

Zbornik torej zlasti s pregledi vsestranske dejavnosti primorskih učiteljev, njihove usposobljenosti in strokovnosti, pa tudi s poudarkom kulturnozgodovinskega pomena te ustanove v tedanjem specifičnem prostoru Avstrijskega primorja oziroma samega Kopra, temeljno vprašanje in dilemo, dosedanje videnje in ocenjevanje našega nacionalnega boja oziroma nacionalnih antagonizmov na prelomu 19. in 20. stoletja, v marsičem izpostavlja kritičnejši oceni. Hkrati s tem pa odpira nove možnosti raziskav, ocen in spoznanj o tej prelomni dobi naše polpretekle zgodovine.

Salvator Žitko

Miroslava Lukić Krstanović: SPEKTAKLI XX VEKA:
MUZIKA I MOĆ.

Beograd, Etnografski institut Srpske akademije nauke i
umetnosti, 2010, 313 str.

Zdi se, da so družbe s konca 20. in z začetka 21. stoletja vzele znamenito knjigo francoskega teoretika spektakla, ki je leta 1967 zatresel svetovno znanstveno jav-

nost s knjigo *La société du spectacle [Družba spektakla]* zelo zares, saj so se v zadnjih desetletjih tako rekoč docela preobrazile v model družbenega življenja, v katerem spektakel ni več le surogat realnosti ali psevdorealnost, torej njena maska ali površina, pač pa realnost sama kot taka. To spoznanje nas je zastrašujoče približalo debordovski abstrahirani viziji sodobne kapitalistične družbe kot onniprezentnega, vseobsegajočega spektakla. Dandanes je spektakel postal tako pogosta oznaka za različne medijsko skonstruirane družbene fenomene, da smo se že prenehali spraševati, kaj spektakel sploh je.

Knjiga srbske antropologinje in etnologinje Miroslave Lukić Krstanović *Spektakli XX veka: Muzika i moć [Spektakli 20. stoletja: Glasba in moč]*, izdana leta 2010 v okviru Etnografskega inštituta Srpske akademije znanosti in umetnosti, je delo, ki nas ponovno privede v polje pertinentnega razumevanja spektakla. Delo je antropološka študija zgodovinskega, družbenega, kulturnega in ideološkega konteksta konstituiranja (glasbenega) spektakla na domačem jugoslovanskem in srbskem terenu, pri čemer njen interpretacijski domet doseže zavidljivo transnacionalne ugotovitve, ki jih je mogoče prevesti v polje refleksije in analize spektakla povsod. Avtorica v polje teoretizacije spektakla pritegne številne relevantne teorije, od katerih zlasti izpostavi Guyja Deborda in njegovo situacionistično interpretacijo družbe spektakla, Dona Handelmana in njegovo antropologijo javnih dogodkov, Michela Foucaulta in njegovo teorijo oblasti, Douglasa Kellnerja in njegovo teorijo medijskega megaspektakla, Jacquesa Attalija in njegovo konceptualizacijo ekonomije glasbe, Jeana Duvignauda in njegovo razumevanje spektakla skozi sociološko prizmo teatrologizirane predstave življenja, Jeana Baudrillarda in njegovo sopostavitve spektakla raznim virtualnim zabavam, transparentnim medijskim ritualom in družbi cemonializirane simulacije, Victorja Turnerja in njegovo antropologijo rituala, Richarda Schechnerja in njegovo antropologijo performansa, Murraya Edelmana in njegovo dekonstrukcijo političnega spektakla, Jelene Djordjević in njeno analizo političnih ritualov in praznikov ter številne druge teoretske okvire. Pri tej barviti pahljači raznovrstnih teorij, ki jih avtorica involvira v razpravo o teoretski in analitični utemeljitvi spektakla, delo kombinira še druge historiografske, enciklopedične, arhivske in etnografske vire, od uporabe fotografske baze, tiskanih, avdio-vizualnih in elektronskih medijev, filmov, internetnih portalov, poglobljenih intervjujev in terenskih ustnih naracij do pritegnitve administrativnih oziroma birokratskih regulativnih diskurzov v monografsko razpravo, katere kazalo se členi v tri tematske sklope, naslovljene »Teorija spektakla«, »Zgodovinski markerji spektakla« in »Spektakli socializma: glasba in moč«.

V prvem tematskem sklopu avtorica obravnava probleme etimološke in morfološke opredelitve spektakla ter njegovo akademsko skonstruiranost skozi tri



aspekte manifestacije družbe, skozi birokratsko družbo (birokratski dizajn oziroma administrativna narava spektakla kot akademsko ne dovolj reflektirano območje), družbo medijev (mediji in informacijsko-komunikacijska kultura kot pospeševalca spektakelske funkcije družbe, v kateri je spektakel blago množične konsumpcije) in družbo množice (množičnost kot reprezentativna ideološka scenerija, ki legitimira spektakelsko formo dogodkov). V drugem delu tega sklopa avtorica poda antropološko konceptualizacijo spektakla, pri čemer ponudi pregled temeljnih pojmov, njihovih opredelitev in razmejitev v relaciji do rituala, praznika, dogodka, karnevala in festivala, v tretjem delu pa specifično semantiko glasbenega spektakla, ki ji služi kot odskočna deska za njeno konkretno študijo primera v zadnjem delu knjige.

Avtoričino uvodno morfološko branje spektakla jo pripelje do uvida v izrazito fluidno skonstruiran značaj tega fenomena. Pravi, da se s pojmom *spektakel* pogosto misli na izpostavitve »slike, zvoka, svetlobe, veličine in dinamike« (str. 15), kar deloma ustreza leksikografski definiciji izraza, ki izvira iz latinskega *spectaculum* (str. 15–16), kar pomeni pogled, prizor, predstava, dogodek, ki zaradi svoje nenavadnosti, zanimivosti, slikovitosti ali pompoznosti vzbuja množično pozornost. Toda če to grobo leksikografsko definicijo nekoliko obložimo z bolj preciznim analitičnim antropološkim in sociološkim slovarjem, kakor to stori avtorica, potem sledi, da je spektakel predvsem »vizualno-scenska dinamika v območju hipertrofiranih simbolov« (str. 19). Ali povedano drugače, pri spektaklu gre za kompleksen družbeni pojav in specifično kulturno prakso, ki temelji na večplastnem prepletu vizualnih, scenskih in avditorijskih registrov uprizarjanja družbene realnosti. Sledeč tej tristopenjski skonstruiranosti spektakla avtorica nadalje pokaže, da se spektakli praviloma koncipirajo v treh sektorjih, in sicer v sektorju organizacije (kamor avtorica uvršča administracijo, birokracijo, logistiko, politiko in ekonomiko spektakla), sektorju scene (kjer najdemo produkcijo, gledališkost, estetiko, poetiko, ikonografijo in ceremonializacijske elemente spektakla) in sektorju občinstva oziroma avditorija (kamor sodijo gledanje, recepcija, interpretacija in potrošnja oziroma konzumiranje spektakla). Tovrstna analitična razširitev razumevanja spektakla avtorici nadalje omogoča, da na podlagi Geertzovega distinktivnega modela, v katerem je *model nečesa* razločen od *modela za nekaj* (str. 19), pokaže na naravo spektakla kot označenega (raven označenca) in označujočega (raven označevalca) modela. Miroslava Lukič Krstanović s pomočjo te distinkcije ne ostane le na ravni interpretacije spektakla, kjer bi pokazala, kako so spektakli »odsev družbenih procesov in sprememb«, torej posledica delovanja družb, pač pa gre korak dlje in pokaže na njegovo aktivno funkcijo v družbi, kjer so spektakli »motorji«, ki družbene procese poganjajo, jih kreirajo in povzročajo.

Vsa ta leksikografska, semantična, morfološka in konceptualna telovadba, ki jo Miroslava Lukič Krsta-

novič suvereno izvaja v polju uvodne teoretizacije spektakla, predstavlja avtoričin »epistemološki spektakel«, potreben za vstop v program antropološke discipline, kjer je, kakor pravi avtorica, »spektaklu tudi mesto – to je na reprezentativni sceni javnih vsakdanjosti« (str. 40). Spektakel se danes sooča s posebnimi kategorijami »totalne komunikacije« (kibernetski prostor, svetovni splet, virtualna realnost), scenske tehnologije, diverzifikacije občinstva, hiperprodukcije umetnostnih žanrov in drugo. Dejstvo, da si danes spektakla ne moremo predstavljati brez tehnologije, ideoloških formacij, estetskih form, družbeno-ekonomskih okoliščin in tržnih trendov, avtorici služi kot dodaten izziv, da v polje razprave pritegne antropologijo. Tu najprej izhaja iz performativnega značaja spektakla, ki ga podpre z antropologijo gledališča in spektakla Williama O. Beemana, antropologijo javnih dogodkov Dona Handelmana ter analizo kulturnih performansov Victorja Turnerja in Richarda Schechnerja. Antropološko dejstvo, da se »kultura ves čas izvaja« v družbi (str. 40–41), avtorici služi kot referencialna matrica, na katero projicira antropološka spoznanja o ritualih, praznikih in dogodkih kot treh sorodnih modelih spektakla. V tem delu študija tako odgovori na vprašanje, kaj pomembnega nas lahko rituali, prazniki in javni dogodki naučijo, da bi lažje in bolje razumeli spektakel. Odgovor je jasen: naučijo nas lahko tega, da bolje razumemo kolektivno zamišljanje in okvire zbiranja, spoznavanja, srečevanja, prikazovanja, identificiranja in razlikovanja v različnih kulturah in družbah, pri čemer avtorica ne pozabi zlasti izpostaviti pomena komunikacijskega aspekta, ki vzajemno determinira vse te procese (str. 45). Iz primerjave med spektaklom in ritualom, praznikom ter dogodkom avtorica ugotavlja, da spektakel omenjene tri pojave, ki jim doda še ceremonijo, karneval in festival, nadgradi, in sicer (1) z napadom na čutila s pomočjo hipertrofiranih podob in simbolov, ki omogočajo »beg iz realnosti« v svet neposrednega zadovoljstva, in (2) z delitvijo vlog med nastopajočimi in publiko (str. 43–57). Spektakel je torej variabilna družbena kategorija, ki mu je potrebna komplementarnost treh pojavov, in sicer rituala ali ceremoniala, praznika ali festivala in dogodka, da lahko razvije svojo slojevitost vizualnega, scenskega in avditorijskega registra produciranja, reproduciranja in uprizarjanja družbene realnosti. S to nadgradnjo spektakel uprizori napad na človeška čutila s pomočjo hipertrofiranih podob, naziranj in simbolov, zaradi česar užitek ni vezan na redno zadovoljitev umetniških, glasbenih, športnih, političnih ali kakih drugih simbolnih potreb, pač pa je sam redek trenutek spektakla tudi že trenutek zadovoljitve.

Nato avtorica preide od spektakla kot *genus proximuma* za vrsto dogodkov, ki imajo vizualno-scensko podlago, k njegovi specialnejši manifestaciji, katere *diferencia specifica* temelji na izkustvenem opazovanju oziroma doživetju spektakla glasbe, za razumevanje

katerega je potrebno imeti pred očmi sliko celotnega komunikacijskega razmerja, od pošiljalca, sporočila do prejemnika (str. 64). Tu je glasbeni spektakel obravnavan na več nivojih, od tehnološkega, mitološkega, ritualnega, estetskega, ideološkega, emblematičnega, identitetnega do recepcijskega oziroma blagovnega, pri čemer avtorica v obravnavo pritegne teoretski pogled strukturalističnih teorij in študij popularne kulture: teorijo popularne kulture (Fiske), kritiko kulturne industrije (Adorno), teorijo mitov in ritualov (Lévi-Strauss in Leach), estetiko kot odprto delo (Eco), koncept ekonomije glasbe (Attali), teorijo okusa (Bourdieu), teorijo stila in žanrov (Hebdige in Žikić). S pomočjo omenjenih teoretskih zastavkov Miroslava Lukić Krstanović glasbeni spektakel problematizira kot večslojno sliko, na kateri se izrisujejo prizori estetskih in etičnih normativov, blagovnih ceremonializacij, ideoloških strategij in emblematičnih gest družbene moči.

V drugem tematskem sklopu z naslovom »Zgodovinski markerji spektakla« se avtorica posveti zgodovinski konstituciji spektakla in njegovim razvojnim manifestacijam. S tem pokaže, da spektakli niso nekaj, kar bi poznale samo sodobne družbe. Nasprotno, poznajo jih tako rekoč vse družbe in skupnosti v vseh zgodovinskih obdobjih, s čimer Miroslava Lukić Krstanović pomembno nakaže, da je spektakel inherenten spremljevalec človeških družb. Ali povedano drugače, človek je spektakelsko družbeno bitje. Avtorica debato o evoluciji spektakla začne z elementi »praspetakla« oziroma prvobitnimi elementi spektakla, ki so bili značilni za ritualne prakse antične Grčije in Rima. Klasična Grčija je imela svoje olimpijske igre, gledališke festivale, mestne dionizije, javne retorične spopade ter krvave in nasilne vojne. Stari Rim je poznal spektakularne orgije, gladiatorske igre, cesarske parade in druge spomenike starorimskega pompa in ekstravagance. Tudi srednji vek je imel pomembne trenutke spektakla, in to v obliki javnega kaznovanja in mučenja, kalvarij, religioznih procesij, ekscentričnih sežigih na grmadah in srednjeveškega *theatrum*. Avtorica se posveti zlasti slednjemu, saj meni, da je prehod od antičnega ritualnega k srednjeveškemu liturgičnemu gledališču razvojna poti, ki vodi od ritualnih *festus* in *festivitas* k scenskemu spektaklu (str. 82–85). Čas renesanse in baroka je čas nove senzibilnosti za spektakel, ki se realizira v takšnih manifestacijah, kakor so javne razstave kipov in slik, rokokajska omedlevanja, baročno obilje in druge oblike spektaklov novoveškega absolutizma in zgodnje moderne popularne kulture po Petru Burku, med katerimi opera zasluži prestižen status dvornega spektakla monarhične oblasti. Avtorica se sicer vsem tem oblikam novoveškega spektakla ne posveti, opozori pa na prelomen trenutek, ki ga je imelo renesančno in baročno razumevanje gledališča za kasnejši razvoj multimedijskega spektakla. Z romantiko pridejo namreč v ospredje nove oblike spektaklov totalitarnih kultur in nacionalnih

ideologij, med katere sodijo ceremonializacije državnosti, vojaške parade, koncentracijska taborišča, ikonizacija diktatorjev in nastanek filma, ki v začetku 20. stoletja romantične in postromantične multimedijske scene spektakle pretvori v ekran. Dvajseto stoletje avtorica opredeli kar kot *stoletje spektakla* (str. 89), za katerega je značilna modernistična in postmodernistična fuzija medijskih, športnih, glasbenih, uprizoritvenih, arhitekturnih, političnih, industrijskih, potrošniških in fetišističnih spektaklov, ki se iz vizualnih, medijskih, scenskih in avditorijskih aspektov preobražajo v globalne megaspektakle, ki po Douglasu Kellnerju (2003) postanejo določujoči dogodki posamezne epohe.

Skratka, skozi zgodovino družb so spektakli bili v različnih funkcijah, ki pa jih avtorica smiselno razdeli na tri skupine: 1) spektakli, ki ustvarjajo družbeni red oziroma sistem; 2) spektakli, ki reflektirajo oziroma osmišljajo družbeni red oziroma sistem; 3) spektakli, ki so inverzija ali kontrast obstoječemu družbenemu redu ali sistemu. Slednje avtorica poveže zlasti z glasbenimi manifestacijami 20. stoletja, ki so izpostavile vprašanje družbene avtonomije umetnika, kakor je to bilo denimo v primeru pojava rokenrola in kasnejšega vzpona megalomanske rock kulture v desetletjih po 2. svetovni vojni. Avtorica tako razvojne forme glasbenega spektakla obravnava skozi analizo raznih festivalov, rock koncertov, opere, musicala in revij (str. 90–97).

Na koncu drugega tematskega sklopa se avtorica posveti še analizi časa, ki ima po njenem zelo pomembno funkcijo pri percepciji in recepciji spektakla. Tako razlikuje tri vrste časa: zgodovinski čas, za katerega je značilna cikličnost in linearnost; družbeni čas, ki uteleša koledarski skupek periodičnega in cikličnega zbiranja in organiziranja ljudi; in simbolni čas, ki predstavlja kvantiteto in semantiko vtisov in doživetij (str. 98–100). Ta troslojna temporalna matrika spektakla denimo v primeru koncerta, festivala ali drugovrstnega glasbenega dogodka dobi ritualne (raven produkcije in predmeta), praznične (raven percepcije in podobe) in dogodkovne dimenzije (raven recepcije in teksta). Ritualnost glasbenega spektakla je skoncentrirana na produkcijo, ki vključuje sistem pravil in tehnik glasbenega izražanja. Glasbena izkušnja se preobrazi v vtis in čutno podobo, ki na ravni percepcije nosi elemente zamišljene enotnosti, tj. prazničnost spektakla, dogodkovnost spektakla pa se materializira v zgodbah, naracijah oziroma tekstih, ki olajšajo pot k recepciji spektakla. Na tej točki spektakel prehaja iz zgodovinskega in družbenega časa v simbolni čas, kjer dominira polje doživetij, vtisov in izkušenj. Skratka, spektakel se oblikuje v kompleksnem mehanizmu interakcij, ki so po svoji komunikacijski matriki tako ritualne, praznične kakor tudi dogodkovne, po temporalni dinamiki pa zgodovinske (epohalno oziroma koledarsko določene), družbene (situacijsko oziroma skupnostno določene) in simbolne (doživljajsko oziroma izkustveno določene).

Tretji, najboljšežnejši tematski sklop z naslovom »Spektakli socializma: glasba in moč«, je posvečen glasbenim spektaklom na območju nekdanje Jugoslavije v dobi socializma. Predmet analize so javne politične in glasbene scene, množična zborovanja, koncerti, festivali, parade in glasbeni dogodki popularne kulture. Avtorica omenjene prireditve predstavi tako, da jih konceptualno razdeli na tri skupine spektaklov: (1) politični spektakli, v okviru katerih preučuje vlogo javnih ritualov v politiki, politična zborovanja in vlogo glasbe v t. i. »svečanostih discipline«; (2) spektakli konvencije, kjer izpostavi pomen glasbe v območju državnega *establishmenta*, od glasbenega vsakdana, kulture pop šlagerjev do posebnih glasbenih scen (festivali, koncerti); (3) spektakli emancipacije, kjer obravnava rokenrol in rock kulturo. Avtorica v tem delu poantira, da so jugoslovanske vladajoče strukture redno uporabljale glasbeni spektakel v njegovih najrazličnejših manifestacijah za prikaz in uveljavljanje svoje družbene moči (str. 117).

Kot reprezentant spektakla discipline (str. 102–134) v času komunizma avtorica analizira praznik 25. maj, ki je tradicionalno potekal vsako leto v letih 1957–1987 prav na rojstni dan predsednika Josipa Broza Tita (str. 114). Praznik je postal znan pod imenom »Dan mladosti«, ko se je jugoslovanska mladina v paradnem množičnem čaščenju na štadionu poklonila predsedniku s spektakularno čestitko. Avtorica meni, da lahko imamo ta psevdoglasbeni praznik ne le za največji scenski ceremonial v času komunistične Jugoslavije, pač pa za spektakel, ki je bil neposredno podvržen režimski birokraciji in močni politični orkestraciji in administraciji. Njegov družbeni namen je bil jasen: spektakel uporabiti kot obliko političnega ceremoniala za dekorirano discipliniranje državljanov kot kolektiva oziroma množice. S pomočjo analize semantičnih kodov omenjenega spektakla, od organizacijskih, scenskih, participativnih do konzumentskih, je avtorica podčrtala vlogo glasbe, ki je bila v tem eminentnem političnem spektaklu jugoslovanskega režima docela harmonizirana s političnimi sporočili ceremoniala. Spektakel je glorificiral vodjo in potrjeval obstoječi družbeni red. Kot reprezentant spektakla konvencije (str. 135–184) v času socializma avtorica izpostavi številne glasbene scene, ki od šestdesetih let dalje dobijo status državnih glasbenih festivalov, kakor denimo festivali *Beograjska pomlad*, *Zagrebski festival*, *Splitski festival*, *Festival Ljubljana*, *Slovenska popevka*, *Festival Skopje* in drugi. Festivali so predstavljali metaforo jugoslovanske skupnosti, saj so komunicirali jugoslovansko ali republiško kohezijo na eni strani, na drugi pa upoštevali distinkcijo multietnične države. Avtorica pri tem ne pozabi omeniti, da je pomemben dejavnik v razvoju jugoslovanske popularne glasbe imela medijska industrija (radio in televizija, diskografija), ki je vplivala na transformacijo glasbene scene v medijski ekran (str. 154–155). Na primeru glavnih glasbenih festivalov in koncertov Miroslava Lukić

Krstanović skozi analizo njihovih organizacijskih, scenskih in avditorijskih registrov sugerira, da so omenjene glasbene manifestacije bile tudi v službi potrjevanja in utrjevanja državnega reda stvari. Glasba festivalov je bila zvočna naracija političnega sistema (str. 182–183). Kot reprezentant spektakla emancipacije (str. 184–256) avtorica obravnava rock koncerte, ki v poznem socializmu postanejo nosilci t. i. subkulture, v središče pa stopita rokenrol in rock glasba. Avtorica razvoj rokenrola in rock glasbe na domači jugoslovanski glasbeni sceni tretira kot specifičen subkulturni fenomen. Sprejemanje rokenrola in sorodnih subkulturnih glasbenih stilov je bil eden najvidnejših signalov odpiranja Jugoslavije proti Zahodu. V sedemdesetih letih je jugoslovanska rock scena bila že v polnem razcvetu, ki se je manifestiral na mladinskih festivalih in koncertih (*Gitarjade*, *Mladinski festival* v Subotici, *Boom* festivali v Srbiji, Sloveniji in na Hrvaškem). Organizacija festivalov rokenrola je šla v dve smeri, v smeri emancipatornih gest na eni strani kakor tudi v smeri potrjevanja *establishmenta* na drugi. Na simbolni ravni pa so prvi koncerti in festivali rokenrola bili zlasti združeni v konceptu upora mlade generacije zoper dominantno in konvencionalno mladinsko kulturo, ki jo je usmerjala komunistična partija (npr. akcije delavske mladine, mladinske organizacije v okviru partije ipd.). V osemdesetih letih rock kultura zapusti konvencionalne okvire festivalskega reda in se poda na pota mobilne koncertne izmenjave med Beogradom, Sarajevom, Zagrebom in Ljubljano. Toda z razpadom Jugoslavije pride tudi do razpada t. i. *Yu rock scene*. Razcvet jugoslovanskega rokenrola v podobi prvih rock skupin, festivalov, koncertov na prostem ipd. avtorica obravnava s pomočjo konceptov upora (*bunte*), hrupa ali glasnosti (*buke*), telesa in nove teatralnosti (str. 187–189), katere namen je v prvi fazi reflektirati obstoječi družbeni red in v drugi fazi koncipirati rock sceno kot element inverzije oziroma kontrasta obstoječemu družbenemu redu.

Na koncu tega obsežnega sklopa, ki opisuje jugoslovansko socialistično politično in glasbeno sceno, Miroslava Lukić Krstanović predstavi tri modele strateške vrednosti spektakla, ki omogočajo vpogled v njegovo empirično veljavo na eni strani in vpetost v kulturne in družbene obrazce na drugi strani. Spektakli discipline (primer komunističnih političnih zborovanj) predstavljajo model piramidalne hierarhije. Spektakli konvencije (primer državnih glasbenih festivalov) obelodanjajo frontalni model. Spektakli emancipacije (primer jugoslovanske rokenrol scene) razkrivajo interaktivni model (str. 258).

Avtorica pokaže, da je spektakel pertinentna tema akademske refleksije, ki pomaga razumeti konstitucijo in delovanje družb in kultur. V knjigi nam je spektakel predstavljen kot fenomen visoke družbene napetosti, ki se skozi kompleksno organizacijsko, administrativno, scensko, avditorijsko in konzumentsko konstrukcijo vse-

skozi teoretsko redefinira, zgodovinsko fluidno markira in z vidika etnografije tudi kulturno znova in znova reaktivira. Spektakel je svojo pomembno znanstveno obravnavo že našel v mnogih disciplinah, denimo v teatrologiji, sociologiji, muzikologiji, arhitekturi, scenografiji, scenski tehnologiji, zgodovini umetnosti, kulturnih in medijskih študijih, pričujoče delo pa ga postavlja kot osrednji predmet preučevanja še v polje antropologije. V antropološki perspektivi se spektakel kaže kot specifična javna kulturna praksa, ki skozi zgoščene družbene matrice in kulturne obrazce izkorišča moč hipertrofiranih podob, montiranih simbolov in njihovih ekraniziranih pomenov. Je vizualni prevodnik, ki, kakor avtorica zapiše na začetku knjige, prevaja izvajanje v gledanje, gledanje v nadgledanje, nadgledanje v administriranje in krog se sklene. Da bi razumeli to fluidno naravo konstitucije, reprezentacije, reprodukcije in manifestacije spektakla, razpršenega po zgodovini različnih družbenih fenomenov, situacij in doživetij, antropološki pristop Miroslave Lukić Krstanović pomembno prispeva k pertinentni refleksiji konceptualne koherence spektakla, s čimer izkristalizira nekatere njegove ključne podobe, funkcije in pomene. Delo priporočam vsakomur, ki se želi globlje in relevantno seznaniti s konceptom in fenomenom spektakla.

Vlado Kotnik

*Dragana Antonijević: OGLEDI IZ ANTROPOLOGIJE
I SEMIOTIKE FOLKLORA.*

Beograd, Srpski genealoški centar & Odeljenje
za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta,
2010, 257 str.

Ko pomislimo na folkloro, ta pojem še dandanes najprej in najraje povežemo z ruralnim, perifernim, nesofisticiranim, celo arhaičnim tipom kulture in modelom življenja. Tako ne manjka antropologov, sociologov in drugih specialistov s področja družbenih in humanističnih znanosti, ki gojijo določeno skepso ali vsaj zadržek do takšnih akademskih podjetij, kakršno je folkloristika oziroma narodopisje. Tradicionalna epistema folkloristike je namreč bila desetletja trdovratno ujeta v pozitivistično, esencialistično in avtohtonistično zanko popisovanja narodnega blaga, šeg, navad, običajev, legend, ustnega izročila in drugovrstnega ljudskega slostva. Nekateri so folkloristom očitali, da svoje predmete preučevanja zgolj dokumentirajo, konstruirajo in opisujejo, ne pa tudi dekonstruirajo, reflektirajo in analizirajo, kar seveda ni bilo daleč od resnice. Enako se folkloristiki dolgo časa ni pripisovalo zmožnosti teoretizacije. Pogosto se je o njej govorilo kakor o akademski aplikaciji narodnjaštva, torej vrsti psevdoznanstvene ali celo anti-znanstvene ideologije, ki svojemu disciplinarnemu

polju, nad katerim sta imeli monopol tradicionalna filologija in etnologija, ni zmožna zagotoviti lastne refleksivne epistemologije, analitičnega spoznavnega aparata in pertinentnega metodološkega instrumentarija. In v mnogih akademskih okoljih je folkloristika dejansko še zmeraj razumljena in prakticirana na ravni gole deskripcije in ideologije pozitivnih dejstev »ljudskega materialnega in duhovnega izročila«.

Knjiga srbske antropologinje Dragane Antonijević *Ogledi iz antropologije i semiotike folkloru [Spisi iz antropologije in semiotike folklore]*, izdana leta 2010 v okviru Srbskega genealoškega centra in Oddelka za etnologijo in antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Beogradu, je, upoštevajoč gornje pridržke, kritike in stereotipe okrog folklore, folklorizma in folkloristike, vsekakor delo, ki razblinja gornjo predstavo o folklori kot arhaičnem prežitku, predvsem pa suvereno in z metikulozno rigoroznostjo pokaže, kako je folkloro lahko predmet resne teorije, metode in analitske perspektive. Delo je dejansko *metodološki spis*, v katerem avtorica utemeljuje svojo kritično pozicijo z naslonitvijo na številne teoretske-metodološke folkloristične analize, ki so sicer izbrane na podlagi avtoričine osebne afinitete, a hkrati zadovoljivo argumentirane ob dejstvu, da izhajajo iz različnih znanstvenih disciplin, iz katerih je folkloristika črpala svoj teoretski potencial in koncepte. Delo tako upošteva metodološke zakonitosti in teoretska spoznanja s področja antropologije in strukturalne antropologije, etnologije, semiotike, narativne teorije in sociologije. Avtorica vstopa v polje obravnave z multidisciplinarnih, interdisciplinarnih in transdisciplinarnih perspektiv na karakterizacijo folkloristike kot eklektične vede o folklori in pri tem ponudi nekaj metodoloških predlogov, ki prispevajo k pertinentnejši študiji in interpretaciji folklorne kot družbenega fenomena in sklopa specifičnih kulturnih praks.

Vsebinska knjige je strukturirana v štiri glavna oziroma nosilna problemska poglavja, ki se nadalje notranje členijo na podpoglavja. V prvem poglavju z naslovom »Socio-folkloristika: Teoretsko-metodološki koncepti Garyja Alana Finea« avtorica predstavi kritično študijo teoretsko-metodološkega pristopa omenjenega ameriškega folklorista in sociologa, ki si je prizadeval spremeniti folkloristično paradigmo v Združenih državah Amerike. Ko je Fine napisal članek »Tretja smer ameriške folkloristike: Ljudske naracije in družbene strukture« leta 1988, je imel prvenstveno v mislih metodološko otopenost in otrplost, pomanjkanje jasne linije in odsotnost konsenzualne identitete v sodobni ameriški folkloristični skupnosti. Zaradi tega je želel postreči z neko skupno metateoretično podlago, ki bi spremenila dotedanjo uveljavljeno znanstveno paradigmo v folkloristiki. Dragana Antonijević meni, da že sam izraz »tretja smer«, *the third force*, ki jo je uporabil Fine za opis paradigmatične spremembe v disciplini, napeljuje na to, da ameriški folkloristi niso bili nedovzetni za analitični fo-