на светске и европске оперске сцене. Велики утицај на њену каријеру имао је њен професор Никола Цвејић са којим се саветовала у вези са додељиваним оперским улогама и чију је подршку неизмерно добијала. Иако је имала богату каријеру, према њеним речима, водила је уобичајен живот иза сцене: „Трудила сам се да будем што боља мама, супруга, па касније и бака. Хиљаду пута се десило да спремам кућу и скувам ручак преко дана, а да увече певам оперу“.¹⁷

Имала је двадесет и пет година када се удала за Александра Бакочевића, тадашњег председника удружења „Лола“ чији је она била члан, а о томе да јој је подршка била важна сведоче следеће речи: „Да ми је супруг иједног тренутка дао до знања да ме не подржава, одрекла бих се сцене. Али, није. Говорио је: „Иди, то је твој пут. Немој да једног дана зажалиш, или да мени приговориш“.¹⁸

У том смислу, за себе и колеге из своје генерације тврди да су „углавном успели да сачувају породице“, јер су „стасавали на другим, чвршћим темељима, темељима завичајне традиције“.¹⁹ Другим речима, велики значај дат је породичним вредностима, што потврђује чињеницу да је и међу уметницима био присутан патријархални концепт у којем се поштује мушкарац, отац или супруг.

¹⁷ https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2017&mm=02&dd=02&nav_id=1226592 (pristupljeno 10. 04. 2022)

¹⁸ <https://www.novosti.rs/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0.487.html:333930-Radmila-Bakocevic-Kad-aplauzi-utihnu-znas-ko-si> (pristupljeno 16. 02. 2022)

¹⁹ <https://www.novosti.rs/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0.487.html:333930-Radmila-Bakocevic-Kad-aplauzi-utihnu-znas-ko-si> (pristupljeno 16. 02. 2022)

Када је реч о положају Радмиле Бакочевић у београдској Опери,²⁰ постојала су мишљења да је за њено напредовање у каријери заслужан њен супруг који је постао високи државни функционер.²¹ Међутим, за њену каријеру важна је, пре свега, лична афирмација на светским или европским сценама, а то је утицало на вредновање њеног уметничког рада у матичној кући (Dragutinović, Jovanović & Miletić 1970).²² Такође, сви запослени у Опери имали су могућност да, према принципима самоуправљања,²³ одлучују о раду и организацији унутар Народног позоришта, те су улазили у самоуправна тела (Уметничко веће, Програмски савет и/или Раднички савет), али се на основу архивске грађе из Позоришта, закључује да су појединци, солисти изостајали приликом доношења одлука (Spasić 2022). Тако да и најистакнутије уметнице, нису биле заинтересоване да учествују у одлукама пословања, јер су биле вођене личним аспирацијама те нису могле да ускладе своје потребе и очекивања институције.

Бањалучанка Радмила Смиљанић, потиче из музичке породице, те је њен позив био изванредан. По завршетку магистарских студија на Музичкој академији у Сарајеву, у овом граду је започела оперску каријеру, да би се преселила у Београд 1968. године, када постаје стални члан Опере. За разлику од њене колегинице Радмиле Бакочевић, она током ангажмана у Опери није имала уз себе некога ко би радио с њом на техници, улогама и сл., јер је сматрала да је њена професорка из Сарајева, Бруна Шпилер *дала све и да је најбоље кад убијеш његајоја у себи, кад сџугенџи убије његајоја у себи* (С).²⁴ Њена оперска

²⁰ О статусу оперског уметника у Народном позоришту током осме деценије 20. века, видети у: Spasić 2018.

²¹ Више о овоме видети на сајтовима: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/radmila-bakocevic-ujutru-sam-prala-ves-a-uvece-pevala/jzehfsz> (pristupljeno 14. 03. 2022) и <https://www.blic.rs/kultura/vesti/radmila-bakocevic-radila-sam-svoj-posao-trudila-se-da-budem-dobra-zena-majka/58rr69s> (pristupljeno 10. 04. 2022).

²² У том периоду, а према речима Ж. Илића, солисти су правили програм рада на основу спољног ангажмана, јер београдска Опера није планирала унапред репертоар за целу годину, како раде иностране куће. Ова информација део је разговора са чланом хора Београдске опере Живорадом Жиком Илићем, који је обављен 2020. године.

²³ Према Статуту Народног позоришта из 1969. године Народно позориште у Београду је „самостална културно-уметничка радна организација, заснована на принципима друштвеног управљања и самоуправљања“ (Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu, Statut 1969).

²⁴ У раду ће бити коришћени и препричани или цитирани сегменти транскрипата из разговора са оперским уметницама који ће бити издвојени италиком и на значени иницијалом „С“, као скраћеницом за саговорника уколико је у питању дословни цитат из разговора.

каријера била је, такође, раскошна и умногоме је задужила оперску музичку сцену у Београду због неговања словенског репертоара.

За разлику од Радмиле Бакочевић, њена колегиница из класе, Даница Мاستиловић је каријеру започела у оперетама као чланица Београдске комедије, да би од 1959. постала стални члан Франкфуртске опере и остварила међународну репутацију. У београдској Опери наступала је само као гост, при чему је њен хонорар износио као приход целе једне представе.²⁵

Професионалан музичко-сценски пут који је започет у Београдској комедији имала је и Ђурђевка Чакаревић и после неколико успешних сезона у том театру, положила је аудицију за солисту у мањим улогама у београдској Опери 1957, а због „професионалног, ентузијастичког и афирмативног односа према раду“ (Јовановић 2005, 32) убрзо је напредовала до солисте у главним улогама. Према њеним речима, „занат оперског певача учила је и научила у београдској Опери, где је напорно и свакодневно вежбала са истакнутим уметницима“ (Јовановић 2005, 44). Као и друге поменуте чланице београдског оперског ансамбла, ни Ђурђевка Чакаревић није учествовала у начину одлучивања у Опери и њен допринос огледа се у уметничком развоју и ширењу репертоарске слике.

У септембру 1988. године у београдску Опери примљено је петнаест младих певача, међу којима су и студенткиње њихових старијих колега из Опере. Искуства неколико оперских уметница, за које постоје доступне информације у наставку текста, представљена су са намером да се упореди почетно образовно-професионално искуство млађих генерација уметница са околностима под којима су почињале њихове старије колегинице. Јасмина Радановић, тада студент друге године Одсека за соло певање у класи проф. Радмиле Бакочевић, била је најмлађи члан ансамбла и сматрала је да је неопходно да пева у „школи ове врсте“ (Gvozdenac 1989, 13). Међу млађим колегиницама била је и Гордана Кесић која је солиста од 1986. године и о очекивањима које је имала као студент певања о својој професији изјавила је следеће:

„Као девојчица од седамнаест година маштала сам о томе како нећу морати да одем у иностранство да бих доказала колико вредим, као многе певачице до сада. Све ми се чини да и ја доживљавам исту судбину и то боли. Можда сам широј публици непозната,

²⁵ „Планови и жеље у сенци тешкоћа“, *Полиџика* (21. фебруар 1977).

али сам отпевала педесет пута Фраскиту, Есмералду, Ксенију, Мизету, Леилу, Марију, али људи нису чули за мене зато што ме нема на телевизији. Можда нисам интересантна или нисам студент те и те професорке. Данас је за успех потребно пет елемената: таленат, добар професор, паметна глава, подршка средине, да не кажем везе у одређеним круговима и срећа. Искрено много више сам очекивала од живота с обзиром на толика одрицања. Потичем из радничке породице и после шест година певања дозвољавам себи да кажем да је уметност привилегија богатих. Тек сада сам стала на своје ноге зато што зарађујем“ (Gvozdenac 1989, 13).

Међу примљеним солистима била је Јелена Влаховић, која није похађала ни средњу музичку школу ни Музичку академију, већ је ишла на приватне часове код Ђурђевке Чакаревић. На питање да ли је Академија предуслов за доброг певача, ангажман и запослење, Јелена Влаховић дала је следећи одговор: „Академија даје већу сигурност, на пример у читању *prima vista*. Можда је мени потребно више времена да припремим улогу педантно и добро, али што се тиче вокалног тренинга и гласа мислим да је бољи начин рада. На Академији имаш два до три часа недељно, а ја сам певала свакодневно, понекад и пре и после подне. А и професорка је могла само мени да се посвети“ (Gvozdenac 1989, 14).

О томе да образовање не значи нужно и предност за запослење сведочи и Анушка Петровић која је дипломирала 1988. у Новом Саду и о свом школовању мислила је следеће:

„Код нас се певање не студира довољно озбиљно. То могу да кажем зато што сам прво студирала клавир у Београду, а тек потом уписала певање. Учила сам у класи проф. Бисерке Цвејић, а онда прешла у Нови Сад и могу рећи да сам тамо научила једну ролу захваљујући сопственој иницијативи! Каква је то разлика, у односу, рецимо, на московски Конзерваторијум на којем постоји заиста професионални ниво рада: три пута недељно имају оперски студио, готово сваке недеље јавно изводе делове опере, четири године уче сценски покрет, уче језике, тако да свако ко заврши студије има неколико комплетно урађених рола“ (Gvozdenac 1989, 14).

Имајући у виду старију генерацију која је своју каријеру развијала шездесетих и седамдестих година 20. века и младе генерације која је у Оперу дошла крајем осамдесетих година прошлог века, може се закључити да образовање није био кључни фактор за рад у поменутој

институцији. Опера је запошљавала уметнице и без дипломе (Јелена Влаховић), али није остварила дужу сарадњу са онима који су музички образовани (Даница Мاستиловић и Александра Ивановић). Такође, старије генерације поставиле су стандарде који су „отежавали“ начин вредновања младих, нових уметничких снага. Наиме, околности и могућности су биле другачије за генерације шездесетих и седамдесетих година 20. века када су били чести ангажмани у иностранству, што је за млађу генерацију било скоро недостижно, посебно због тога што је крајем осамдесетих година 20. века југословенско друштво било у друштвено-политичкој и економској кризи која ће резултирати распадом СФРЈ и „периодом изолације“ Републике Србије у економском, политичком и културалном смислу у деветој деценији.

ОПЕРСКА УМЕТНИЦА У АКАДЕМСКОЈ ПРОФЕСИЈИ

Честа је пракса да се оперске уметнице нађу у улози вокалног педагога после завршене каријере на оперској сцени, а такво искуство имале су и примадоне Радмила Бакочевић, Радмила Смиљанић и Александра Ивановић. Некада студенткиње на Факултету музичке уметности, односно сарајевској Музичкој академији, које су технику и умеће певања училе од својих еминентних професора, после деценијског искуства у београдској Опери и/или на концертном подијуму, имале су прилику да своје знање пренесу на будуће младе солисте.

Педагошки позив сматрале су природним решењем по завршетку оперске каријере. Радмила Бакочевић истицала је да „кроз своје ученике траје као уметник, и трајаћу док је њих и док је њиховог памћења“ (Јоковић 1999, 219). Студенти из њене класе ушли су београдску Опери где граде своју каријеру, док су поједини изабрали педагошку професију и данас су професори на ФМУ. Такође, из класе Радмиле Смиљанић изашле су младе певачке снаге, они који су се остварили на оперским сценама у земљи и иностранству.

Међутим, поједине уметнице београдске Опере нису имале прилику да остваре педагошку каријеру на ФМУ, па су приватно држале часове певања. Међу њима била је Ђурђевка Чакаревић која је са својим студентима радила и по четири пута недељно, што је сматрала „правом мером и предусловом да би млади певач могао да стигне до оперске сцене и на њој да опстане“ (Јовановић 2005, 44). Поред тога, она је бирала своје ђаке када „осети да од њих може да направи велике певаче“.²⁶

²⁶ <http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html> (pristupljeno 15. 02. 2022).

О томе колики је значај професора сведочи чињенице да су награде носила њихова имена, па су тако најбољим студентима соло певања на ФМУ од седамдесетих година 20. века, додељиване награде из: Фонда Данице Мاستиловић, основаног 1977. за најбоље и најперспективније студенте Одсека за соло певање; Фонда Аните Мезетове, основаног 1980. за студенте Одсека за соло певање који су завршили са одличним успехом; Фонда Бисерке Цвејић, основаног 1985. за изузетне вокалне и извођачке квалитете у домену оперске литературе.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Професија као што је извођач – вокални солиста подразумева континуирани и константан рад на свом „инструменту“ – гласу. За обликовање и развој гласовних могућности од великог је значаја рад са вокалним педагогом, а одлучујући корак у освајању професионалног гласа био је улазак на Музичку академију, тј. Факултет музичке уметности (од 1973. године). Међутим, за поједине уметнице то је био изазов, јер су се нашле у расцепу између личних аспирација и васпитања у духу патријархалних вредности унутар породице и управо је потенцијал њиховог гласа превагнуо над стереотипима друштва. По завршетку академских студија, млада дипломирана студенткиња соло певања налази се пред одлуком како и где развијати свој уметнички позив. Музичко образовање је пожељно, али се у периоду југословенског социјализма показало да није и неопходно за професионални развој, тј. за тржиште рада. Већи значај и уважавање имали су професори певања који су имали најтежи задатак, јер су морали да негују глас студента и да га воде кроз одговарајући програм. У београдској Опери било је уважавано мишљење професора са Факултета музичке уметности у Београду, што је утицало и на ангажовање студента, касније сталних чланова оперског ансамбла. У пракси то потврђује и чињеница да су појединци осетили повлашћеност као чланови ансамбла, те да се „подела“ у колективу заснивала управо на томе ко има и ко нема подршку еминентног професора певања што је за последицу имало и питање адекватног вредновања уметничког рада.

Спрега оперског уметника и вокалног педагога приметна је у завршној фази професионалне каријере, у фази када оперски уметник прелази на место вокалног педагога и своје знање и искуство преноси и утиче на будуће младе солисте. У том смислу, у раду је приказана цикличност у развоју и позиву музичког извођача-вокалног солисте, од образовања, преко каријере, до педагошког рада, као и

положај жена вокалних солисткиња и њихов животно-образовни, па и каријерни пут, условљен бројним друштвеним факторима који су неретко ометали њихову слободу избора, а касније и само напредовање. И поред проблема са којима су се сусретале, одабране уметнице и професорке имале су и током школовања, али и каријере подршку како женских, тако и мушких професора, али и својих супружника, што су узвраћале бригом о породици и кући, али не занемарујући своје каријере.

Овај рад поставља нову тему, представља полазиште за будућа истраживања, али и указује на недостатке ранијих истраживања и бележења животних прича уметница (а могуће и уметника). Другим речима, овај рад упућује на неопходност и значај прикупљања, бележења и архивирања грађе, као основног полазишта за будућа научна истраживања.

Извори

- A. Nikolić, „Radmila Bakočević: Ujutru sam prala veš, a uveče pevala“, *Blic*, 22. 12. 2014. <https://www.blic.rs/kultura/vesti/radmila-bakocevic-ujutru-sam-prala-ves-a-uvece-pevala/jzehfsz> (pristupljeno 14. 3. 2022).
- Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu, *Statut Narodnog pozorišta iz 1969. godine*. Stevčić, Gordana. Vežba čini čoveka (intervju sa Đurđevkom Čakarević), *Borba*, 5. maj 1997, 10. http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00064_19970505|page:10|query:%D1%87%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%9B%20%D1%92%D1%83%D1%80%D1%92%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%B0 (pristupljeno 15. 02. 2022)
- Milena Marković, „Radmila Bakočević: Kad aplauzi utihnu, znaš ko si“, *Novosti*, 11. jun 2011. <https://www.novosti.rs/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0.487.html:333930-Radmila-Bakocevic-Kad-aplauzi-utihnu-znas-ko-si> (pristupljeno 16. 02. 2022).
- Miljana Kralj, „Veličanstvena Norma iz Guče“, *Novosti*, 12. decembar 2015. <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:580996-Velicanstvena-norma-iz-Guce> (pristupljeno 12. 12. 2021).
- „Planovi i želje u senci teškoća“, *Politika*, (21. februar 1977). „Radmila Bakočević: Muzika me je vodila“, *Tanjug*, 02. 02. 2017. https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2017&mm=02&dd=02&nav_id=1226592 (pristupljeno 10. 04. 2022).
- T. Nj. „Radmila Bakočević: Radila sam svoj posao, trudila se da budem dobra

žena, majka...“, *Blic*, 3. 02. 2017. <https://www.blic.rs/kultura/vesti/radmila-bakocevic-radila-sam-svoj-posao-trudila-se-da-budem-dobra-zena-majka/58rr69s> (pristupljeno 10. 04. 2022).

Литература

- Antonijević, Jelena. 2005. „Studije slučajeva afirmisanih i neafirmisanih umetnica u Vojvodini“. U *Umetnost, obrazovanje i društveni kontekst*, ur. Nikola Grdinić, 201–208. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Barbijeri, Marija, Ksenija Braun, Luiza Antoni, Marjana Mrak, Stefano Bjanki, Daša Klemenčić, Huan Vasle, Primož Kuret, Radek Novak, Janez Meglič & Francka Slivnik. 2008. *Josip Rijavec (1890–1959), slovenački tenor svetskog glasa*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Fakultet muzičke umetnosti.
- Blagojević, Marina. 1991. *Žene izvan kruga: profesija i porodica*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja, Filozofski fakultet.
- Blagojević Hjusun, Marina. 2015. *Sutra je bilo juče: prilog društvenoj istoriji žena u drugoj polovini 20. veka u Jugoslaviji*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Vehovec, Tatjana. 2005. „Umetnost i rod. Obrazovanje u umetnosti i profesionalne šanse“. U *Umetnost, obrazovanje i društveni kontekst*, ur. Nikola Grdinić, 173–184. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Gajić, Olivera. 2005. „Pol kao determinanta umetničkih interesovanja učenika“. U *Umetnost, obrazovanje i društveni kontekst*, ur. Nikola Grdinić, 185–200. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Galić, Branka. 2011. „Žene i rad u savremenom društvu – značaj 'orodnjenog' rada“. *Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja* 49 (1) / (189): 25–48.
- Gvozdenac, Mirjana. 1989. „Mladi na beogradskoj operskoj sceni“. *Pro musica* 140–141: 13–14.
- Grickat, Irena. 1990. *Zlata Đundženac*, Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Gudac Dodić, Vera. 2014. „State policy and woman's identity in socialism“. *Tokovi istorije* 2: 83–97.
- Dragutinović, Branko, Raško Jovanović & Gojko Miletić. 1970. *Bela knjiga o Operi*. Beograd: Narodno pozorište.
- Dubljević, Ljiljana. 2004. *Anita Mezetova*, Magistarski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jerončić, Milica. 2015. „Privatni i javni patrijarhat: Društveni položaj i uloga žena u Jugoslaviji tokom socijalističkog perioda“. *Genero* 19: 1–26.

- Joković, Slobodan. 1999. *Radmila Bakočević. Primadonna Assoluta*. Beograd: Verzalpress.
- Jovanović, Aleksandra. 2017. „Katedra za solo pevanje“. U *Osamdeset godina Fakulteta muzičke umetnosti (Muzičke akademije)*, ur. Ivana Perković, 129–139. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jovanović, Vladimir. 1997. *Život posvećen operi*. Beograd: Foto Futura.
- Jovanović, Vladimir. 2005. *Đurđevka Čakarević*. Beograd: Foto Futura.
- Jovanović, Vladimir. 2017. *Peti čin – Gordana Jevtović Minov*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu.
- Marinković, Sonja. 2007. „Muzičko školstvo“. U: *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Prvo izdanje, ur. Mirjana Veselinović – Hofman i dr., 629–638. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Perković, Ivana, Aleksandar Brujić, Slobodan Gerić, Nikola Dedić, Mirjana Živković, Luka Ignjatović, Aleksandra Jovanović, Dragana Jovanović, Dubravka Jovičić, Sonja Marinković, Radmila Milinković, Branka Popović, Miomir Simonović, Maja Smiljanić Radić, Dragana Todorović & Jasna Tucović. 2017. *80 godina Fakulteta muzičke umetnosti (Muzičke akademije)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Petrović Todosijević, Sanja. 2016. „Socijalizam u školskoj klupi. Reforma osnovnoškolskog sistema u Srbiji 1944–1959“. Doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije u Beogradu.
- Spasić, Vanja. 2018. „Status operskog umetnika u Narodnom pozorištu“. *Muzikologija* 24 (1): 131–149.
- Spasić, Vanja. 2022. „Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu (1970–1990)“. Doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije u Beogradu.
- Swift, Richard. 2009. *Biserna Biserka*. Zagreb: Hrvatsko komunikološko društvo.
- Tomić, Marta & Danijela Spasić. 2010. „Maskulinitet u profesijama“. *Antropologija* 10 (1): 95–110.
- Tomšič, Vida. 1981. *Žena u razvoju socijalističke samoupravne Jugoslavije*. Beograd: Jugoslovenski pregled.
- Cvetković, Angela. 2021. *Obrazovanje žena kroz povjest*, završni rad. Pula: Sveučilište Jurije Dobrile u Puli.
- Šobot, Ankica. 2018. „O rodnoj ravnopravnosti iz demografskog ugla: pitanja i prepreke u slučaju Srbije“. U *Ka evropskom društvu: ograničenja i perspective*, ur. Lilijana Čičkarić & Aleksandar Bošković, 227–241. Beograd: Institut društvenih nauka.

Примљено / Received: 18. 04. 2022.

Прихваћено / Accepted: 17. 11. 2022.