

Дубравка Ђурић  
Факултет за медије и комуникације  
Универзитет Сингидунум

## Политика физичке културе, модерни плес и три наратива о Маги Магазиновић<sup>1</sup>

Извођачки и теоријски рад Маге Магазиновић интерпретирам из контекста културалних студија, односно идеолошке критике и феминистичких теорија. Полазим од глобалног контекста у којем се обликовао модерни плес, након чега конструишем три наратива у оквиру којих тумачим рад Маге Магазиновић. Први наратив говори о њеном раду као развијању транснационалне идеје апсолутног плеса. Други наратив говори о њеном раду из перспективе културалног феминизма у смислу конструисања женског кореографског и извођачког субјекта и женске замишљене заједнице извођачица и публике. Трећи наратив говори о физичкој култури и модерном плесу, као и о пратећој теорији коју је Мага Магазиновић артикулисала, те о дискурзивним техникама извођења националног југословенског идентитета као једног и мноштва истовремено. Њен рад посматрам у контексту савремених теорија светског система који културе дели на централне, полупериферне и периферне. Занима ме како се глобални културални модели реализују у локалном полупериферном систему српске и југословенске буржоаске културе.

**Кључне речи:** алтернативна модерност, апсолутни плес, физичка култура, глобално, културални феминизам, локално, нација, полупериферија

Мага Магазиновић, физичка култура и модерни плес између центра и периферије

У овом тексту посматраћу модерни плес с аспекта културалних студија, идеолошке критике и феминистичких теорија. То значи да ћу уметност плеса сагледавати као друштвену производњу, а не као скуп трансцендентних вредности.<sup>2</sup> Важна ми је референца Сузан Менинг (Susan Manning), која је засновала идеолошку анализу плеса, позивајући се на „социологију културе“ Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), по којој је плес могуће посматрати као *текст*, док *контекст* постаје

---

<sup>1</sup> Овај рад је настао у оквиру пројекта бр. 178029 Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије, *Књижевство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*.

<sup>2</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 10.

конститутивни елемент анализираниог текста. Треба напоменути да концепт *текста* упућује не само на написану реч, што је једно од његових значења, већ и на све праксе које означавају. Он може обухватити генерисање значења сликама, звуцима, предметима и активностима као што су плес, спорт, начини опхођења, итд. Сви ти знаковни системи означавају истим механизмима као и језик, па их назвамо *текстовима културе*. Знаци се повезују да би оформили текстове, зато појам *текста* укључује идеју о парадигматском избору елемената конститутивних за текст и њихову синтагматску комбинацију. *Текстуализација* различитих подручја културе и догађаја значи да о њима мислимо као о изборима знакова који су комбиновани у веће групе, те се на тај начин конструише значење. Текстови као форме приказивања су вишезначни, па их можемо читати на различите начине. Читајући један текст културе читаоци и читатељке производе значење, тако да је тренутак конзумирања текста уједно и тренутак производње значења. *Контекст* је друштвена ситуација у којој се користе знаци, која одређује који се типови садржаја, знака и кодова могу користити, коме се обраћамо и како. Појам *контекст* може претпоставити да је контекст унапред дат и да одређује значење једног чина, дела или знака. Али, контекст се заправо продукује, јер је оно што њему припада одређено интерпретативним стратегијама. Због тога контексти исто тако захтевају објашњење. Можемо рећи да је и сам контекст један текст који се састоји од знакова и који захтева интерпретацију, а онај или она који/која интерпретира увек је присутан/присутна у конструкцији коју производи.

Али, вратимо се плесу. Плес ћу посматрати као институцију, као *културалну производњу* која омогућава *производњу сопства*.<sup>3</sup> Производња сопства подразумева постојање *технологије сопства*. Овај Фукоов (Foucault) израз означава практичне технике, поступке и праксе, које творе „оруђа“ помоћу којих се обликује биће. Помоћу тих пракси (од школске дисциплине, сексуалних пракси или обичаја везаних за начин исхране па до уметности) појединци се обликују као субјекти. Технике или технологије сопства организују искуство света и производњу субјективитета. Културална производња је подручје у којем се производе лични и колективни идентитети, идеологије и праксе које нам друштво у једном историјском тренутку ставља на располагање. *Модернизам* ћу одредити као скуп уметничких формација које се артикулишу *након феминизма*, што по Рејчел Блау ДуПлесис (Rachel Blau DuPlessis) значи „након постепеног уласка жена на универзитете и професије и њиховог

---

<sup>3</sup> Rachel Blau DuPlessis, *Purple Passages – Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry* (Iowa City: University of Iowa Press, 2012), 5.

присуства на радним местима уопште, након сексологије раног модернизма, и након психоанализе, са њеном теоретизацијом о сексуалности и родним формацијама у породици и о модусима жудње“.<sup>4</sup>

Посматраћу рад Маге Магазиновић у овом контексту као радикалну уметничку праксу, одређујући је термином *алтернативна модерност*,<sup>5</sup> јер се изводи у оквиру српске (југословенске, буржоаске)<sup>6</sup> културе као једне од полупериферних европских култура.<sup>7</sup> Појам *полупериферна култура* изведен је из савремених теорија светског система Имануела Валерстина (Immanuel Wallerstein), а у оквиру српске социологије развила га је Марина Благојевић.<sup>8</sup> Као актерка у пољу полупериферне културе, Мага Магазиновић успоставља везе са плесном културом једне од централних европских земаља, са Немачком. Појмови централна, полупериферна и периферна култура указују на чињеницу да геополитичка позиционираност земље показује разлике у економском и културалном капиталу које оне стичу, као и утицају који врше, али бих напоменула и то да нема чистих и аутентичних култура: све су културе увек већ хибридне. С једне стране, постоје транснационални трендови који се увек локализују, а с друге стране, они су мешавина више разнородних елемената. Али, када се слави хибридность, мора се имати на уму да она, по Јану Недервену Петерсу (Jan Nedeerven Pieters), функционише и као део односа моћи између центра и периферије, хегемоније и мањинскости, и показује замућивање, дестабилизацију или субверзију тог хијерархијског односа. Можемо, сматра он, конструисати *континуум хибридности*, на чијем је једном крају асимилационистичка хибридность која нагиње центру, присваја канон и имитира хегемонију, док је на другом крају дестабилизирајућа хибридность која нарушава канон и субвертира центар. Хибридности се могу разликовати у складу са компонентама у меланжу, те се може рећи да с једне стране постоји асимилационистичка хибридность у

---

<sup>4</sup> Rachel Blau DuPlessis, *Purple Passages – Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarcal Poetry* (Iowa City: University of Iowa Press, 2012), 15.

<sup>5</sup> G.K. Bhabra, *Rethinking Modernity – Postcolonialism and the Sociological Imagination*, Hampshire 2007.

<sup>6</sup> Ове две одреднице су битне пошто говоре о специфичном контексту извођења њеног рада, који је у контекстуалистичким приступима које заступам темељна чињеница.

<sup>7</sup> Ову тезу сам развила у текстовима „Извођење новог теоријског оквира за читање поезије Данице Марковић у дискурсима српске историје књижевности“, *Књиженство* бр. 1. и „Diskursi feminizma i modernizma u radu Julke Chlapac Đorđević i Jele Spiridonović Savić“ (у рукопису).

<sup>8</sup> Videti: Immanuel Wallerstein, „The Modern World-System: Theoretical Reprise“, u George Ritzer and Zeynep Atalay eds., *Reading in Globalization- Key Concepts and Major Debates* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010), 205-209, и Marina Blagojević, *Knowledge Production at the Semiperiphery – A Gender Perspective* (Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009).

којој центар доминира, а с друге је стране хибридноста која пасивно нарушава или активно дестабилизује канон и његове категорије.<sup>9</sup> Али, утицаји никад нису једносмерни. Ако говоримо о плесној култури, истакла бих значај јапанске плесачице Сада Јако (Sada Yacco) која је наступала у Европи и утицала на прва соло извођења Рут Сент Денис (Ruth St. Denis),<sup>10</sup> док је за Магу Магазиновић био значајан тренутак када је канадска плесачица модерног плеса Мод Алан (Maud Allan) гостовала у Београду 1907. године. Ова два примера, која далеко од тога да су усамљена, говоре о постојању космополитске културе, коју одликује мобилност њених агената. О Маги Магазиновић се може говорити као о космополитској ауторки, која проучава плес у Немачкој у школи Макса Рајнхарта (Max Reindhardt), у школи Исадоре Данкан (Isadora Duncan), коју води њена сестра (Elizabeth), код Минете Вегман (Minetta Wegmann) учи по методи Емила Жака Делкроза (Emile Jacques Dalcrose), а касније се у Цириху упознаје са радом школе Рудолфа Лабана (Rudolf Laban).<sup>11</sup>

Период од почетка до средине 20. столећа у Србији називам алтернативном модерношћу, али не у смислу периферних култура, како се тај термин примењује на колонијална и постколонијална друштва, већ с обзиром на позиционирање српске културе као полупериферне *европске* културе. Као основне одлике глобалне модерности наводе се развијање тржишне економије, индустријског друштва, националне државе и бирократске рационалности, те се истиче важност урбанизације и еколошке релокације, писмености, друштвене мобилности, демократске партиципације, проиводње масовних медија, потрошње, образовања, индустријализације и изградње система фабрика.<sup>12</sup> Модерност у контексту српске културе одликује нестабилност и променљивост оквирних параметара. Српска култура се развија између две супротстављене тежње: жудње за модернизацијом и снажног отпора према њој, што се у историјској перспективи може видети као њена најбитнија и најистрајнија конститутивна напетост, а управо је она међу битним елементима који културу чине полупериферном.<sup>13</sup> Државни се оквири српске културе, који чине њен контекст, мењају од мононационалне ка мултинационалној заједници, односно, држави, затим од

---

<sup>9</sup> Дубравка Ђурић, „Методолошки космополитизам и студије књижевности“, у *Бележница* бр. 26 (2013): 184.

<sup>10</sup> Dubravka Đurić, „Ritualne osnove plesa“, у *Mentalni prostor*, бр. 3 (1986): 46

<sup>11</sup> Податке о ауторки видети на: [knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/authors/marija-maga-magazinovic](http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/authors/marija-maga-magazinovic).

<sup>12</sup> G.K. Bhambra, *Rethinking Modernity – Postcolonialism and the Sociological Imagination*, Hampshire 2007, 60.

<sup>13</sup> Marina Blagojević, *Knowledge Production at the Semiperiphery – A Gender Perspective* (Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009).

мултинационалне ка мононационалној током Другог светског рата и поново ка мултинационалној након Другог светског рата. Исто тако се динамички мењају политички и економски системи, од капиталистичког до социјалистичког.

### Модерни плес

Модерни плес<sup>14</sup> је настао паралелно у Сједињеним Америчким Државама<sup>15</sup> и Немачкој непосредно пре Првог светског рата. Одбацио је принципе наративног и спектакуларног балета 19. столећа. Од почетка до средине 20. столећа ширио се Европом као транснационални феномен, заједно са капиталистичком модернизацијом и урбанизацијом. Будући да је плес у систему уметности дуго заузимао маргиналну позицију, и да су у почетку пољем модерног плеса доминирале жене, Адриен Сина (Adrien Sina) је истакао како се допринос жена авангардним покретима увек умањивао, свдећи их на следбенице и помоћнице. Али, док су мушкарци деловали у оквиру традиционалнијих медија сликарства, скулптуре и књижевности, жене су деловале у оквирима перформанса, те Сина истиче њихов темељни допринос у заснивању перформанса као нове дисциплине у пољу уметности.<sup>16</sup>

Да би објаснио хијерархију успостављену међу уметностима, Ремси Берт (Ramsay Burt) објашњава да су традиције и конвенције западног театарског плеса доминантног тока оформљене и ојачане нормативном хетеросексуалношћу, мушким погледом и маргинализацијом и сузбијањем алтернативних сексуалности. Водеће конвенције су одређивале мушки поглед као доминантни, те гледатељство зато није било заинтересовано за спектакл мушког тела које плеше. Мушкост се такође посматрала као непроблематична и неупитна норма.<sup>17</sup> Плес је повезиван са мушком хомосексуалношћу, а грађанска конструкција мушкости забрањивала је објективизацију мушког тела, јер би она код гледалаца могла побудити хомосексуалну жудњу, али и зато што мушко тело не сме бити постављено као објект женског погледа и женске жудње. Берт напомиње да су у 19. столећу извођачке уметности и плес унутар

---

<sup>14</sup> Користим термин плес да бих направила разлику између *dance* и *play*.

<sup>15</sup> Почетком 20. столећа САД су биле полупериферне, те су Лои Фулер и Исadora Данкан признање стекле најпре у Европи.

<sup>16</sup> Adrien Sina, "Feminine Futures: Performance, Dance, War, Politics and Eroticism", u Adrien Sina ed., *Feminine Futures: Performance, Dance, War, Politics and Eroticism* (les presses du reel, 2001), 9.

<sup>17</sup> Burt Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities* (London, New York: Routledge, 1995), 8.

њих, имале низак статус као невербалне уметничке праксе. Један од разлога зашто театарски плес није привукао велику пажњу теоретичарки као друге уметничке форме јесте давање приоритета вербалним формама у логоцентричним западним друштвима што је водило маргинализацији тела. Ен Дејли (Ann Daly) је писала да је сам покрет у западњачком систему уметности традиционално био препуштен подручју женскости, постављен у супротност према мушком мајсторском овладавању језиком.<sup>18</sup> Берт објашњава да је тело ородњено, а у плесу који жели бити највиша форма уметности, плесачице на неки начин морају трансцендирати тело у потрази за чистом спиритуалношћу. Поставља се питање како су род, класа, етницитет, сексуалност и разни други аспекти идентитета репрезентовани у културалним формама. Репрезентације у плесу су сачињене од дискурзивних и афективних симбола који су идеолошки произведени и историјски ситуирани, зато се говори о политици плеса. Оне се у плесу ослањају на веровања о телу, а ородњено тело је отуда подручје у којем се дефинишу и такмиче отеловљења друштвено произведених норми.<sup>19</sup> Пошто плес посредује друштвену конструкцију ородњеног тела, репрезентације рода у плесу су место сукоба између индивидуе и друштва.<sup>20</sup> Примењујући постструктуралистичке теорије на анализу плеса, Сузан Ли Фостер (Susan Leigh Foster) је писала да, „денатурализујући’ наше идеје о јаству и наше претпоставке о телу“, анализа плеса мора показати „како су тело и субјект оформљени – како настају – учествовањем у датом дискурсу, у овом случају на часовима плеса, вежбањима, и извођењима одређених кореографа“.<sup>21</sup> Сели Бејнс (Sally Banes) објашњава да нови модерни плес није само одражавао промењене вредности у модерним капиталистичким друштвима, он је конструисао нове односе. Био је и одговор на друштвене промене и агенс променљивих улога и идентитета жена у западним друштвима Првог света.<sup>22</sup> Или, како то Берт изражава: „Родне репрезентације у културалним формама, укључујући и театарски плес, не одражавају само променљиве друштвене дефиниције женскости и мушкости већ су активно укључене у процесе кроз које се род контруише“.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> У Burt Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities* (London, New York: Routledge, 1995), 44.

<sup>19</sup> Ibid, 32.

<sup>20</sup> Ibid, 44.

<sup>21</sup> Ibid, 45.

<sup>22</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (London, New York: Routledge, 1998), 66.

<sup>23</sup> Burt Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities* (London, New York: Routledge, 1995), 12.

## Питања методологије

Писати о плесу поставља мноштво проблема. Театарски плес, развијен на Западу, историјски је често био усмено преношен, у традицији личног обраћања, у којој је кореографија прелазила од једног на друго тело током вежбања у студију. Полазећи од дефиниције плеса Агнес де Мил (Agnes de Mille), да је плес „писање по ваздуху“,<sup>24</sup> Сели Бејнс је објаснила да су „текстови“ плеса више налик на хомерске епове него на Чеховљеве драме. Можемо фукоовски рећи да су они ефекат ауторске функције, јер се ослањају на људску меморију, која може бити погрешна, а сваки интерпретатор/интерпретаторка додаје нешто кореографији у процесу даљег преношења. Зато су, по Сели Бејнс, „плесни 'текстови' прилагодљивији, подложнији промени него што је то случај у другим извођачким уметностима на Западу, као што су позоришни комади и музичке композиције, који уобичајено имају фиксне текстове“.<sup>25</sup> Поставља се питање шта историчарка плеса посматра као објект својих интерпретација. Одговор је да, попут археолошкиње,<sup>26</sup> историчарке плеса раде са крхотинама, забележеним остацима, сећањима, писменим описима, обновљеним извођењима, реконструкцијама и спекулацијама као и са филмским и видео записима појединачних извођења.<sup>27</sup> Реагујући на коментар да у проучавању плеса не постоји чврсто дефинисани текст, Сузан Менинг је одговорила да нас постструктуралистичка теорија учи да су сви текстови нестабилни и променљиви, а то посебно важи за плес као текст. Научнице које се баве плесом, као објект свог бављења немају завршени самодовољни текст. Оне могу само пратити алузивни и неизвесни текст извођења. Извођачки догађај је ограничен временом и простором, а извођење се може читати само кроз трагове: на страници папира, у сећању, на филму, у архиву. Менинг објашњава: „Сваки од ових трагова обележава, чак изобличава, извођачки догађај, те научница прати оно што остаје алузивно као да се креће кроз бескрајан низ изобличених одраза. Али, ово праћење ствара сопствено осветљење, и то је оно што научница бележи, у ефекту састављајући дневник процеса истраживања“.<sup>28</sup> У истраживању је могуће поставити

<sup>24</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (London, New York: Routledge, 1998), 7.

<sup>25</sup> Ibid, 8.

<sup>26</sup> У овом тексту именице женског рода имају две функције, да обележе субјекте женског пола, али их истовремено често употребљавам и као универзалан род, када се односе и на жене и на мушкарце.

<sup>27</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (London, New York: Routledge, 1998), 8.

<sup>28</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 12.

кохерентни, оригинални текст, на пример, то може бити премијера, и што је могуће помније га истражити. Ако је у питању старији текст, реконструкција се ради на основу визуелних трагова, кореографске нотације у музичкој партитури. Или, реконструкција нужно обухвата осветљавање чињеница и процес те интерпретације, заснован на филмском снимку, као и на фотографијама, описима извођења, реакције публике и списима самих кореографкиња. Менинг наглашава да свака реконструкција остаје конструкција интерпретаторке.<sup>29</sup> То значи да је у случају Маге Магазиновић могуће проучавање фотографија њених кореографија, њених интерпретација теорије, праксе и историје савременог плеса, текста аутобиографије и њихово поређење са савременим теоријама и праксама плеса са којима је била повезана. Реконструкција самих извођачких стратегија није могућа непосредно, већ индиректно, посредством реконструкције глобалног контекста плесне уметности времена у којем је деловала.

С обзиром на претходне напомене, у средишту анализе биће књиге и фотографије кореографија Маге Магазиновић објављене у њима, те ћу у наставку конструисати три наратива о њеном раду. Користим појам наратива, јер нам наративи нуде оквире који омогућавају разумевање и указују на правила помоћу којих се конструише друштвени поредак.<sup>30</sup> То значи да нас наративи у различитим сферама културалне производње уче шта је у једном друштву прихватљиво а шта није, за нас конструишу идеалне моделе мушкости и женкости, итд. Први наратив се тиче тврдње да је Мага Магазиновић као практичарка модерног плеса учествовала у процесима развоја уметности ка модерним, авангардним и експерименталним формама, који уметност плеса постављају као аутономну уметничку дисциплину која се бави сопственим језиком и није у служби других циљева. Други наратив се усредсређује на плес као израз онога што се може именовати модерним плесом као феминистичком уметношћу<sup>31</sup> или културалним феминизмом,<sup>32</sup> те ћу расправљати о транснационалним аспектима конструкције нове женкости и како је она изражена у раду Маге Магазиновић. Трећи наратив, можда најзначајнији за моју расправу, говори о плесу који је у функцији конструкције нације као „замишљене заједнице“, те ћу објаснити њена извођења као конструкцију националног идентитета, а затим ћу расправљати о

---

<sup>29</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 13.

<sup>30</sup> Dubravka Đurić, *Diskursi popularne kulture* (Beograd: FMK, 2011), 5.

<sup>31</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 1.

<sup>32</sup> *Ibid*, 34.



функцији плеса као симболичког приказивања односа индивидуе и групе.<sup>33</sup>

### Три наратива о модерном плесу и Мага Магазиновић

*Први наратив:* о модерном плесу као апсолутној/апстрактној уметности

Теорије модерног плеса које Сузан Менинг назива „мајсторским наративом о апсолутном плесу“,<sup>34</sup> ослањају се на теорије визуелних уметности Роџера Фраја (Roger Fray), Клемента Гринберга (Clement Greenberg) и Мајкла Фрида (Michael Fried). По том наративу, да би постао модеран, плес се постепено удаљио од традиционалних плесних форми и конвенција као што су традиционална сценографија, костим, наратив и играње улога одређених ликова, те од театралности, као што се морао ослободити зависности од музике. О плесу се више не може говорити као о приказивачкој, миметичкој уметности.<sup>35</sup> У немачком контексту Рудолф Лабан и Мари Вигман (Mary Wigman) кореографисали су плесове који се изводе у тишини, а достигали су идеал апсолутног плеса трансформишући достигнућа немачких реформатора гимнастике соло плесова који су били популарни на прелазу из 19. у 20. столеће. Они су померили пажњу са темпоралне димензије плеса на просторне и динамичке димензије покрета. Обнављајући однос покрета и екстазе/ритуала, пажњу су преусмерили са персоналности извођачице на надперсоналне енергије плеса.<sup>36</sup>

Рад Маге Магазиновић може се схватити као реализација плеса као аутономне уметности. По наративу који је преузет из историје уметности, уметности су се развијале од миметичких ка апстрактним. Уметност је у почетку била у функцији да забавља и подучава, али се њен историјски развој одвија ка аутономним (самодовољним), апстрактним формама. Аутономија уметности је значила да се уметност бави сопственим језиком, она га пропитује у његовој чистоти и аутономији. Аутономија подразумева да уметност не служи другим сврхама, осим себи самој, као и то да се она не ослања на друге уметности, већ изграђује и потенцира сопствени језик. Делећи уметничку игру/плес на апсолутни и програмски, о апсолутном је писала:

---

<sup>33</sup> Ова подела је преузета из књиге Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction*.

<sup>34</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 18.

<sup>35</sup> *Ibid*, 15.

<sup>36</sup> *Ibid*, 20.

„апсолутна игра – као уметнички израз животне радости, без икаквих је мисаоних премиса и *садржаја*, који би се појмовно дао схватити и језиковно изразити. *Апсолутна игра* је дакле чисто уобличавање телесних покрета у извесну, органски везану, целину. Та целина као свака уметничка форма мора бити нешто одређено, имати свој почетак, *развитак*, *рашћење* и *завршетак*. Свака апсолутна игра је *ритмичко-пластичког смисла*. Покрети при њој, који морају бити и ритмички и пластички, не изражавају ништа друго до себе сама. Она одговара правцу експресионизма у осталим уметностима. Покрет и ако *изразит*, *пластичан*, *личан*, не узражава никакву психичку садржину, већ једино себе самог“.<sup>37</sup> (курзив у оригиналу, нап. Д.Ћ.)

Мери Вигман, Рудолф Лабан и њихове следбенице/следбеници су покушавали концептуализовати плес као аутономан језик, али су истовремено тежили да плесачко искуство покрета реинтегришу у свакодневни живот. И мада је Вигман више повезивана са аутономним језиком, односно апсолутним плесом, а Лабан са авангардом или популистичким пројектом реинтеграције плеса у свакодневни живот, обоје су радили дуж континуума између ова два пројекта а, по Менинг, овај пројект је дефинисао *Ausdrucktanz* (изражајни плес).<sup>38</sup> И мада су немачке модерне плесачице и плесачи јасно разликовали плес као уметност од плеса као вежбе, ипак су истовремено замислили плес као нову форму физичке културе. Двадесетих година 20. столећа *Ausdrucktanz* се развијао захваљујући студентима аматерима посвећеним *Tanz-Gymnastik* (плесној гимнастици), која је у Немачкој тада била популарна. Ова популарност значила је да су и модерни и авангардни пројекти *Ausdrucktanza* повезани са интересом масовне културе за физичку културу и спорт. Метод импровизације *Ausdrucktanza* замућивао је границу између професионалног и аматерског плеса, јер су концертни плесачи развијали исти метод као и они аматерски одани плесној гимнастици.<sup>39</sup> Будући да је школа Маге Магазиновић заступала Лабанову теорију и праксу, ова спрега је и за њу конститутивна и јасна у самој структури књиге *Телесна култура као васпитање и уметност*. У првом делу детаљно се говори о телесној култури као васпитању, што обухвата гимнастику, теловежбу и спорт, док се други део бави телесном културом као уметношћу, што обухвата гимнастику, ритмику и пластику, игру или плес, кореологију, кореутику и еукинетуку, итд.

*Други наратив: модерни плес као културални феминизам*

<sup>37</sup> Мага Магазиновић, *Телесна култура као васпитање и уметност*, прва књига (Београд: Графичко уметнички завод „Планета“, 1932), 34-35

<sup>38</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 7.

<sup>39</sup> *Ibid*, 8.

Супротстављајући балетску традицију и модерни плес, Сузан Менинг и Мелиса Бенсон (Melissa Benson) су писале да је у балету 19. столећа плесачица ретко плесала сама на празној сцени, већ је била постављена као средиште спектакла. Балерине су углавном биле жене које су отеловљивале викторијанску концепцију бестелесне (етеричне) женскости.<sup>40</sup> Европским балетом доминирало је присуство балерине на сцени, али су њом управљали балетски мајстори и кореографи. Насупрот томе, претходнице америчког модерног плеса и већина каснијих иноваторки биле су жене које не само да су изводиле већ су и креирале сопствене плесне метафоре. Важно је рећи и то да су, у супротности са ранијим америчким балеринама које су долазиле из радничке класе, ове жене потицале из средње класе.<sup>41</sup> Да би плес постао професија у којој „поштене“ жене из средње класе могу да се ангажују, традиционални ставови према телу, нарочито женском, морали су се драматично променити. Истовремено, плес је морао добити другачије циљеве да би се омогућило да он трансцендира своју традиционално проблематичну моралну репрезентацију. Томе су допринеле феминистичке реформаторке које су се бавиле здрављем и хигијеном, као и утицај Делсартровог (Delsarte) система израза који је постао помодан у Америци током позног 19. столећа. Делсартов утицај је кроз рад његових америчких ученица делимично обезбедио и спиритуалне циљеве преко којих је плес требало да постане прихватљив за жене из средње класе.<sup>42</sup> Истовремено је у Европи у последњој деценији 19. столећа брига о физичкој култури ушла у моду. То је допринело обновљеном интересовању за делсартизам, као и популарности Делкрузовог система еуритмије. Оба ова система су се инфилтрирала у немачки модерни плес кроз рад Рудолфа Лабана и Мери Вигман. Принципи Делсарта су у немачки модерни плес ушли захваљујући утицају Данканове и Ст. Денис.

Појава модерног плеса била је, јасно је, повезана са стварањем нове физичке културе. За иновације у области плеса заслужне су и Исадора Данкан и Лои Фулер. По Џулијани Л. Фолкс (Juliana L. Foulkes), њихов стил се разликовао како од класичног балета, тако и од водвиљског плеса. Оне су ослободиле покрет од ограничења балетске технике и китњастог водвиљског стила и користиле су га као средство за истраживање филозофских, теолошких или уметничких идеја. По овој ауторки, Рут Сент Денис, Лои

---

<sup>40</sup> Susan Allene Manning and Melissa Benson, „Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany – An Historical Photoessay“, у: *TDR* vol, 30, no. 2, 1986, 31-32.

<sup>41</sup> Helen Thomas, *Dance, Modernity & Culture – Explorations in the Sociology of Dance* (London, New York: Routledge, 1995), 47.

<sup>42</sup> *Ibid*, 48.

Фулер и Исадора Данкан су биле отелотворење *нове жене* која се појавила и о којој се често говорило почетком 20. столећа.<sup>43</sup>

Плес се може посматрати као место идеолошког такмичења, као културални простор у којем категорије и судови који повезују наше исказе и праксе са доминантним структурама и моћима, пролазе кроз расправе и трансформације. Тако се балет 19. столећа може контрапунктирати плесу, јер је производња и рецепција балета прибављала основне примере који показују оно што су феминисткиње теоретизирале као мушки поглед. То значи да је балет 19. столећа репрезентовао жене како се виде из перспективе мушког војера, те су и гледатељке заузимале ту перспективу која поставља жене као објекте мушке жудње. Борећи се против конвенција балета, ране модернисткиње плесачице довеле су у питање мушки поглед и увеле могућност женског ауторства и женског гледатељства. Могућност женског ауторства и женског гледатељства ослањала се на универзализујуће и есенцијализирајуће женско искуство. На различите начине, Данкан, Вигман и друге извођачице плесале су Жену. Ову стратегију би, по Менинг, савремене интерпретаторке назвале културалним феминизмом, јер он претпоставља да све жене деле слична искуства и ставове као *жене*, без обзира на њихове различите расне, класне, сексуалне оријентације или националност.<sup>44</sup>

Лои Фулер, Исадора Данкан и Рут Сент Денис су успостављале нову, активну улогу жена у свету плеса: биле су кореографкиње и извођачице. Не само да су изводиле репрезентације женскости у сликама које су стварале на позорници, већ су те слике и смишљале. Те слике су биле сложене, као и настајућа феминистичка политика на прелазу из 19. у 20. столеће, пројектујући радикалне верзије еманципације испреплетане са идејама биолошког детеминизма.<sup>45</sup> Тело Фулер је, по Сели Бејнс, функционисало као екран на који се могао пројектовати читав спектар неженствених, па и нељудских слика. Данкан је пројектовала слику универзалне женскости која је ослобођена, али и повезана са земљом као симболом плодности. Сент Денис је својим раним плесовима под утицајем хиндуизма и теозофије реализовала еротско у трансцедентном. Нови модерни плес не само да је *одражавао* вредности које су се мењале а окруживале су брак и сексуалност, он је *конструисао* нове друштвене односе,

---

<sup>43</sup> Džulija L. Folks, *Moderna tela: Ples i američki modernizam od Marte Grejam do Alvina Ejlija*, prevod Ivana Ašković (Beograd: Clio, 2008), 20.

<sup>44</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 28.

<sup>45</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (London, New York: Routledge, 1998), 67.

делимично зато што је произвео нову, доминантно женску публику. И слике које су жене створиле на позорници и женска публика која их је конзумирала, допринеле су културалном дијалогу који је дубоко проблематизовао брачне односе и извео женску сексуалност изван викторијанске сенке 19. столећа. Тако је модерни плес био и одговор на промене улога и идентитета жена на Западу, као и њихов агенс у културама Првог света.<sup>46</sup>

За нас је посебно важна конструкција женске заједнице и женске публике у раду Мари Вигман. Рана соло извођења Мари Вигман довела су у питање еротизацију извођачице и воајеризам гледалаца. Њена женска плесна група драматизовала је утопију која је помирила ауторитет кореографкиње са аутономијом њених плесачица. Та утопија је дозволила гледатељки да замисли културални простор у којем њихове потребе за афилијацијом и самореализацијом нису сукобљене.<sup>47</sup> Оне су креирале „замишљену заједницу“ жена и оснажиле женско гледатељство. Вигман је током већег дела каријере плесом дестабилизovala демаркационе линије између мушкости и женскости. А плесови су истраживали динамичан однос између индивидуе и групе, што је могуће уочити и на фотографијама изведби у кореографији Маге Магазиновић. Мага Магазиновић је радила поглавито са извођачицама, што по овој интерпретацији омогућава стварање замишљене женске заједнице извођачица и гледатељки у полупериферној култури.

*Трећи наратив:* конструкција нације као „замишљене заједнице“ и друштвена улога физичке културе и модерног плеса

Да бих објаснила везу између физичке културе, модерног плеса и нације, која је код Маге Магазиновић непосредна и недвосмислена, поћи ћу од њених данашњих теоретизација. Резимирајући обимну литературу о овој проблематици, Крис Баркер (Chris Barker) је писао да етницитет, расу и нацију можемо схватити као *форму културалног идентитета*, као *дискурзивно-перформативну конструкцију*. Етницитет је културални концепт усредсређен на заједничке норме, вредности, веровања, културне симболе и праксе. Национална држава, национализам и национални идентитет као колективне форме организације и идентификације нису ‘природни’ феномени, већ су

---

<sup>46</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (London, New York: Routledge, 1998), 66.

<sup>47</sup> Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 3.

условљене историјско-културалне формације. Национална држава је *политички* концепт који указује на административни апарат за који се претпоставља да има суверенитет над специфичним *простором* или територијом унутар светског система националних држава. Национални идентитет је форма *имагинативне идентификације* са симболима и дискурсима националне државе; зато Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson) говори о нацији као замишљеној заједници. Нације нису једноставно политичке формације већ су *системи културалне репрезентације* кроз које се национални идентитет стално репродукује као *дискурзивно деловање*. Национална држава као политички апарат и симболичка форма има временску димензију по томе што политичке структуре трају и мењају се, док *симболичке* и дискурзивне димензије националног идентитета причају приче и стварају уверење да је постојање порекла, континуитета и традиције неупитно. Насупрот сталном представљању култура као статичних трансисторијских идентитета, у културалним студијама се заступа становиште да су културе конституисане променљивим праксама и значењима које делују на различитим друштвеним нивоима.<sup>48</sup> У наставку ћу на примеру рада Маге Магазиновић показати како је конструкција националног идентитета сложено и противречно дискурзивно извођење у одређеном глобалном и локалном геополитичком простору и историјском тренутку.

Државни оквир или контекст у којем се у зрелој фази одвијао рад Маге Магазиновић и када се појављују два тома књиге *Телесна култура као васпитање и уметност* јесте Краљевина Југославија, у којој постоји сложена борба око дефинисања југословенског националног идентитета. На почетку прве књиге налази се посвета *Здрављу и лепоти Југословенске омладине*. У „Уводу“ Мага Магазиновић полази од критике „цивилизованог човека“ ког одликује лична неуравнотеженост. Тако је изражен став против модерног друштва, који је био међу доминантним дискурсима западне културе у првој половини 20. столећа.<sup>49</sup> Он се артикулише с обзиром на његову артикулацију у немачкој плесној култури (као пример може послужити уметничка колонија на планини Monte Verita близу Асконе на самом почетку 20. столећа),<sup>50</sup> а изречен је следећим речима:

---

<sup>48</sup> Chris Barker, *Cultural Studies – Theory and Practice* (London, New Delhi: Sage Publications, Thousand Oaks, 2000), 193-209.

<sup>49</sup> Навешћу само неколико примера, видети есеје Т.С. Елиота (T.S. Eliot) и Езре Паунда (Ezra Pound) или Јеле Спиридоновић Савић.

<sup>50</sup> Dubravka Đurić, „Maga Magazinović: Kontekst i značenja rada“, у *ProFemina* br. 5/6 (1996): 145 и Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 54.

Та претерана изнуреност, прерана сенилност и укоченост, данас су неминовно последице цивилизаторског истргнућа човека као биолошко-социјално-психичког бића од општег космичког *ритма* – неминовног и сталног наизменичног следовања *контракције* и *релаксације*, грчења и пружања, затезања и лабављења, т.ј. *рада* и *одмора* – коме су подложна сва космичка збивања и живовања.<sup>51</sup> (курзив у оригиналу, прим. Д.Ђ.)

Космички ритам супротан је механистичком принципу цивилизације данашњег доба, а физичка култура је средство враћања човека космичком ритму. У духу европоцентризма, заговара се став да је најстарији, али уједно и најмодернији систем телесне културе *јелинска гимнастика*, настала из основног грчког педагошког принципа: *хармоничног развитка тела и духа*. Постоје различити системи вежби, они су, као и њихове функције, „природно“ повезани са духом одређеног народа. Следи детаљно глобално мапирање система вежби и спортова различитог националног порекла. Најславније системе телесне културе у смислу теловежбе (Turnen) основали су Немци (Јан/Fridrich Ludwing John) и Чеси (Тирш/Miroslav Tyrš), а усавршили Швеђани (Линг/Pehr Henrick Ling). Теловежба је дело северног човека, а северњаци су, објашњава се, трезвени, практични и хладни. За њих тело није *храм душе*, већ има своју телеолошку функцију: *тело је службеник војничко-патриотских принципа и ратничких намера*, зато је теловежба повезана са *националним питањем*, јер „патриотизам у свим видовима, што иду у фашизам и шовинизам, подлога је овога правца физичког васпитања омладине широких маса у многих народа данас.“<sup>52</sup> У свим системима и теловежбачким удружењима наилазимо на дух атлетизма и милитаризма. Циљ теловежбачких система је „*дисциплиновање маса, никако одуховљеност* покрета и васпитна хармоничност телесног и душевног као *лични израз у покрету*“<sup>53</sup> (курзив у оригиналу, прим. Д.Ђ.). Мапирајући спортове настале из пракси одређених народа, говори о томе да су „наши“ спортови били бацање камена с рамена, бацање копља, прескакање коња, рвање и мачевање, о чему сазнајемо из народних песама. Због утицаја Америке и Енглеске, и њиховог пословног духа, спорт је изгубио своје васпитно-социјалне вредности у смислу васпитне дисциплине најширих народних маса, поставши занат извесних појединаца и група. У поглављу „Ми и телесна култура“, говори о томе да је након Првог светског рата највећи утицај био француски, који је у

<sup>51</sup> Мага Магазиновић, *Телесна култура као васпитање и уметност*, прва књига (Београд: Графичко уметнички завод „Планета“, 1932), 5.

<sup>52</sup> Ibid, 12.

<sup>53</sup> Ibid, 14.

погледу физичке културе замењен немачким и то у виду теловежбе. Он је дошао захваљујући аустроугарским провинцијама, пре свега у виду чешког соколства, које је имало и политичку функцију супротстављања германском утицају и у изградњи пансловенства. Мага Магазиновић пише да су Чеси „/н/а систем немачке теловежбе аплицирали ... идеологију пансловенства – ослобођења и уједињења свих Словена, евентуално и политички“<sup>54</sup> (курзив у оригиналу, прим, Д.Ђ.)“, али нама тај систем расно не одговара из три разлога. Најпре:

Ми смо јужњаци међу Словенима. То нам је и у имену нашем. – Наш темперамент је доиста *претежно* јужњачки плах, брз, хитар и чулан. Осећање телесности, *јединства психе и физиса* и његово очитовање у покрету, чак и уз реч као израз себе, у нас је сродно Шпанцу, Талијану, јужном Французу, Румуну и Грку. У извесном смислу у погледу чулности пре и Оријенталцу Хиндусу, Јапанцу и Турчину. Нипочем и нипошто северњачким народима (курзив у оригиналу, прим, Д.Ђ.).<sup>55</sup>

Особине различитих народа се пореде, те се оне, као у сваком систему дефинишу релационо у односу на друге. У оквирима телесне културе ауторка покушава да одреди место Југословена, најпре контрапунктирајући их са северњачким народима, а затим пројектује као темељну чињеницу утицај грчке културе:

Целокупна наша уметничка култура нашег цветања у прошлости под непосредним је духовним утицајем грчког духа – Византије и, преко ње, Оријанта, с једне и Млетака с друге стране. То је чињеница јасна и у нашој архитектури, сликарству, књижевности, па и у музици као народних песми. У свим *играма* нашега народа, у основном виду народне игре *колу*, огледа се *чисто грчко* порекло. И дан данас игра грчки сељак *на исти начин* на који и *наш, бугарски* и *румунски*. Цео Балкан игра на старогрчки начин. Паровних игара, главнога вида многих других, па и осталих Словенских народа: Руса, Пољака, Чеха, осим у најмањем делу нашега народа код Словенаца у нас или *нема* или су само симболични украс, придодатак кола“.<sup>56</sup> (курзив у оригиналу, прим. Д.Ђ.)

Балканским, као полупериферним културама, она даје на значају, даје им легитимитет, повезујући их са грчком културом („колевком европске цивилизације“), која им је у исходишту. Посебно истиче да су најлепша *јужносрбијанска* кола сродна са античким плесовима. Занимљива је конструкција југословенске нације као једне, која је

---

<sup>54</sup> Мага Магазиновић, *Телесна култура као васпитање и уметност*, прва књига (Београд: Графичко уметнички завод „Планета“, 1932), 14.

<sup>55</sup> Ibid, 21-22.

<sup>56</sup> Ibid, 22.



састављена из више националних идентитета истовремено. Сложени југословенски идентитет се у њеном тексту показује кроз сличности – идеолошко јединство, које је основ капиталистичке мултинационалне југословенске монархије, али и кроз разлике. У разликама се види да је постојала стална борба око успостављања, као и борба против хегемоније једне културе. Као пример навешћу како се објашњава разлика између соколства како их практикују Срби Војвођани и Хрвати и Словенци. Наиме, мада су прихватили име и идеологију соколства, Војвођани, за разлику од Хрвата и Словенаца „наглашавају *јелинистичке принципе гимнастисања*: хармонично васпитање тела и духа с једне стране, као и *наше народне игре* на којима су хтели изграђивати своје Соколство“<sup>57</sup> (курзив у оригиналу, прим. Д.Ђ.). Али, српска као бројчано мања организација, морала се прилагодити словеначко-хрватској већини у некритичком прихватању чешког тиршовства, и тако се огрешила о „*битно начело народног самоопредељења при изградњи сваке гране своје културе па и телесне*“<sup>58</sup> (курзив у оригиналу, прим. Д.Ђ.). Истовремено је стално јасно наглашен принцип грађења савремене националне културе мешањем транснационалног и националног, мешањем мобилних, путујућих глобалних културалних модела и њиховом локализацијом у другим националним контекстима.

У трећој инстанци, пледирајући за изградњу југословенске телесне културе, инсистира се на томе да Југословени нису примитивни, већ да се по целокупној духовној култури налазе међу најзначајнијим словенским народима. У прилог томе наводи се значај руског романа, пољске лирике и Шопена (Chopin) и *српске* народне песме.<sup>59</sup> Овде је српски идентитет издвојен као онај који својим културалним радом у прошлости даје културални легитимитет Југословенима у тада савременом светском систему националних култура.

Потребно је подсетити се да је „проналазак“ народне културе, како објашњава Џон Стори (John Story), био интегралан део појављујућег европског национализма. Од изразито утицајног рада Јохана Готфрида Хердера (Johann Gottfried Herder) током седамдесетих година 18. века, па до расправа са почетка 20. столећа, наилазимо на исту идеју да је народна култура само отеловљење *природе* и *карактера* једне нације (то је идеолошки конструкт којим Мага Магазиновић барата), те се зато мора сакупљати и чувати. У Хердеровом раду о народној култури, природно и национално се мешају.

---

<sup>57</sup> Ibid, 15.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Прецизније, она наводи речи немачког слависте Геземана (Gezeman) јер је он неоспорни ауторитет.

Вредност народне песме (у случају Маге Магазиновић народних игара) у њеној спонтаности и једноставности, у томе је што се чини као да израста из природе: она је ‘природа’ у којој култура нације може израсти. Хердер је тврдио да народна песма још увек има оно што је поезија некада имала – моралну или цивилизујућу функцију. Народна песма тако представља суштински изазов артифицијелним и неаутентичним модусима савременог живота. Као таква, она сугерише да је повратак на „темељнију“ или „изворнију“ културу могућ; да је могућ повратак култури пре Пада у корупцијске услове индустријализације и урбанизације. Попут Хердера, сакупљачи народних прича, од браће Јакоба и Вилхелма Грима (Jacob и Wilhelm Grimm) до свих осталих сакупљача у различитим националним културама, међу којима је био и Вук Караџић, веровали су да је народна култура прибавила приступ изворима аутентичног немачког, али и сваког другог, културног идентитета, као и да омогућава повратак том аутентичном идентитету.<sup>60</sup> Битна је напомена да је овај феномен повезан са транснационалним процесима модернизације које уводи капитализам. Захваљујући њима долази до глобалног уједначавања начина рада, становања, забаве, итд., те се ствара потреба за диференцијацијом, а њу омогућава производња ‘изворне’ народне културе.

У другом делу књиге под називом „Телесна култура као уметност“, Мага Магазиновић пише да су гимнастика, ритмика и пластика три израза тадашње уметничке телесне културе. *Гимнастику* дефинише као сваки систем телесних покрета и вежби који су засновани на принципу хармоничког развитка целокупног људског тела, покретом одуховљеног. Покрети морају бити централизовани (полазе из средишта људског тела) и ритмички (морају садржати затезање/контракцију и лабављење/релаксацију, као два битна момента космичког ритма). *Ритмика* је сваки систем гимнастичких покрета којим се уз музику или без ње изражава сопствена особеност, те тело постаје најфинији инструмент за изражавање наше сопствене психе. *Пластички* је сваки покрет и гиманстички и ритмички, ако је изразит, односно одуховљен и психички испуњен. Она објашњава:

Сваки покрет у који је извођач – субјект – унео својом концентрацијом штогод од своје личне особености. Та *одуховљеност* телесног покрета чини га, фигуративно речено, *рељефним, испупченим* – а то је оно што битно одликује творевине вајарства – скулптуре – пластике од творевина осталих уметности.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> John Story, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006, 2-3.

<sup>61</sup> Мага Магазиновић, *Телесна култура као васпитање и уметност*, прва књига (Београд: Графичко уметнички завод „Планета“, 1932), 30.

Поред тога што пластички покрет значи уношење себе,

своје особености у сваки покрет који по себи не означава никакав програм ни емоционални ни мисаони, већ *чисто* и *једино* изражава *тренутак психичко-физичког доживљавања себе лично*, каткада и *расно* (шпански, црначки, руски, српски) или *родовно* женски и мушки, недиференцирано – детињски, или чак и животињски и израз тога доживљавања себе у телесном покрету.<sup>62</sup>

Пластика је опсежнији појам од савременог плеса, са којим се често поистовећује, а који се развија од Исадоре Данкан до Рудолфа Лабана и Мери Вигман. У наставку текста она објашњава историјску генезу плеса, говори о њему као о демократском изразу народних маса (народна игра), истиче и његов класни и родни карактер (салонски плес), те долази до плеса као уметничке игре, итд. Плес у свим својим видовима је приказан као једна од темељних технологија у конструисању појединачног и колективног људског идентитета, али се историјски стално мења у својим разнородним видовима.

Однос глобалног и локалног је јасан и у илустрацијама на крају ове књиге. С једне стране су демонстрирани глобални принципи савременог плеса. Наслови испод фотографија гласе: „Супротност ногу и руку у снажном покрету“, „Просторени акорди у покрету група“, „Вођење групе супротним покретима“, „Скок у мирном покрету“. Да би се показала локалност извођења глобалних модела, њима су придружене локалне теме: „Југословенско коло“, „Народни мотиви: Из пасторале *Јелисавка*“, „Народни мотиви: Завршни став из пластичке баладе *Смрт мајке Југовића*“. Овде се може говорити о глобалности у два смисла: реализација глобалних модела модерног плеса у локалном контексту и реализација локалног контекста по савременим, глобалним принципима извођења.

## Литература

Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London, New York: Routledge, 1998.

Barker, Chris. *Cultural Studies – Theory and Practice*. London, New Delhi: Sage Publications, Thousand Oaks, 2000.

---

<sup>62</sup> Ibid, 30-31.

Blagojević, Marina. *Knowledge Production at the Semiperiphery – A Gender Perspective*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009.

Ramsay, Burt. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. London, New York: Routledge, 1995.

DuPlessis, Rachel. *Purple Passages – Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2011.

Ђурић, Дубравка. „Методолошки космополитизам и студије књижевности“. У *Бележница*, бр. 26 (2013): 181-185.

Ђурић, Дубравка. *Diskursi popularne kulture*. Beograd: FMK, 2011.

Ђурић, Дубравка. „Мага Магазиновић: контекст и знасења рада“. У *ProFemina*, бр. 5/6 (1996): 184-188.

Ђурић, Дубравка. „Ritualne osnove plesa“. У *Mentalni prostor*, бр. 3 (1986): 43-52.

Folks, Džulija L. *Moderna tela: Ples i američki modernizam od Marte Grejam do Alvina Ejlija*. Prevod Ivana Ašković. Beograd: Clio, 2008.

Магазиновић, Мага. *Телесна култура као васпитање и уметност*, прва књига (Београд: Графичко уметнички завод „Планета“, 1932).

Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman With a New Introduction*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006.

Manning, Susan Allene, and Melissa Benson. „Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany – An Historical Photoessay“. У *TDR* vol, 30, no. 2 (1986): 30-45.

Sina, Adrian. „Feminine Futures: Valentine de Saint-Point, Performance, dance, War, Politics and Eroticism“. У Adrian Sina, ur., *Feminine Futures: Valentine de Saint-Point, Performance, dance, War, Politics and Eroticism* (Les presses du réel, November 2011), 8.

Story, John. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Thomas, Helen. *Dance, Modernity & Culture – Explorations in the Sociology of Dance*. London, New York: Routledge, 1995.

Wallerstein, Immanuel. „The Modern World-System: Theoretical Reprise“. У George Ritzer and Zeynep Atalay, eds., *Reading in Globalization- Key Concepts and Major Debates* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010): 205-209.

**Dubravka Đurić**  
Faculty for Media and Communication  
Singidunum University, Belgrade

### **Body Culture Politics, Modern Dance and Three Narratives about Maga Magazinović**

The paper interprets performance and theoretical works of Maga Magazinović from the perspective of cultural studies, i.e., ideological criticism and feminist theories. It starts from the global context in which her modern dance was formed, and then it construes three narratives as interpretative frames. The first narrative deals with her work as an example of transnational idea of absolute dance. The second one deals with her work within the framework of cultural feminism and of construction of female choreographic and dance subject, as well as the imagined community of female performers and audience. The third narrative deals with physical culture and modern dance, and with its theoretical explications as discursive techniques of performing national Yugoslav identity as singular as well as plural at the same time. This interpretation is based on contemporary world-system theories, in which the cultures are divided into core, semi-peripheral, and peripheral. As a result, the paper is focused on the way global cultural models are realized in local semi-peripheral system of Serbian and Yugoslav bourgeois culture.

**Keywords:** alternative modernity, absolute dance, physical culture, global, cultural feminism, local, nation, semi-periphery