ZBORNIK

povodom osnivanja
Centra za istraživanje umetnosti
Akademije umetnosti Novi Sad

UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD

Štampanje Zbornika omogućio je
Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj
Vlade Autonomne pokrajine Vojvodine

UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD

ZBORNIK
povodom osnivanja Centra za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad

Uredništvo
Prof. dr Živko Popović (glavni i odgovorni urednik)
Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik
Prof. dr Dubravka Lazić

Novi Sad, 2014

OSNIVANJE CENTRA ZA ISTRAŽIVANJE UMETNOSTI KAO POVOD ZA NASTANAK *ZBORNIKA*

Neposredni povod za pojavljivanje *Zbornika* koji je pred nama je osnivanje i početak rada Centra za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad. To je značajan događaj za naš fakultet, pa ga u uvodnom tekstu treba šire objasniti.

Osnivanje Centra je izraz težnje jednog broja profesora i saradnika Akademije da se organizuje i pojača rad iz oblasti nauka o umetnostima. Na ovakvu ideju inicijatore osnivanja Centra naveli su procesi koji se poslednjih godina odigravaju na Akademiji, naime jedan broj saradnika i mladih profesora završio je doktorate ili doktorske studije iz oblasti nauka o umetnosti, dok je nekoliko doktora nauka primljeno u radni odnos, čime je obavljena smena generacija na Akademiji kada je reč o naučnoistraživačkom kadru. Naime, nakon osnivanja Akademije 1974. godine započeo je rad veći broj mladih profesora u naučnim zvanjima, čiji je zajednički naučnoistraživački rad doživeo vrhunac osamdesetih godina prošlog veka, kada je profesor dr Božidar Kovaček, nekada dekan Akademije umetnosti i predsednik Matice srpske, organizovao i vodio više naučnoistraživačkih projekata u kojima je učestvovao veći broj profesora Akademije i iz kojih je proizašao značajan broj knjiga i članaka. Ovakav rad profesora Akademije značajno je delovao na razvijanje istraživanja umetnosti u Novom Sadu i Vojvodini, jer je njihov naučnoistraživački rad dao impuls za osnivanje Odeljenja za scenske umetnosti i muziku Matice srpske 1983. godine i kasnije za pokretanje *Zbornika Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 1987. godine. Međutim, ratne devedesete godine prekinule su organizovani naučnoistraživački rad na Akademiji i trebalo je da prođe dosta vremena da se naučni kadar obnovi i organizuje u novom vremenu i okolnostima.

Podršku za nastanak Centra dao je Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj kroz dodeljivanje Akademiji umetnosti projekta *Institucionalno organizovanje istraživanja savremene umetnosti AP Vojvodine*, pomoću koga su stvoreni minimalni materijalni uslovi za rad jedne ovakve naučne jedinice. Prostorija Centra nalazi se u zgradi Akademije umetnosti, u ulici Đure Jakšića.

Centar je osnovan odlukom Nastavno-umetničko-naučnog veća Akademije umetnosti 25. aprila 2013. godine, odlukom Saveta 13. juna 2013. upisan je u Statut Akademije, a pravilnik po kome radi usvojen je na sednici Nastavno-umetničko-naučnog veća 26. septembra 2013. godine. Na toj sednici izabrani su i članovi odbora koji rukovodi radom Centra, po jedan profesor sa svakog departmana (sa muzičkog

dr Ira Prodanov Krajišnik, sa likovnog dr Marina Vojvodić, sa dramskog dr Marijana Prpa Fink) i prodekani za umetnički i naučni rad (dr Dubravka Lazić i dr Živko Popović). Na svojoj prvoj sednici članovi odbora jednoglasno su izabrali dr Iru Prodanov Krajišnik za upravnika Centra.

Tokom prvih meseci rada novoosnovano rukovodstvo usmerilo je svoje aktivnosti na nekoliko ciljeva: analizirano je trenutno stanje istraživanja savremene umetnosti u Vojvodini i mogući pravci istraživanja; ostvarene su komunikacije i dogovori sa više srodnih istraživačkih institucija iz oblasti nauka o umetnosti; pripremljeno je za konkurse nekoliko većih i manjih naučnoistraživačkih projekata; iniciran je rad Otvorene katedre Centra za istraživanje umetnosti, kao skupa koji će se održavati u redovnom nedeljnom terminu u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti, na kome će profesori Akademije, ali i drugi istraživači, govoriti o svom aktuelnom radu i upoznavati kolege sa njegovim rezultatima.

Teško je u ovom trenutku predvideti buduće aktivnosti Centra. Za Akademiju umetnosti, Novi Sad i Vojvodinu od velikog je značaja osnivanje jedne ovakve institucije koja će se na stručan način baviti istraživanjem savremene umetnosti, afirmisati njene prave vrednosti i dela, a istovremeno voditi računa o umetničkoj baštini. Zbog toga Centar ima posebno mesto među ostalim naučnim i umetničkim institucijama Vojvodine, ali i veliku odgovornost.

Početkom 2013. godine oformljena je redakcija koja je koncipirala budući *Zbornik* u sastavu red. prof. dr Živko Popović, vanr. prof. dr Ira Prodanov Krajišnik i vanr. prof. dr Dubravka Lazić. Cilj ove publikacije je okupljanje naučnoistraživačkog potencijala Akademije umetnosti oko ideje budućeg naučnoistraživačkog Centra. Osim toga, redakcija se vodila idejom da novoosnovani Centar za istraživanje umetnosti ne treba da bude baza za istraživački rad samo za nastavnike Akademije, nego da vremenom treba da postane podrška istraživačima iz Novog Sada i Vojvodine koji istražuju umetnost, pre svega savremenu umetnost Vojvodine, pa je zato odlučila da uputi poziv za slanje tekstova, osim profesorima i saradnicima Akademije, i učesnicima projekta Sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj *Pravo na prvu šansu*, čija istraživanja su usmerena na polje umetnosti. Recenzenti tekstova dali su, stručnim sudom i primedbama, velik doprinos konačnom izgledu ovog *Zbornika*. Najveći broj pristiglih tekstova su naučni i stručni radovi iz oblasti filmske i pozorišne umetnosti. Jasno je da objavljeni tekstovi prikazuju samo manji deo polja istraživanja profesora i saradnika Akademije umetnosti i da inicijalna ideja da se u *Zborniku* okupe radovi iz brojnih oblasti u kojima istražuju nastavnici Akademije

nije ostvarena. Ipak, može se reći da članci koji se objavljuju najavljuju više mogućih pravaca delovanja Centra. Tekstovi doktora nauka angažovanih na Akademiji u okviru projekta Pokrajinskog Sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj *Pravo na prvu šansu* dali su *Zborniku* poseban pečat i posvedočili kako o vrednosti naučnoistraživačkog potencijala u našoj pokrajini, tako i o dužnosti Akademije da prati i pomaže njegov rad.

Ovom prilikom se zahvaljujemo svima koji su pomogli da *Zbornik* izađe: autorima tekstova, Pokrajinskom sekretarijatu za nauku i tehnološki razvoj koji je finansijski podržao štampanje *Zbornika* u okviru projekta *Institucionalno organizovanje istraživanja savremene umetnosti AP Vojvodine*, recenzentima, prevodiocu Lidiji Kapičić, Nataši Panić koja je uradila imenski registar, lekturu i korekturu tekstova i profesoru mr Goranu Despotovskom koji je likovno i tehnički pripremio *Zbornik* za štampu.

Živko Popović

Vlatko Gilić

IMPULSI IZ ARHETIPA. PRVI SAN

SAŽETAK: U ovom tekstu koji predstavlja dvodelnu celinu, filmski scenarista, reditelj i pedagog Vlatko Gilić putem samorefleksivnog eseja tumači svoj stvaralački postupak. Prvi deo pod naslovom *Impulsi iz arhetipa* je svedočanstvo o stvaralačkom procesu i postupku. Drugi, pod naslovom *Prvi san*, svedoči o uticaju arhetipa na Gilićevo filmsko stvaralaštvo.

KLJUČNE REČI: film, režija, arhetip, san.

I

IMPULSI IZ ARHETIPA

U ovom trenutku kao da vidim liniju koja prolazi kroz moj život obuhvatajući prostore arhetipa, iz kojeg dolaze impulsi za sve što sam ikada stvorio ili odsanjao.

Unutrašnje predstave nude materijal za sve mitske spekulacije o budućem delu, kroz svet slika.

Umetnost je tajna i ona iz tih predela dolazi i nameće se preko uzbuđenja i nadahnuća koje vas obuhvati. Ako je vaša ego-svest nemoćna da prepozna oblik i telo tog budućeg dela, možete pogrešiti, jer svaka misao ima svoje telo i vaša svest ga mora prepoznati. Tu ne smete pogrešiti. Impulsi iz arhetipa nose u sebi i ceo „organizam" budućeg dela. Vi ga prebacujete iz iracionalne psihičke egzistencije u racionalno delo, koje mora imati sve vitalne organe da bi živelo.

Od toga koliko vaša svest prepozna „impulse" i iskreno ih prenese u trodimenzionalni život, zavisi i njegova umetnička vrednost.

Umetnost dolazi iz najdubljih tajni nesvesnog i vi joj dajete život. Na primer: ako „impuls" nosi u sebi oblik tela ptice, a vaša svest ga vidi kao telo leptira, naravno da ćete napraviti grešku, ali manju nego kada bi vaša svest umesto ptice gradila oblik zmije.

Prepoznavanjem telesnih oblika, i spoznaje celokupnog „impulsa" i njegovog smisla, dobićemo živo delo, koje će zadovoljiti našu celokupnu umetničku egzistenciju.

Mislim da samo takva umetnost ostaje sačuvana i vodi napred, jer joj je koren u kolektivnom nesvesnom (arhetipu), u kome je impuls i rođen.

Samo se umetnička dela stvorena pod tim pretpostavkama mogu odupreti svom i svim drugim budućim vremenima.

Naravno, iznosim samo svoje mišljenje, potvrđeno sopstvenom praksom. „Impuls" vas je nadahnuo, a poticao je iz vašeg arhetipskog postojanja.

Moguće je da i vraćanje „impulsa" u trodimenzionalno postojanje podiže nivo svesti, za jedan mikron gore, i na taj način vi, svojom zaslugom, bogatite arhetip.

To bi, po mom mišljenju, bio naš doprinos i uticaj na kolektivno nesvesno (arhetip).

Naše vreme prouzrokovalo je demonizaciju čoveka i njegovog sveta.

Bedni život, i sve bede koje nam takav život donosi, učinio je da postajemo kratkovidi za sve što navire iz nesvesnog. Sebe osiromašujemo do krajnjih granica i na taj način mimoilazimo svoju umetnost, a to skoro znači i svoju sudbinu.

II
PRVI SAN

Kada se uspavaju stražari „svesti" onda pored njih nesmetano prolaze snovi, a snovi dolaze iz najvećih dubina nesvesnog.

Posle mog prvog rođendana (što sam proverio kod majke), sanjao sam snove s kojima sam se odmah sukobio.

Prehladio sam se, dobio temperaturu, a sa temperaturom su došli i snovi i strahovi.

Ti snovi su bili putokazi za moja prva filmska dela, što sam otkrio mnogo kasnije, kada sam se sreo sa literaturom, koja me je vratila na razloge zbog koji sam ih radio.

Taj prvi san, kojeg se sećam kao da sam ga noćas sanjao, a imao sam samo godinu dana, pojavio se ovako: stojim pred ogromnom planinom napravljenom od zrnaca peska, koja ja treba da izbrojim, pri tom ne znam ni šta je broj, a kamoli da zahtev sna ostvarim. San je neumoljiv i ja počinjem sa njegovim ostvarivanjem.

Drhtao sam kao prut, a i kada sam se, u bunilu, probudio, bio sam u strahu, jer san se produžavao sve dotle dok je temperatura imala dejstvo na moje telo.

I uvek kada sam dobijao temperaturu plašio sam se da će doći taj san. I on je dolazio. I uvek: planina je bila ispred mene, napravljena od nekih najsit-

nijih sastojaka pirinča, pšenice itd. koju sam morao da izbrojim da bih ostao u životu.

Uvek sam morao da počnem sa brojanjem a nijedan broj nisam znao, kao ni značaj brojanja.

Za mene su brojevi još uvek bili velika tajna.

Kada sam završio fakultet i počeo da radim, moj prvi film „Mala svetlost" bio je o igri deteta sa senkom koje je želelo da se oslobodi a to mu nikako nije uspevalo. Izlazila bi sa njim, bila stalno uz njega, crna i neprijatna, dosadno zalepljena. Zatvarao je senku, gurao pod tramvajske točkove, ali ona je uvek ustajala sa šina prkoseći mu sa bokova tramvaja. A i devojčica njegovih godina, bosim nogama merila je svoju senku, u želji da je izmeri. Senka se pred njom pomerala, nikako ne dozvoljavajući da bude izmerena.

Tek kad su se deca zaigrala i zaboravila na svoje senke, njihov problem je bio rešen.

U mom drugom filmu „Homo sapiens" čovek u drvenoj karlici nosi vodu, kao najveću dragocenost, da bi s njom punio ogromno bure koje se nalazilo na samoj obali reke. Koliko god da ga je punio, bure je bilo napunjeno samo pri dnu. „Homo sapiens" je shvatao da će ga puniti celog života i da ga nikad neće napuniti. Ali čovek ga je ipak punio, dok se „voda" iz njegove karlice nije prosula, prekrivajući ga i odvlačeći ga u velike vodene dubine.

I treći film „Homo homini" imao je nit tog sna iz mog najranijeg detinjstva, kada sam imao samo jednu godinu: čovek od nečega beži. Otkrivamo da je on lancem okovan oko vrata i da je taj lanac beskonačno dug; da obuhvata mnoga brda i planine, mnoge zemlje, da bi stigao do „kraja sveta", na čijem kraju se nalaze dva čoveka ispred „planine" gvožđa i prave omče za onaj lanac kojim je čovek okovan. I koliko god bežao, nikada neće moći da se oslobodi lanca i bude slobodan.

I kada sam pravio film „Zategni Dele", opet sam se našao u nekoj sizifovskoj strukturi. Radila se pruga Beograd-Bar preko Lutovačkih planina. Čovek je bio u sukobu sa planinom. Pajserom u rukama rušio je ogromnu stenu, polako, uporno, stalno. Sve je izgledalo kao da se moj san sa prvog rođendana ponovo pojavio, sada u obliku novog filmskog dela.

San se provlačio kroz moj život i „tražio" od mene, terao me, da ga se preko filmskog dela rešim.

Ni tada nisam znao da su ti moji snovični tragovi toliko prisutni, a tek kasnije moja svest je rastumačila „tajnu".

Proces pretvaranja nevidljivog u vidljivo me stalno pokreće i uzbuđuje. Kako da ta metafizička struktura pređe u fizičku, a da sačuva meta-dimenzionalnost, kojom se bavi umetnost?

Tako, preko umetnosti sagledavamo liniju koja vodi iz prostora nesvesnog, a ima svoje unutrašnje predstave koje nudi budućem delu kroz neprekidno trajanje u svetu slika.

Taj „impuls" predstavlja skoro logičan nastavak emotivnog i psihičkog života umetničkog dela.

Duhovno oko se otkriva na pravi način, kroz filmske slike priprema život budućeg dela.

Kada bih svoju filmsku umetnost definisao kroz jedan kadar, rekao bih:

Moj filmski kadar se drži samo jednog cilja – izneti na videlo stvari koje imaju metafizički prizvuk – kako bi se pokrenule one sile kretanja koje neprekidno produbljuju stvarnost i prodiru u tajnu ličnosti.

Tako, izgleda mi, umetnost menja svet više pomoću nesvesnog nego svesnim umom.

Vlatko Gilić

IMPULSES FROM AN ARCHETYPE. THE FIRST DREAM

Summary

The text, which consists of two parts, is a self-reflective essay written by the film screenwriter, director and pedagogue Vlatko Gilić, offering an interpretation of his creative procedure. The first part entitled *Impulses from an Archetype* is a testimony of his creative process and procedure. The second, entitled *The First Dream,* speaks of the influence of archetype on Gilić's film works.

Dubravka Lazić

RAZGOVORI SA VLATKOM GILIĆEM

SAŽETAK: Reditelj i profesor Vlatko Gilić je filmski autor koji svoje delovanje realizuje i u vidu pedagoškog rada na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U periodu od 2008. do 2010. godine (nakon održanih predavanja na doktorskim studijama na Departmanu dramskih umetnosti) realizovani su razgovori zabeleženi u formi intervjua, koji predstavljaju kratak ali sadržajan uvid u autorski pristup ovog reditelja. U razgovorima profesor Gilić objašnjava rad na svojim filmovima, ali i sopstveno shvatanje umetnosti i života uopšte.

KLJUČNE REČI: Vlatko Gilić, filmovi, rediteljski postupci, analiza umetničkog dela

Intervju je, prema metodologiji pisanja naučno-istraživačkog rada, metoda kojom se stiču merodavne informacije potrebne za njegovu realizaciju. Sa druge strane, intervju koji je u kontinuitetu trajao tri godine se ne može okarakterisati na ovako jednostavan način. Ovim dugogodišnjim razgovorom je načinjen pokušaj analize i razumevanja kreativnog stvaralačkog čina autora, čiji je umetnički rad definisan jedinstvenom estetikom istinitog i krajnje ekspresivnog izraza.

Autorska ličnost reditelja Vlatka Gilića je odgovorna za nastanak određenog broja filmova koji, spram stava i umetničkog senzibiliteta samog reditelja, čine celinu sa upečatljivom esetikom i nesvakidašnjom filmskom lingvistikom. Prepis ovih intervjua svedoči o razgovorima usmerenim ka otkrivanju kreativnih mehanizama samog autora koji su neophodni za realizaciju nekog umetničkog dela. Prilikom njegove analize, shvatanja ili ličnog doživljaja neobično je dragoceno saznanje koje se stiče uvidom u sam autorski doživljaj i njegovo neposredno iskustvo (koje je različito u svakom pojedinom slučaju).

Individualnost, način razmišljanja, sagledavanja stvaralačkog procesa, njegove dinamike, ritma, ideje i značaja su apsolutno lične kategorije svakog umetnika i do njih se (delimično) može doći analizom nekog umetničkog dela. Ipak, za potpuno „razotkrivanje" kreativnog aspekta nečije ličnosti neophodan je direktan pristup i vreme. Ovi sukcesivno vođeni razgovori su ipak imali kontinuiranu putanju koja je bila usmerena ka otkrivanju tajne stvaralačkog čina, a sa jednim ciljem: razumevanje prirode umetničkog dela.

Zabeležen intervju je realizovan u periodu od 24. novembra 2008. godine do 29. marta 2010. godine u Beogradu i u Novom Sadu, i bazirao se na razgovorima usmerenim ka filmovima autora: *Homo homini* (1970), *In continuo* (1971), *Ljubav* (1973), *Dan više* (1972), *Moć* (1973), *Kičma* (1975), *Juda* (1972) i *Dani od snova* (1980). Nakon trogodišnjeg razgovora, mnogih dragocenih informacija i pruženog uvida u stvaralačke mehanizme kojima se rukovodi profesor Gilić, postavlja se pitanje jedinstvenog zaključka koji bi sublimirao ovo iskustvo. S tim u vezi nameće se teza koja se često, tokom razgovora, ponavlja i koju je sam autor nekoliko puta naglasio: *umetnost - to je tajna*. Ova misao nas, zapravo, vraća na sam početak analize kreativnog procesa i sukoba se sa naučnim aspektom metode intervjua. Umetnost, u suštini, nije materija podložna naučnim metodama i kao takva jeste specifičan entitet koji ne možemo kategorizovati i sistematizovati nego, jednostavno, lično *doživeti*.

24. 11. 2008. Beograd, hotel *Majestic*

D.L.: U kakvoj je vezi Kamijev *Mit o Sizifu* sa filmom *Homo Sapiens*?

V.G.: Kamijev *Mit o Sizifu* je bio aktuelan u vreme snimanja filma *Homo Sapiens* i on je svakako bio prisutan prilikom uobličavanja ideje samog filma. Međutim, primarni motiv spram kojeg sam došao do filma se tiče mog sna iz detinjstva u kome mi je poveren zadatak da izbrojim koliko zrna ima u jednom ogromnom brdu pirinča ispred mene. (Imate i kod Kurosave u *Autobiografiji* njegovo prvo sećanje iz detinjstva, kada se prolije korito sa vodom u kome se kupao).

Dakle, brdo. To brdo je, u stvari, bure koje se vidi u *Homo Sapiensu*. Bure se puni vodom, ali *ne* vodom sa obale. To nije *ta* voda.

D.L.: Kakva je posuda kojom glavni lik donosi vodu do bureta?

V.G.: Ta posuda se naziva karlica i namerno sam je napunio vodom do vrha. Ona je napravljena od drveta, kao i bure. Budući da je napunjena do vrha, Aligrudić je imao specifično držanje prilikom nošenja karlice, s obzirom na to da je morao da pazi da ne prospe nijednu kap (osmeh). Morao je da drži karlicu sa obe ruke, uzdignutu, a kretanje mu je otežavao pesak.

D.L.: Gde je snimljem film? Eksterijer sa peščanim dinama koje pominjete zaista liči na neku drugu planetu.

V.G.: Film je snimljen tu (pokret rukom), preko puta, na Novom Beogradu. Ali tada nije bilo ničega tamo, nikakvih zgrada niti ičeg sličnog. Prilikom organizacije snimanja filma bilo je očigledno da ćemo imati problema sa dobijanjem dozvole za snimanje na toj lokaciji. Tako se cela ekipa, s opremom, spakovala u čamac. Prešli

smo preko, snimili film u roku od tri dana. Dok su čuvari tog dela obale shvatili o čemu je reč, snimanje je već bilo završeno.
D.L.: Kako ste radili dalje na filmu?
V.G.: Montaža i muzika. Muzika je snimljena u Košutnjaku, ali ono što je bitno za nju je da ona prati ritam filma. Ima svoj tok koji ide, pa stane. Onda opet krene, i tako dalje. Voda koja se prosipa u filmu, ta prosuta voda ima svoju melodiju i ona pretvara muziku u emociju.
D.L.: Često ste govorili o tome koliko je uverljivost bitna za film. U filmu *Homo Sapiens* Aligrudića ste obukli u muško odelo koje je „bezvremeno", odnosno univerzalno – ne pripada po svojim odlikama nijednoj epohi?
V.G.: Uverljivost je najbitnija komponenta filma. Sve je značajno, svaka komponenta. Odnosno, sve komponente su značajne, ali su neke manje važnosti. One i grade ritam filma, koji ima svoj tok - ritam. Taj tok vode na kraju napravi „simfoniju".
D.L.: Koliko je san iz detinjstva komponenta filma?
V.G.: Taj san iz detinjstva (o brdu pirinča koje treba prebrojati) se vidi u filmu *Homo Sapiens*. I jeste komponenta filma, autorska komponenta. Autorsko u filmu mora biti sve, svaka komponenta od koje je satkan film. Moj drugi san iz detinjstva, koji sam sanjao sa nekih sedam godina, je da imam moć da iz sopstvenog oka projektujem slike i prizore – svoje ideje i zamisli. Filmove. To je potpuna posvećenost filmu kao umetnosti kojom ću se baviti u životu. Tako da sam ja oduvek znao da ću se baviti filmom.

08.12. 2008. Novi Sad, kafe *Stela*

D.L.: Često kažete da je život to što inicira stvaranje umetničkog dela. Šta mislite pod tim?
V.G.: Prvo bi trebalo pojasniti šta je to život. Ali on je, kao i sama umetnost – tajna. Sastoji se od prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, budućih trenutaka. Sve što pripada prošlosti, svi ti trenuci, život koji je prošao - to je sve *san*. I svaki sadašnji trenutak uskoro postaje deo prošlosti, tako da i on pripada snu. Tako vidimo koliko je sam život, u stvari, banalan. Svaki trenutak, i onaj koji tek treba da se stvori, prolazi. I tako, sve do *velikog sna*: smrti.
D.L.: A kako taj život – san inicira umetničko delo?
V.G.: Da, život inicira umetničko delo. Ideja o nastanku filma *In Continuo*, na primer, nastala je kao reakcija na tada aktuelni rat u Vijetnamu. U novinama je pisalo kako je, nakon velikog sukoba, reka Mekong... Znate li za tu reku? Velika reka u Vijetna-

mu. Dakle, u tom sukobu je život izgubilo preko tri stotine hiljada ljudi (pauza). Mekongom je tekla krv, reka je bila crvena od ljudske krvi. Ta informacija koju sam pročitao u dnevnim novinama je inicirala ideju o filmu.

D.L.: Kojim putem, odnosno, na koji način?

V.G.: Tada sam boravio u Podgorici i u toku noći sam sanjao san. Bitne snove, inače, treba beležiti. I to odmah po buđenju, ne ujutru nakon ustajanja, kada pola sna ode u zaborav. Noću, dok je sveže sećanje na sadržaj sna. Tako sam se i ja probudio u dva sata nakon ponoći, seo za sto i uzeo olovku i papir. Počeo sam da sastavljam listu ljudskih zanimanja, profesija (nabrajanje uobičajenih profesija). Na spisku ih je, na kraju, bilo sedamdeset i četiri. Među zvanjima se nalazila i reč: koljač. Sutra sam odmah otišao da obilazim klanice tražeći odgovarajući ambijent za snimanje filma.

D.L.: Dakle, tema filma *In Continuo* ima poreklo u Vašem ličnom iskustvu.

V.G.: Uvek mora biti lično, autentično iskustvo. I bitno životno pitanje. Tema filma *In Continuo* je elementarno pitanje ljudske egzistencije i života: stav protiv nasilja. Ta ideja, moj čin, bila je moralna i etička reakcija provocirana vešću koju sam pročitao u novinama. *Niko nema prava da drugom biću oduzme život!*

D.L.: *In Continuo* je, dakle, metafora kojom prenosite Vaš stav.

V.G.: Treba voditi računa o tome kako se ideje prenose posmatraču, kojim putem. Ljudi su raznih mentalnih struktura. I između potpuno neobrazovanog i obrazovanog čoveka postoji luk (gest rukom) koji može da se premosti iskrenošću, iskrenim pristupom ili čak samo rečenicom. Tako deluje i umetnost. To je iracionalna komponenta koja pripada nesvesnom, a prenosi se nedirnuta. Uostalom, umetost je najiskreniji monolog sa samim sobom. Što ste iskreniji – prepoznatljiviji ste.

D.L.: Kakav je bio dalji rad na snimanju filma?

V.G.: Prvo sam, dakle, obišao klanice tražeći adekvatno mesto snimanja. Nakon toga, vratio sam se kući i napisao scenario. Od samog ambijenta dobijete puno, mora se pažljivo odabrati mesto snimanja. Tačka sa koje ćete posmatrati sve. To je bitno i za pitanje same strukture dela (u scenarističkom smislu). Krv se u filmu *In Continuo* javlja kao zajednički činilac između čoveka i životinje. Ona dalje gradi metaforu i vodi do reke. Reka se pojavljuje u prvom i poslednjem kadru, ne slučajno...

D.L.: Pomenuli ste ranije kadar snimljen na reci, na početku filma. Ptica koja je sletela na kamen..?

V.G.: (osmeh) Kod svakog rada se postavljaju pitanja na koja ne možete dobiti odgovor iz svesti, iz racionalnog. Sam sam snimio taj kadar, hteo sam pticu u njemu. Čekali smo (snimatelj i ja) ceo dan da ptica dođe i sleti na baš to mesto. I, kada su svi

već odustali, ostao sam ja sa kamerom. Ptica je došla – ja sam snimio kadar. Svega ima, sve je tu. Samo treba ozbiljno verovati, i cela ekipa mora biti koncentrisana.
D.L.: Prilikom analize filma *In Contionuo* ste napomenuli da su svi akteri u filmu autentični, počev od žene koja čisti prostorije, do samih mesara, koljača...
V.G.: Autentičnost, to jest prirodan vremenski tok je bitan za strukturu filma. Kontrapunkt je bitan za priču, za kontratežu u filmu, a ona – žena se javlja kao kontrapunkt koljačima. Znate kako, *sve je pitanje i sve morate da rešite*. Žena mora da čisti krv. Kako? Čime? Nije slučajno izabrana krpa koju drži u ruci na početku filma ili metla kojom se služi da očisti odvod od krvi... Sve je istinito, autentično, *pravo*. (pauza) Koljači... kako ih obući? Kakvu uniformu im staviti? Sve je moralo biti sastavni deo celine, pa i njihove pregače koje sam im na kraju obukao direktno na telo: koža na kožu. Sve je to nadgradnja dramaturgije njihovog nastupa koja ima vrhunac kod oštrenja noževa, kao pripreme pred klanje. A i samo klanje ima svoju dramaturgiju – vrhunac je sa kadrom u kom nož prodire u telo. U ovoj dramaturgiji, e, tu se mora pojaviti žena, jer i ona ima svoju putanju, svoj izraz. Sledi pranje ruku koje je metafora, ali je sve to i potpuno prirodno, u isto vreme. Morate imati sve postulate prirodnosti, da bi nešto preraslo u metaforu.
D.L.: Dakle, svi akteri koji se pojavljuju u filmu su, u stvari, pravi radnici klanice.
V.G.: Ne bi moglo drugačije da se snimi. Da, svi oni rade u toj klanici, i ona žena – majka, koja se javlja kao njihov kontrapunkt, je čitav svoj život prala krv (pauza). U jednom trenutku sam pomislio da će mi trebati još jedan akter, pa sam tražio da mi dovedu statistu. Kada sam ušao u prostoriju u kojoj su se nalazili mesari – spremni za rad i snimanje – uočio sam odmah da jedan od njih nije *pravi*, iako nisam znao koji je od njih naknadno doveden po mom zahtevu. Naprosto, *on nije bio koljač*. On to nije bio. Svi ostali – jesu. I tako sam ga izbacio iz daljeg snimanja.
D.L.: Rekli ste da ste film *Homo Sapiens* snimili u roku od tri dana. Koliko ste dugo snimali *In Continuo*?
V.G.: Snimanje je trajalo tri – četiri dana. Ja, inače, mentalno montiram i znao sam kako će film izgledati u toku samog snimanja. Sve ima svoje mesto. Svako umetničko delo je organizam za sebe, koji mora da oživi, a da oživi mora da ima sve organe na svom mestu.
D.L.: Kako sve to, delovi filma koje ste pred-vizuelizovali, mora biti snimljeno?
V.G.: Snima se u klanici, i krv je tamo elemetarna stvar. Ona daje metaforu. Svi načini : snimanje kamerom, snimanje zvuka, itd. moraju biti podređeni toj metafori krvi. Od šumova sam napravio muziku za film. Oštrenje noževa, čišćenje i grebanje plo-

čica, lanci koji se sudaraju... Tako da sam bio i „dirigrent“ (osmeh) i iskomponovao sam muziku koja traje dvanaest minuta, dok je izmontiran film trajao jedanaest minuta i nešto malo preko toga. Savršeno se sve uklopilo. O tome vam pričam kad kažem da sve mora da ima svoje mesto.

4. 2. 2009. Beograd, hotel *Majestic*

D.L.: Rekli ste da je umetnost, kao i sam život – tajna. Uvek se pridržavate tog stava, prilikom stvaranja novog dela?

V.G.: Sam stvaralački čin je trenutak začeća. Stvaranje umetničkog dela je isti proces koji se dešava i prilikom začeća samog života. A kako do toga dolazi? Niko ne zna. Na to mislim kada kažem – tajna. Umetničko delo je uslovljeno prirodom. A odakle dolazi ideja? *To* je tajna. Svaki umetnik može objasniti proces kojim je došao do realizacije nekog dela, ali odakle mu sama ideja – to je neuhvatljivo. Kad se začne neka ideja, dakle na samom početku – ona mora imati svoj oblik. A kod slabe svesti – ideja ne bude uvek prepoznata. U prirodi je to drugačije, sve je već određeno. Jedno je kad Bog stvara, a sasvim drugo kad to čini čovek. Treba, zato, doći do tog „prirodnog“ prilikom stvaranja umetničkog dela. A to je dug i veliki put.

D.L.: Svaki umetnik, ukoliko pričamo o pravoj umetnosti, ima svoje autentične mehanizme stvaranje nekog dela.

V.G.: Nemojte govoriti: *pravoj*! To se podrazumeva. O tome govorimo sve vreme.

D.L.: Dakle, mehanizmi spram kojih umetnik stvara svoje delo..?

V.G.: Čovek je svedok života koji živi i to omogućava buđenje uspavanog dela organizma kad ideja „dođe“.

Stvaranje umetničkog dela je prirodan čin, a ne magijski ili, neki... metafizički. Samo je pitanje odakle sve to dolazi. Umetničko delo je potreba organizma da govori o nečemu. Ja sam sa sedam godina bio svestan ljudske želje da se ovlada drugim (ljudima). Film o tome, *Moć*, mi se nametnuo kao potreba. E, to je tajna. Otkud ta potreba?

D.L.: Kako se započeli snimanje filma *Moć*?

V.G.: Za potrebe ovog filma sam se prvo konsultovao sa psihijatrima, ali nauka tu nije mogla puno da pomogne. Hteo sam da napravim film koji govori protiv nasilja, a želja da vi vladate nad nekim drugim je upravo to – nasilije... (pauza)

Glavnog aktera, Roka, sam našao spontano. Kao i u filmu *Juda* (osmeh), gde se glavni akter samo stvorio ispred mene. E, ovo sad već nije tajna, nego postupak rada na nekom umetničkom delu. U okviru tog postupka se aktivira celokupni organizam

da bi se realizovao proces koji vodi ka ostvarivanju ideje. Znate, imate *ideju* i *umetničko delo*. Veza između njih je *postupak*, a on se sastoji od *činilaca* koji vuku poreklo iz vašeg znanja, obrazovanja, detinjstva, iskustava, snova... A i jedno i drugo su: tajne (ideja i umetničko delo).

D.L.: Objavili ste oglas na početku snimanja filma *Moć*?

V.G.: Da, oglas u kom se navodi da će audicija za one koji žele da nauče da vladaju nad drugim ljudima biti održana u hotelu Mažestik dana tog i tog... Nisam ni slutio koliko će se ljudi prijaviti. Kada sam došao u dogovoreno vreme, bio sam zapanjen. Red se pružao do palate Albanija. A ono što me je još više začudilo je bio sastav ljudi koji su se prijavili na oglas. Tu je bilo i doktora nauka, advokata, inženjera, ali i „običnog" sveta... Prvo sam bio odabrao veću grupu koja je trebalo da bude u procesu hipnoze. Na kraju sam broj smanjio na njih dvanaest, kao kod Leonardove Tajne večere. *Moć* ionako obiluje *chiaro scuro* teksturom, ali sa rembrantovskim svetlom. Upoterbljavao sam samo jedan izvor svetla. *Moć* je više poput ulja na platnu, za razliku od *In Continuo*, koji je nešto između ulja i akrilika. Akvarel nije svakako...

D.L.: Roko je bio tadašnji hipnotizer koji je trebalo da održi kurs, nad izabranim akterima?

V.G.: Da, Roko... (pauza) Mene nije uspeo da hipnotiše, onim svojim velikim očima, vide se u krupnim kadrovima filma (osmeh). Kada sam napravio izbor ljudi koji će biti snimljeni u okviru Rokovog kursa hipnoze, trebalo je da nađem lokaciju na kojoj ćemo snimati. Tu mi je pomoglo iskustvo iz detinjstva, jedan crtež koji sam radio za školu francuskog. Eto, i to je tajna: otkud mi taj crtež?

Uglavnom, trebalo je sve suvišno ukloniti iz ambijenta, da se ne bi skretala pažnja sa hipnoze. Tako sam došao do laguma na Kalemegdanu.

D.L.: U filmu se pojavljuje i kadar sa tramvajem..?

V.G.: Da, taj tramvaj smešta radnju u određeno mesto, informiše nas o tome gde se sve to dešava. Ujedno se javlja u filmu i kao znak poluvremena. Film se, naime, sastoji iz dva dela. Prvi deo je rad na hipnozi a u drugom delu je primena same hipnoze. Roko manipuliše akterima sve vreme, jer bez manipulacije nema ovladavanja nad nekim drugim. Kad on ovlada njima, onda može da im radi šta god hoće. To je prvi deo filma. U drugom, oni sami počinju da primenjuju svoje „znanje" tako što svi pokušavaju da ovladaju nad ostalim učenicima... „Najjači" među njima ovladava svima, prošiva ih iglom. I na kraju – prošije i sam sebe. Ostane sam, sa vrhom igle i – šta dalje? Sam je sa iglom..! (gest rukom)

D.L.: Kakvo je bilo opšte osećanje tokom snimanja?

V.G.: Teško je to bilo podneti, zbog pukih činjenica. Ljudi koji su se prijavili na oglas su se pojavili u svom pravom svetlu. U toku procesa hipnoze, kada su dobili „svojih pet minuta" – bili su u stanju da eliminišu, naprosto *zbrišu* čoveka pored sebe! To je intenzitet umetničkog dela: što prenosi životno iskustvo deset, sto puta jače! Uzmite Munkov *Krik*. Ako ga poredimo sa krikom koji se pojavljuje u filmu, onda kada jedan od aktera saznaje da ne vidi... Ništa je Munk u poređenju sa tim!
D.L.: U filmu postoje dva krika?
V.G.: Da, jedan je taj koji sam pomenuo, a drugi je nemi krik, onaj koji se vidi kada se probadaju iglom. Takođe ima i plač deteta na kraju filma, što je, zapravo, plač čovečanstva. Taj detinji plač sam uzeo, sa dozvolom, od japanskog kompozitora sa jedne Bitef predstave.
D.L.: Kakve su bile reakcije publike na projekciji filma *Moć*?
V.G.: Film je prikazan u Kanu i nakon njegove projekcije je u sali vladao muk. Ni aplauz, ni reč... ništa. A opet, 1990. godine sam u Lionu bio član međunarodnog žirija. U okviru toga sam prikazivao svoje fimove. Nakon projekcije filma *Moć* doživeo sam ovacije ostalih članova žirija. Nakon ovog sam rešio da više neću biti član nikakvog žirija, niti da ću se eksponirati na neki drugi način. *Ne*! Dok mi ne bude omogućeno da ponovo radim i stvaram.
D.L.: U Trifoovom intervjuu sa Hičkokom, Hičkok na jednom mestu tvrdi da je hipnozu nemoguće zabeležiti filmom.
V.G.: Eto, vidite da nije u pravu. (osmeh)
D.L.: Šta ste radili po završetku snimanja?
V.G.: Zbog težine filma *Moć* sam znao da sledeći film koji snimim mora biti kontrateža ovom. Tako sam snimio *Ljubav*, to je film u kom je zastupljena druga vrsta moći. Naprosto, osećao sam da moram snimiti takav film, zbog samog sebe.

12. 03. 2009. Novi Sad, kafe *Stela*

D.L.: Koje komponente mora da poseduje svaki, pa i stvaralački rad?
V.G.: U okviru kreativnog rada morate krenuti od postupka, pa se osloniti na estetiku, filozofiju, itd. Postupkom definišete strukturu vašeg rada. Sve što se radi ozbiljno je dobro. A sam nivo ozbiljnosti je već personalna stvar. U ozbiljnost nije uključen samo proces mišljenja, nego i emotivnost. Sa emocijom se „prelazi granica". Kada stvarate umetničko delo, to delo je vaša stvarnost tada, a ne realan svet oko vas. Kosmički *dah* oživljava vaš lični, stvaralački *duh*. On ga začne i vaš duh tada postaje aktivan.

31. 03. 2009. Beograd, hotel *Majestic*

D.L.: Kako sagledati umetničko delo?

V.G.: Ne može se sagledati neko delo ukoliko se ono ne sagleda globalno, odnosno ukoliko se ne sagleda čemu to delo vodi, koja mu je ideja. A umetničko delo mora biti organizam. Kad znate kakav je „organizam", znate i o kom njegovom sastavnom delu je reč. Tragate za jasnoćom. Kad vam je nešto jasno, onda se dalje razume o čemu je reč...

D.L.: Kako sagledati teme koje su globalnog karaktera?

V.G.: Nekoliko osnovnih tema egzistira u umetnosti. Jedna od njih je smrt, na primer. Pa zatim imate ljubav, moć, itd. Tema u filmu *Kičma* je samoubistvo.

D.L.: Rekli ste da ste, nakon filma *Moć*, morali da snimite film *Ljubav*, kao ispunjenje lične potrebe za harmoničnošću osećanja i iskustva?

V.G.: Da. Za film *Ljubav* sam tražio par koji se voli. I to je, tu iskru sam odmah spazio. Bili su mi ponuđeni razni drugi parovi, ali sam ih odbio. Previše je bilo malograđanki među tim ženama, našmikanim, začešljanim... (odmahuje rukom). Kako nisam našao odgovarajući par, ponudili su mi da odem i da upoznam još jedan. Muž je radio na gradilištu, na gradnji mosta na Đurđevića Tari, a ona - žena - je bila kod kuće, negde na brdu. Krenuli smo sa njim do njihove kuće, cela ekipa i ja. Kada smo stigli, ja sam samo pratio njihove reakcije... Njen *pogled* kada ga je ugledala, svog muža – to se odmah videlo! Lice joj se ozarilo kada ga je videla. Svako telo vibrira, odaje emocije... Eto, kao što je život – tajna, i ljubav je tajna (osmeh).

D.L.: Rekli ste da ste često sami snimali kadrove vaših filmova. To je slučaj i kod filma *Ljubav*?

V.G.: Pri odabiru prvog kadra, tačke snimanja, sam bio izuzetno koncentrisan. Koncentracija je jako bitna kod upijanja ambijenta. I jako je bitno odakle ćete, sa koje tačke, početi snimanje filma. Taj prvi kadar, gde se skoro susreću dve polovine mosta ima i horizontalno kretanje unutar sebe.

D.L.: Snimljen je svakodnevni ritual ovog para: ručak. To je metafora njihove ljubavi?

V.G.: On je na visini, a ona mu donosi ručak. Pa, pogled kojim ga prati kada silazi sa mosta, sa neba, oblaka (osmeh, potez rukom)... To su ti *mikro pokreti* koje beleži kamera, a koji nose velike emocije i osećanja. Dok je muž silazio, ona je napravila pokret – iz straha. Tu se kadar širi sa krupnog na širi plan. Njihov ručak je morao da bude autentičan, jer to savladava igru pred kamerom. Prisustvo kamere mora biti izbrisano, da bi se nastavio dalji rad i dobila autentičnost. Oni ručaju, i u toku obeda on joj rukom sklanja kosu sa čela. Taj gest – to je *to*. Nema puno priče, ni akcije. Sve

je emocija. Na kraju, on odlazi. Ide njen krupni plan, pa opet most, zvuci... Sve je jači zvuk građevine, kako se on udaljava. To je suprotno prirodnoj logici stvari, ali naglašava psihološki momenat samog kraja. To deluje na emocije, inverzija koju sam pomenuo se i ne primeti, ali deluje na osećanja. Tada činjenica prerasta u *poetsku* činjenicu. To vam je čist filmski postupak, koji se protivi prirodi, ali čini poetski postupak. Od njega se gradi umetničko delo. A umetničko delo mora imati sledeće komponente: mora biti (gest rukom, nabrajanje): *novo*, *maštovito* (ili originalno), *autentično* i *trajno*.

15.05.2009. Beograd, hotel *Majestic*

U toku ovog razgovora profesor Vlatko Gilić mi je prepričao scenario koji je napisao i koji želi da realizuje. Zbog ukazanog poverenja, taj deo razgovora ne prenosim. Ovo su samo neke od misli koje su zabeležene tokom kasnijeg dela razgovora.

D.L.: Kako promena vremena, odnosno raznih epoha utiče na vizuelnu izražajnost snimljenog filma?

V.G.: Pa i senzibilitet se menja, to je normalno. Uzmite Šekspira, na primer. On vam je večito moderan, samo se menja garderoba u kojoj se njegova dela realizuju, izvode. Scenografija, itd. To su samo načini prikazivanja.

D.L.: A kako prolaznost vremena utiče na sagledavanje forme nekog dela?

V.G.: Nama, ljudima je banalnost, odnosno bukvalnost - suština života. A umetnost je sve drugo, samo nije to. *Unutrašnja isijavanja*: to je umetnost.

02.08.2009. Beograd, hotel *Majestic*

D.L.: Često pominjete koordinatnu tačku posmatranja. Povezujete je i sa filmom i sa samim životom...

V.G.: To je tačka odakle se sve posmatra (uzima olovku i crta skicu u svesku u koju zapisujem beleške: ><) i svaki čovek je poseduje. Koliko je velik ugao vašeg unutrašnjeg sagledavanja, toliki je (mora biti) i vaš spoljašnji ugao sagledavanja. U sredini toga je tačka posmatranja na svet i sve ostalo... Kada sam tražio početnu tačku snimanja u filmu *Ljubav*, oslonio sam se na koncentraciju. To mi je bila pomoć prilikom postavljanja realnih koordinata za snimanje filma. To je kod svakog filma različito i zavisi od inspiracije. Znači: koncentracija i inspiracija pomažu upijanje nekog ambijenta, što je bitno za početak snimanja svakog filma. Postavljanje koordinata kao polaznih tačaka pri snimanju. Spram originalne inspiracije i ideje, drugačije su i koordinatne tačke svakog filma.

D.L.: To - koncentraciju - dovodite u vezu sa stanjem same svesti?
V.G.: Postoje četiri stanja svesti i ova podela je poznata istočnjačkim kulturama, koje sam počeo da čitam još sa sedamnaest godina. Dakle, prvo stanje ili stupanj svesti je: *koncentracija, „obična"*. Zatim ide *san*, pa *duboki san* i, na kraju, stanje gde se *realno odvaja od irealnog*. Ili *subjektivno od objektivnog*.
D.L.: A svakodnevni život i svest? Kakav je tu odnos?
V.G.: Ne bih mogao da živim u banalnom svetu bez razmišljanja o duhovnom, to jest univerzumskom pitanju... (pauza) A banalnost života se nameće! I još mi ne dozvoljavaju da radim... već trideset godina.
D.L.: A scenariji koje ste napisali?
V.G.: Ja još uvek imam nadu da ću da radim i da snimam. Da nemam tu nadu, propao bih (osmeh). Nada je, inače, u istočnjačkom smislu – snažna. Ne samo uverenje, nego i činjenica koja vas drži i održava u životu... U svetu je jedina ravnoteža – umetnost.

16.11.2009. Novi Sad, kafe *Stela*

D.L.: U knjizi *Estetika filma* (Clio, grupa autora) se navodi razlika između Bazenovog i Ejzenštejnovog shvatanja montaže. Šta vi mislite o tome?
V.G.: Pa, samo je jedan od njih dvojice autor! (osmeh) Znate kako: koliko ima autora – toliko ima i shvatanja montaže kao postupka. Montaža vam je spajanje, konstruisanje organizama sa nekom namerom. A to je suština – organizam. Tu je smeštena namera. Montaža mora biti precizna i tačna, inače organizam ne funkcioniše. Isto kao i ljudski organizam. Prst, svaki prst na ruci (gest rukom) ima svoje mesto i svoju namenu...
D.L.: Dakle, montaža pripada autoru, kao i sve na građenju nekog filma, uostalom.
V.G.: Imate, na primer, montažne eksperimente Pudovkina i Kulješova. To nije montaža, nego manipulacija. Breson je jedini shvatio montažu na pravi način. Primer za to imate u *Mušet*. A to isto (*a propos* Bresona) je uočio i Tarkovski. Uvideo je veličinu Bresona, u smrti *Mušet*, koju navodi kao primer. A nevredan čovek ne može videti vredne stvari...
D.L.: Vi ste, dakle, kao autor često i snimali kadrove vaših filmova, radili montažu, birali muziku.
V.G.: Morate sagledati celinu prilikom stvaranja umetničkog dela. Tako je kadar deo celine filma i kao takav mora sadržati celinu unutar sebe. Naučno je dokazano da je deo celine – celina za sebe. A montaža je deo filma, naravno.

D.L.: Kako posmatrati film u odnosu na opštu istoriju umetnosti, s obzirom na to da je najmlađa umetnost od svih?
V.G.: Film je umetnost koja je mlada i koja se bazirala na već definisanim estetskim kriterijumima starih umetničkih disciplina, odnosno ostalih lepih umetnosti kao što su književnost, muzika, likovne umetnosti... Tako da estetičari uvek, po nekoj inerciji, prave pogled *spolja* na neko umetničko delo. A umetnost – to je pogled iznutra. Treba razlikovati pogled *na* delo i pogled *u* delo. Umetnost je tajna, kao i život. Ona je sva *iznutra*, a ne *na*.
D.L.: Zato tvrdite da život pruža glavni podsticaj za neko umetničko delo.
V.G.: Da, pitanje života podrazumeva postojanje prošlih, sadašnjih i budućih trenutaka. (pauza) Uvek je *sada*. Prošlost pripada snu, budućnost će neminovno postati sadašnjost, pa prošlost. Tako da sve pripada snu, u stvari. I umetnička dela koja napravite su „odsanjana", s tom razlikom što postoje činjenice tog sna. A činjenice su delo. Kroz delo vi shvatate taj san. Mada, i bez dela – on postoji (osmeh) zato što je kosmički neuništiv, zabeležen je u kosmičkom dahu, jedino što (kao delo) nije realizovano, nije stvoreno u materijalnoj formi.
D.L.: A komponenta lepog u umetnosti?
V.G.: I pitanje lepote je – tajna (osmeh). Čime se doživljava lepota? Vrhunsko ostvarenje? Ili prirodna lepota? Ne možete naterati nekog da doživi lepotu. To je dar. Isto kao i kod stvaranja... Na kraju, umetnost je tajna do koje je teško dopreti. I što ste bliži njoj, sve ste dalje... nedostižna je. (pauza) Praslika lepote – tajna, isto. Samo svaki čovek nije lep, kvari se iznutra, to ga ruži.

23.11.2009. Novi Sad, kafe *Stela*

D.L.: Kako prostor funkcioniše u okviru filmskog sadržaja i filmskog izraza?
V.G.: Prostor, kao komponenta filma, se bira na osnovu podteksta koji mu daje značenje i u okviru je filozofije priče i estetike filma. Dobar primer za to vam je kako ambijent u kom smo snimali *In Continuo* naprosto nije primio statistu dovedenog među ostale mesare.
D.L.: Rekli ste da on, jednostavno, nije bio *koljač*. Kako se neko opredeli da bude ono za šta je stvoren?
V.G.: Svakom je put već određen, a taj svako već misli da je vlasnik tog puta. A da li je u zabludi? Ma, ne. U stvari, nijedan čovek ne misli o tome.
D.L.: Prošlog puta sam pomenula razlikovanje dva principa montaže, pa ste potvrdili stav o autorstvu.

V.G.: Nemojte previše ulaziti u teorije. Ne mogu svi definisati stvari onako kako treba. Odnosno, ne mogu definisati oni koji nisu *autori*. I to ne bilo kakvi, nego autori poput Bresona. To definisanje – poput Godarovog – to nije nevažno, ali to nije film.

11.01.2010. Novi Sad, bivši kafe *Amadeus*

D.L.: Pomenuli ste danas na času film *Amadeus* Miloša Formana?

V.G.: Da, pominjao sam način na koji je naracija upotrebljena. Imate odnos Salijerija i Mocarta. Naracija Salijerija je ono što je sadašnjost filma i to je jako dobro urađeno. A slika, priča o Amadeusu je prošlost. A mi smo, kao gledaoci, uvek svesni sadašnjosti – zbog Salijerija. To je stvarno jako pametno izvedeno. Dobar je to postupak. Složen, tajanstven i dobar... da kroz sadašnje vreme govori prošlost. Postoji taj postupak u kinematografiji, naravno. Ali ne na ovaj način.

08.02.2010. Novi Sad, kafe *Atina*

D.L.: Preporučili ste Jungovu knjigu *Sećanja, snovi, razmišljanja*.

V.G.: Da. Ja sam se sa Jungom sreo prvi put u svojoj šesnaestoj godini. Trebala mi je knjiga o tipologijama ličnosti, a nisam mogao da je nabavim. Tako sam je prepisao celu, rukom, da bih imao svoj primerak.

D.L.: Još jedna knjiga koju ste preporučili je *Vajanje u vremenu*, Tarkovskog. On vam je i poslao svoj scenario?

V.G.: Tarkovski mi je poslao scenario „ na ponudu", iako se nikada nismo upoznali. On i neki njegovi ljudi su gledali moje filmove, pa je taj scenario poslao po delegaciji.

D.L.: I, da li ste hteli da ga snimite?

V.G.: Poslednji film koji sam snimio je *Dani od snova*, 1980. Od tada nisam radio. Umesto snimanja, pišem scenarije, priče. Taj scenario koji mi je poslao Tarkovski, pročitao sam... dao sam ga na prevođenje i pročitao sam ga. (pauza) Tačno mi je bilo jasno zašto on sam neće da ga snimi (osmeh).

D.L.: Koji je bio razlog?

V.G.: Prvi deo scenarija je odličan, ali Tarkovski nije mogao da ga radi zbog poetike koju je upotrebio u *Stalkeru*. Ovo je trebalo da bude film posle *Stalkera*. Snimio je *Nostalgiju* i tamo se vidi ono o čemu pričam. Neki delovi su odlični, a negde -„proklizava". Znate, kad racionalno hoćete da se upustite u tajnu, to „proklizava". To je nedodirljiva oblast za svest, za racio. Forma filma se mora rađati zajedno sa sadržajem koji je probudio taj neprobuđeni deo umetnika, koji ga je doveo do ideje. Može

sve dalje da se racionalizuje, ali samo ako je primarna komponenta – tajna. Jednom kada se probudi sadržaj, kad počne da pulsira kroz organizam, on mora da ima svoju formu koja se opet pronalazi kroz dar. Ne kroz knjige, kroz nauku.

D.L.: Kako deluje taj dar?

V.G.: Dar je pokretač umetnosti. Ako je dar tajna, vi ga ne možete tretirati preko nekih drugih komponenti. Nego, *opet* preko dara.

D.L.: Tarkovski kaže da je cilj umetnosti: *„Cilj umetnosti je da pripremi čoveka za smrt, da preore i izbrazda njegovu dušu, učinivši ga sposobnim za okretanje dobru."*[1] Šta je za Vas cilj umetnosti?

V.G.: Cilj umetnosti je – potreba. Odnosno, ispunjenje potrebe umetnika. Ja sam trideset godina u nemogućnosti da ispunim tu potrebu. Kao što imate začeće života. Majka nosi dete devet meseci pre nego što se porodi. Meni je to uskraćeno. Znam šta bih radio, ali ne mogu. Kao trudnica koja ne može da se porodi... Tako je i Tarkovski izgubio nešto bitno kada je iz Rusije otišao u Italiju. Izgubio je svoj *koren, nit* sa Rusijom. I *Nostalgiju* je zato počeo da radi na racionalnom nivou. Ceo film počiva na nečemu što nema tajni.

D.L.: Na časovima ste pomenuli i Bergmanov zapis o Tarkovskom.

V.G.: Moram potražiti te sveske, ali - da. Bergman na jednom mestu kaže: „Mi smo svi tragali za ključem od sobe u kojoj je Tarkovski već bio. Tamo se snovi posmatraju kao činjenice". I tu vam je bitna komponenta straha od smrti. To vas „usidri" tamo gde ste „isidreni". Taj strah Tarkovskom nije dao da beži u iracionalno. A posle *Nostalgije* je snimio *Žrtvu*. Tu su pojedini pasusi upravo to o čemu je Bergman govorio. Mada, ima i „repova" iz *Nostalgije*.

D.L.: Tu „isidrenost" ili „iskorenjenost" pominje i Jung u svojoj knjizi *Sećanja, snovi, razmišljanja*, u poglavlju koje se odnosi na njegova putovanja.

V.G.: Tamo ima jedna interesantna priča, kod puta u Južnu Ameriku. Jung je razgovarao sa južnoamerikancem o *Ritualu Sunca*. Interesantna je bila ubeđenost tog čoveka da on ritualom omogućava suncu da svaki dan ponovo izađe. I da tim svojim ritualom, on ne pomaže samo sebi, već i čitavom svetu. E, *to* – to je umetnost. Iracionalna komponenta. I iskrenost. Bez iskrenosti nema umetnosti.

D.L.: A kako se premosti taj jaz glume kod igranih filmova? Mislim na komponentu iskrenosti.

---

[1] Andrej Tarkovski, Vajanje u vremenu, Umetnička družina Anonim, 1999, str. 42.

V.G.: Kada sam snimao *Kičmu*, Dragan Nikolić je sam rekao: „Ne znam šta sam i kako sam glumio, znam samo da sam bio hipnotisan." I to se vidi. A pored toga, imao sam ja i naturščike u *Kičmi*. Doktor, pa glavna protagonistkinja... Sve u funkciji tajne (osmeh). Znate li kako je Ajnštajn rekao: „Meni je dovoljno to da znam da postoji tajna".

08. 03. 2010. Novi Sad, *Radio Cafe*

D.L.: Kako ste pronašli lokaciju za snimanje filma *Dan više*?

V.G.: Bio sam na putu za Skoplje i prolazili smo pored tog Bujanovačkog blata. Tamo se nalazilo more šatora, ne možete zamisliti koliko šatora, sa svake strane te bare. Tada nije bilo nikakve banje tamo, samo blato. I svi ljudi – skupljeni na to jednom mestu, bara velika... ma, preko deset hiljada šatora.

D.L.: Rekli ste da je vaše filmove potrebno gledati na velikom platnu. Ne bioskopskom, nego festivalskom.

V.G.: (osmeh) Da, na festivalskom. Znate kolika je veličina tog platna? Dvadeset i pet metara.

D.L.: Može li se, onda, dobiti pravi utisak prikazanih tekstura vaših filmova u postojećim uslovima? Mi ih sad možemo gledati samo na TV-u.

V.G.: Znate kako, u filmu *Dan više*... to blato je crno, vi ne možete da zamislite koliko je to blato crno. To se na malom formatu ne vidi.

D.L.: Danas je tamo izgrađena banja. Blato je, kažu, lekovito. A da li je to ugrađeno u ideju vašeg filma?

V.G.: Ti ljudi koje sam zatekao na toj bari... Bilo je među njima i lekara. Jeste, lekovito je. Inače bi se svi zarazili (podizanje obrva). Ima lekovitih svojstava u tom blatu. Da bi se sprečilo okupljanje tolike mase ljudi, preko noći su dovoženi kamioni puni lomljenog stakla koje je sipano u tu baru. I do jutra se staklo transformisalo. Otupele mu oštrice. Nikom nije bilo ništa.

D.L.: Moj prvi utisak nakon gledanja filma je odbojnost prema tom ljudskom porivu da proživi dan više na taj način. Prema egzistencijalističkoj teoriji Gabrijela Marsela, njihov način je pogrešan. Da teže pravom produženju svojih života, blato im ne bi ni bilo potrebno?

V.G.: Tako mislite? Niste u pravu. Jako je bitna devojka koja se pojavljuje u filmu. U prvoj polovini negde i na samom kraju filma. U poslednjem kadru ona se češlja – prosvetli se (pauza). Prošla je kroz pakao da bi stigla do tog češljanja. I zato je to taj „dan više". Vi ni ne mislite šta je sve potrebno za taj običan čin češljanja. Za vas je to

običan, svakodnevni ritual. A ona je prošla kroz pakao pre toga.
D.L.: To i jeste bila jedna asocijacija na vaš film: Danteov pakao?
V.G.: Da, nakon jedne projekcije prišao mi je jedan profesor i rekao: „ja ovako zamišljam Danteov pakao". Mnogo znači ljudima svaki sekund života. Dostojevski je, na primer, izbrojao da ima pet ljudi „ispred" njega. To jest, izbrojao ja koliko još ima života za njega samog. Šta znači tada i jedan sekund!
D.L.: Ključna stvar u Vašem stvaralačkom radu su scenariji na kojima ste radili nakon *Dani od snova*. A niste ih realizovali.
V.G.: Da, ti nesnimljeni filmovi – scenariji – su ključna stvar zbog sinteze o klimi u okviru koje ja nisam mogao da stvaram prethodnih trideset godina. To je jako značajno. Jedan autor koji je onemogućen da stvara, trideset godina (pauza). Klima te duhovne nemaštine je odgovorna za to. U okviru nje je bilo logično da ja ne mogu da stvaram. Već sam Vam naveo moj slučaj kroz paralelu sa trudnicom kojoj nije omogućeno da se porodi. Dete joj sazreva u utrobi, a ona ne može da se porodi. Dete na dete... Da plod ne bi istrulio – ja bih, inače, umro – e, da se to ne bi dogodilo, mora se pronaći unutrašnja esencija, supstanca iz koje je sve to proisteklo. Otud ta deca.

22. 03. 2010. Novi Sad, kafe *Šekspir*
D.L.: Niste nikada rekli kako ste došli do teme filma *Juda*.
V.G.: Tema? Izdajstvo. A film je snimljen 1971.
D.L.: U emisiji posvećenoj vama na TV Art iz 2006. u kojoj je gostovao Ranko Munitić ima fotografija iz dokumentacije sa snimanja filmova. Jedna je baš sa snimanja filma *Juda*. Vi sa snimateljem...
V.G.: Ah, da. (pauza) A i ja sam na kraju morao sam da snimim kadrove ujeda zmije... Pazite, čovek pristane da ga zmije ujede i da mi to slikamo. Ja pitam snimatelja da li je snimio, on odgovori „Ne znam". Ja odem, na dva sata, da ne bih pokazao bes, a akter samo kaže: „Snimićemo ponovo". Tako i drugi put. Opet – ne zna da li je snimio. Na kraju sam ja uzeo kameru i sam slikao kadar. Pazite, on nam je tako mirno izašao u susret. Dozvolio je da ga tri puta zmija ujede u toku jednog jedinog dana! Kad sam slikao, znao sam da je kadar snimljen. Nekad sve morate da uradite sami da biste bili sigurni.
D.L.: Vi ste i snimili više od tog kadra ujeda?
V.G.: Pa, da... vidite, taj kadar kad ga zmija ujeda... držao sam ga sve dok zmija nije izašla iz kadra. Jer to je bio kraj. Snimatelj bi snimio ujed i zaustavio kameru. Ne, kraj

kadra je kad zmija izađe iz njega. To je kraj te određene celine. Bez njenog izlaska, odlaska iz kadra, ne bi delovalo istinito to što je snimljeno... To vam je sve u uzajamnoj vezi. Sve ima svoj ritam.

D.L.: I kod montaže materijala?

V.G.: Naravno. Sve ima svoj tajming i ne sme se montirati na taj način da se naruši celina. Kao i kod scene kada se čovek bori sa zmijom. To je snimljeno iz ruke (pauza) i montirano je tako da mora biti uverljivo.

D.L.: Kako ste došli do toga da obradite temu izdajstva?

V.G.: Čovek prvo izdaje sebe, pa onda sve druge. Zato njega prvo ujede zmija, jer on misli da su zmije svuda oko njega, a ne u njemu samom. A ona jeste u njemu. U njemu je izdajstvo.

D.L.: Rekli ste već da ste znali kako ćete pronaći materijal za film kada se uputite u taj krš?

V.G.: (smeh) Pa da, znao sam. Krenuo sam peške, kad smo stigli tamo. To je potpuno iracionalna komponenta. Znao sam gde treba da idem, kada smo stigli. Ostavio sam ekipu i otišao u taj kamenjar. Tamo se, kao tačka iz daljine pojavio čovek. On. Neke stvari naprosto – znate. Znao sam da će on biti u filmu. Stupio sam u kontakt sa njim. Čovek četrdeset godina živi od zmija. Prodaje otrov Nemcima za serum. Isto tako sam znao da će biti i magle koja mi je trebala u toku snimanja. Videli ste tu maglu na filmu? E, snimanje je trajalo oko četiri dana, a meni je zbog atmosfere trebala magla. I znao sam da će je biti. Poslednji kadar, kada on ide preko kamenja i traži zmiju... na kraju je nađe u svojim grudima. Tu mi je trebala magla. Tačno se pojavila to jutro i digla se kako se završilo snimanje kadra.

D.L.: On (glavni akter) je izuzetno uverljiv u tom poslednjem kadru.

V.G.: Pa, da. Tako vam je kada je istinito to što snimate. On je čovek planine, ceo život je proveo sa zmijama i to se oseti na filmu. Kada smo bili na snimanju – videli ste kako to tamo izgleda, sam kamen, svuda okolo. On je mogao da otkrije jednim pogledom ispod kog kamena se nalazi zmija. I to je mogao da kaže i koja zmija je ispod kog kamena: poskok, modraš... Taj kadar koji pominjete, kada otkriva da je zmija u njegovim grudima - njemu je rečeno šta treba da radi, ali je on bio vrlo uverljiv u tome.

D.L.: Kako ste došli do tako definisanog kadra?

V.G.: On traga za zmijama u daljini, prvo. Zatim se približava, sužava krug u kom traži. Onda stane, pa traži u svojoj košulji, pa u grudima i tada shvati da su zmije u njemu. Eto, to je rešenje! I, treba da bude vizuelno jasno – a da bude samo jedan

kadar. *To* je rešenje!
I ton u tom kadru je prvo spoljašnji, pa se polako pretvara u unutrašnji, koji dolazi iz njega. To su zmije u njemu samom.
D.L.: Na kraju se čuje ljudski povik: „ehej"?
V.G.: A ko drugi da se tamo javi, nego čovek? Nisam hteo dalje. Ljudski glas je suština. Jer, u tom trenutku je najbitniji ljudski glas koji mu stavlja do znanja da ima još nekoga u toj pustinji. Ljudski glas je suština.
D.L.: Niste samo sami snimali kadrove. Snimali ste i ton?
V.G.: Da, intervjuisao sam zmije (smeh). Išli smo do te mere da su zmije napadale mikrofon koji smo im prinosili. A to je moralo biti snimljeno tako. Zvuk je misao jednog predmeta. Jer, kad čovek misli pokrene milione ćelija da bi tu misao saopštio. A sad, pitanje je kako to uradi materija. Staklo, gvožđe... Sve na neki drugi, sebi svojstven način.
Kada radim, ja sam koncentrisan. Promenim realnost: iz životne pređem u umetničku, to jest stvaralačku realnost. Potpuno posvećenje onom što želite da napravite. Senzori su usmereni ka impulsu koji je potpuna nepoznanica za organizam, oni (senzori) ga registruju i prepoznaju. I tako je dok radite film. Kada se snimanje završi, on i dalje radi i vi se tako polako vraćate u realnost. Tu nema ničeg neobičnog. Naprosto je to sastavni deo onog što vi osećate. Polako se vraćate u realnost nakon toga, u banalno.
D.L.: Kako pronađete adekvatno rešenje za realizaciju te nepoznanice?
V.G.: Kako... Zmija ne sme da se pojavi u kadru, niti jedan put u filmu više od onog što je potrebno. Nijedan put! Morate je naslućivati. Pitanje pojavljivanja zmija u tom trenutku je vrlo osetljiva stvar. I trajanje njihovog pojavljivanja. Zmije i njihovo prisustvo se mora naslutiti. To pojavljivanje i nepojavljivanje zmija su elementi. Kao u muzici, pojavljivanje i odsustvo tonova. To sve gradi ritam i celokupni balans.

Novi Sad, 29.03. 2010. Kafe *Stela*

D.L.: Kolika je zapremina posude u kojoj se nalazi krv u poslednjem kadru filma *Kičma*?
V.G.: Tu posudu sam našao tamo, na snimanju. Ne znam kolika je bila. Krv u tom kadru, to je krv Dragana Nikolića. A ljudsko telo ima tri do pet litara krvi, ne znam tačno.
D.L.: I mozak koji je u jednom kadru filma, nije mozak svinje?
V.G.: Ne, isto je ljudski. Pa mora, vi sečete ljudski život, misao, sećanja. Zato to mora

biti ljudski mozak, a ne svinjski. Ne sme biti laž.
D.L.: Da, ali kuće koje je takođe u *Kičmi* ubijeno je uspavano, u stvari.
V.G.: Naravno, pa ne bih nikada za svoje potrebe ili potrebe filma uzeo nečiji život. To je pitanje: do koje mere ići i gde je granica uverljivosti.
D.L.: Vaše studente režije ste na prvoj godini slali na sudsku medicinu da posmatraju obdukcije?
V.G.: Da, i to na prvoj godini i pre prvog zadatka. Postoji za to ogroman razlog. To je prvi pravi susret sa smrću koja je neminovna. Oni se u toj vežbi sukobe sa nečim što se zove smrt. Prisustvuju na prosekturi (obdukciji), a onda na bazi tog doživljaja prave svoj prvi zadatak iz režije: pozorišnu etidu.
Znate kako, oni su mladi i nesvesni mnogo toga. Posle ovog iskustva, sve što je izgledalo „lako ćemo" – odjednom dobije ozbiljniji ton. Ima i drugih koristi od ove vežbe: vide se granice izdržljivosti organizma. Ali, to nije nikakav psihološki test. Važniji je njihov odnos prema stvaranju te male etide, kasnije. Tamo se vidi pravi uticaj te vežbe. Zato je ta vežba na prvoj godni studija, odmah, na početku. Jer, oni na toj svojoj prvoj pozorišnoj etidi ispoljavaju svoj temperament.
Strah od smrti je univerzalna stvar, to je praiskonski strah.
D.L.: Koliko ga ima u snovima?
V.G.: Snovi su značajni, a san je najslobodnija zona u ljudskom organizmu. Imate uverljive snove, snove koji su toliko uverljivi da ste vrlo često pod utiskom sna i njegove uverljivosti kada se probudite. Uverljivost sna je najlepša i najbolja uverljivost koja postoji. Bilo da se radi o materiji ili antimateriji. Nema zemaljske zakonitosti u snu... vreme, gravitacija, trajanje... Na san ne može da se utiče iz ovog života. Može samo da se tumači, a i to ne uvek. I to je dobro, dobro je da čovek ne može da utiče na snove.
D.L.: Koliko ima snova u filmu *Dani od snova*?
V.G.: Dani su sazdani od snova. Sve je realno, a opet sazdano od snova.
Inače, snovi su zahvalni zato što preko njih saznate mnoge stvari. Problemi u životu izazivaju arhetip koji se ispolji u snu. Snovi više prodiru u slojeve arhetipa. Zašto? Zato što jaka emocija pokreće prodiranje u arhetip. San vam je beg od banalnosti samog života.
D.L.: Koliko su akteri u vašim filmovima izmešteni iz banalnosti života? (prilikom snimanja)
V.G.: Aktera iz filma *Juda* više nikada nisam video. Ali jesam sreo ženu koja se pojavljuje u filmu *In Continuo*. Bio sam zatečen, prvo, onim što mi je rekla poslednjeg

dana snimanja filma. Snimao sam reku i nije mi bilo, znate, sve baš „potaman". Ekipa je bila opuštena, ja se nervirao, a ona je prišla i rekla: „Sine – baš tako, sine – nemoj da se nerviraš i mene sve ovo što vidim *tangira*". Ej, baš tim rečima. Nisam to očekivao, da uopšte upotrebi taj izraz (osmeh). A inače, tokom filma, radila je sve kako treba. Sve po uputstvima koja sam joj davao, kao prava glumica. Sve je shvatala precizno, savršeno je shvatala preciznost mizanscena, bila je besprekorna. Svi ostali su imali ista precizna uputstva, pa su grešili. Ona – ne. (pauza) „Tangira"... nisam očekivao tu reč od nje.

No, film je dobio Grand Prix u Beogradu i ja sam nakon toga otišao u Podgoricu, obišao kasapnicu i protagoniste. Odneo sam im piće, njoj sam nešto kupio, ali nje nije bilo tamo, već je bila otišla u penziju. Posle toga sam je ipak sreo, na pijaci. Nosi ona gajbu sa pilićima, puna gajba žutih pilića. Dao sam joj to što sam joj kupio, poklon, a ona mi je tad rekla: „Ja nemam nikoga, a znala sam da je to trenutak – sad parafraziram – kada će se nešto znati o meni". Mislim da je rekla: „Ja nešto ostavljam".

D.L.: A Dragan Nikolić? Kao glavni protagonista u *Kičmi*?

V.G.: Ništa, on je dobar čovek. Kod snimanja *Kičme* je izjavio da je bio hipnotisan (smeh), da je glumio a da ne zna kako. Njega sam uzeo i kad smo snimili *Homo Homini*. Bilo nas je malo: snimatelj, asistent snimatelja, ja i Dragan Nikolić. Snimili smo film za jedno prepodne, toliko smo imali opremu na raspolaganju. Ceo film je snimljen iz dva kadra. Hteo sam da uradim sve iz jednog, ali nisam mogao drugačije da rešim, da dočaram dužinu lanca. I danas mi je žao što film nije snimljen iz jednog kadra.

D.L.: Kako ste mislili da dočarate taj lanac?

V.G.: Znate film? Počinje tako što se u kadru vidi čovek koji je pod velikim naporom, opterećen, muči se. Kako se kadar širi, otkriva se da je vezan železom oko vrata. To železo se nastavlja na lanac, sastavljen od karika. Lanac je dug, dugačak... a on, Dragan Nikolić, ga stalno vuče. Nikako da ga izvuče. Lanac je dug koliko i sama zemlja, planeta zemlja. Na drugom kraju planete dva tipa sa nakovnjem, ispod brda beočuga...

D.L.: Beočug?

V.G.: Beočug. Karika, znate šta je. Od toga je sastavljen lanac. Dakle, oni stavljaju kariku na kariku i stalno produžavaju taj lanac. E, tu sam morao da napravim rez, da bih mogao da dočaram tu beskonačnu dužinu lanca.

D.L.: Kažete da ste imali jako malo vremena za snimanje. Gde ste pronašli rekvizite za film, brdo karika?

V.G.: Pravio, sam sve pravio. Ma, traka vam je najskuplja. I ono bure ogromno iz *Homo Sapiensa* sam tražio sam, sve dok nisam našao bure koje je bilo veliko kô kuća (osmeh).

17. 04. 2010. Beograd, kafe *A propos*

D.L.: Kako vrednovati umetničko delo? Koliko je vremena potrebno da ono izdrži test?

V.G.: Ja nikada ne bih izvadio ni jedan jedini svoj kadar iz filma. Zato što sam tačno znao šta sam hteo. Znate kako, posle genija nema „ali". E, o njima ja govorim. Ulaženje u samu srž, začeće lepote. A film vam je mlad. Samo jedan vek, kada mu se starost poredi u odnosu na celu istoriju umetnosti. Film zato ima svoju esetitku, a do nje se ne dolazi pozajmljivanjem iz drugih umetnosti. Do te estetike. Zato je trajanje vrlo važno za jednu umetnost. Da se pročišćava, proverava...

D.L.: A koje su, po Vama, estetske komponente koje su samo filmske?

V.G.: Pazite, praćenje fabule nije ključno za umetnost filma. Ključna je estetika. Kroz nju se izražava i filozofija i ideja. Vi odgovarate na pitanja života.

D.L.: Nismo do sada analizirali *Kičmu*?

V.G: Mislite, zašto sam je radio? Plastika. Plastika vam je karakteristika XX veka. Ona je neuništiva materija. Zaustavlja razvoj, proces raspadanja. Neuništiva je (pauza). E, sad. Pitanje je koliko je čovek pametan. A – nije. Evo, sad je bila ova erupcija vulkana na Islandu... To vam je opomena. Opomena prirode. Treba uspostaviti sklad sa spoljnim. Crtao sam vam taj grafikon? (uzima olovku i u beležnicu opet crta ><) A on, taj sklad je, upravo, čoveku nemoguć. Zato što čovek hoće da bude glavni. Centar svega.

Kičma je odraz tog vremena. Ta plastika je dominirala. Zaustaviti razvoj plastike. To je bio moj protest. Kao što je *In Continuo* protest koji sam osetio zbog ubijanja tuđih života. Protest zbog toga što je zaustavljena razmena materija.

D.L.: Kako ste kreirali scenario za *Kičmu*?

V.G.: Iz protesta sam počeo da pišem. Ideja vam je uvek pokretač svega. Pokreće je onaj uspavani ljudski deo koji ta ideja probudi. Ideja dolazi iz tajnih psihičkih slojeva, najtajnijih ljudskih slojeva. A svest ljudska je često neadekvatna toj ideji. I za ličnu svest ona je – tajna. Svest dolazi do otkrića šta ta ideja nosi u sebi. Koji oblik ima, koju formu.

D.L.: Dakle, svaka misao ima svoj oblik. A da se vratimo na filmsku estetiku? Ona je..?

V.G.: To su zakoni organizma, već. Otkucaji. Krvotok je različit. Mislim, krv vam na

različit način teče u slici, u muzici, u filmu. A ona (krv) određuje život. Onda vam je tu estetski momenat. Mora u njemu da se postavi odgovor na: Zašto? Čemu taj estetski čin? E, sad. Umetnik može da mu bude dorastao ili ne. Umetničko delo podiže nivo svesti, podiže ga za jedan mikron. A i sa tim jednim mikronom ćete napredovati kao ličnost. Kod umetnika se to naziva darom.

D.L.: Da li su vaše filmske ekipe mogle to da shvate, da uvide?

V.G.: Ne, zato sam sve radio sam. Zvuk, slika... (pauza) Onda vi tražite formu. Ja sam hteo da *Kičma* traje četiri sata. Takva mi je bila koncepcija, tako sam ga snimao. Ali, to je bilo vreme kada je film mogao da traje najduže sat i četrdeset pet minuta. Snimio sam ga kao film od četiri sata, pa sam morao da oduzimam od tog organizma (gest rukom).

D.L.: Kako?

V.G.: I dalje sam gledao da to ostane živ organizam. Izbacio sam „slepo crevo", kao hirurškim zahvatom. Celu sekvencu. Recimo: Neda Spasojević. Ima cela sekvenca sa njom i ima još par sekvenci koje bogate taj lik. Njih sam morao da skinem, a to nije dovoljno da se izgradi lik... Vidite, ona svira klavir i zove klavir štimera – on vam je autentičan lik. On dolazi, to je cela sekvenca, ona je radila nešto svoje... tuširala se. Štimer je slep, ona, dakle, izlazi iz kupatila – gola. A on je, tako slep, pogleda kao da vidi tu njenu nagost. Onda se ona sakrije rukama od tog slepog pogleda. Rukama, grudi. Kao da ju je video. To je najlepši kadar. Sa lusterom iza nje, kristalnim. I bilo mi je jako teško da se odreknem te sekvence. I ne samo te... No, tako se odričete delova. Ali, dobro, može čovek da bude živ i bez ruku, nogu... ali da ide na štakama.

D.L.: A muzika za film *Kičma*?

V.G.: Ja nisam želeo muziku. Volter Šarf, kompozitor, oskarovac, on vam je radio sa Kustoom na podvodnom ribolovu, znate... E, on je bio angažovan da komponuje muziku za film od strane producenta, a da ja nisam ni znao. On je pratio moje tonove. A ja sam radio muziku preko zvukova. Smatrao sam da je zvuk najautentičnija muzika. Želeo sam da ima ugrađen šum, kao *Juda*. Ili *In Continuo*. Ti zvuci ambijenta u kom se snima imaju svoju gradaciju. Ugrađeni su u film. Ja ne volim ilustrativnu muziku. Suštinska muzika podrazumeva da autentičan zvuk prenosi emociju scene. Za *Kičmu* sam sam tražio muziku, odnosno zvuke, tonove. Ubacivao sam mikrofon u cevi, itd...

D.L.: Kod same ideje filma znate sve elemente koji će Vam biti neophodni za tu gradaciju, kao muzika?

V.G.: Ta ideja, to jest protest protiv duhovnog i fizičkog zagađenja – jedno dugo

uslovljava. Ideja... ekologija duha. Ne samo prostora, unutrašnjeg čovekovog prostora. Ma, mogao sam da znam sve elemente unapred, šta vredi. Rekli su mi da film moram da smanjim na sat i četrdeset pet minuta, da bi mogao da se plasira uopšte. Ali struktura se prepoznaje u ideji, da. Vidite, soliter. Tu se nalaze neki ljudi. Vi tretirate te ljude. Autentičan soliter. Sve počinje time što je glavni protagonista filma mikrobiolog koji ispituje krv samoubica. On traga za supstancom koja će rešiti pitanje pojave samoubistava koja su napala ceo grad.

D.L.: Može da se kaže da je to tema ili je tema nezahvalan termin?

V.G.: Pa da, srž teme je jedan čovek koji pokušava nešto da uradi. Poušava da im pomogne, on traga, ispituje tu krv... I dolazi do toga da sopstvenu krv daje zarad tog istog istraživanja. U poslednjem kadru imate naglasak na tu cisternu krvi koja je njegova. (pauza) Okean krvi, pet litara čovekove krvi... Zrno svetla u tom mraku.

D.L.: Nakon završenog snimanja ste i dalje radili sami?

V.G.: Sve sam radio sam i snimao i svetlo radio... Samo završnu montažu, to vam se zove fajnšnit je radila Olga Skrigin. Ali sam i tamo bio. Kao hirurg u montaži. Ja sam sa četiri sata izmontirao film na dva. A Olga ga je skratila na sat i pedeset pet minuta.

D.L.: Koliko je dugo trajalo snimanje?

V.G.: Snimanje? Pa četrdeset pet dana. A *Dan više* sam snimio za četiri – pet (osmeh). Ja sam brzo radio, mene prosto nisu mogli da prate (osmeh). Znate kako, ja imam mentalnu sliku. I znam šta mi treba da bih je materijalizovao. Što pre to treba uraditi, jer vam slike dolaze iz podsvesti.

D.L.: Kako ste radili montažu filma *Dani od snova*, i to je dugometražni film?

V.G.: I tu su mi izbacili celu sekvencu, a da nisam ni znao. Gledao sam film na TV-u i video tada da čitave sekvence nema (pauza). A kod *Kičme*... ta nit je važna. Ali su bitne i ličnosti koje u posebnim kritičnim trenucima dolaze do tragičnih momenata života. Neko izdrži, neko ne... izgubi kontrolu. Kao Seka Sablić. Ona je izgubila deo realnosti. Pepi je patio od klaustrofobije, a morao je da živi u zatvorenom. A samoubistvom se toga oslobodio. Prva osoba koja ga je pronašla – Seka Sablić. Oivičila svećama njegovu krv na pločniku (pauza). A mogla je da bude sa njim... on je tražio nekog. Bili su u istoj kući, ali su se našli tek posle njegove smrti. A to vam je u ideji filma. Kako kaže Pavle Stefanović u filmu: «A Ahil, kada je ubio Pentesleju.» On to priča na svom radnom mestu, čuvar u krematorijumu. On je tu došao sam da radi. Pre toga je radio kao čistač u porodilištu, zaintrigiralo ga to što je video dolazak deteta – života na ovaj svet, pa ga je to povuklo da radi u krematorijumu. Jer, kada

se spali čovek u krematorijumu – to vam je pročišćen postupak. Čist. Odlazak je čist (pauza). *Kičma* je dosta složena. To je složen postupak.

D.L.: I tamo ste angažovali autentične likove, naturščike?

V.G.: Da, devojka Dragana Nikolića, na primer. Ona je autentična. Istoričarka umetnosti. To je bila njegova prva ljubav, ali ga je posle privukla ljubav prema nauci, pa je nju ostavio. Onda je ona obolela od raka krvi, pa je došla kod njega. Smestio ju je u bolnicu, ali joj nije bilo pomoći. Iz bolnice je on vodi na probu folklora, što nju čini srećnom. Ipak, pozli joj i ona umire. A, posle njene smrti, on uzima njenu urnu i sa njenim pepelom ide u bioskop. U tom kontinuitetu osećanja ljubavi prema njoj, on je nešto shvatio. I to nije bilo malo. Rešio je da sve svoje organe zavešta. Pazite, to je 1975. godina. Jako su mu zamerili taj potez na filmu, to je onda bila diskutabilna tema. A danas vam je to normalno i moralno. I tada on shvata da će morati da ostavi sopstvenu krv da bi se njegov rad mogao nastaviti. Dolazi hitna pomoć i nalazi tu krv.

Dubravka Lazić

INTERVIEWS WITH VLATKO GILIĆ

Summary

Professor Vlatko Gilić is an author who has realised several major films belonging to the cinematography of this region, which have been awarded with a number of international recognitions. In the last thirty years, unfortunately, he has realised not a single film, but has created screenplays and engaged in pedagogical work at the Academy of Arts in Novi Sad.

The interviews conducted during the PhD studies (and immediately following them) have been sublimated in an interview form, the content of which reveals the postulates of the authorial activity and creation, as well as reflections that are directly related to the analysis of a work of art, creative act of its emergence and understanding life as the primary content that art stems from.

The interviews refer to the realisation of his films *Homo homini* (1970), *In contonuo* (1971), *Dan više* (A Day More, 1972), *Ljubav* (Love, 1973), *Moć* (Power, 1973), *Kičma* (The Spine, 1975), *Juda* (Judas, 1972) and *Dani od snova* (Days Made of Dreams, 1980), but they also refer to a great extent to the author's personal reflections both in regard to the mentioned films and in regard to art and life in general. In them, the author offers a direct explanation of many procedures which form an integral part of the realisation of (his) films and which are basic, even crucial, components of a director's procedure. The text refers to the very authorial idea, development and mechanisms of film realisation, and its analysis allows gaining an insight into the very postulates of producing an artwork: the selection of location, the way of filming, the use of music, casting, work on the script, etc.

The personal account form translated into this perennial interview is an invaluable source of information which offers an insight into a genuine and sincere way of that which the director speaks of as of 'the secret' – appearance of an artwork, and as such is a direct and extremely valuable record which presents a document of a remarkable importance for the art of the cinema and practice in general.

Živko Popović

NESNIMLJENI FILM VLATKA GILIĆA *ZLOČIN I SAN*

SAŽETAK: Vlatko Gilić je filmski scenarista i reditelj čiji su kratkometražni filmovi nagrađivani najvišim nagradama širom sveta, dok su igrani filmovi, posle premijera na filmskom festivalu u Kanu 1977. i 1980. godine, izazvali snažan utisak i veliko interesovanje za njegov dalji rad. Međutim, tada je njegovo rediteljsko stvaralaštvo zaustavljeno, jer i pored neprestanih napora nije dobio priliku za snimanje novog filma. Tokom tog perioda, dužeg od trideset godina, Vlatko Gilić je napisao niz izuzetnih filmskih scenarija. U ovom tekstu predstavljen je jedan od njih pod naslovom *Zločin i san*, napisan 1993. godine. Film govori o ratu i nasilju tokom devedesetih godina prošlog veka u zemlji u kojoj smo nekada živeli, a dragocen je jer je odgovor velikog umetnika na zlo kroz koje su prošli ljudi sa ovih prostora. Ovakav film, iskren i istinit, mogao je da zamisli samo stvaralac koji nije pripadao sistemu koji je stvorio sve te ratove, koga je taj sistem odbacio i od koga se on distancirao živeći u stvaralačkoj osami.

KLJUČNE REČI: film, scenario, režija, Vlatko Gilić.

Filmovi Vlatka Gilića su do kraja samosvojni, oni podsećaju na neotkrivenu zemlju i zato privlače pre svega one koji vole autentično i novo. Gilić je postavio našu kulturu pred svojevrstan test zrelosti, pred pitanje da li je u stanju da apsorbuje njegovo delo? Odgovor je, nažalost, katastrofalan. Uz časne izuzetke, ona nije razumela njegovu vrednost, a posledica toga je da mu je od 1980. godine onemogućeno da snima filmove. Tokom tih tridesetak godina interesovanje za njegove filmove se ne smanjuje, naprotiv, iz raznih zemalja stižu vesti o projekcijama njegovih filmova, od kojih su neki stari skoro pola veka. Kada je pozvan da prisustvuje retrospektivi svojih filmova koja je cele prošle godine kružila na najznačajnijim univerzitetima u SAD, Vlatko Gilić se zahvalio na tom pozivu i tada mi je, u razgovoru, rekao snažnu misao koju ne mogu da zaboravim. Rekao je da nije prihvatio poziv iz SAD da prisustvuje projekcijama filmova koje je snimio, ali da bi rado prihvatio poziv da prisustvuje projekciji nekog od filmova koje nije uspeo da snimi. Naime, tokom trideset godina dok nije snimao, Vlatko Gilić je napisao veći broj scenarija koji, po mom mišljenju, predstavljaju vrhunac ne samo njegovog opusa, nego i savremene

filmske umetnosti. Ti filmovi su, nažalost, još uvek samo njegovi mentalni filmovi, pa nisu dostupni vidu i sluhu drugih ljudi. Čitajući nesnimljene scenarije Vlatka Gilića osećao sam se kao usamljeni gledalac na projekciji filmova koji se ne projektuju na platno sa kiniprojektora, kao što je to uobičajeno, nego pravo iz autorove vizije. Ti scenariji su čudesni mogući filmovi koji iz svog najdubljeg bića teže da se ostvare, da zaista postanu filmovi. Nisam ih čitao kao što se čita književni tekst, nego sam ih gledao i slušao unutrašnjim vidom i sluhom. Tada sam mnogo jasnije razumeo Gilićevu unutrašnju dramu koja traje preko trideset godina, tragediju umetnika koji oseća najdublji stvaralački podsticaj koji ne može da ostvari. Pomislio sam, kasnije, da bi možda još neki čitalac imao sličan umetnički doživljaj i da bi bilo vredno da se ovi scenariji objave.

U ovom tekstu upoznaću čitaoca sa nesnimljenim Gilićevim filmom pod naslovom *Zločin i san*. Scenario je napisan u periodu od 16. avgusta do 23. decembra 1993. godine, ima 97 kucanih stranica formata A4 i sastoji se iz sedam narativnih celina, koje se opet sastoje iz posebnih scena. Film govori o zlu koje se tokom devedesetih godina prošlog veka obrušilo na zemlju u kojoj smo nekada živeli. Oko nas je počinjeno više zločina nego što ljudski duh može da istrpi bez ozbiljnih posledica. Čovek koji ima vlastito iskustvo neke situacije osetljiviji je na laž i ima istinsku potrebu da mu umetničko delo pruži autentičnu i produhovljenu sliku tragičnog iskustva njegovog vremena. Retka su umetnička dela koja su izrazila to zlo kroz koje smo zajednički prošli i dala duhovni odgovor na njega. Čitajući nesnimljeni scenario Vlatka Gilića *Zločin i san* osetio sam tu vrednost, osetio sam da je autor uspeo da bude na visini izuzetno teške teme za umetničku obradu, teme koja ne trpi osrednjost i kompromise, nego traži istinu i uzvišenost duha, da je on svim svojim bićem prošao kroz nju i dao joj duboko ljudski smisao. Ovakav film, iskren i istinit, mogao je da zamisli samo stvaralac koji nije pripadao sistemu koji je stvorio sve te ratove, koga je taj sistem odbacio i od koga se on distancirao živeći u stvaralačkoj osami.

Dramska situacija filma

Za razliku od snimljenih Gilićevih filmova, *Zločin i san* ima razvijenu i razgranatu priču, sa većim brojem detaljno razvijenih likova povezanih u složenu radnju. Ipak, pogrešno bi bilo reći da je ovo film u kojem pratimo dramatičnu ratnu priču punu preokreta o mladiću i devojci koju je on silovao i u koju se zaljubio. I ovaj film, kao i svi Gilićevi filmovi, ne zasniva se na atraktivnosti fabule nego izražava

unutrašnju stvarnost, reč je o monolitnoj viziji, o jedinstvenoj atmosferi filma. Govoreći dramaturškim jezikom, reč je o dramskoj situaciji koja nadilazi pojedinačne dramske situacije, o nestanku ljudskog roda u međusobnom ubijanju, situaciji bez pozitivnog razrešenja, bez početka, sredine i kraja, vanvremenoj, jer se zlo uspostavilo kao večita čovekova sudbina. Iako gledalac *Zločina i sna* prepoznaje ratove iz devedesetih, njegov najdublji utisak je da nije reč samo o tim ratovima, da nije reč ni o bilo kojem posebnom ratu, pa čak ni o ratu kao takvom. Dramska situacija teži univerzalnosti, vanvremenosti, kao što se to dešava u velikim dramskim delima, ludilo nasilja i bezumlja preplavilo je svet i ne vidi se način na koji dobrota i ljubav na ovom svetu mogu da prevladaju.

Poređenje *Zločina i sna* sa ranijim Gilićevim filmovima otkriva nam još jednu zanimljivu crtu dramske situacije ovog filma. Gilićevi junaci se po pravilu suočavaju sa zadacima koji nadmašuju čovekovu moć, na primer protagonista *Kičme* pokušava da istraži zagađenje koje uništava čovečanstvo, on jedini od svih likova filma. U tom smislu u *Zločinu i snu* postoji tragikomičan paradoks, jedini koji su „svesni" da su zle sile krenule da unište svet su duševni bolesnici. Blagodareći tom „saznanju" oni vrše odgovarajuće radnje da bi zaštitili svoju ludnicu: dele ljude na one koji služe zlu i na plemenite, a prvima ne dozvoljavaju ulazak u ludnicu. Smislili su i ime za takve ljude, nazivaju ih provokatorima, a najgori su „genetski provokatori", to su ljudi nepopravljivo zaraženi zlom. Uz to, ludaci „znaju" da zlo nije samo u ljudima. Ono je ovladalo svemirom. Jedan od njih je „shvatio" da je Mesec ubica i bori se sa njim, puca na njega. Kada na kraju filma formiraju protestnu povorku sa zastavom na kojoj je ludačka košulja, oni ne protestuju protiv neke konkretne vojske ili ličnosti, oni protestuju protiv zla kao takvog. Tokom filma često otkrivamo neočekivanu koincidenciju između načina na koji se zlo ispoljava u svetu i lucidnog shvatanja tog zla od strane ludaka. Zato je ovo film dubokog razumevanja i nežnosti prema ludacima i ludilu. I u njemu se ljudi ne dele na „naše" i „njihove", nego na dobre i zle.

Ovako postavljena osnovna dramska situacija žestoko deluje u svakoj pori filma. Više likova neposredno u kadru gubi razum i tone u ludilo. Neke od njih dobro poznajemo i duboko razumemo razloge njihove nesreće. A druge vidimo prvi put u trenutku kada gube razum – i opet duboko razumemo i njihove razloge. Zašto? Zato što ti razlozi nisu lični, nisu u pojedincu, nepoznati ljudi gube razum suočeni sa smakom sveta – ima li išta razumljivije od toga? Ceo film je monolitni izraz takve dramske situacije i u tome su (slično nekoj ogromnoj fresci Strašnog suda) njegova veličina i jedinstvenost.

Priča o Željku i Mariji

Ovo je film izuzetno složene strukture, bezbrojni veze i uticaji koji leže u njegovoj osnovi podsećaju na nepreglednu isprepletenost strukture živog organizma. Gilić često poredi složenost umetničkog dela sa složenošću živog organizma – analiza ovog filma vodi ka takvom zaključku. Radi preglednosti izlaganja izdvojiću dve najvažnije dramske linije u složenoj dramaturgiji filma: reč je o odnosu protagonista filma, Željka i Marije, i o borbi ludaka da sačuvaju svoju „malu ludnicu" od sveta koji je postao „velika ludnica".

Priča o Željku i Mariji počinje u situaciji u kojoj rat već dugo traje i ne nazire mu se kraj, sa svim posledicama koje takvo stanje nosi. Željko je krenuo u rat sa uverenjem da se bori za svoj narod, postao je prekaljeni ratnik, ali je prihvatio i ono što po svom vaspitanju i visokom ličnom moralu inače ne bi. Jedna od takvih stvari je što je prihvatio da u maloj grupi vojnika kojoj komanduje ima i okorelih kriminalaca puštenih iz zatvora da bi ratovali. Dok „pročešljavaju" grad koji već duže vreme strada od nasilja raznih vojski, Željko posebno motri na Vojnika s ožiljkom, surovog kriminalca. Ovaj upada u jednu kuću radi pljačke, praćen grupom vojnika sličnog karaktera, i tu zatiče Mariju, šesnaestogodišnju devojku, i njenu staru baku. One žive same, bespomoćne pred svakodnevnim ratnim nasiljem. Marijina majka je ubijena pred kućom dok je išla da kupi hleb, otac je ubijen na ratištu, ubijena su joj i braća. Željko je nemoćan da spreči svoje razularene vojnike, predvođene Vojnikom s ožiljkom, da siluju Mariju, pošto su ubili njenu babu koja im se suprotstavila. On posmatra scenu sa strane, grčevito razmišljajući o mogućem rešenju koje bi spaslo Mariju, u koju se zaljubio čim ju je ugledao. Da bi odložio nasilje nad Marijom koja leži onesvešćena od udaraca i pronašao način da je zaštiti, Željko zahteva da on bude prvi koji će je silovati. Kada legne na njeno nago telo uzbudi ga njena lepota. Pritisnut situacijom u kojoj grupa razularenih vojnika, sa automatskim puškama u rukama, zahteva devojčino telo, koje i njega samog privlači, u trenutku moralnog posrnuća, Željko je siluje dok ona leži onesvešćena. Posle nasilja koje je počinio, dok vojnici nastavljaju njegov zločin, obuzme ga najjači bol prouzrokovan svešću o grehu koje je počinio.

Marija je došla svesti dugo vremena pošto su vojnici otišli iz njene kuće. Zatrudnela je. Gotovo i sama dete, Marija nosi zametak novog života, posledicu nasilja na koju sama mora da pronađe odgovor. Po prirodi krotka i osetljiva, sada samo senka nekadašnje zdrave i vesele devojke, ona podseća na izmučenog anđela, jer nasilje nije uništilo njenu dobrotu, nije je zatrovalo mržnjom i osvetom.

Ona je između smrti i života, s jedne strane ljubav prema mrtvoj porodici vuče je prema smrti, a sa druge život koji se u njoj rađa zbunjuje je, jer je to još nerođeno dete plod nasilja koje je uništilo njen život. Jedini prijatelj joj je bremenita kuja, koja se nastanila kod nje. Hrani je iz paketa koje joj ostavlja nepoznati dobročinitelj.

Nepoznati dobročinitelj koji tajno donosi Mariji pakete sa hranom je Željko. Posle dužeg vremena ona to otkrije, a Željko pokušava da pridobije njeno poverenje, između ostalog i lažju da nije vojnik, nego da nosi uniformu radi snalaženja u haosu rata. Marija je nepoverljiva. Jednom prilikom Željko se probija, po cenu života, do svog grada koji je okružen neprijateljskom vojskom, da bi uzeo verenički prsten koji je po porodičnoj tradiciji namenjen njegovoj ženi. Željkov deda odbije da mu da prsten kada sazna da želi da oženi devojku iz neprijateljskog naroda koju je silovao. Željko odbacuje dedine stavove koji deli ljude na „naše" i „njihove" i koji tvrdi da sopstveni zločin treba zaboraviti, a time odbacuje i veliku laž na kojoj se zasniva ovakav rat. Kupuje novi verenički prsten za Mariju ali, probijajući se iz neprijateljskog obruča, biva ranjen u glavu.

Posle dva meseca ležanja u bolnici Željko dolazi kod Marije sa vereničkim prstenom. Nalazi je samu u kući, u završnim danima trudnoće, kako deli sa skotnom kučkom poslednje ostatke hrane. On je vojnik neprijateljske vojske, one koja je ubila njenu porodicu i izvršila nasilje nad njom, a Marija naslućuje razloge zbog kojih se Željko vezao za nju, oseća da ima veze sa nasiljem koje je pretrpela, ali takođe oseća da je on voli. Zbog toga joj on pruži svoj revolver da puca u njega ako želi da se osveti, dokazujući time da mu je važnija od života. U jednom od najdramatičnijih trenutaka u filmu Marija uperi pištolj u Željka, a u tom trenutku kroz njenu svest prolazi sav užas koji je zadesio i koji traži osvetu, ali ona spusti pištolj ne ispalivši metak, gotovo gubeći svest. Ne osvetivši se, Mariju obuzima druga misao, ona traži od Željka da je ubije. On tada oseti da za nju više nema spasa, da ne može da joj pomogne svojom ljubavlju koja je, podstaknuta kajanjem i sažaljenjem, već prešla sve granice. Na njen zahtev odgovori joj da bi pre ubio sebe nego nju. Marija ga pozove da ostvari to što je rekao. Željko je zbunjen. Pita Mariju da li zaista želi od njega da puca u sebe. Marija kaže da ne želi, da ona jedino veruje u oproštaj. Željko prati Mariju na obalu reke osećajući da ne postoji način da popravi svoj greh i ostvari svoju ljubav. Ali, neočekivano, u kratkom ratnom zatišju, obala reke deluje nestvarno lepo. Mariju za trenutak obuzmu sećanja na radost predratnih dana kada se kupala na reci i ona prvi put, posle nasilja koje ju je uništilo, oseti trenutak lepote, prožme je životna radost. Željko to oseti, stavi joj na ruku verenički prsten,

ljubi je i miluje. Taj čin ljubavi naglo obnavlja užas koji je doživela i ona prepoznaje, intuitivno ali nepogrešivo, dah koji je bio tu dok je bila silovana, krikne i istrgne se iz Željkovog zagrljaja. Tada on, nemajući više kud, konačno priznaje svoje nedelo, da je bio jedan od vojnika koji su je silovali. Izazvan ovom traumatičnom scenom počinje porođaj, praćen eksplozijama granata. Željko, kome se obnovila rana na glavi, gubi Mariju, ona se porađa sama, prekidajući bebinu pupčanu vrpcu, u nedostatku prikladnijeg oruđa, metkom iz Željkovog pištolja.

U Mariji se budi ljubav prema devojčici koju tek što je rodila. Nežnu igru majke sa bebom prekida Vojnik s ožiljkom, napastvuje Mariju kao zver i ona ga, u samoodbrani, ubije revolverom koji joj je ostao od Željka. Njegovi saborci pucaju na nju, nastane bitka, kuća plane, Marija sakrije bebu i puca na vojnike. U gradu su ratna dejstva, vojska kojoj pripada Željko je potisnuta, on hita ka Marijinoj kući, zatekne je poluizgorelu, sa tragovima borbe koja se tek završila, vidi leševe vojnika, među njima i Vojnika sa ožiljkom. Po nekim znacima Željko zaključuje da je Marija poginula u sukobu. Gubitak Marije prema kojoj je bilo usmereno svo njegovo biće, u čijem spasu je video i svoj spas, oduzima svaki smisao njegovom života i on tone u ludilo. On skida svoju uniformu, odmotava i zavoj kojim mu je povezana glava i sve to pali, već silazeći sa uma. Nalazi ga vojna patrola i odvodi u ludnicu.

Ludaci se sa pažnjom, gotovo nežnošću, odnose prema Željku kome je svest ugašena. Jednom, dok je kao obično mirno sedeo u ludnici, svest je počela da mu se vraća dok je gledao jednog ludaka koga je nekoliko meseci ranije zajedno sa Marijom spasavao od snajperske paljbe. Karakteristični pramenovi kose medicinske sestre podsetili su ga na slične pramenove u Marijinoj kosi. Prošlost mu se tada vratila svom žestinom. On je ščepao kišobran, snagom ludaka iz skeleta kišobrana iščupao jednu žicu i zario je kroz svoje grudi. Doktori su mu spasli život i nastavio je da živi u ludnici okružen pažnjom ludaka i medicinskog osoblja. Povremeno mu se na kratko vraća svest. Jedne noći u ludnici se pojavi devojka krhka i fina kao Marija, pomućenog uma, i sumanuto se raspituje za svoju mrtvu majku. Obuzet ludilom, Željko zamišlja da je devojka Marijina ćerka, i objašnjava joj sa najdubljim bolom da je poznavao njenu majku, da je ona ubijena kao i cela njena porodica. Željko se kaje pred devojkom, tvrdi da je on za sve kriv. Kada je devojka napustila ludnicu, on i dalje sedi pored kreveta na kome je spavala, kao da traži kontakt sa njom.

Sva ova dešavanja sa Željkom u ludnici nagoveštavaju tok njegove svesti, njegovu borbu sa vlastitim grehom. Dok je verovao da je Marija živa, on je svu svoju snagu uložio u to da je spase svojom ljubavlju, a kada nje više nema on nema mo-

gućnosti da ispravi svoj greh, nego tone u ludilo. Prenošenjem Željkove osnovne radnje sa svesnog plana na nesvesni, film dobija neverovatnu unutrašnju snagu, jer je nesvesni impuls iskreniji, neprikosnoveniji i jači od svesnog. Takvim dramaturškim rešenjem kretanje filma zalazi u dubine nesvesnog čovekovog bića, a sa njim i gledaoci ulaze u magijski prostor čovekovog ispaštanja, samokažnjavanja i traganja za iskupljenjem. Kao što je to uobičajeno za protagoniste Gilićevih filmova i Željko se bori sa preprekom koja je iznad ljudskih moći. Greh koji je počinio ne može da se okaje, uprkos svoj njegovoj želji i posvećenosti, kao Sizif on beznadno gura uzbrdo svoj kamen. To zlo je, preko zločina koji je počinio, postalo deo njega i on ga ispašta, u grčevitoj borbi da iskupi greh. Ovde se njegova unutrašnja borba direktno vezuje za osnovnu dramsku situaciju filma – samorazaranje čovečanstva, nemoć pred praroditeljskim grehom, pred kojim smo svi nemoćni, kako nevine žrtve tako i njihovi dželati koji se iznenadno, po višoj pravdi, preobraćaju u žrtve. Ipak, Željko se, prateći najdublji ljudski instikt, suočen sa zlom u sebi, ne predaje. To je najžešća borba koju čovek može da vodi, borba sa vlastitim zlom. Boreći se sa grehom koji je počinio, iako nemoćan, Željko se kreće putem otkrivanja ljudskosti kroz opiranje vlastitom zlu.

U poslednjoj sceni filma koja se odigrava u prijatnoj, mirnodopskoj atmosferi, dok pije kafu u bašti kafea, Željko vidi devojčicu na biciklu koja liči na njega kao bliznakinja. Na prstu ona nosi verenički prsten koji je nekad poklonio Mariji, što sve sugeriše da je reč o njegovoj ćerki. Devojčica mu kaže da joj je prsten dala majka, da joj je dozvolila da ga nosi samo jedan krug biciklom. Željko trči za njom dok se devojčica na blagoj uzbrdici udaljava na biciklu. Tako se priča o Željku i Mariji završava nekom vrstom nadrealne vizije, nije reč o fabulativnom završetku i srećnom razrešenju priče, nego o snovičnom kraju priče o zločinu i snu.

Priča o maloj i velikoj ludnici

U prvom kadru filma teško ranjen ludak posrće ulicom grada u kojem besni rat. Poslednjom snagom on ide za zvukom crkvenih zvona, ne bi li se dočepao spasa, ali pada mrtav pre nego što je dosegao crkvu, mir i spasenje. U toj slici je ceo film koji sledi – bespomoćnost ludaka kojeg su bezrazložno ubili razložni i razumni ljudi, snažan i uzvišen zvuk zvona kao sveta melodija, u daljini je crkva i sveštenik Jovan, duboko verujući čovek. A onda se ta slika, sasvim neočekivano, humorno preobražava. Dva ludaka su prišla svom mrtvom drugu, posmatraju leš jednako bespomoćni kao on, kada iznenada jedan od njih, posmatrajući crkveno zvono,

počinje da se klati podražavajući njegovo kretanje kao dete u igri. Ludačkom inspiracijom on je pronašao humor u samom srcu smrti i time je uspostavio distancu i prema smrti i prema životu. Ovakav duh obeležava ceo film, ludaci su u ovom filmu božiji ljudi, zanimljivi su, plemeniti i na svoj ludački način lucidni. Na kraju filma ih zavolimo i pamtimo.

Već je rečeno da je osnovna dramska situacija neizdržljiva, pa pojedinci gube razum. Tako, na primer, Marija ne može da odvrati svoju školsku drugaricu od odlaska u školu koja je odavno prestala da postoji, stiče se utisak da je drugarica poludela, jer odbija da prihvati užasnu realnost, jer joj je prijatnija stvarnost ludila u kojoj još postoje škola i normalan život. Isto se može reći za lik starog čoveka, Marija ga zove čika Nikola i smatra najumnijim čovekom kojeg je znala pre nego što je poludeo. On ide ulicom besprekorno obučen, kao dok je bio duševno zdrav, ali samo do pola, dok je njegova donja polovina bez odeće i obuće. Bizarni izgled mu ne smeta da glasno meditira o lepotama žitnih polja i života uopšte. Kao i Marijina poludela drugarica koja ide u školu koja je odavno razorena a đaci i nastavnici stradali u ratu, tako i čika Nikola beži iz sveta normalnih u ludilo, koje je barem neagresivno, a u njegovom slučaju i poetično. Ovi ludaci, koje ćemo pratiti tokom filma, su „široke duše", šale se čak i sa smrću, njima se svet smeši, barem u njihovoj viziji. Ali „mir ludila" koji su zadobili plaćen je najvišom cenom. Um je poslednje čega se čovek odriče, a oni su ga izgubili u graničnim situacijama. Tako, na primer, obućar Ilija, ne mogavši da istrpi pucnjeve snajperista po kolicima za bebe, izlazi iz skloništa i staje pred njihov nišan, iz protesta tražeći vlastitu smrt. U tom presudnom trenutku, dok na brisanom prostoru očekuje pucanj, on gubi pamet i zadobija „mir ludila". A sveštenik Jovan gubi razum dok se moli u crkvi čije zidove razaraju granate, ponavljajući, već u ludilu, molitvu: „Neka je svet spasen" (GILIĆ 1993: 52). Na taj način njegova molitva zadobija novu snagu, jer uzvišena molitva uglednog sveštenika postaje besvesno ponavljanje neobičnih molitvenih reči, koje se odvija automatski kao disanje ili kucanje srca.

Marija pita Željka da li se plaši ludila. Jasno je da je i ona blizu „granične linije". Željko joj odgovori da ako bude poludeo to će biti zbog nje. Tako i bude. Kada poveruje da je Marija mrtva i da više ne postoji mogućnost da ostvari svoju ljubav i okaje greh prema njoj, on poklekne pred silinom surovih okolnosti, koje je i sam izazvao, a koje više ne može da podnese. Uzdrman u svom najdubljem biću, on skida sa sebe uniformu i svu odeću, čak i zavoj kojim mu je omotana rana na glavi i pali sve to. Vojni sanitet odnosi ga u ludnicu.

Ma koliko se smejali besmislicama ludaka, ne možemo da poreknemo „da u njihovom ludilu ima sistema". O tome govori i scena prijemnog ispita u ludnici koji su organizovali stari ludaci za novopridošle. Naime, stari ludaci neće da dozvole da se pomuti tolerantna atmosfera koja vlada u ludnici. Ludake koji su agresivni oni nazivaju provokatorima, a posebno izdvajaju opasne provokatore, a to su oni nepopravljivi. Tokom prijemnog ispita jedan novopridošli ludak poetske orijentacije, čika Nikola, deklamuje svoju pesmu koja se završava stihovima: „Ne dajmo ništa naše ludacima koji se tamo napolju igraju i šale, ubijajući se k'o od šale." (GILIĆ 1993: 62) Drugi pridošlica u ludnicu, obućar Ilija, održi ludački lucidan govor o značaju obućara za zdravlje naroda; sveštenik Jovan peva uzvišenu crkvenu pesmu prijatnim glasom; Željkovo ćutanje žiri ludaka oceni visokom ocenom, čime su novopridošli ludaci uspešno položili prijemni ispit i srdačno su primljeni od strane ludaka starosedelaca.

„Ludilo u kome ima sistema" otkrivamo i u fantaziji ludaka, nekadašnjeg muzičara. On veruje da je Mesec centar zla, ubica čovečanstva. Sve vreme je na oprezu da ga on ne ubije, vešto se skriva, a pri kraju filma uspeva da otme od vojnika automatsku pušku i ispali u Mesec ceo šaržer. Posle toga mu lakne, jer veruje da se obračunao sa ubicom čovečanstva. Ma koliko njegova fantazija o Mesecu bila besmislena, u njoj je sadržana večita ideja da i zlo, kao i dobro, ima svog tvorca, a gde on prebiva, ne zna se. Zašto ne i na Mesecu? Razum je uvek tražio i tražiće uzroke zla, nauke su u modernom dobu dale tome svoj doprinos. Da li se smisao zla određuje logičkim metodima ili mističnim simbolima, na to još nije dat opšteprihvaćen odgovor. Ali, ako je zlo iracionalno, ako prevazilazi ljudsku moć poimanja, bolje će ga izraziti iracionalna nego racionalna odredba. Tako i definicija ludog muzičara, da se iza svetskog zla krije Mesec ubica, uprkos svojoj bezumnosti, pogađa neku suštinu o svetu koji tone u iracionalnom lancu nasilja koji niko ne može da prekine i zato i „u tome ludilu ima sistema".

Poslednja scena sa ludacima u filmu istinski je potresna. Vojnici su ih izbacili iz njihove „male" ludnice radi svojih ratnih ciljeva i odvezli ih kamionima na periferiju grada sa objašnjenjem da je za taj dan planiran izlet ludaka u grad. Međutim, taj grad nestaje u spirali nasilja, građani beže iz njega dok sa visokih zgrada po njima pucaju snajperisti zaraćenih vojski. Gledajući prizore nasilja koje je uništilo grad ludaci izgovore, između ostalog, i sledeće rečenice: „Kolika je njihova ludnica, naša ništa nije prema ovoj" i „U ovoj velikoj ludnici, nama iz male ludnice, ne može biti dobro." (GILIĆ 1993: 82) Ova linija filma o svetu koji je postao velika ludnica, na-

spram koje obična ludnica deluje kao prijatno mesto, jedno je od najizrazitijih dramaturških rešenja kojim se stvara i gradira slika sveta potonulog u bezumno nasilje.

Ostavljeni na periferiji grada kojeg napuštaju njegovi poslednji stanovnici, bespomoćni kao mala deca, ludaci naprave zastavu tako što na otkinutu granu vežu ludačku košulju, da bi se ohrabrili za izlet koji ne sluti na dobro. Idući glavnom ulicom naiđu na svatove koji koriste poslednje trenutke pre nego što vojska osvoji grad, da proslave venčanje vojnika i devojke u beloj venčanici. Željka slika mlade u belom podseti na Mariju i na kratko ga probudi iz ludila. Svadbari beže od snajperskih hitaca, a ludaci, spletom okolnosti, poveruju da je svadbeni obed doručak koji je planiran za njihov izlet, pa mirno sednu da jedu kao jedini stanovnici u avetinjski praznoj ulici. Kada snajperisti ubiju jednog ludaka, ludi muzičar objasni njegovu smrt time što su ostaci Meseca, kojeg je izrešetao iz automata prošle noći, još aktivni i dalje ubijaju ljude. I zaista, snajperi koji pucaju negde sa visine, podsećaju na razbacane ostatke nekog poludelog Meseca koji je rešio da zatre ljudski rod. Stojeći nad mrtvim drugom, koji je izrešetan snajperskim hicima, ludi muzičar poziva drugove da suzama dezinfikuju mrtvačeve rane, jer je on od medicinske sestre čuo da je to pouzdano sredstvo. U nadrealnoj sceni ludaci okružuju svog mrtvog prijatelja i zalivaju ga suzama koje im u tuzi za njim nadolaze, ne bi li mu dezinfikovali rane. Pucnji iz snajpera i opasnost od smrti probudili su u Željku prekaljenog ratnika, što mu na trenutak vraća svest o stvarnosti. U strahu od Meseca koji sa neba još seje smrt, ludaci se hvataju za ruke i vođeni stegom na kojem je ludačka košulja nastavljaju kretanje ulicom. Na nebu iznad njih snajperisti protivničkih vojski ratuju i ubijaju se. Sve to Željko primećuje, njegova bolest se povlači pred ratničkim samoodbrambenim instinktom koji se budi u njemu. A onda snajperisti, pošto su eliminisali protivnike, počnu da skidaju, kao glinene golubove, jednog za drugim ludake, od ruba kolone prema centru. Držeći se za ruke pod mecima snajpera, kolona naiđe na par mladenaca koje su snajperisti brutalno izrešetali. Slika krvave mlade u venčanici uzbudi Željka, venčani prsten na njenom prstu vrati ga u njegovu prošlost, što mu do kraja vrati svest, on uzima automatsku pušku koja leži pored mrtvog vojnika-mladoženje i u maniru prekaljenog ratnika pobije snajperiste, neoprezne jer misle da imaju posla sa bespomoćnim ludacima. Potom, Željko tone nazad u ludilo, dok ludi muzičar likuje verujući da su ostaci Meseca konačno uništeni. Snaga ove scene je, između ostalog, i u tome što je slika ljudi koji sa krovova pucaju na bespomoćne ludake iracionalnija od bilo čega što se može zamisliti, pa i od ludakove vizije Meseca ubice. Njegova jeziva luda vizija je manje strašna od realnosti. I zaista,

zar to nije duboko iskustvo svih onih koji su prošli kroz ratove na ovim prostorima? U ratu se sve vrednosti preokreću, zlo se slavi, pojedinci i celi narodi dokazuju se kroz nasilje nad drugim ljudskim bićima, saosećanje je slabost koja se potiskuje. Rat je u svojoj biti iracionalan, on je, između ostalog, i posebno stanje svesti, luđe od ludila, kao što je fantazija ludog muzičara manje luda od ratne stvarnosti koju su stvorili razumni ljudi, od snajpera koji seju smrt po svim zakonima logike i psihološke motivacije.

Hrišćanski pogled na zlo

Reklo bi se da je dobro u ovom filmu pobeđeno, da zlo nema dostojnog protivnika. Svedoci smo situacije razaranja ljudskog društva, mržnje, ubijanja i patnje. To je situacija u kojoj sile zla napreduju, a sile dobra ne mogu da ih zaustave. Željko ne može da spase Mariju i sebe, bespomoćni ludaci jedino mogu da ginu od snajperskih hitaca protestujući protiv „Meseca ubice". Dobro je pasivno, zlo aktivno. Drevna mudrost uči ljude da se u takvim periodima dobro povlači, pa se čoveku suočenom sa neljudskim činjenicama života čini da je dobro zauvek nestalo sa lica zemlje. Kako se sile dobra manifestuju u ovom filmu?

U tom pogledu karakterističan je lik Marijine babe. To je snažan i originalan lik. Na početku filma Marija i njena baba žive same u kući, usred ratnog vihora, svi njihovi su već stradali. Baba odgovara Mariji na njena pitanja o ratu i nasilju mudrim rečima koje podsećaju na jevanđeoske istine. Da bi joj predočila moć i nemoć dobra na svetu, baba kaže Mariji: „Eto, Hrist, umro je na krstu naizgled nemoćan." (GILIĆ 1993: 8) Karakteristična je Marijina reakcija na ove babine reči: „Marija se zagleda u Babu kao da njene reči direktno urezuje u svoje sećanje" (GILIĆ 1993: 8). Posle silovanja Marija prolazi kroz lični pakao. U tom mračnom lavirintu važno mesto zauzimaju babine jevanđeoske reči. U sceni na groblju, koja prethodi porođaju, Marija i Željko vode dramatičan dijalog neposredno pored groba njene babe. Željko joj pruža svoj revolver, dajući joj mogućnost da ga ubije i tako se osveti. Posle velike unutrašnje drame Marija odustaje od osvete i kaže Željku: „Najbolja osveta je praštanje, kaže moja, najbolja baba na svetu, koja leži tu. Idi putem koji sam odabereš." (GILIĆ 1993: 45) Ovde se dobro manifestuje kao suptilna veza između dva trenutka, jednog neobičnog razgovora sa babom i trenutka kada je Marija mogla da se osveti nasilniku koji ju je unesrećio. Dobro se ovde, takođe, pokazuje kao slabost, kao odbijanje žrtve da se osveti i zadovolji ljudsku pravdu. Dobro ovde nije „ljudska pravda", nego neka viša, nazovimo je božanskom. Ono nije ljudska moć, ali

jeste nekakva moć, i to snažna, a ujedno i ljudski dirljiva. Tako se dobro i pokazuje na svetu, pa je tako i u ovom filmu. Svakom svojom česticom film potvrđuje da je moć silnika ništavna, a uzvišava nemoć dobrote. Na toj jevanđeoskoj misli sazdano je sve u ovom filmu.

Ovaj film prožet je verom u dublji smisao, nedokučiv običnom umu. Neki od plemenitih likova imaju vrlo razvijenu intuiciju, baba predoseća blisku smrt, Marija oseća da je Željko silovao pre nego što on to prizna, ona oseća i kada je kroz durbin snajpera posmatra Vojnik s ožiljkom, ludak Ilija odbija da uđe u grad jer predoseća smrt. Ali ne opšte samo likovi filma sa stvarnošću na neuobičajen način, autor uvodi i filmskog gledaoca u svet koji prevazilazi poruke koje se prenose čulima, ono što se vidi i čuje u ovom filmu služi da bi se osetilo ono što se ne može videti ni čuti. Takav autorski pristup posebno je važan kada je u pitanju predstavljanje moći dobra u filmu jer, u ovakvoj dramskoj situaciji i vremenu, ono je skriveno i izgleda kao da ga nema.

Marijina baka rekla je da je Hrist umro raspet na krstu, naizgled nemoćan. Iz filma izbija snažno uverenje da iza te „naizgled" nemoći postoji tajna koja drugačije sudi o moći i nemoći ljudi. Način na koji autor koristi svetlost u sceni kada se Marija budi posle silovanja, u praznoj kući pored mrtve bake, otkriva donekle takvu njegovu težnju: „Kroz ruševine, dim i prašinu probijaju se snopovi svetlosti. Jedan sunčev zrak pravi auru oko Marijine glave. Obasjava njeno lice. Marija otvara oči. Njen pogled je staklen, odsutan i ukočen." (GILIĆ 1993: 12) To je autorsko korišćenje svetlosti. Gilić je krajnje dokumentaran kada je reč o istinitosti i uverljivosti kadra, Marija se budi posle pakla koji je doživela i to se vidi u svakom njenom pogledu i pokretu. Ali način na koji reditelj posmatra lik koji je stvorio pun je poštovanja i ljubavi prema njemu, a to iskazuje svetlošću, aurom svetlosti oko glave. Takav pristup potvrđuje se već u sledećoj sceni u kojoj Marija posećuje crkvu: „Sve se gubi u senku, izuzev jedne trake svetlosti, koja osvetljava lice Bogorodice, na zidu polusrušene crkve. Bogorodica sa ikone gleda u Mariju nežnim pogledom punim osećanja. Svetlost treperi. U tom treptaju svetlosti Mariji se učini da je Bogorodica oživela. Marija sklopi ruke, s nežnošću deteta koje se stidi Bogorodice, zbog greha koje nije počinilo. Otac Jovan gleda Mariju, zadivljen prizorom koji vidi. Marija stoji, kao da lebdi, u svetlosnoj izmaglici. Njena dirljiva lepota, oči velike i tužne, telo krhko i zatrudnelo, dodiruje zemlju kao da se na nju ne oslanja. Marija oseća još nečije prisustvo. Prateći liniju svetlosti po crkvi, upravi pogled ka portalu crkve gde stoji Otac Jovan, sklopljenih ruku, u molitvi. Bled, sa oreolom koji mu

oivičava svetla kosa, dugog mršavog lica, sa Isusovom bradom, deluje kao svetac." (GILIĆ 1993: 14) Svetlost je ovde ključni činilac scene, ona je deo tragične stvarnosti, ona nagoveštava moć dobrote. Dobro se u ovom filmu samo nagoveštava, ono je uvek negde iza, ispod ili iza stvarnosti, kao što je to i u životu. Ipak, koliko je ono neobuhvatljivo i silno! Tokom celog stvaralačkog života Gilić je težio da filmom, umetnošću koja se oslanja na čula vida i sluha, izrazi stvarnost koja prevazilazi čula. Moć dobra, shvaćena u hrišćanskom smislu, prevazilazi čulnu informaciju. Videli smo kako korišćenjem svetlosti, putem čula vida, Gilić sugeriše nadčulnu stvarnost.

Isti autorski pristup otkrivamo i kada je reč o zvuku u filmu. Tako, na primer, ludi muzičar na početku filma pronalazi prazne čaure i tokom celog filma improvizuje na njima neku zaumnu muziku. Zvuk crkvenih zvona pojavljuje se u prvom kadru u kojem smrtno ranjeni ludak prati zvuk zvona tražeći utočište, i taj zvuk se provlači tokom filma. Tako, tokom posete polurazrušenoj crkvi, Marija vidi crkveno zvono koje je, usled granatiranja, palo na zemlju sa velike visine i zarilo se duboko u nju, tako da mu samo vrh viri. Iz dubine zemlje povremeno se čuje zvonjava, tajanstvena i moćna. Otac Jovan objasni Mariji da podzemne vode pomeraju klatno zvona. Utisak je neobičan. Isti zvuk zvonjave iz podzemnih dubina začuje se u sceni kada već poludeli otac Jovan blagosilja i krsti Marijinu tek rođenu bebu. Na jednom drugom mestu u filmu Marija, sama u kući, gladna i bez nade, doživljava nešto između stvarnosti i vizije, a zvuk koji čuje tom prilikom su zvona čiji zvuk počinje da liči na melodiju. Još jedna melodija nam ostaje u ušima posle ovog filma, to je tiho, više za sebe, crkveno pevanje oca Jovana, posebno uzbudljivo u trenucima kada kolona ludaka napreduje pod hicima snajpera. U istoj koloni njegovo pevanje prati ludi muzičar, svirajući na praznim čaurama ozaren ludačkom inspiracijom. Njegova muzika je jednako kosmička kao i sveti napevi oca Jovana. Sve su to načini koje autor koristi da bi putem čula sluha gledaoca uveo u natčulni prostor na kojem se ovaj film temelji.

Dokumentarno i snovično – zločin i san

Kako se dokument preobražava u unutrašnju stvarnost, to jest u san, analitički um ne može da objasni, to je tajna umetničke kreacije. Ipak, pomenimo neka autorska rešenja putem kojih možemo donekle da pratimo preobražaj stvarnosti u san u ovom filmu. Marija je za Željka više od devojke u koju je do kraja zaljubljen, ona izražava smisao njegovog života koji bez nje ne može da ostvari. Tokom celog

filma njegov lik postoji samo u odnosu na taj smisao, to jest u odnosu na Marijin lik. Ali oni su zajedno samo tri puta, prvi put tokom silovanja, drugi put prilikom upoznavanja i treći put kada joj on daje prsten. Međutim, na poseban način Marija je prisutna u svakoj sceni filma u kojoj se nalazi Željko. Ukoliko nije prisutna u sceni, njeno prisustvo se evocira se putem „dvojnica". Prvi put autor uvodi takvo rešenje u sceni u kojoj Željko kupuje Mariji verenički prsten. Pošto nije siguran koji bi se prsten njoj svideo, on rešava situaciju na originalan način: pored zlatare je devojka koja ga po nečem podseti na Mariju. To je njena prva „dvojnica". Željko je zamoli da ona odabere najlepši prsten u zlatari i njega kupuje za Mariju. Kada kasnije izgubi razum, Željko se prvi put vraća svesti gledajući bolničarku čiji ga vlažni pramenovi kose podsete na Marijine. I to je Marijina „dvojnica". Na taj način Marija je prisutna i u scenama u kojima je fizički odsutna, ona postaje izraz Željkovog unutrašnjeg sveta, pa time film prevazilazi dokument i postaje unutrašnja stvarnost, to jest san. Taj postupak autor koristi do kraja filma, razni ženski likovi posebnim detaljima bude u Željku sećanje na Mariju. Jednom je to devojka u ludnici za koju Željko poveruje da je Marijina ćerka, kasnije je to mlada u venčanici koju su, pored mladoženje, snajperisti izrešetali. Dok Željko nosi njen leš, venčani prsten na njenoj klonuloj šaci zveči, udarajući po izbrazdanom asfaltu, što u Željku budi sećanje na Mariju. Mladin venčani prsten snovično se neposredno povezuje sa prstenom koji je Željko poklonio Mariji, a taj prsten u sledećoj sceni nosi devojčica koja izuzetno liči na njega, više nego što ćerka obično liči na oca. I opet je to scena s Marijom, mada je fizički nema u njoj.

Sve navedene scene su dokumentaristički uverljive, pa ipak, autor je u njima pronašao rešenje koje naturalističku sliku stvarnosti pretvara u snovičnu, jer ono što je suština te slike nije prisutno, nego samo nagovešteno. Marijin lik postaje više od njega samog, on živi kroz nagoveštaje i aluzije, hraneći se Željkovim snom. U ovom slučaju reč je o metonimijskom postupku u kojem detalj stvara asocijaciju na Marijin lik koji nije prisutan. Može se reći da je Gilić majstor ovakvog prosedea koji u njegovim rukama silovito transformiše dokument u unutrašnju stvarnost, to jest u san.

Kao i metonimijski princip, autor uspešno koristi i princip metafore. Scena sa kraja filma, u kojoj snajperisti pucaju na kolonu ludaka, ima metaforu ugrađenu u svoj najdublji sloj. Suština scene je da je svet potpuno poludeo od nasilja, a agresija kojoj prisustvujemo više ne može da se rastumači zdravim razumom. Na tom nivou značenja, scena se metaforično povezala sa fantazijom ludaka o Mesecu ubici. Tako

se scena potpune dokumentarističke uverljivosti preobrazila u san i otplovila, zajedno sa mišlju jednog lucidnog ludaka, u svet snova.

Svaka scena ovog filma zahteva posebnu analizu kada je reč o preobražajima dokumentarne stvarnosti u san i nazad. Nije ipak zgoreg podsetiti se da je svaki umetnički metod ograničen, za razliku od umetničke vizije koja je beskonačna, tako da u krajnjoj liniji ona uvek izmiče analizi. Zaključno, može se reći da je unutrašnja stvarnost ka kojoj film teži ona nadstvarnost koju čula ne mogu da zabeleže. Prvi kadar filma su kapi krvi koje padaju po beloj, isprekidanoj liniji koja deli dve trake kolovoza, i smrt ludaka koji je iskrvario pre nego što se dočepao spasa. Motiv te isprekidane, bele linije provlači se kroz ceo film da bi na kraju ona snovično bleštala, bez krvi, dok Željko trči po njoj na blagoj uzbrdici, pokušavajući da dostigne devojčicu na biciklu koja nosi prsten koji je nekada on poklonio Mariji. Ne blešti samo isprekidana, bela linija, ceo kadar isijava unutrašnju svetlost, zato što nije reč o realističkoj sceni koja nagoveštava razrešenje drame i srećan kraj, nego je reč o unutrašnjoj svetlosti koju je, posle dugog okajavanja greha, Željko ugledao i za kojom je potrčao svom snagom svog bića. Tako i kraj filma, kao i sve u njemu, nije samo ono što se vidi, nego pre svega ono što se ne vidi, a što se nagoveštava onim što je dostupno oku i uhu.

Značaj Gilićevog dela za našu kulturu

Film *Zločin i san* je jedna od velikih zamisli Vlatka Gilića koju nije uspeo da realizuje. U njegovoj ličnoj arhivi nalazi se niz izuzetnih scenarija koji predstavljaju još neotkriveno blago filmske umetnosti. Slabosti naše savremene kulture krive su što tako značajan umetnik nije uspeo da do kraja ostvari svoj dragoceni opus. Ta se greška nikada neće moći ispraviti, ali ukoliko naša kultura bude pravilno procenila značaj Gilićevog opusa i ako uspe da ga ugradi u svoje temelje, ipak će njegovo delo ostvariti ulogu koja mu je namenjena, a to je da bude jedan od kamena temeljaca filmske umetnosti na ovim prostorima. Dok se njegovi filmovi čuvaju u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, njihova sudbina u Srbiji sasvim je neizvesna. Dok ga kritičar američke televizije NBC ubraja među pedeset najznačajnijih reditelja u istoriji filmske umetnosti (KODEMO 2001: 23), kod nas je stanje sasvim drugačije. Upoznavanje naše kulturne javnosti sa Gilićevim delom mogu da obave samo kulturne istitucije ove zemlje i zato je na njima velika odgovornost. Vlatko Gilić je profesor emeritus Univerziteta u Novom Sadu, on je jedan od osnivača katedre za intermedijalnu režiju Akademije umetnosti i nema ništa prirodnije nego da naša

Akademija uloži napor na afirmisanju Gilićevog dela. U svemu tome značajnu ulogu može da odigra Centar za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad koji se ove godine osniva i počinje sa radom. Verujem da će, među mnogobrojnim zadacima koji očekuju Centar u njegovom budućem radu, jedan od njih biti istraživanje i afirmacija dela Vlatka Gilića.

LITERATURA:

GILIĆ, Vlatko. *Zločin i san*. Beograd: u ličnoj arhivi autora, 1993.

KODEMO, M. „Među velikanima." *Večernje novosti* 19. III 2001: 23.

Živko Popović

AN UNRECORDED FILM BY VLATKO GILIĆ *CRIME AND DREAM*

Summary

Since 1980, when he made his last film, Vlatko Gilić has written a number of remarkable film screenplays he was not able to realise. The screenplay for the film *Crime and Dream* is kept on the writer's archive and is presented to the audience for the first time in this text. It was written in the early 1990s as the author's reaction to the violence that marked the lives of people of that time in the ex-Yugoslav states, with a special emphasis on rapes of powerless victims. This kind of violence is what the film's narrative revolves around. It is set in the period during the war fought between armies whose insignia are unrecognisable. This ambiguity prevents the spectator from identifying with any of the armies, peoples or political options, we can only see people, masses or individuals, good or bad. Gilić's film repulses any political or ideological aligning, and aims at universal truths about tragic reality created by people when they neglect basic human laws and duties in their hunger for power. This text about the film *Crime and Dream* points to the remarkable value of the opus of Gilić's screenplays that have not been filmed, which are, together with his realised films, the highest reach of our cinematic art and deserve to be used as a role model and inspiration for its further artistic maturation.

Srđan Radaković

SEĆANJA NIKOLE MAJDAKA NA PROIZVODNJU ANIMIRANIH FILMOVA U *NEOPLANTA FILMU*

SAŽETAK: U radu se donosi poslednji intervju Nikole Majdaka vođen na temu proizvodnje animiranog filma u Vojvodini, u filmskom preduzeću *Neoplanta*, u periodu od osnivanja do gašenja ovog filmskog centra. Rad pokazuje da u je Srbiji, naročito Vojvodini, proizvodnja animiranih filmova zavisila isključivo od volje i posvećenosti entuzijasta, bez ikakvog planskog ili sistemskog rešavanja i organizovanja proizvodnje, čak ni nakon kontinuiteta izuzetnih internacionalnih nagrada i velikih međunarodnih uspeha.

KLJUČNE REČI: *Neoplanta film*, animirani film, Nikola Majdak, Borislav Šajtinac

Nikola Majdak[2] preminuo je maja 2013. godine. Kao tvorac izuzetnog opusa dokumentarnih, animiranih i igranih filmova nastalih u različitim filmskim centrima u Srbiji, bivšoj SFR Jugoslaviji i inostranstvu, zatim kao pedagog, višegodišnji predsednik ASIFA Srbija, osnivač škola za animaciju i najvažnijeg festivala animiranog filma u Srbiji Balkanima, ostavio je poseban, trajan doprinos domaćoj i svetskoj kinematografiji. Njegov odlazak upućuje na inicijaciju nove revizije svih okolnosti i prilika u kojima je razvijana jugoslovenska i srpska kinematografska animacija. Davno je uočeno (VOLK 1986: 490) da te prilike gotovo nikada nisu bile povoljne:

[2] O liku i delu Nikole Majdaka u kapitalnom delu posvećenim proučavanju istorije filma u Jugoslaviji (Volk 1986: 511) zabeleženo je sledeće: „Rođen u Valjevu, (1927). Diplomirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Snimatelj je postao neposredno posle oslobađanja zemlje, radeći prvo reportaže a zatim i kratke i igrane filmove. Samostalno je režirao više dokumentarnih i animiranih filmova. Sarađivao je i sa drugim autorima a posebno sa Mićom Miloševićem i Borislavom Šajtincem. Među inicijatorima stvaranja animiranih filmova u Beogradu bio je jedan od najaktivnijih entuzijasta. Organizovao je produkciju u prvom filmskom studiju, a bavio se i pedagoškim radom osposobljavajući mlade crtače i animatore. Režirao je crtane filmove u Beogradu, Novom Sadu, Zagrebu i Belgiji. Bavio se filmskom publicistikom – posebno istorijom jugoslovenskog filma – pa je objavio više dragocenih priloga o ličnostima, filmovima i pojavama s početka ovog veka i između dva rata. Filmovi, u čijoj je realizaciji sudelovao, osvojili su niz nagrada u zemlji i inostranstvu, posebno Concerto gymnastico i Izvor života. Ovaj film, pored srebrne medalje Beograda, osvojio je Zlatnog leoparda u Lokarnu i Zlatnog pelikana u Mamaji 1970. godine

„Animirani film uopšte, a crtani posebno, u našoj zemlji je i pre i posle rata nešto izuzetno. Stvarao se i snažio iz entuzijazma zanesenjaka, tako da o njegovom formalnom osnivanju ili organizacionom razvoju nikada nisu pravljeni posebni planovi, rezolucije i projektovane idejnoestetske platforme."

Međutim, i pored prepoznavanja ovih osobenosti, u literaturi najčešće nije otkrivana suština tog individualizma iz kojeg su uz skromne uslove nastajali animirani filmovi, kao ni pravo poreklo ideja, produkcijskih uslova, konačno i tehnika animacije koje su bile u upotrebi. Na polju srpskog animiranog filma, reč „zanesenjak", iz današnje perspektive, nakon svih ratova, promena država, granica i društvenih uređenja, najpre se mora vezati za lik i delo začetnika crtanog filma u Beogradu, za stvaralaštvo Nikole Majdaka. Njegova nesvakidašnja upornost, energija, vitalnost i elan, ostaće mnogima u sećanju, naročito svedocima koji su imali prilike da prate njegove aktivnosti vezane za animirani film u poslednjih deset godina. Dakle, u godinama kada je Nikola Majdak dosegao poznu starost, a opet sa neverovatnom energijom vodio organizaciju internacionalnog festivala animiranog filma - Balkanima.

Nikola Majdak je okončao pedagošku karijeru na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Poslednji ciklus predavanja održao je u školskoj 2008/2009. godini, nakon poziva koji je usledio onog časa kada je dotadašnji profesor na predmetu na kojem se proučavala istorija animiranog filma, doc. Mileta Poštić, neočekivano napustio zemlju. Tadašnja generacija studenata imala je jedinstvenu priliku da istoriju animiranog filma sluša od tvorca prvog crtanog filma i prve animacije predmetima u Srbiji posle Drugog svetskog rata[3]. Predavanja je karakterisalo autentično usmeno predanje i nesvakidašnja analiza stranih i posebno domaćih animiranih filmova do kojih je danas, nažalost, veoma teško doći. Studenti su tako uz klasike animiranog filma imali i retku priliku da u autorovom prisustvu vide filmove *Čovek od krede*,

[3] Reč je o filmovima Čovek od krede (Avala film, 1963) i Zaljubljen u tri kolača (Neoplanta film, 1966). Svakako da su se animirani filmovi u Srbiji pravili i pre filma Čovek od krede (najočigledniji primer su lutka animirani filmovi Vere i Ljubiše Jocića koji su nastali ubrzo po završetku Drugog svetskog rata), međutim, tek 1963. godine su Nikola Majdak i Nikola Rudić u Beogradu, u Studiju za animirani film pri Avala filmu, napravili profesionalni animirani film, crtajući faze pokreta karaktera odvojeno na folijama, koje su potom spajane sa pozadinom i snimane sličicu po sličicu. Drugim rečima, u Beogradu je sa velikim zakašnjenjm realizovan crtani film na način koji je uveliko bio prisutan i razvijen u Zagrebu. Slično, u filmu Zaljubljen u tri kolača Nikola Majdak je prvi animirao predmet (kolač) pravljenjem njegovih kopija u kojima se jedino menjao oblik predmeta, ali ne i njegov sadržaj.

Solista, *Zaljubljen u tri kolača*, *Vreme vampira*... i dobiju neposredan uvid u uslove u kojima se razvijao animirani film na ovim prostorima od Drugog svetskog rata do ulaska u novi vek. Nikola Majdak je zastupao tezu da svaki narod mora najpre da upozna vlastitu kulturu i umetnost, a tek nakon toga može da izučava i vrednuje stranu. Prirodno, u toku predavanja najviše pažnje je poklanjao kinematografskoj animaciji u bivšoj Jugoslaviji.

I autor ovog teksta, tada asistent na studijskoj grupi *Animacija i vizuelni efekti*, obilno je koristio dragocenu priliku i slušao, pokazaće se, poslednja predavanja profesora Nikole Majdaka. Ali, za razliku od studenata, imao je sreću da upozna i sluša ovog čoveka i nakon predavanja, u časovima odmora pre njegovog povratka u Beograd. Vremenom su ti susreti stvorili posebnu vrstu uzajamnog poverenja. Nikola Majdak je bio zainteresovan da podeli raznovrsna filmska sećanja, zapažanja, anegdote pa čak i pikanterije iz različitih perioda svoje bogate karijere i tako pruži izuzetan pogled na specifičnosti u kojima se odvijala proizvodnja filmova na ovim prostorima. U jednom od susreta formirala se i definitivna, poražavajuća slika o pomerenom sistemu vrednosti u nacionalnoj kinematografiji, kada je stari profesor iz torbe izvadio i pokazao detaljan, završen storibord za dugometražni animirani film o životu grčkog revolucionara Rige od Fere, koji je često nosio sa sobom i za koji je bezuspešno godinama tražio sredstva od nacionalnih filmskih fondova. Ta slika je, kako se obično kaže, progovorila više od hiljadu reči.

Poverenje je potvrđeno i krajem jula 2012. godine kada je Nikola Majdak pristao da progovori na temu animiranog filma u Vojvodini i dao dozvolu da se to svedočenje zabeleži. Kazivanje profesora Nikole Majdaka, pokazaće se, nedvosmisleno upućuje na zaključak da u *Neoplanta filmu*, i pored izvanrednih uspeha pojedinih animiranih ostvarenja, nikada nije postojala trajna želja da se obezbedi kontinuitet i planski stimuliše dalje stvaralaštvo. Radovi Nikole Majdaka, Borislava Šajtinca, Zorana Jovanovića, Stevana Živkova ulaze u red najvažnijih animiranih filmova nastalih na vojvođanskom tlu, a ipak većina tih filmova nastala je kao svojevrsan incident, oni danas predstavljaju najpre potvrdu izuzetne autorske kreativnosti, volje i upornosti. Dovoljno je uporediti broj ljudi koji je učestvovao u izradi većine animiranih filmova nastalih u *Zagreb filmu*, sa brojem ljudi koji su u istom periodu pravili animirane filmove u Novom Sadu. Kada je reč o animiranim filmovima u *Neoplanti*, u svim slučajevima je reč o jednom, najviše dva animatora.

Sa druge strane, u onovremenoj Vojvodini je bilo mnogo darovitih crtača, karikaturista, ilustratora, čiji je kreativni potencijal za razvoj animiranog filma, nažalost, tek povremeno uočavan. Vrednost te vrste likovnog stvaralaštva danas čuvaju samo sačuvani časopisi iz tog vremena. Na svu sreću, taj kreativni potencijal Nikola Majdak je, kao neko ko nije bio crtač a žudeo je da režira animirane filmove u pauzama rada na igranim i posebno dokumentarnim filmovima, umeo da prepozna. Uz takav impuls je, ovaj tekst će pokazati, zapravo ispisan deo istorije srpskog animiranog filma od šezdesetih do devedesetih godina dvadesetog veka u Novom Sadu.

Važno je napomenuti i da Nikola Majdak nije želeo da se njegove reči posmatraju kao definitivno ispisivanje istorije, već isključivo kao pokušaj da se sa prilične vremenske distance sagleda jedno doba, ljudi i njihovo stvaralaštvo. Razgovor je vođen u Beogradu, preko puta JDP-a, po izuzetno toplom danu, krajem jula 2012. godine. Profesor Majdak je govorio polako, praveći pauze, uz očigledan napor da se priseti događaja, ljudi i filmova koji su nastajali u pomenutom periodu. Tok intervjua se prenosi u celosti, onako kako je vođen.

Da li je ispravno tvrditi da ste zaslužni za „prepoznavanje" svih važnih animatora u Vojvodini tokom rada na različitim filmovima u *Neoplanti*, u periodu od kraja šezdesetih do gašenja ovog filmskog preduzeća? Od Borislava Šajtinca do Rastka Ćirića i Stevana Živkova?

Stevica Živkov je sarađivao sa PAN filmom i njegovo ime se pre svega vezuje za PAN film i pančevački kino klub. Tamo je radila i Vera Vlajić. Ona je isto Vojvođanka i radila je prve filmove u Pančevu. Rukovodilac je bio onaj... Kako se zvao? Onaj što su ga zvali konj[4]... PAN film... To je bilo ozbiljno preduzeće. U takvim okvirima su ovi autori radili svoje prve filmove i sticali ugled.

Ipak, Rastka Ćirića ste Vi uveli u svet animacije i nagovorili ga da svoj prvi animirani film *Odlazi cirkus* realizuje u *Neoplanti*?

Opet, nisam ga ja uveo. On je samostalan čovek. Pojavio se u studiju za animirani film na FDU, koji sam ja napravio. Studio je bio otvoren za sve, ko god je hteo mogao je da radi. Imao je sredstva, prostor... Nekoliko ljudi je početkom osam

[4] Reč je o Borislavu Milanoviću, jednom od direktora PAN filma koji je imao sopstvenu ergelu konja, i bio je osnivač konjičkog kluba „Kremen" u Pančevu. Jasno je poreklo njegovog nadmka.

desetih radilo u tom studiju, između ostalih i Rastko Ćirić. On je film *Odlazi cirkus* radio samostalno, sam je razvijao tu priču, taj film.[5]

Animirana produkcija Neoplante nije bila velika, ali je bila veoma značajna. Utisak je da ste tokom saradnje sa brojnim animatorima koji su dolazili iz sveta likovnih umetnosti, Vi, kao iskusan filmski radnik, bili vašim saradnicima svojevrsan mentor, neko ko je pomagao u artikulaciji ideja sugestijom različitih filmskih izražajnih sredstava. Da li ste, na primer, Živkovu Vi objašnjavali filmski jezik, pravila?

Ne. Sam se obučavao u kino klubu, on je apsolutni autodidakt. Nikakve informacije te vrste ja nisam imao potrebu da mu pružam. Njegovi filmovi su nastajali spontano. Filmovi koje je pravio u kino klubu uveliko su se pojavljivali na festivalima. Pre filmova u *Neoplanti* je već imao ozbiljne radove iza sebe.

On je bio animator u nekoliko filmova koje ste realizovali u *Neoplanti*, na primer *Poslednji sunčev zrak*?

Tako je. U tom filmu i u filmu *Vreme spreja* smo radili zajedno. Tada sam se bavio estetikom ružnoće i ekološkom problematikom.

Vaš poslednji animirani film u *Neoplanti* je *Tour-retour*?

Poslednji film... (pauza)... Treba pomenuti... Kako se zove?... *Let nad Vojvodinom*. U tom jednom filmu postoji velika sekvenca sa Marksom i Engelsom koji nose pozdrav Titu. To je jedan idiotluk, ipak mi smo i to uradili.

U kojoj meri ste ljudima sa kojima ste sarađivali davali kreativne savete, kritike?

Svi ti ljudi su bili autodidakti, sami su se obrazovali, pohađali škole... Nikome ja nisam govorio: „Ovo treba ovako, uradi to i to..." Ja nisam bio njihov učitelj, uvek je u pitanju bila ravnopravna saradnja.

---

[5] Nikola Majdak je skroman, sećanja Rastka Ćirića (LAZIĆ 2012: 95) se malo razlikuju: „Nakon diplomiranja, moja osnovna preokupacija bila je likovna grafika. Ilustracija i svi oblici grafičkog dizajna bili su podređeni grafici koja se pravi ‚za dušu'. Nekako u to vreme Nikola Majdak je osnovao na FDU ‚Radionicu za animirani film'. Kako se niko na dramskoj akademiji nije bavio crtanjem, Majdak se bacio u potragu za crtačima na primenjenoj i likovnoj akademiji. U razgovoru sa mojim profesorom Bogdanom Kršićem palo im je na pamet, zbog mog rada na ‚veselim ilustracijama' da bih ja mogao da budem zgodna žrtva. Na Kršićev predlog, pošto smo inače tražili temu za moje postdiplomske studije, prihvatio sam rad na temu Ilustracija i animacija. Mentor mi je bio Bogdan Kršić, a komentor Nikola Majdak. Moj rad na trećem stepenu podrazumevao je izradu crtanog filma i njegovo pretvaranje u knjigu. Film se zvao Odlazi cirkus (...)."

Da li je u *Neoplanti* bila veća autorska sloboda?

Ne. Mada, niko nije autore ni nadgledao. Ne znam za druge filmove, da li je bilo sa strane... [Draško] Ređep, na primer, nikada nije učestvovao u dramaturškim fazama stvaranja... ni u drugim stvarima.

Znači imali ste apsolutnu slobodu?

Potpunu slobodu...

Da li je tako bilo i u *Dunav filmu*... *Avala filmu*?

Svuda je bilo isto. Svi producenti su isti, nikoga ništa nije interesovalo. Doneseš im priču i oni očekuju rezultat. Kažu: „Aha, možda može...", ukoliko imaju poverenja. A ako nemaju, nikom ništa.

Čega se sećate u vezi sa produkcijom Vašeg prvog animiranog filma u *Neoplanti*, filma *Zaljubljen u tri kolača* iz 1966. godine? Glavni animator Vam je bio Črt Škodlar, kako je došlo do saradnje sa njim?

Jednostavno. U pitanju je bila animacija predmetima, a Črt je imao iskustva sa tim. U VIBA filmu je svojevremeno radio neki apstraktan film koji je bio posvećen festivalu u Anesiju. U Ljubljani je bilo nekoliko dobrih trik majstora, a ja sam u to vreme često sarađivao sa Slovenijom i prilikom jedne posete sam predložio saradnju... Film *Zaljubljen u tri kolača* je bio izazov... Prethodio mu je film koji sam radio o ljubičevskim viteškim igrama u Požarevcu... Miloš Obrenović je voleo konje, imao je ergelu i on je igre prvi organizovao. U socijalističko vreme je napravljen program... Moram iz početka. Ljubičevske igre u Požarevcu je prvi organizovao Miloš Obrenović i od tog vremena na ovamo se u njegovu čast održavaju viteške igre. Gađaju se nekim topuzima i strelama, takmiče se i šta ti ja znam... To sam ja išao da snimam kao dokumentarni film. Kada smo završili snimanje ja sam otišao na vašar koji je bio u sklopu igara i kupio gomilu kolača jer ih je bilo u izobilju. Kada je došlo do finalizacije filma otišao sam u trik odeljenje sa idejom da napravimo animiranu špicu sa kolačima u duhu tih igara. I to je ispalo odlično, kolači su bili autentični. E sad, kako sam uopše došao do *Neoplante*? Ne znaš? U tome je štos... Petar Latinović, [Branko] Milošević i ostali su bili kinoklubaši i sarađivali su sa kino klubom u Beogradu koji sam ja često posećivao. Jednom prilikom sam saznao da pokreću filmsko preduzeće, baš u vreme kada sam završio špicu za pomenuti dokumentarni film. Pomislio sam, zašto sam tu ideju potrošio na špicu? Novosađanima sam predložio da to ponovo uradim kao celovit film, iako nisam imao scenario. Rekao sam im samo naslov: *Zaljubljen u tri kolača*. Na šta te to podseća? Pa *Zaljubljen u tri narandže* Prokofjev! Ideja je prihvaćena, jer su vašari vrlo karakteristični za Vojvodinu i dobio sam odre-

šene ruke. E sad, kako napraviti taj film?... Treba mnogo kolača... Na kraju, napravio sam oko trista pedeset kolača kod jednog kolačara, majstora iz Pančeva koji se zvao Maksa Medan. Međutim, nismo ih pravili od testa... Dok bi se pravio drugi, prvi bi već bio pojeden, i zato smo napravili stotine kolača od testa pomešanog sa gipsom! Muziku za taj film je radio Bojan Adamič iz Zagreba na bazi vojvođanskih pesama. Eto to je ta epizoda, tako je nastao taj film. Kolači su i dalje u mom podrumu, tačnije polovina, ostali su se raspali. Da bih napravio željeni oblik kolača pravio sam raznorazne modle od pleha.... trebalo nam je puno konja, žena koje igraju i tako dalje.

Kakav Vam je ostao utisak o Svetozaru Udovičkom?

Udovički je dao [Želimiru] Žilniku, Prvoslavu [Mariću] i ostalima odrešene ruke, ali nije se mnogo obazirao na nas koji smo hteli da radimo animirane filmove. Kada je *Izvor života* dobio nagradu, on ju je odneo kući. Inače, Šajtinčev i moj film dobio je i nagradu Hugo u Čikagu koja može da se meri sa Oskarom. Prvo mora da se zna da [Borislav] Šajtinac nije znao ništa o filmu i da sam ga ja doveo na film. To je isto vrlo interesantna stvar. Sredinom šezdesetih sam radio jedan igrani film u Nemačkoj kao snimatelj. U to vreme sam imao brojne ideje za crtane filmove. Susreo sam u toku rada jednog producenta koji se bavio upravo crtanim filmom, zvao se Kurt Linda. Jednom prilikom sam tom Nemcu u pauzi snimanja ispričao ideju o kojoj sam razmišljao, njemu se ona veoma dopala i predložio mi je da je realizujemo. U pitanju je film.... Eto, ne mogu da se setim naziva sopstvenog filma... Nema veze, setiću se... Storibord za taj film je uradio Bora Šajtinac. U to vreme sam bio jako naivan... Uglavnom, dao sam Nemcu storibord za taj film. Kad, taj Nemac, posle nekog vremena od te grube verzije napravi film![6] E sad, kako sam došao do Šajtinca.... U Novom Sadu, u jednom izdanju Matice srpske koje je uređivao Draško Ređep, pojavili su se divni crteži Bore Šajtinca koji je u to vreme sarađivao sa brojnim listovima. Meni su se ti crteži veoma dopali i ja sam rešio da mu ponudim saradnju u izradi animiranog filma. Međutim, svi su mi govorili da to nije moguće, jer su crteži složeni, vrlo detaljni. Rekoh, ne, ne... Vic je u tome da pronađeš pravi crtež, a posle razmišljaš o animaciji. I sa takvim crtežima smo ja i [Borislav] Šajtinac

[6] Povod za prvu saradnju Nikole Majdaka i Kurta Linde bio je animirani film Pardon iz 1966. godine. Film je animirao Karl Beker, a crtež i scenografiju potpisao je Borislav Šajtinac. Moguće je i da Nikola Majdak misli na dugometražni animirani film Konferencija životinja (Konferenz der Tiere, 1969) koji je režirao i producirao Kurt Linda. U tom filmu je Borislav Šajtinac potpisan kao autor layout-a, pozadina.

napravili pomenuti storibord. Ali, Linda ih je zloupotrebio, od grubih, preliminarnih crteža, dobio je pare za projekat i napravio svoj film.

Vama ništa nije platio?

Platio je, na kraju. Insistirali smo da se film vodi kao koprodukcija. U Nemačkoj, u Visbadenu, postojala je jedna cenzorska komisija koja je pregledala sve filmove nemačke produkcije. U toj zemlji, kada je film dobar, on dobija mogućnost da ide u produkciju bez poreza. Čak može da dobije dotacije i premije od vlade. Dakle, gotov film se pojavio na jednom festivalu, [Borislav] Šajtinac ga je video i zgranuto rekao: „Čekaj, ovo nije moj crtež, animacija, ali je moja ideja, koncept, stil...". Ali, taj film je išao po festivalima. E sad, zašto to pričam. Pa zato što je nakon tog filma usledio ovaj moj u *Neoplanti Zaljubljen u tri kolača* u koji je bio uključen i [Borislav] Šajtinac, iako je glavna stvar bila animacija predmeta animacija kolača. Jednostavno, to sam uradio da bih kupio vreme i zadržao [Borislav] Šajtinca kraj sebe... (smeh)

Dakle, Šajtinčev udeo u filmu je bio simboličan?

Ne, ne, ne... Radio je, samo u malo manjem obimu... crtao je sve te folklorne stvari... Ali, u suštini, uključio sam ga u film da mi ne bi pobegao... (smeh).. Ne, „pobegao" je ružna reč, želeo sam samo da održimo kontakt i nastavimo saradnju. I kada smo to završili Bora je napravio svoj film koji se zvao *Analiza*. Ta *Analiza* je nastala pod specifičnim uticajem. Zajedno smo bili na jednom festivalu u Nemačkoj i on je na tom festivalu video filmove dvojice poljskih animatora. Jedan se zvao Borovčik, a drugi Lenica[7]. Lenica je, na svu sreću, u to vreme bio raspoložen za komunikaciju, i Šajtinac ga je, koliko se sećam, upoznao. Upoznao je njegov grafički stil, pre svega, i pod tim uticajem je napravio jednominutnu *Analizu*. Mislim da sam sačuvao nekoliko crteža iz tog filma. Nakon filmova *Zaljubljen u tri kolača* i *Analiza* videli smo da možemo u *Neoplanti* da radimo šta hoćemo, jer se niko drugi animacijom nije bavio i da su nam sva vrata otvorena, jer su filmovi bili prikazivani po stranim i domaćim festivalima i bili dobro ocenjeni. Razgovarali smo i došli na ideju da treba da napravimo film po motivima starih vojvođanskih grafika. Otišli smo u Maticu srpsku, obišli galerije, pregledali knjige i naišli, između ostalog, na grafiku na kojoj je bila prisutna biblijska tema, fontana oko koje se nalaze bolesnici koji se kupaju, isceljuju, pokušavaju da se izleče. I to smo uzeli kao temu za film *Izvor života*.

[7] Reč je o Valerijanu Borovčiku (1923 2006) i Janu Lenica (1928 2001).

A čija je bila ideja, Vaša ili Šajtinčeva?

Pazi, ja sam istoričar umetnosti. Teško je reći ideja je moja... Jednostavno, nekako smo baš do toga došli. Rekli smo ideju Udovičkom i on ju je prihvatio. Film je bio veoma uspešan... E sad, sledeća stvar... Bora je u međuvremenu naučio zanat... Naravno da nije želeo da stalno provodi vreme za nekim pultom. Rekao mi je: „Sada svako pravi svoj film"... I napravio je... Napravio je *Nije ptica sve što leti*. A ja sam radio na filmu koji je trebalo da se odvija na ivici seoskog groblja. Međutim, *Neoplanta* ga nije prihvatila i ja ga odnesem u Zagreb. Zagreb ga je prihvatio. Reč je o filmu...

***Vreme vampira*... Dakle, ipak je u *Neoplanti* postojala nekakava selekcija? Nije baš svako mogao da radi sve što poželi?**

(pauza)... Jednostavno, moj film nije prihvaćen, a u Zagrebu, za divno čudo, jeste... Prvi naslov je bio *Na ivici seoskog groblja*. Na svu sreću, tamo je dramaturg bio Ranko Munitić. On mi je sugerisao da promenim naslov filma u *Vreme vampira*. U to vreme je bio aktuelan onaj film Polanskog... Kako se zove?... *Bal vampira!* Naziv *Vreme vampira* je bio štos.

Kako su se u to vreme Vaši saradnici obučavali? Da li su postojali ikakvi udžbenici? Kako ste izučavali pravila animacije, najpre Diznijevu školu?

Nije bilo knjiga. Ovi ljudi iz *Zagreb filma* od pedeset i neke godine su se sami obučavali. Na primer *Kauboj Džimi*...[8] Na takvim filmovima se učio zanat na ovim prostorima. Stvar je u tome da su oni imali dobre menadžere koji su te filmove slali u svet, a mi ne... U to vreme Diznijeva škola animacije nije mogla da se izučava, jer Amerikanci nisu imali interesa da svoje filmove prikazuju u ovom delu Evrope. Na evropskim tržištima su se pojavili, u jednom trenutku neposredno posle rata, razni festivali. Na njima su se prikazivali igrani i naročito dokumentarni filmovi koji su bili vrlo značajni u to vreme. Vremenom su se pojavljivali i animirani filmovi. Posebno su se isticali animirani filmovi iz Češke. Otkud animirani film u Čehoslovačkoj posle rata? Jednostavno, za vreme okupacije Nemci su mudro filmsku industriju premestili u Prag. Dakle, tamo je postojao kontinuitet, saveznici su takve zemlje štedeli u periodu od 1941. do kraja rata... Jadni Česi, jadni Slovaci... Ili, na primer, Slovenija... Šta misliš šta se desilo od 1945. na ovamo?... Kako je moguće da se posle rata naglo podigla slovenačka industrija?... Kamere, tehnika, projektori... To je sve

[8] Društvo filmskih radnika Hrvatske osnovalo je 1953. godine filmsko preduzeće Zagreb film, a 1956. godine ustanovljen je studio za crtani film. Film Dušana Vukotića Kauboj Džimi nastao je 1957. godine i, uz ostvarenja drugih autora, najavljuje eksperimentalnu fazu razvoja animacije u Zagrebu. (Munitić 2007: 292, 295)

preostalo od Nemaca nakon što su ušli u Sloveniju... Oni su prvi imali projektore posle rata, to su bili nemački projektori... Ja sam kao klinac pratio šta se događa u nemačkoj kinematografiji. Postojala je značajna proizvodnja crtanih filmova. Hitler nije voleo animaciju. Ti znaš šta je nemačka avangarda, sve je to Hitler uništio... ali, u međuvremenu je shvatio da je animirani film dobar za publiku koja više ne može da trpi ogromnu količinu propagande... Pa se pojavio Sneško Belić, ptičice... i šta ti ja znam.[9] Tada sam shvatio odakle kod Nemaca crtani filmovi, izvanredna produkcija animiranog filma. U Pragu su kopirali te crtane filmove. I onda? Ko je prvi imao filmove u razrušenoj Evropi? Evropa uništena, samo su se snimali i prikazivali dokumentarci... Ko? Pa Česi! Trnka i lutka filmovi... Odmah posle rata se pojavilo desetak filmova spremnih za tržište, što je neverovatno, to je bio uspeh preko noći... E sad, u tom haosu, Amerika nije bila spremna da odmah donese Miki Mausa, Toma i Džerija... Pojavio se samo BoingBoing[10], ali zato što je to bio antiamerički odgovor na klasičan film. Sve u svemu, u Evropi je dominirao Trnka, ali se vremenom poljavljuju Poljaci, Francuzi... rekonstrukcija... konačno i zagrebačka škola... U Zagrebu je, kao što znaš, postojao list „Kerempuh", a u Beogradu u to vreme „Jež". Urednik Kerempuha je bio čuveni Fadil Hadžić i jedino je u toj redakciji bio prisutan Volt Dizni, jedino su tamo crtali njegove karaktere. Hadžić je u jednom trenutku pitao: „Zašto ne napravite animirani film?" i ubrzo je nastao *Veliki miting*. Protiv čega je bio taj film?

Pa protiv svih ideologija uopšte...

To je vreme informbiroa, film govori o lažima... O političkim lažima koje se prezentuju na kakav način? Patka! Patka je laž!... Taj film je vrlo značajan.

Dakle, svi ti animatori su bili samouki?

Apsolutno samouki. Svi oni su se bavili stripom. Pre svih braća Nojgebauer...

Poznato je da je zagrebačka škola animiranog filma iznedrila „redukovanu animaciju", dakle, pojednostavljen, stilizovan crtež koji je omogućavao osetno manji broj ukupnih crteža u izradi animacije. Da li ste Vi i Šajtinac namerno pravili mnogo složeniji crtež, a opet koristili minimalan broj međuekstrema u struktuiranju animacije?

---

[9] Nikola Majdak misli na filmove Hansa Fišerkozena.

[10] Nikola Majdak misli na Džeralda Mek Boing Boinga, crtanog lika koji je stvoren 1950. godine u američkoj produkciji UPA (United Productions of America)

To je išlo spontano. Nije bilo plana. Pre svega, ti crteži u *Izvoru života* su bili rezani. Crtani na SELu, a onda rezani i animirani... To je ostao Šajtinčev stil do danas.[11]

Samo što to sada radi digitalno?

Pretpostavljam...

Interesuje me da li je postojao plan da se ostvari drugačija estetika od one u Zagrebu? Da li ste se sa tom idejom zainteresovali za likovne radove Borislava Šajtinca?

Moralo je da se razlikuje... Mada, kada sam video njegove radove pre svega sam bio oduševljen...

Da li zbog odbijanja filma *Vreme vampira* niste nekoliko godina realizovali film u *Neoplanti*?

Ne. Jednostavno, otvorila su se vrata u Zagrebu, pa sam tamo uradio i sledeći film...

Vaš sledeći film u *Neoplanti* je *Svet tišine*?

To je pravljeno po jednom malom stripu jednog kragujevačkog umetnika koji je, nažalost, rano umro. Film govori o tome kako svet u kome se nalazimo proizvodi vrlo neprijatne zvuke, buku, a mi o tome nemamo svest... Uveče, kada se sve stiša, cvrkut ptice uznemiri vlasnika i on je ubije.

Da li ste u tom filmu radili prvo zvuk, pa onda animaciju, ili obrnuto?

U tom filmu zvuk je bio vrlo bitan, pa sam, prirodno, prvo radio zvuk.

A kakva je metodologija rada bila u Vašim prethodnim ostvarenjima?

Sve je to bila improvizacija... (pauza)... Cela srpska kinematografija je improvizacija. Ona nije imala nikakva pravila, zakone... Ni animacije, ni dramaturgije. Sve je to skandal. Apsolutni haos...

Da li ste imali udela u izradi animiranog filma Miroslava Antića koji je tekođe nastao u produkciji *Neoplante*?

Toliko, što sam ja rekao da je to animirani film. Zapravo su to samo crteži, u filmu nema animacije.

Dečiji crteži?

Moguće je da su to dečiji crteži, ne sećam se.

---

[11] Nikola Majdak zapravo skreće pažnju na činjenicu da je u izradi filma korišćena mešovita tehnika animacije kombinacija SEL animacije i kolaža (cutout). Zbog upotrebe kolaža inicijalni crtež je mogao da bude vrlo detaljan, a da proces animacije ne bude spor.

Da li je možda u drugoj polovini sedamdesetih bilo nekih planova da Vi i Šajtinac ponovo radite zajedno na nekom filmu?

Ne. Ostali smo u prijateljskim odnosima posle filma *Izvor života*. Čovek je autor, kao i ja.

U *Neoplanti* ste uradili i velik broj dokumentarnih filmova. Čemu ste pristupali sa većom energijom, animiranom ili dokumentarnom filmu?

Ja sam sineast. Mnogi su se čudili zašto se bavim crtanim filmom. Mene je crtež oduvek fascinirao.mIpak, u nekim mojim filmovima crtež nije uspeo... (pauza) Šajtinac je u jednom trenutku rašćišćavao svoje stvari i dao mi je svesku sa svojim radovima rekavši mi da ih iskoristim... I koristio sam ih u tri filma.

Da li se sećate animiranih filmova nastalih na prostoru Vojvodine koji su bili cenzurisani?

Da. *Put*. [Stevana] Živkova su izopštili iz Pančeva posle *Puta*. Zbog slepca koji vodi gomilu. Znaš li šta je to?

Domanović...

Da. Kasnije, film je ponovo prikazan. Posle Tita... posle svega. I dobio je nagradu... Naša posla.

Vaš poslednji animirani film u *Neoplanti, Tour-retour*, nastao je u godini u kojoj se ovo preduzeće gasilo. Da li su izradu filma pratile neke specifične okolnosti?

Ne. Bila su obezbeđena sredstva i realizacija je protekla uobičajeno. To je jednostavna priča o zatvoru. Jedan zatvorenik štrika, drugi zaliva cveće... Onda se pojavljuje upravnik i čestita čoveku koji ide na slobodu. Opšte oduševljenje... Izljube se, upravnik čak nosi kofere robijašu. Otvaraju se vrata, a napolju haos! Demonstracije... Tuče... Zatvorenik se okrene, šutne upravnika, i vrati se u zatvor. (smeh)

Da li je to bio Vaš odgovor na tadašnje političke prilike?

Ja se ne bavim politikom... (pauza)... A politika je svuda. Solista koji ne može da uđe u studio pred koncert, izbace ga napolje. Zašto je napravljen *Čovek od krede*? Taj film je bio etida na kojoj smo ja i [Nikola] Rudić eksperimentisali. Čiča Gliša koji siđe sa zida i prolazi kroz sve i svašta, a na kraju dođe do belog zida i nestane. Govori li to nešto?

Ko je, po Vama, bio bolji upravnik u *Neoplanti*, Udovički ili Ređep?

Ređep je intelektualac, ali glavna stvar su pare. Kada ima para i i upravljanje je lako.

Da li Vam je poznato zašto u *Neoplanti* nisu proizvođeni animirani filmovi od 1975. do 1978. godine? Nije bilo sredstava?

Ne znam. Možda nije bilo ideja. Ja sam, recimo, u tom periodu mnogo radio i igrane i dokumentarne i animirane filmove. Nije bilo vremena. A sve te poslove sam voleo da radim. Najviše sam radio filmove o umetnosti, jer sam diplomirao istoriju umetnosti. To su teme koje su me inspirisale. Ja sam u svim tim filmovima uložio celog sebe i ne stidim ih se. Bez obzira ko je potpisao režiju, scenario...

Profesore, hvala Vam na ovom razgovoru, ove informacije su dragocene...

Pazi šta ćeš da napišeš. Davno je bilo. Ja sam star čovek, a vreme ide...

Budite bez brige.

LITERATURA:

VOLK, Petar. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film: IRO Partizanska knjiga: OOUR izdavačko publicistička delatnost, 1986.

LAZIĆ, Radoslav. *Režija filmske animacije*. Beograd: Autorsko izdanje, 2012.

MUNITIĆ, Ranko. *Estetika animacije*. Beograd: Filmski centar Srbije: Fakutet primenjenih umetnosti, 2006.

Srđan Radaković

NIKOLA MAJDAK'S MEMORIES OF THE PRODUCTION OF ANIMATED FILMS IN 'NEOPLANTA FILM'

Summary

This paper contains the last known interview of the Serbian filmmaker Nikola Majdak. Subject of the interview was animation opus produced by Neoplanta Film Production in Novi Sad, Vojvodina, from the mid-1960s up to the mid-1980s. The interview shows that a significant animated film production, in the Serbian province of Vojvodina, was made without defined systematic approach. Yet, many of the films gained numerous international awards. Every single film was rooted into exceptional dedication, talent, and will of the individual filmmaker.

Tamara Đorđević

NOVOSADSKA AVANGARDA SEDAMDESETIH – NOVA PRAKSA UMETNOSTI[12]

SAŽETAK: Tekstom ćemo pokušati da pokažemo zašto umetničkoj avangardnoj praksi nastaloj u Novom Sadu sedamdesetih godina XX veka ne odgovara etablirana oznaka *Nova umetnička praksa* i načini na koje se u okviru teorije i istorije umetnosti pojmovi sadržani u oznaci interpretiraju. Cilj ćemo sprovesti usredsređujući se na političko-ideološku konjunkturu toga vremena, promišljanjem situacije izricanja zatvrorskih kazni avangardnim umetnicima oko Tribine mladih posredstvom konteksta odnosa snaga i političkog modusa delovanja Partije (Savez Komunista Jugoslavije, SKJ), Centralnog komiteta Srbije (CK SKS), Pokrajinskog komiteta SK Vojvodine, Sprske književne zadruge (SKZ) i beogradskog ogranka Praxis „grupe" („grupa profesora sa Filozofskog fakulteta") humanističke filozofske orijentacije, te pojedinih rukovodilaca, protagonista i predstavnika. Postavljamo sebi zadatak da na tragu navedenih tematizacija, poštujući ih i propitujući karakter određenja koji je poslužio za definisanje umetničke avangarde, ponudimo drugačiji pojmovni okvir od ustaljenog.

KLJUČNE REČI: Nova praksa umetnosti, Nova umetnička praksa, avangarda, neoavangarda, „disidenti"

Kada govorimo o problematici odnosa između Partije, avangardnih umetnika, drugih protagonista, organa i institucija tokom razvoja samoupravnog socijalističkog jugoslovenskog društva, pred nama je nekoliko (novonastalih) stečenih problema od kojih izdvajamo tri.

Prvi problem navodi na zadatak demistifikacije slučaja kažnjavanja avangardista sedamdesetih godina zbog danas već ustaljenog, olakog, neargumentovanog, po sebi razumljivog i opšte prihvaćenog načina eksplikacije kažnjavanja umetnika pripisivanjem represivne prakse komunističkom režimu kao takvom. Hipoteze o represiji već su postale opšte mesto po pravilu automatizovanog presuđvanja

[12] Tekst koji čitate je nastao kao sumiranje rezultata opsežnijeg istraživanja sudskog gonjenja i izricanja zatvorskih kazni dvojici avangardnih umetnika. Enigmatičan slučaj kažnjavanja umetnika smo posmatrali iz perspektive unutarpartijskih sukoba i uloge liberalne politike rukovodioca Centralnog Komiteta sedamdesetih godina.

i denuncijacija. Obrazac jednog potpuno heurističkog modela i njegove neplauzibilne osnove, nalazimo u tekstu „Antipoetika kao antiutopija", u kome autorka Tatjana Rosić piše: „Takođe, postmodernizam se kao 'mekša' verzija jednog inovativnog obrasca pokazao dugovečnijim, jer kao paradigma sa kojom se presudno računa traje skoro dve decenije, pretrpevši samo nekoliko oštrih javnih polemika (koje se mogu tumačiti i kao ideološki pogromi), ali bez onog iskustva u biografiji svojih predstavnika kakvo imaju pojedini akteri novosadske scene odležali čak i po nekoliko godina u zatvoru (poput Miroslava Mandića) ili pretrpeli čitav niz drugih posledica koje su bile *rezultat komunističke prakse društvenog isključenja* (poput Vujice Rešina Tucića ili Slobodana Tišme). [Kurziv T. Đ.]" (ROSIĆ 2006)

Miško Šuvaković u tekstu o „novosadskoj *neo*avangardi"[13] slučaj kažnjavanja dvojice novosadskih avangardnih umetnika (Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića) posmatra kao sukob koji „nije bio *samo* [kurziv T.Đ!] izraz državne represije nad mladim eksperimentalnim i kritičnim umetnicima, već i reakcija dominantnog umetničkog i kulturnog sistema unutar socijalističkog modernizma, na neukoplјeni i nekontrolisani eksces koji se odigravao od formalno jezičkih i novomedijskih inovacija (…)." (ŠUVAKOVIĆ 2008) Sukob se ovde tumači posredstvom interpresonalnih odnosa unutar različitih umetničkih „škola" i estetičkih tabora, dakle kroz kulturalni konflikt, od kojih protagonisti jedne frakcije nisu spremni da prihvate nove paradigme koje uspostavljaju drugi. No, da ovde nije *samo* reč o represiji, ali da o njoj primarno razgovaramo, potvrđuje jedan od podnaslova teksta koji glasi „politička represija". U ovom tekstu se, za razliku od prethodno pomenutog kojim se adresira komunizam denuncijacijom „komunističke prakse društvenog isključenja", ne objašnjava *pod vodstvom koje, kakve ideologije i politike* je represija i sprovođena. Ostajemo bez odgovora koje su to frakcije unutar (znatno ideološki heterogene) Partije u smislu njihovih ideoloških usmerenja i pozadina bile zadužena

[13] Saglasni smo sa Tucićevim stavom da se ne može u kontekstu aktivnosti novosadske avangarde govoriti o neoavangardi. (Tucić 2008: 68–74) Tucićeve razloge za nepristajanje na takvu oznaku ne poznajemo, ali ga prihvatamo jer osim toga što prefiks neo može imati konotaciju da je reč o konzervativnoj ideologiji, a to sa pojavom o kojoj pišemo nije slučaj, sintagma druga avangarda, tj. (novosadska) avangarda sedamdesetih treba da ukazuje na kontinuitet sa predratnim avangardnim tendencijama. U kontekstu progona i kažnjavanja umetnika oznaka nosi poruku koja upućuje i na uzrok u principijelno istoj politici zasluženoj za politički tretman prema avangardistima kako u prvim decenijama XX veka, tako i sedamdesetih godina. Radi se o principima buržoasko-liberalne politike primenjene na pobornike bliske komunističkim horizontima i, u drugom slučaju, sklone autentičnom samoupravnom društvu.

za sprovođenje represije. Čak i ako se uzroci represivnih postupaka objašnjavaju „socijalbirokratskom strukturom" i „jakom birokratskom realsocijalističkom ustrojstvu", oni nam ne pomažu u pogledu distinkcije šarolikog unutrašnjeg ideološkog sastava i određenja ideologije kojoj je svojstven birokratski model. Jer, kao što je i Sartr (Jean-Paul Sartre) zapazio u kontekstu zapadne interpretacijske obmane i trika oko Kafkinog *Procesa* tumačenog kroz prizmu optužbi Sovjetske birokratije na koji je Istok odgovorio odbijanjem prevođenja Kafkinog dela, birokratsko ustrojstvo niti je inherentno socijalizmu, niti su kapitalistička industrijska društva lišena birokratksih elemenata. (SARTRE 1981: 203)

Slučaj zabrane časopisa *Új Symposion* kategorisan je kao „jedan je od karakterističnih paradoksa samoupravne socijalističke Jugoslavije" budući da se radilo o levo orijentisanom časopisu lišenom ciničnog odnosa prema revolucionarnom nasleđu i temama leve politike. Kako izgleda, paradoks se ovde nazire kao problem međusobnog obračuna unutar levog fronta i aktera koje rade „na istoj stvari". Paradoks je izveden i zaustavljen na heurističkim osnovama o levom antagonizmu između „zvanične" političke ideologije samoupravne socijalisitčke Jugoslavije i političkih nastojanja levičara-umetnika.

Drugi problem prilično je blizak prvom. Naime, u napisima istorije i teorije umetnosti o avangardnim tendencijama u umetnosti sedamdesetih naznačava se ideološka pripadnost avangardnih umetnika. U ovom kontekstu novosadska avangarda se sagledava kao pripadajuća pojavama objedinjenim pod nazivom *Nova umetnička praksa*. Oznaka je prvo upotrebljena kao naziv retrospektivne izložbe *Nova umjetnička praksa 1966–1978* u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, na kojoj su 1978. godine radove izložili protagonisti jugoslovenske avangardne umetničke scene. Naziv izložbe – uveden na predlog istoričara umetnosti Ješe Denegrija, prema sopstvenom kazivanju – odomaćio se kao oznaka jugoslovenske umetnosti kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina i preuzet je iz potpoglavlja teksta Katrin Mile (Catherine Milett) objavljenog u časopisu *Polja* početkom 1972. godine. Međutim, Ostoja Kisić u predgovoru za izbor iz poezije Vujice Rešina Tucića, značajne ličnosti novosadske avangardne umetničke prakse, navodi podatak da je upravo ovaj pesnik takvim punim nazivom (*nova umetnička praksa*) želeo da naznači svoje konsekventno pripadanje *levo* orjentisanim književnim doktrinama. (KISIĆ 1991: XXVI) S druge strane, Denegri, kako ćemo videti, termin „praksa" prihvata u odnosu na domaće političke prilike, kao referencu na filozofski pojam u vezi sa angažovanošću, aktivizmom, socijalnom kritičnošću, eksplicitnim pripadanjem avangardnih pokre-

ta području šezdesetosmaških gibanja i političkim impulsom na Filozofskom fakultetu u Beogradu (DENEGRI 1996: 23). Ukoliko tako posmatramo stvari, nameće se niz pitanja: da li je Oskar Davičo zbog protivljenja demostracijama '68. izgubio političko priznanje levo angažovanog aktera, okrenutog socijalnim problemima i socijalnoj kritičnosti?; kako onda razumeti Davičovu intervenciju kojom se kao uticajna ličnost u SK zauzeo za poništavanje odluke nadležnih organa u vezi sa sudskim procesuiranjem umetnika?[14]; koje je mesto novosadskih avangardista u šezdesetosmaškim zbivanjima ako se oni, navodno, pridružuju, i učestvuju u klimi atmosfere „velikog odbijanja" svega postojećeg identifikujući se sa inicijalnim pokretačima, intelektualcima beogrdskog Praxis kruga i kakva je njihova umetnička praksa u poređenju sa humanističkim vrednostima koje su uspostavljali beogradski intelektualaci?

Budući da je oznaka *Nova umetnička praksa* izvedena situiranjem avangardista u ideološko-političke tokove ispoštovaćemo takav princip, ali i činom povratka na istoriju političkih prilika i unutarpartijskih i izvanpartijskih antagonizama u Jugoslaviji preispitati potonju ideološku klasifikaciju umentika. Demistifikacijom slučaja izricanja zatvorskih kazni dvojici avangardnih umetnika, na kraju, preko argumentacije o političkim antagonizmima, o novosadskoj avangardnoj umetničkoj praksi govorićemo kroz sintagmu *Nova praksa umetnosti*. Reči sintagme vezuju se na izvestan način za Luja Altisera (Louis Althusser) i značajne su nam kada je reč o „disidentskim" politikama u Jugoslaviji s jedne strane, i ispitivanju političke specifičnosti u smislu efekta delovanja avangardne umetničke prakse u odnosu na ostale angažovane elemente krajem šezdesetih godina, s druge strane.

---

[14] Iz Tucićeve dnevničke beleške za 21. januar 1973. godine čitamo sledeće: „Dan Lenjinove smrti. Dve godine od izložbe Radni dan grupe Januar u Tribini mladih. Te večeri Slavko Bogdanović je izložio jednu Lenjinovu knjigu koja je bila zakovana ekserima. Danas je on u zatvoru, kako je pisao Slobodanu Tišmi, od 12. januara 1973. prekinut mu je vojni rok. Oskar Davičo intervenisao, što saznajem u Opštinskom komitetu od Varge, zaduženog za kulturu." [Kurziv T. Đ.] (Tucić 2008) Dodajmo da je Oskar Davičo bio čest gost radnog ateljea Bogdanke i Dejana Poznanovića. Poznanovići su velikim delom zaslužni za razvoj avangardnih tendencija. Govorimo o kulturnim radnicima za koji je Miroslav Krleža izrazio želju da ih upozna, što se i ispunilo pri njegovoj poseti Novom Sadu tim povodom. Radni atelje Poznanovića u Ulici Dimitrija Tucovića 20, po kojoj je atelje i dobio ime (Atelje DT20), bio je mesto susreta, druženja, rada i diskusije. (Denegri 1994: 19–25) U simboličkom, ali i doslovnom smislu, Atelje DT20 bio je ona tačka koja pokazuje mesto ostvarivanja kontinuiteta između predratnih levičarskih stremljenja progonjene – kažnjavane avangarde pod režimom Kraljevine Jugoslavije i avangardnih tendencija mladih novosadskih umetnika, od kojih su neki delovali ohrabreni Davičovom profesionalnom podrškom i političkom zaštitom.

Treće, kadrovske turbulencije u partiji koje se dešavaju gotovo sukcesivno u odnosu na slučaj izricanja zatvroskih kazni avangardistima, ako ne i paralelno, sa fokusom na liberalno krilo unutar SK, skoro da su po pravilu izostavljene iz istorije spora. Antikomunističke pozicije donose lako izrečena rešenja i sudove u pogledu slučaja kažnjavanja avangardista, te specifičnosti Jugoslavije tokom trajanja socijalizma. Nedistingvirana ideološka određenja pružaju nepotpunu sliku o političkom i kulturno-umetničkom životu u Jugoslaviji zbog čega dolazi do hipoteza sumnjive plauzibilnosti.

Kažnjavanje avangardista '70-ih

Čovek se opredeljuje za revoluciju svestan ko je i za koje se ciljeve bori, svestan svojih ljudskih mana i činjenice da će novo društvo biti poprište na kojem se zadobija i gubi poverenje, a ne banjsko lečilište za ucveljene malograđanine.
(TUCIĆ 1971: 42)

Novosadska umetnička avangardna praksa, iako njeni akteri ostvaruju nezavisne individualne produkcije ili ih sprovode u drugačijim kolektivnim aranžmanima[15], razvija se nakon šezdesetosmaških protesta, negde sredinom 1969. godine. Njeni protagonisti su brojni, kao i grupe koje su osnovali i u kojima su delovali.[16]

Inicijator avangardnih novosadskih grupa *Januar* i *Februar* bio je Tucić. Specifičnost koncepcije grupe sadržana je u ideji njenog stalnog imenovanja u zavisnosti i u skladu sa mesecom u godini tokom koga grupa i deluje. Grupa *Januar* nastupa 21. januara 1971. godine na novosadskoj Tribini mladih.[17] U večernjim novostima od 30. januara događaj je predstavljen kao „izložba psovki" koja ugrožava opstanak Tribine mladih: „Pored ostalih eksponata izložen je jedan plakat na kojem je, ispod nalepljene novčanice od 10 dinara, ispisano bezbroj psovki s potpisima onih koji su ih ovako pismenim putem, izgovorili." (KISIĆ 1991: LXII) U *Politikinom*

[15] Na primer, Tucić je pripadao eksperimentalnoj sceni i zajedno sa Jovicom Aćinom uređivao program Kluba pisaca Zrenjanina.

[16] Popis grupa, članstva i hronologije vezane za delovanje avangardista videti u (Denegri 1996: 41, 42.)

[17] U događaju koji su nazvali Radni dan grupe Januar učestvuju: Vujica Rešin Tucić, Slobodan Tišma, Peđa Vranešević, Božidar Mandić, Miroslav Mandić, Branko Andrić – Andrla, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Janez Kocijančić, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Dušan Sabo i Milan Živanović.

članku od 2. februara otkrivamo ko su bili političari zaslužni za produbljivanje slučaja u javnosti. Članak izveštava o zajedničkom sastanku Sekretarijata Pokrajinskog komiteta Saveza komunista i Sekretarijata Pokrajinskog komiteta Saveza omladine, na kome je prisustvovao i Predsednik Pokrajinskog komiteta, Mirko Čanadanović. On je akcije novosadske grupe okarakterisao kao pojavu „lažnog inelektualnog i političkog avangardizma." (Isto: LXIV)

Drugi nastup grupe dogodio se 9. februara 1971. godine u beogradskom Domu omladine i tada grupa *Januar* postaje *Februar*. Grupa se predstavlja performansom pod naslovom *Zakuska novih umetnosti* (negde je navedeno *Koktel novih umetnosti*). Prema piscu savremenije monografije o Tuciću (MILENKOVIĆ 2011), postoji urbana legenda o tome kako je Tucić prilikom izvođenja akcije u Domu omladine govorio da pokrajinsko političko rukovodstvo (pod Čanadanovićevom čvrstom rukom) proganja umetnike. Problematičnim interpretacijama vezanim za događaj dolazi do proširenja problema progona umetnika sprovođenog od strane pokrajinskog rukovotstva i prenošenja na komunističku „represivnu" tradiciju.

Ne može se reći ni da su svi avangardisti bili međusobno saglasni sa načinom istupanja i sprovođenja pojedinačnih umetničkih zamisli svojih članova. Branko Andrić – Andrla napisaće tekst *„Februar" je prestao da postoji još u januaru* za časopis *Index*. Njime uviđamo postojanje ozbiljnog antagonizma unutar grupe: Andrić nema posebnu naklonost prema Mandićevom razumevanju „avangardnosti". Andrić, govoreći u svoje i Tucićevo ime, podcrtava „nejedinstvene umetničke preokupacije", nedostatak jedinstvenog interesa, tendenciju zauzimanja monopolističkog položaja pojedinih članova grupe i razilaženje u shvatanju načina rešavanja pitanja krizne situacije u kulturi Novog Sada. Između ocene predsednika Pokrajinskog komiteta Čanadanovića o „lažnom avangardizmu" i neslaganja Andrića i Tucića sa „psovačkim" avangardnim istupanjima postoji značajna razlika. Tucić i Andrić problematizuju samoupravne interese radnika. Liberalizacija tržišta, nestabilna privredna situacija i kao njihova posledica međurepubličke nejednakosti u Jugoslaviji nisu ostavile kulturni i umetnički prostor netaknutim. Reakcije (pojedinih) avangardista bile su izraz nestabilnog političko-ekonomskog položaja kulturnih radnika. Ako dodamo tome i deo iz Vujičinog dnevnika koji govori o ugrožavanju radničkih tekovina izborenih revolucijom, pod beleškom za dan 23. avgust 1975. godine vidimo da naraušavanje radničkih

prava nije neuobičajeni događaj.[18] Čanadanović se, s druge strane, uz diskvalifikaciju avangardnih umetnika kao loših studenata i radnika, zauzima za umetnost koja, prema njegovim rečima, neće nametati omladini zabrinutost za privrednu i političku situaciju u Jugoslaviji, njenu sudbinu i sudbinu ma koje nacije ili narodnosti.[19] Implikacije takvog stava ukazuju na to da umetnička delatnost treba da bude depolitizovana, a umetnici okrenuti striktno estetskim vrednostima. Umetnicima se daje lekcija da slobodu treba osvojiti „pravim" delovanjem: „Tu je iskrivljena svest o slobodi kulturnog stvaralaštva i političke aktivnosti. Slobode se, zaparavo shvataju kao nešto što se daje, omogućuje od drugih, a ne kao rezultat samog stvaranja, nečega što se dobija pravim i doslednim zalaganjem." (KISIĆ: LXIV) Ovde se sloboda javlja *uslovno*: sloboda je garantovana ukoliko se prihvate već utvrđena pravila po kojima je slobodu moguće osvojiti. U liberalnom ideološkom imaginarijumu sloboda je već tu, ali uz dodatak više instance koja proverljivošću postupaka nju obezbeđuje u zavisnosti od vladanja onih koji je „osvajaju".

Odijum prema umetničkoj avangardi odlazi iz konzervativnih krugova PK SK Vojvodine i dovodi do reagovanja Okružnog javnog tužilaštva u Novom Sadu. Doneto je rešenje o zabrani sedamdesetsedmog broja časopisa na mađarskom jeziku, *Új Symposion* u izdanju Tribine mladih, zbog objavljenog napisa *Pesma o filmu – sonet ili četrnaest strofa* koji potpisuje Miroslav Mandić. Novosti od 11.12.1971. u članku *Zabrana zbog laži i uvreda* izvaštavaju o odluci suda argumentom o povredi „časti i ugleda Predsednika Republike, naroda i države SFRJ (…)" (MIROSAVLJEVIĆ 1971: 12) Mandićev tekst se između ostalog bavi i stanjem u jugoslovenskoj kinematografiji u kojoj pisac vidi „prorusku ideologiju", dok je filmu „namenjena predimenzionirana lažna kulturološka uloga (…)". Meta Mandićevog napisa su filmovi sa političkom temom iz narodnooslobodilačke revolucije i partizanske borbe, a u posebnom pominjanju našao se film „Sutjeska" u kome se Ričard Barton (Richard Burton) pojavljuje u ulozi Tita. Nakon informbiroovske situacije izlišno je govoriti o proruskoj ideologiji u jugoslovenskoj politici.

---

[18] Tucić piše: „Muzej savremene umetnosti – Irina Subotić bezočno piše da neće moći da plati moje izlaganje, veli da ih propisi ne obavezuju. Sve učtivo i krajnje vucibatinaški. Ako. Nismo ni mi manje vucibatine, samo su nam batine još uvek 'eksponati'." (Tucić 2008)

[19] Čanadanović: „Druga pojava, koja je novijeg datuma i malo je rasprostranjena, ali je vidljiva – jeste pokušaj nametanja omladini zabrinutosti za jugoslovensku političku i privrednu situaciju, za sudbinu Jugoslavije, ove ili one nacije, narodnosti…" (Kisić 1991)

Krajnji ishod i jedan od razloga zatišja avangarde u Novom Sadu dogodio se osudom Miroslava Mandića i Slavka Bogdanovića na zatvorske kazne (od devet i šest meseci). Robijali su u Sremskoj Mitrovici, kao što je to slučaj i sa predratnim avangardistima pod monarhističkim režimom. Rukovodstvo Tribine mladih takođe je smenjeno. Vujica Tucić je nakon izricanja presude Mandiću i Bogdanoviću u zrenjaninskom Domu omladine 9. juna 1972. godine u okviru *Pokazne stvarnosti* emitovao audio snimak sa suđenja dvojici drugova. Na pozornici su bile poređane i kartonske kutije koje su simbolički predstavljale institucije Novog Sada, od kojih je Pokrajinski komitet bio predstavljen kuhinjskim loncem na kome je pisalo „sud". To je bio razlog za pokretanje prekršajnog postupka protiv Tucića nakon koga je usledio i novi postupak Okružnog suda u Novom Sadu. Akcija *Pokazne stvarnosti* bila jedna od eksplicitnijih istupanja kojim Tucić izražava neprijateljstvo prema budućim „disidentima" liberalne orijentacije. Nisu svi avangardisti bili skloni adekvatnom reflektovanju političkih prilika što je donosilo pogrešne procene o jugoslovenskom samoupravnom sistemu. Katalin Ladik je ostala u Partiji do 1976. godine, da bi bila isključena pod izgovorom obnaženosti prilikom sprovođenja svojih performansa koje je izvela šest godina ranije, kada je slučaj kažnjavanja bio aktuelan. Ovakva odluka kritičarima bliskim afirmaciji formanih sloboda često je bila mesto isticanja navodnih kontradikcija između liberalnog socijalističkog društva i njegovog „neemancipatorskog" jezgra i „dvostrukog morala".[20] Ali, dvostruki moral nije svojstvo socijalističkog jugoslovenskog društva, već inicijalni princip delovanja srpskih liberala koji su uprkos neslaganjima sa socijalističkom idejom delovali kao deo partijske strukture. Zakasnelo isključenje koje je sustiglo umetnicu šest godina kasnije i „dvostruki 'socijalistički' moral" dočekuje replika drugarske etike: ako se već po inerciji uzrok represije nalazi u jugoslovenskom socijalizmu i neautentičnosti partije, čemu ostajanje u partiji pet godina od kažnjavanja drugova avangardista?

[20] Ovde mislimo pre svega na deonice intervjua: HALDA Danijela. „Katalin Ladik: Ključ za bravu na kapiji Ništavila" Nova misao: časopis za savremenu kulturu Vojvodine, br. 10 (februar 2011): str. 20.

„Disidenti“ „disidenata“

Uloga „disidenata“ prihvatala se često sa romantizirajuće-viktimizacijskim podtekstom i time, mestimično, jakim simpatijama. U nešto savremenijim raspravama ističe se da su „disidenti“ bili tolerisani zbog svog nekadašnjeg pripadanja političkom vođstvu i štićeni zbog poznanstava sa političkim liderima. Zbog toga će se nekoliko godina nakon razaranja Jugoslavije i priznati naučni diskurs ograditi od mogućnosti govora o disidenstvu, te zastupati gledište da se „samo uvjetno može govoriti o disidentstvu u Jugoslaviji“ (JOVIĆ 2003: 61)[21], dok će nešto progresivnije analize upozoravati da se „disidenstvo“ ne može posmatrati odvojeno od hladnoratovskih antikomunističkih efekata delovanja. (BOGDANOVIĆ 2013)

Politički funkcioneri CK SKS – predsednik CK SKS Marko Nikezić, sekretar CK SKS Latinka Perović zajedno sa predsednicima pokrajinskih komiteta od kojih je ovde bitno izdvojiti pominjanog predsednika pokrajinskog komiteta, Mirka Čanadanovića – nosioci su liberalnih političkih ideja. Oni dolaze na čelo SK nakon šezdesetosmaških protesta, 27. novembra 1968. godine. Činjenica da se nova republička garnitura u Savezu komunista nalazi na rukovodećem mestu tih godina navela je na krivi trag zastupnike teze prema kojoj su liberali u Srbiji preduzeli „retrogradne akcije“ prema „slobodoumnim intelektualcima okupljenim oko časopisa Praxis, i sa beogradskog univerziteta, a takođe i prema listu Student (…).“[22] Pod slobodoumnim intelektualcima ovde se misli na Mihaila Markovića, Zagorku Golubović, Dragoljuba Mićunovića, Ljubomira Tadića, Svetozara Stojanovića, Miladina Životića, Nebojšu Popova, Triva Inđića. Pojedini od njih kasnije postaju i otvoreni zagovornici desne, nacionalisitčke opcije. Prvobitno su bili u statusu partijskih članova,[23] da bi se kasnije angažovali i značajno uticali na politiku studentskog protesta na Filozofskom fakultetu u Beogradu kada su nazivani „anarholiberalima“ ili „ultralevicom“ (KARDELJ 1977).

---

[21] Upravo zbog te činjenice disidente ortografski nazančavamo sa znacima navoda.

[22] Pozivamo se na nepotpisani tekst, Republika (Broj 177/178), „Puč“, http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/97/177/177_27. HTM, posećeno 29. 12. 2012.

[23] Ovaj podatak navodi Kangrga: Nebojša Popov, (pr.), Sloboda i nasilje (Razgovor o časopisu Praxis i Korčulanskoj letnjoj školi; učesnici: Milan Kangrga, Zagorka Golubović, Ivan Kuvačić, Božidar Jakšić, Nebojša Popov, Ante Lešaja), Beograd: Res publica, 2003, str. 122.

Sećanja samih „anarholiberalinih 'disidenata'", bivših asistenata i profesora Filozof skog fakulteta u Beogradu pokazuju neodrživost teze o retrogradnim akcijama srbijanskih liberala prema njima – grupi profesora sa Filozofskog fakulteta. Naprotiv, oni su uživali zaštitnički status od strane vodećih kadrova, srpskih liberala iz CK SKS.

Dokaz tome je isticanje zahvalnosti Nebojše Popova Marku Nikeziću zbog intervencije kojom je Nikezić sprečio hapšenje Popova. Nikezić je „pokolebao ministra policije" (POPOV 2003: 101) pitanjem da li ima dokaze za hapšenje Popova. Ova činjenica po kojoj su budući liberalni „disidenti" zaštitički nastrojeni prema tzv. grupi profesora sa Filozofskog, pokazuje da je Nikezić *imao svu ingerenciju nad odlukama o tome ko će biti hapšen, a koga treba poštedeti i čiju nevinost treba opravdati*. Novosadski umetnici nisu uživali isti status u poređenju sa grupom profesora. Liberali su se odnosili zaštitnički prema profesorima, što će potvrditi još jedno mesto na kome Popov tvrdi da su liberali bili popustljivi prema grupi sa Filozofskog fakulteta. On će takvim nesuglasicama i razilažanju u viđenju načina rešavanja problema pojave reakcionarnih i pronacionalističkih snaga objasniti smenu liberala, odnosno podnošenje ostavke sa rukovodećih mesta u jesen 1972. godine. U trenutku kada jačaju nacionalističke tendencije iz liberalnog okrilja CK zastupa se program delovanja u oblasti kulture. Sekretarijat CK SKS na čelu sa Latinkom Perović uzeo je sebi značajne ingerencije nad područjem odnosa u oblasti kulture, na šta ukazuju stenogramski dokumenti sa sastanka rukovodstva CK SKS sa Titom, 12. aprila 1972. godine na Brionima, kada su podneti referati o stanju i odnosima u kulturi. Tada je sekretar CK SKS primetila da se može govoriti o povlačenju Partije iz oblasti kulture i da se zato stiče utisak da *više nema šta da se kaže*. Ako je politika liberala tokom njihovog mandata pri procesu rešavanja pojava kritičnih političkih elemenata bila i ostala zasnovana na stavu da je potrebno u kulturi intervenisati, te ako je Nikezić imao ingerenciju nad pitanjem koga kažnjavati, a koga ne, onda nazori i funkcije protagonista liberane politike vode do rešenja enigmatičnog mesta kažnjavanja avangardnih umetnika sedamdesetih. Teoretičari se pitaju kako je moguće da u jednom socijalistčkom društvu jedna komunistička ili socijalistička vlast kažnjava umetnike koji su nedvosmisleno levičari, opredeljeni za revoluciju, komunisti kojima je stalo do samoupravljanja i takvo pitanje upravo dozvoljavaju pogrešne premise: komunisti nisu bili ona

snaga koja je presuđivala kulturnim radnicima, zabranjivala časopise i hapsila umetnike, već je pod pokroviteljstvom liberalne ideologije dolazilo do procesuiranja kulturnih radnika.[24]

Karakteristika delovanja grupe profesora je udaljenost od radničkog pokreta i odlikuje je isticanje sopstvene intelektualne superiornosti stalnim upoređivanjem svojih interpretacija marksizma sa drugim, pri čemu je grupa svoje interpretacije po pravilu prikazivala kao one koje su držale „nivo", nasuprot drugim interpretacijama koje nisu mogle da „nadjačaju onaj pravac" koji je grupa profesora držala. Jer, druge kolege su za njih „bili marginalni ljudi kao predstavnici teorije" (prema POPOV 2003: 10) ili oni koji su pri ideološkim konfrontacijama iskazivali „duhovno siromaštvo, primitivni mentalitet, tradicionalni antiintelektualizam (…)" (POPOV 1989: 21) Netrpeljivost prema prvoj generaciji komunista očita je i kod simpatizera disidenata i njihovih takođe intelektual-šovinističkih opaski na račun komunista: „Došlo je vreme da mi čitamo referate, koje smo vam do sada pisali!"[25]

---

[24] Do slične situacije dovela je i blokovska podela sveta tokom hladnoratovskih odnosa. Zapad je spoznao administrativne mere protiv kulturnih radnika komunisitičke orijentacije. Na intenzivnu institucionalnu i organizovanu cenzorsko-nadzornu administrativnu politiku u SAD nailazimo 1942. godine kada se osniva Filmski biro (Bureau of Motion Pictures) nadležan za proizvodnju obrazovnih filmova, procenu scenarija i proveru načina prikazivanja učesnika Drugog svetskog rata. Cenzorski biro (Bureau of Censorship) je druga institucija zadužena za cenzuru, kontrolu i predupređivanje prikazivanja rasne mržnje i radničkih štrajkova. Nakon rata, 1947. godine, uspostavlja se detaljno razrađena tehnika ispitivanja, progona i kažnjavanja ljudi angažovanih u holivudskoj filmskoj industriji osnivanjem Komiteta za neameričke delatnosti (House Un-American Activities Committee – HUAC). Tih godina sa posla je otpušteno 324 filmskih radnika koji su se na osnovu sumnje da su članovi Komunisitčke partije našli na takozvanim crnim listama. Osobe čija su se imena našla na crnoj listi onemogućen je kasniji radni angažman. Devet scenarista i jedan režiser kažnjeni su zatvorom od pola godine i godinu dana – bez dokazivanja njihove „krivice". U socijalističkom društvu slične „holivudske situacije " nije bilo zahvaljujući nasleđu revolucionarnog izlaska iz Narodnooslobodilačke borbe: „grupa profesora" iako pod suspenzijom se nalazila u statusu plaćenog radnog odnosa i njihova egzistencija nije bila ugrožena (kasnije su im otvorena radna mesta na Institutu za filozofiju i društvenu teoriju). Ista situacija je i sa funkcionerima. Poznato je da Čanadanović nakon razrešenja sa mesta predsednika vojvođanskog CK, iako nezadovoljan u odnosu na pređašnju poziciju, postaje lektor u jednoj izdavačkoj kući.

[25] Slična stajališta odomaćila su se u stavovima o nepismenim partizanima koji su, kolokvijalno rečeno, silazili s brda, međutim, po silasku su se opismenjavali, ali i omogućavali drugim generacijama koje dolaze da se opsimenjavaju. Gornji citat: Ljubiša Stavrić, „Svi naši disidenti – Mirko Čandanović, 'anarho liberal': Bili smo poslednja šansa",
http://www.republika.co.rs/524-525/26.html, posećeno: 20. 01. 2012.

U kontekstu argumentacije o zaštitničkom odnosu liberala prema svim političkim pojavama uz izuzetak avangardista značajno je podsetiti na posebnu diskusiju u javnosti koju je rasplamsao odlazak rukovodećih ljudi na čelu sa sekretarom CK Latinkom Perović u posetu Srpskoj književnoj zadruzi kojom je rukovodio Dobrica Ćosić. Reč je o instituciji koja je ispoljavala nacionalistički pritisak, još tada se razvijala demonstracijom velikosrpskog nacionalizma stupajući u otvoreni sukob sa antinacionalističkom ideologijom levičarskog kadra iz Saveza komunista. Obilazak Zadruge dogodio se 19. aprila 1972. godine i imao je funkciju amortizacije, ublažavanja sukoba između nacionalističkih i antinacionalističkih, komunističkih struja, kao i odbrane nacionalisitčke linije. Odbrana nacionalističke linije ispoljila se vešću, sekretarovim izveštajem sa sastanka objavljenog u štampi, da se dalja orijentacija SKZ kreće prema odgovornosti „širenja socijalističke kulture" i negovanja „ravnopravnih odnosa između kultura jugoslovenskih naroda." (prema KRIŽAVAC, MARKOVIĆ 1978: 125)

Blagošću prema nacionalistima, naklonošću prema nosiocima velikosrpske ideje i zaštitom grupe profesora liberali su ostvarivali svoj politički motiv indukovanja ideje o autoritarnosti komunista protažirajući liberalnu politiku u svetlu jedine prihvatljive alternative. Na drugoj strani su, bez obzira na nasuglasice i različite načine umetničkog istupanja avangardista, umetnike prepoznali kao pobornike komunističkih ideja i saveznike komunističkog krila SKJ. Liberalni registar tretirao je novosadsku avangardnu omladinu '70-ih kao element preko koga će se obračunavati sa težnjama revolucionisanja socijalističkog poretka i na takav posredan način konfrontirati sa onim delom političkog vrha koji je sa avangardistima delio političke nazore.

„Praxis" umetničke avangarde

Grupa profesora sa Filozofskog fakulteta u Beogradu sprovodila je humanistička čitanja marksizma i u interpertaciji se zadržavala na humanističkim aspektima Marksovog rada. Prema Altiseru, socijalistički humanizam ličnosti razvijao se upravo u Sovjetskom Savezu, (ALTHUSSER 1971: 220) a staljinističko društvo profilisalo se kao društvo „čoveka". Svojim teorijskim izvođenjima Altiser nije pokušao da pokaže ovo *intrigantno mesto staljinističkog elementa kod samih destaljinizatora*, humanističkih marksista, već je upućivao na temeljne referente sovjetske ideologije (pod Staljinom) koja je filozofski, naučni i društveni fundament zapadnog li-

beralno-buržoaskog društva.[26] „[Č]ovečanstovo [je] najzad našlo ostvarenje svog hiljadugodišnjeg sna, koji figurira u počecima prošlih humanizama, hrišćanskog i buržoaskog: da u čoveku i među ljudima najzad zavlada Čovek." (Isto: 204, 205.) Ovde se misli na Staljina. Altiser nije mislio da je izuzetnost tumačenja Marksa na način kakav je postojao u Sovjetskom savezu pod Staljinom specifičnost „staljinisitčkog" razumevanja i implementiranja interpretacije karakteristične za dokrtinu koja je imala svoj razvoj i u periodu Staljinove vladavine, već je on nalazi u ideologiji humanizma samog građanskog društva. Humanistički socijalizam predstavlja susret socijalizma sa liberalno-bužoaskim ili hrišćanskim socijalizmom: on je mešavina dva „humanizma" ličnosti. Ako smo do sada govorili o humanističkom socijalizmu kao „staljinističkom", a liberalnu doktrinu posmatrali iz ugla staljinizma, to znači da nismo razumeli kritiku teorije kulta ličnosti. Altiser nije izvodio radikalne teze povodom humanističkog socijalizma da bi dokazao da je on „staljinistički", već obratno; on je pokazao da sovijetsko društvo u vreme Staljina predstavlja uprizorenje viševekovnog buržoaskog sna vladavine Čoveka. Ukoliko se govorilo o političkoj mimikriji liberala, koji su navodno staljinisti, to se činilo sa očekivanjem pojave „autentičnog" liberalizma.

Može se zapaziti da nauka za Altisera ima političku dimenziju u razumevanju istorijskih procesa, te shodno praktičnim konsekvencama naučne intervencije, on će ove naučne principe primeniti i na discipline sopstvenog naučnog istraživanja i trenutke koji su obeležili objekte pažnje. U samoj srži ovog konjunkturnog principa, čini se, nalazi se ono što će kasnije Altiser uz podršku Lenjinovog učenja preneti i razviti na problematiku filozofske diskusije (filozofije dijalektičkog materijalizma). Jer, ako je jedino naučno saopštenje van ideologije, ukoliko jedino nauka obezbeđuje saznanje, šta onda ostaje od (francuske) akademske filozofije čije će stopedesetogodišnje trajanje Altiser označiti kao spiritualističku, konzervativnu, sitnoburžoasko-intelektualnu, ideološku „dogmu vladajućih klasa" (ALTHUSSER, 1971: 29, 33), liberalnu i personalnu, negirajućom u odnosu na politike i političko

[26] Altiserova meta su i teoretičari „otuđenja" i „filozofi čoveka" koji se vraćaju u predmarksističku fazu kako bi objasnili i saznali uzroke „iskrivljenja" jednog mladog socijalističkog društva, ne ulažući napor da marksističkim naučnim pristupom analiziraju ekonomske, političke i ideološke momente razvoja sovjetskog društva.

koje potiskuje? Primenom Lenjinovih stavova na filozofiju, ostaje radikalno ukida nje, poništenje postojeće filozofije – njome se ne saznaje (jer jedino nauka nudi saznanje), *u njoj* se ništa ne događa, već se stvari događaju van nje *u istoriji materijalnog života* – filozofija nema istoriju, ona je zbog svega o njoj rečenog, prva ideologija u zaostajanju u odnosu na nauku; nauka joj prethodi i kroz duži vremenski proces je oblikuje. Kada se tvrdi da filozofija nema istoriju smisao je da će unutar filozofije pozicije biti svedene na borbu između materijalizma i idealizma. Nema trećeg puta i postoji samo zauzimanje pozicije u sukobu između materijalizma i idealizma – opredeljenje u stalnom preticanju eventualnog idealizma koji se do kraja gotovo nikad ne dokida. Filozofija, za razliku od nauke nema svoj predmet (saznanja) i zbog toga se unutar filozofije principi materijalizma ili idealizma ne mogu podvrgnuti dokazivanju (ALTHUSSER 2011: 96). Pri ukidanju filozofije materijalistička filozofija postaje *filozofija prakse* onda kada se njome interveniše na način povlačenja granica razlikovanja u teorijskom domenu istinitih i neistinitih ideja, kada se opredeljuje za materijalizam ili idealizam i kada filozofija predstavlja „borbu klasa, tj. politiku", postajući time *nova praksa filozofije* (a *ne nova filozofija prakse*). (ALTHUSSER 1971: 65)

U periodu kada Altiser piše redove koje smo navodili povodom problematizacije filozofije (1968), u zapadnom svetu, kao i u jugoslovenskom društvu, niče tendencija označena kao *nove umentičke prakse*. Pod taj označitelj su sumpsumirani i sami novosadski avangardisti. U okviru ovih umetničkih tendencija pojavljuju se reakcionarne struje, kao i one progresivne: u umetnosti šezdesetih godina u Jugoslaviji primećuju se konzervativne (pro)liberalne i (pro)nacionalisitčke tendencije koje će se pozivati na odbranu individualnosti i sebe videti kao učesnike „emancipatorskog" raspoloženja i „ustanka egzistencije osobenosti"[27], „ispoljavanja

[27] U ovom obrascu prepoznaće se umetnici Nove predmetnosti ili Nove figuracije koje je predstavio njihov protažer, Đorđe Kadijević, na izložbi Nova figuracija beogradskog kruga u Galeriji Kulturnog centra Beograda, 1966. godine. Tada su svoje radove izložili Dragoš Kalajić, Radomir Reljić, Olja Ivanjicki, Bole Miloradović i Dušan Otašević. Dragoš Kalajić, jedan od umetnika desne orijentacije devedesetih godina izneo je predlog da se dela jugoslovenskih umetnika koji ne pripadaju srpskoj nacionalnosti (nazivajući dela tih umetnika „smećem") ili vrate tamo gde pripadaju ili ih treba uništiti. Prema kazivanju Kadijevića: Izvornik citata: Politika, http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Politicka-volja-i-umetnost-u-Srbiji.lt.html, posećeno 12. 12. 2012.

'nove svesti' i senzibiliteta", „dematerijalizacije" koje poriču estetsko društvo, ali ni po kom osnovu ne dovode u pitanje funkcije same umetnosti; takođe, pojaviće se struja avangardista koji će nadrealisitčko-dadaističkom aparaturom dovoditi u pitanje ne samo estetsko, već, kao što se u lenjinističkoj tradiciji dovodi u pitanje filozofija, dovoditi u pitanje samu umetnost.

Trebalo je uspostaviti nove prakse u okviru umetnosti, uvesti standarde preobražaja unutar samog umetničkog izražavanja. Od radikalnih umetničkih izraza očekuje se agitacija za napuštanje svake nostalgije prema saučesničkim vladajućim umetničkim izrazima i poziv da kroz negiranje proizvedu ne-umetničke uzorke izraza kojim će se služiti da bi zatim postavili paradigmatsko načelo projekcije drastično izmenjenog društva. Kada se govori o ne-umetničkoj ekonomiji ne misli se samo na promenu *paradigme* ili *obrasca*, unutar postojećih podrazumevanih i praktikovanih modaliteta estetičkog kanona, već i na napuštanje fetišističkog odnosa prema određenoj disciplini i stilu uopšte. Istorija umetničkih pristipa poznaje stavove koji se radikalno razilaze sa prethodno naznačenim gledištem. U kontekstu tumačenja kovanice *nova umetnička praksa*, pojam *umetnost* figurira sa ciljem autodeklarativnog potvrđivanja „umetničkosti" sopstvene pojave:

„(...) *nova umetnička praksa* omogućava da u svojim sastavnim delovima obuhvati sledeća značenja: termin *nova* govori da je reč o inovativnoj neoavangardnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve prethodne struje u domaćoj sredini (umereni modernizam, enformel, nova figuracija, neokonstruktivizam i dr.); termin *umetnička* želi da otkloni svaku sumnju u to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (*nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti, ili antiumetnosti, kako se često u suprotstavljanju toj pojavi tada govorilo* [kurziv T. Đ.]); najzad, termin *praksa* izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama činjenicama, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završenim estetskim objektima (slikama, skulpturama) kao neprikosnovenim tehnikama i rodovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama. *U domaćem kontekstu termin praksa podsećao je na filozofski pojam* [kurziv T. Đ.] *praxis*, što je moglo uputi na značenje aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angaživanosti u skladu sa radikalozacijom i militantnošću umetničkih pojava na koje se taj termin odnosio." (DENEGRI 1996: 23)

Ako se tada govorilo o ne-umetnosti iz perspektive snaga koje su se suprotstavljale pojavi avangarde, onda to znači da su otpori bili vezani za kriterijum koji dolazi iz reakcionarnih okruženja, što samo potvrđuje da treba braniti ne-umetničkost pojave, a ne opovrgavati pod poretpostavkom ucene reakcionarnih impulsa. Upravo zato treba potvrditi tačnost tvrdnje: za buržoasko-liberalne kritičare neumetnost biće pežorativni pojam koji sa aspekta levih pozicija može samo biti prednost jer se poništava buržoaski model odnosa prema umetnosti. Ali, nije do kraja ni tačno da se u onovremenom pisanju o radu novosadskih stvaralaca neumetnosti prilazlo sa pežorativnim podekstom. Boško Ivkov afirmativno piše o Tucićevom radu u kome navodi elemente koji nam mogu otkriti antihumanističke predznake o ne-umetnosti u stanovištima i delovanju ovog avangardnog umentika. Ivkov, iako sa sasvim različitim subjektivnim pesničkim interesovanjima u odnosu na avangardnu tradiciju, o Tucićevom radu piše na sledeći način: „Vujica Rešin Tucić živi i piše *PROTIV* života i pisanja uopšte i, posebno, PROTIV sopstvenog života i sopstvenog pisanja. Njegova poezija stoji NASUPROT mrtvoj poeziji mrtvih ptica, mrtvih draga, mrtvih neba, mrtvih voda, mrtvih trava (…) *Ona NIJE za čoveka sa velikim Č, za lepotu sa velikim L, za ljubav sa velikim LJ, za istinu sa velikim I, za pravdu sa velikim P, za javu sa velikim J, za san sa velikim S, za život sa velikim Ž, za smrt sa velikim S. Ona kaže NE estetici, etici, patetici* [kurziv T. Đ.], kao i sasvim drugim *tikama*, tim dikama teorija književnosti, lepog ponašanja, lepog oblačenja, lepog govorenja." (IVKOV 1969: 20)

Avangardnom pokretu stalo je do kolektivističkih težnji i pozicije *za* radničku klasu, za ostvarivanje samoupravnih ideala izborenih socijalističkom, narodnooslobodilačkom revolucijom. Tucić se zauzima za samoupravljanje i postavlja pitanje: „Zar nikada neće biti jasno da se samoupravljanje u kulturi mora sprovesti i da u kulturi treba da odlučuju oni koji se njome bave?!" (TUCIĆ 1971: 13.) Umetnici iz ovog kruga *nisu* u domenu umetnosti, kao što je to slučaj sa intelektualcima humanističkog marksizma beogradskog Praxis-a u pogledu filozofije, obećavali *stvaralački* pristup umetnosti, već su se umetnošću služili kao oblikom izražavanja političkog stava, ukazivanja na klasne probleme i (sopstveni) klasni položaj (koji je liberalizacija tržišta uzdrmala), eksperimentišući i sprovodeći *novu praksu umetnosti*: vizuelna poezija, vizuelni roman, esej, poema (Vujica Tucić), poezija-*glas*, a ne poezija-pismo

(Katalin Ladik i fonopoezija), poezija koja se saopštava kao što se saopštavaju vesti u televizijskom Dnevniku (ŠALGO 1980: 48–53).[28]

U skladu sa ovom distinkcijom nepripadanja novosadske avangarde na isti način dominantnim šezdesetosmaškim i post-šezdesetosmaškim tendencijama u umetnosti i šire, poricanje umetnosti koje čini novosadski pokret i isticanje klasnih osnova (koje, na primer, nećemo sresti u neformalnoj grupi koja je nastajala u beogradskom Studentskom kulturnom centru (SKC), kod umetnika koji su stvarali u duhu individualnog izraza: Marine Abramović, Ere Milivojevića, Zorana Popovića, Raše Todosijevića, Gergelja Urkoma i Neše Paripovića) navodi da ipak i terminološki naznačimo razliku i kažemo da novosadskoj neoavangardnoj umetnosti šezdesetih i sedamdesetih ne odgovara oznaka *nova umetnička praksa*, već shodno Altiserovoj koncepciji, pristaje odlika *nove prakse umetnosti*. Kao što je u Altiserovoj interpretaciji (Althusser 2011: 96) Marks tragao za „ne-filozofijom" i lišavao se filozofske produkcije na do tada ustaljen način kako bi izbegao veličanje postojećeg stanja težeći otvaranju prostora za pojavu *nove prakse filozofije* koja bi preobrazila samu

---

[28] Judita Šalgo, Položaj književnosti, http://www.youtube.com/watch?v=pg1N2IqfTYw, poezija koji izvodi autorka pred kamerama u televizijskom studiju, posećeno: 23. 3. 2013. Umetnici koriste zvuk ili formu obrasca koji publika popunjava da bi „pisali" poeziju.
Primer:
POPUNITI
živim u ..... od ..... m^2. pređem ..... km dnevno. trošim .... lit ..... nedeljno. jedem ..... kg ..... mesečno. zarađujem .... din godišnje. nemam ni ..... minuta ..... u čitavom svom veku.
Ili:
DOKUKATI
TIŠTI ME ..... BOLI ME..... MUČI ME..... TRESE ME..... ŽIGA ME..... ŽULJI ME ..... SNAĐE ME .....STREFI ME ..... SATRE ME ..... PLAČE MI ..... PUCA MI ..... BRIDI MI ..... TRNE MI ..... GORKA MI .....JALOVA MI ..... PUSTA MI..... PROBADA ME U ..... ŠTRECA ME U ..... ZAVIJA MI U ..... MUKA MI U....
Ili, poezija „ekonomije planiranja":
do ..... (ponedeljka?) ..... s a nj a t i
do ..... (utorka?) ..... m i s l i t i
do ..... (srede?) ..... š a p n u t i
do ..... (četvrtka?)..... č a r a t i
do ..... (petka?) ..... t a k n u t i
do ..... (subote?) ..... p i s a t i
do ..... (nedelje?) ..... ž i v e t i

filozofiju poništivši mogućnost njene participacije u igri buržoaske dominacije, na isti način je i novosadska avangarda ne samo suspendovala estetsko, već negirala i samu umetnost kao takvu, na način da ona bude izraz najdirektnijeg političkog stava, pozicije. Uostalom, dišanovska estetika ćutanja kao politički princip povlačenja iz javne sfere i umetničkog delovanja Slobodana Tišme, upravo je način da se umetničkim ponašanjem i umetnikovom odlukom deluje ne-umetnički unutar umetnosti.

***

Na osnovu protokolarnosti izvođenja ne-umetnosti novosadskih avangardista argumentovali smo hipotezu o ideološkoj distinkciji između njih i humanističkih marksista koji su po sopstvenoj proceni stvaralački pristupali čitanju marksizma. To je, dakle, omogućilo da se u okviru težnji novosadskih umetnika govori o *novoj praksi umetnosti* (a ne *novoj umetničkoj praksi*), u smislu odvajanja ovog pokreta od koncepcije „stvaralačkog", kako je praktikovan u jugoslovenskom humanističkom marksizmu, a čiji su zastupnici bili pokretači šezdesetosmaških pobuna na Beogradskom univerzitetu. Novosadski avangardisti najeksplicitnije negiraju samu umetnosti, dok su beogradski praksisovci težili inovaciji i u okviru postojećeg filozofskog diskursa doprinosili samoj filozofiji na temelju njenog nasleđa. Sintagmom *Nova umetnička praksa* naglašena je veza novih umetničkih praksi sa tada aktuelnim šezdesetosmaškim zbivanjima na Filozofskom fakultetu. Međutim, mi ovde ukazujemo da između tendencija karakterističnih za novu umetničku praksu i novu praksu umetnosti novosadske avangarde nema dodirnih tačaka, bar na osnovu onih motiva na koje smo ovde naznačili i koje smatramo autentičnim odlikama novosadske avangarde.

Objedinjavajući problem definisanja novosadske avangardne prakse sa slučajem kažnjavanja umetnika-avangardista ponudili smo argumente koji opovrgavaju dosadašnje denuncijacije o socijalističkom/komunističkom represivnom delovanju. Fokusirali smo se na na celokupan efekat određenog kolektivnog činjenja koji poništava individualne težnje i razlike svakog pojedinačnog aktera.

LITERATURA

ALTHUSSER, Louis. „Filozofija i marksizam." Intervju sa Fernandom Navaro (Fernanda Navarro), *Prelom*, br. 8/9, Beograd: Akademija, 2011, str. 87–121.

ALTHUSSER, Louis. „Lenin and Philosophy." *Lenin and Philosophy and other essays by Louis Althusser*. New York, London: Monthly Review Press, 1971, pp: 23–70.
ALTHUSSER, Louis. *Za Marksa*. Beograd: Nolit, 1971.
BARZUT, Dragoslava. „Vujica Rešin Tucić: V.R.T.larstvo u jeziku." Intervju, *Polja* (br.449): 2008.
BOGDANOVIĆ, Mira. *Konstante konvertitstva*. Beograd: CLS, 2013.
DENEGRI, Ješa. *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*. Svetovi, Novi Sad, 1996.
IVKOV, Boško. „UJICA je V / EŠIN je R / UCIĆ je T." *Polja,* br. 125/126, 1969.
JOVIĆ, Dejan. *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974-1990)*. Zagreb: Prometej, 2003.
KARDELJ, Edvard. *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja.* Beograd: Komunist, 1977.
KRŽAVAC, Savo. Dragan Marković. *Liberalizam: od Đilasa do danas*.Beograd: Sloboda, 1978.
MAROVIĆ, Miodrag. *Sumrak staljinizma*. Beograd: Sloboda, 1978.
MILENKOVIĆ, Nebojša. *Vujica Rešin Tucić: Tradicija avangarde*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
POPOV, Nebojša (prir.). *Sloboda i nasilje*. Beograd: Res publica, 2003.
POPOV, Nebojša. *Contra Fatum: Slučaj grupe profesora Filozofskog fakulteta 1968–1988*. Beograd: Mladost, 1989.
REŠIN TUCIĆ Vujica. *Struganje mašte*. Priredio i predgovor napisao Ostoja Kisić. Novi Sad: Dnevnik, 1991.
ROSIĆ, Tatjana. „Autopoetika kao antiutopija", *Sarajevske sveske*, br. 13, 2006. <http://www.sveske.ba/bs/content/autopoetika-kao-antiutopija>, posećeno: 14.10.2012.
SARTRE, Jean-Paul. *Filozofske i poličke rasprave*, Rijeka: Liburnija, 1981.
TUCIĆ Rešin, Vujica u „Na novosadsku kulturu je pao mrak." Intervju, *Student*, 19. januar 1971, str. 13.
TUCIĆ Rešin, Vujica. „Estetika zapušenih usta, Dnevnik 1972–1975 (odlomci)." *Polja*, (br. 449), januar-februar, Novi Sad, 2008; http://polja.eunet.rs/polja449/449-7.htm, posećeno: 12.2.2103.
TUCIĆ Rešin, Vujica. „Nova mađarska avangarda." *Polja* (decembar br. 166): 1972.
ŠALGO, Judita. *67 minuta, naglas*. Novi Sad: Matica srpska, 1980, str: 48–53.
ŠALGO, Judita. *Položaj književnosti*, http://www.youtube.com/watch?v=pg1N2IqfTYw, posećeno: 23.3.2013.
ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma", *Republika,* br. 430-431 (2008) http://www.republika.co.rs/430-431/19.html#66

Tamara Đorđević

THE NOVI SAD AVANT-GARDE OF THE 1970S – A NEW ARTISTIC PRACTICE

Summary

The text advocates the attitude that the term *New Artistic Practice* in unsuitable to describe the artistic avant-garde practice which emerged in Novi Sad in the 1970's. In addition, it explains how the notions contained in this term are interpreted in the theory and history of art. The research is conducted by focusing on the political-ideological conjecture of that time, with a reflection on the situation of the imprisonment of avant-garde artists gathered around Tribina mladih (The Youth Tribune) in the context of the power relations and political modes of action used by the Party (The League of Communists of Yugoslavia), the Central Committee of Serbia, the Provincial Committee of the League of Communists of Vojvodina, the Serbian Literary Society and the Belgrade branch of the Praxis Group ('the group of professors of the Faculty of Philosophy) of humanitarian philosophical orientation as well as certain managers, protagonist and representatives.

Ana Vilenica

UMETNOST REGENERACIJE GRADA[29]

Preduz(m)etništvo kao biznis model novih geopolitičkih konstelacija

SAŽETAK: U tekstu se istražuju veze između umetnosti i urbanih regeneracija sa fokusom na različite prakse instrumentalizacije umetničkih praksi u razvoju savremenog grada. U pitanju je studija kulture i umetnosti i društveno-politička studija kulturom i umetnošću vođene urbane regeneracije kojom se umetnost koristi kao resurs za kozmetičku obnovu grada, proizvodnju simulakruma autentičnosti i simboličkog kapitala u procesima stvaranja nove prostorne geopolitičke konstelacije interesa kapitala u lokalnom kontekstu.

KLJUČNE REČI: urbane regeneracija, džentrifikacija, umetnost u doba kulture, preduz(m)etnik, kulturne industrije

Uvod

Rad *Umetnost regeneracije grada* je empirijsko istraživanje i interdisciplinarna kritička, analitička i sintetička rasprava problema urbanih regeneracija i uloge umetnosti i kulture karakterističnih za lokalno društvo, kulturu i umetnost prve i druge decenije XXI veka. Predmet ovog empirijsko-naučno-teorijskog istraživanja jesu promene u organizaciji gradskog prostora i prakse umetnosti koje se razvijaju u bliskoj vezi sa njima, kao i kritičke teorije koje se bave problemima konceptualizovanja tih umetničkih fenomena.

Proučavanje odnosa urbanih regeneracija i umetnosti ima višedecenijsku tradiciju, međutim u lokalnom kontekstu ova tema tek počinje da se rasvetljava. Sporadično su objavljivani kritički tekstovi pojedinih autora, ali znanje o ovom problemu još uvek nije na adekvatan način obrađeno i sistematizovano. U internacionalnom kontekstu postoje mnogi važni centri kritičkog mišljenja, istraživanja i edukacije u ovoj oblasti koji su locirani u određenim interdisciplinarnim po-

29 Ovaj rad je realizovan u okviru projekta „Kreativni rad i urbane regeneracije“ koji finansira Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine, u okviru akcije „Pravo na prvu šansu“.

dručjima kao što su: urbane studije, studije kulture, teorija umetnosti, sociologija, antropologija. Objavljen je veliki broj studija slučaja i teorijskih promišljanja koja se iz različitih perspektiva bave ovom problematikom. Fragmentarnost i neobjedinjenost istraživanja u lokalnom kontekstu onemogućava širi društveni uticaj tog znanja na kulturne prakse u lokalnom kontekstu. Iz tog razloga ovo istraživanje je podjednako informisano empirijskim istraživanjima i teorijskim tezama koje su nastajale u drugim kulturnim kontekstima i empirijskim istraživanjem realizovanim u lokalnom kontekstu, kroz niz intervjua realizovanih sa umetnicima, radnicima u kulturi, arhitektima i aktivistima u cilju stvaranja sveobuhvatnije artikulacije i obezbeđivanja veće vidljivosti i uticaja.

Urbane regeneracije su proces koji je zahvatio zemlje istočne Evrope, kao deo sveopšte tranzicije ka neoliberalnom kapitalizmu. U pitanju je transformacija nekada državnog i društvenog vlasništva u privatno vlasništvo, koja podrazumeva pojavu novih interesnih odnosa i politika. Promena situacija podrazumeva pojavu novih aktera koji postaju pokretači urbanih promena. Privatni investitori i korporacije u sprezi sa državnim institucijama i političkim partijama proizvode strukture i funkcionalne promene u gradovima. Sa određenim specifičnostima regeneracijski procesi se u lokalnoj sredini javljaju kao deo novog restrukturiranja urbanog prostora pokrenutog povlačenjem profita iz industrijskog sektora u nekretnine. Kultura i umetnost, kao oblici kreativnog rada, u ovim procesima su često deo biznis modela stvaranja viška vrednosti kroz proizvodnju iluzije kulturnog napretka. Takođe, te vrste promena proizvode i nove vrste otpora u kulturi i umetnosti koje je jednako važno istražiti.

Kulturne industrije i umetničke prakse kao što su umetnost u javnom prostoru ili komunalne prakse najčešće se predstavljaju ne-kritički kao uvek-pozitivan doprinos u procesima razvoja grada i oblikovanja njegovog identiteta. Moja namera je da uvedem kritičku perspektivu koja će preispitati ulogu umetnosti i kulture u ovim procesima. Na tom putu smatram da je neophodno izvesti temeljno teorijsko-problemsko istraživanje te pojave u umetnosti, kako bi se stvorila moguća platforma za dalje problematizacije i teoretizacije.

Ovo istraživanje se nastavlja na interdisciplinarno teorijsko istraživanje koje sam sprovela u okviru svog doktorskog rada pod nazivom *Teorije i prakse aktivizma u umetnosti u drugoj polovini XX veka*, u kome sam pokazala da nema autonomije umetnosti, i da je imanentna priroda umetnosti XX i XXI veka postavljena na konfliktnoj kontradikciji umetnosti i politike, društva i kulture, te preva-

zilaženju njenih granica. Ono što je važno za pristup koji predlažem, u odnosu na prakse umetnosti, jeste prelazak sa ontoloških i fenomenoloških pitanja o umetničkim i teorijskim praksama na instrumentalna pitanja o funkcijama i efektima tih praksi u datim kulturalnim, društvenim i političkim uslovima. Na taj način, u ovom radu, ispitujem statuse i funkcije umetnosti u vezi sa procesima urbanih regeneracija i izvodim teorijsku platformu za identifikovanje i analizu tih umetničkih fenomena.

Ono što je takođe ključno za razumevanje pristupa koji predlažem jeste da približavanjem umetnosti i društvene stvarnosti sama teorija društva koja se bavi kulturom postaje jedna od relevantnih teorija umetnosti. Društveno-politička teorija i umetnost u savremenom kontekstu su postale nerazlučivo povezane, u projektu rada na promeni odnosa moći unutar društveno-političkog polja i kulturnog polja proizvodnje, razmene i potrošnje smisla i njihovih efekata na svakodnevni život. Za posmatranje umetničkih fenomena u ovom radu ću koristiti perspektivu kritičkih neo-marksističkih teorija razvijenih tokom druge polovine XX veka i prve polovine XXI veka. Te kritičke teorije jesu refleksija umetnosti koja se ne ograničava samo na recepciju i interpretaciju umetnosti po sebi i za sebe, već se okreću protiv dominantnih oblika proizvodnje i rada u umetnosti i usmeravaju ka konceptualizaciji društveno i kulturno-interventnih praksi.

Metodološka platforma koju predlažem, fokusira se podjednako na teoriju i na praksu u cilju sagledavanja složenih odnosa urbanih regeneracija i umetnosti, zasnovana je na interdisciplinarnom suočavanju kritičkih teorija usmerenih na probleme umetničke prakse, kulture i društva i njihovog konstantnog preispitivanja uvidima iz prakse. Predloženi interdisciplinarni pristup temelji se na komparativnoj metodologiji, koja podrazumeva izučavanje predmeta sučeljavanjem različitih pristupa određenom problemu. Time se otvara mogućnost za interdisciplinarno sagledavanje i određivanje pojava zasnovanih na odnosu urbanih regeneracija i umetnosti.

Umetnost u doba kulture i umetnik kao predu(z)metnik

Umetnost je danas deo celokupnog društvenog i kulturnog proizvodnog mehanizma te se o njoj može govoriti kao o umetnosti u doba kulture. (ŠUVAKOVIĆ 2007: 187-196) Kulturni zaokret u umetnosti dijagnostifikovao je Frederik Džejmson (Frederic Jameson) ukazujući na promenu odnosa baze i nadgradnje i njihov dijalektički odnos u doba postmodernizma. Ono što se

dogodilo jeste temeljna mutacija sveta kulture u svetu kasnog kapitalizma, što je dovelo do promene njene društvene funkcije. Ovu promenu Džejmson opisuje kao „eksploziju: zapanjujuću ekspanziju kulture širom društvenog prostora, sve do tačke na kojoj se za sve u našem društvenom životu – od ekonomske vrednosti i državne moći do same psihičke strukture – može reći da je postalo kulturno na jedan originalan i do sada teorijski nezahvaćen način". (JAMESON 1995: 73) Svojom analizom on pokazuje da postmodernizam nije još jedan stil u modernizmu, već kulturna dominanta unutar koje je estetska proizvodnja postala integrisana u robnu proizvodnju, čime je postala strukturalni deo reprodukcije sistema.

Umetnost u doba kulture označava prelaz od autonomne umetnosti unutar makropolitičkog ustrojstva ka umetnosti koja ima pokaznu funkciju kulture unutar nove neoliberalne stvarnosti. Ta umetnost postala je neupitno politička, čak i kada nema eksplicitno politički i ideološki sadržaj. U uslovima kulturne kolonizacije života od strane kapitalističke proizvodnje, borba za kulturu, pa time i za umetnost, postaju važne u naporima za ostvarenje pravednijeg društva i novih oblika života i svesti.

U periodu progresivnih globalizacijskih procesa nakon 1989. godine, paralelno sa procesima hiperestetizacije stvarnosti dolazi i do apsolutne aproprijacije umetnosti u „prošireno polje kulture koja rešava probleme". (YUDICE 2003) Ovu promenu elaborirao je Džordž Judas (George Yudice) tvrdeći da je upotreba kulture doživela ekspanziju bez presedana ne samo na tržištu već i duž linije društvenog političkog i ekonomskog. To znači da ta kulturalizovana umetnost dobija kompetencije nekada rezervisane za ekonomiju i politiku, kao produžetak neoliberalne politike, čime postaje resurs za ubrzavanje procesa globalizacije. Umetnost i kultura se kanališu na upravljanje društvenim kroz promociju kulturne različitosti, smanjenje kriminala, unapređenje edukacije, mobilizaciju i upravljanje marginalizovanom populacijom, kao i normalizovanje, nacionalnih, rasnih, identitetskih i klasnih sukoba kroz promociju multikulturalne inkluzije. Ukratko, kultura je postala jedno od centralnih mesta konstituisanja moći. Tu umetnost više nije moguće misliti kao izuzetnu praksu koja se razlikuje od političkog i ekonomskog delovanja. U ovakvoj situaciji umetnost igra dvostruku ulogu. Ona kompenzuje i ublažava efekte neoliberalizma, dok u isto vreme aktivno učestvuje u novim oblicima predatorskih ekonomija i geopolitičke distribucije moći.

Novi profil umetnika u neoliberalnom društvu postao je umetnik preduzimač - preduz(m)etnik (MONTHOUX 2012) koji rešava probleme na nelinearan i

kreativan način. On je prekarni radnik koji sam upravlja svojim ljudskim kapitalom samozapošljavanjem od projekta do projekta. Figura preduzetnika dobija posebno važnu ulogu u vreme krize u kojoj se javlja kao s jedne strane žrtva makro-ekonomske situacije, a sa druge kao sila koja donosi spas. Ono što je bitno naglasiti jeste da preduzetništvo, kao proces stvaranja bogatstva utemeljeno na stvaralaštvu, invenciji i profitabilnoj eksploataciji tržišta roba i usluga (WORLD BANK 2011: 7), nije neutralno već da je fundamentalno povezano sa kriznim tendencijama kapitala. I sama ideja emancipacije u savremenom kapitalističkom društvu postala je pitanje preduzetništva, pa su tako i militantne aktivističke borbe u velikoj meri normalizovane kroz model „socijalnog preduzetništva" u koji je integrisana i sama umetnost.

U lokalnom kontekstu kultura i umetnost su postale instrument „progresivnih" EU *policy*-ja usmerenih na stvaranje pogodne sredine za ostvarenje „tranzicije" ka neoliberalnom kapitalizmu, od devedesetih godina XX veka, kroz sprovođenje tzv. „demokratizacije kulture" čiji je proklamovani cilj bio oslobađanje umetnosti i kulture od patronata države i partije i sistema koji ugrožava bazična ljudska prava i mogućnost za kreativno izražavanje individua. U ovom procesu proizveden je i novi preduzimački subjekt umetnika koji više nije zaštićen javnim finansiranjem, već se sam za sebe bori na tržištu. (GRLJA 2009) Umetnost je na taj način upotrebljena kao pogodno oruđe za „kultivisanje" ljudi na kapitalističkoj periferiji. Ovaj neokolonijalni proces još uvek nije završen. On se reprodukuje danas na polju implementacije kulturnih industrija i socijalno-preduzimačke umetnosti koja se koristi u projektu „druge modernizacije" lokalnog društva koje se smatra zaostalim, a posebno je vidljiv na primerima instrumentalizacije umetnosti u procesima urbanih regeneracija.

Urbane regeneracije i uloga umetnosti i kulture

Veza umetnosti i urbanih regeneracija ima dugu istoriju. Uspostavlja se u kapitalističkim društvima kao model proizvodnje nove klasne geografije grada. Ova veza je uspostavljana u gradovima SAD još od sedamdesetih godina XX veka, kada su kultura, umetnost i kreativne industrije stvarali uslove za rast cena nekretnina u deindustrijalizovanim gradovima i time uslove za novu klasnu rekompoziciju grada. U kvartovima u kojima su se naseljavali umetnici polako su nicali umetničke galerije i umetnički ateljei, a zatim je dolazilo do iseljavanja i raseljavanja siromašnog stanovništva pa na kraju i samih umetnika. (BERRY SLATER, ILES 2010) Ove procese moguće je opisati pojmom džentrifikacija koji je u

upotrebu uvela Rut Glas (Ruth Glass) 1960-ih godina opisujući proces „invazije srednje klase" na mesta u kojima je živela radnička klasa. (GLASS 1964) Danas je džentrifikacija poopštena na globalnom nivou i u svoje mehanizme uključuje manipulacije „kolektivnim simboličkim kapitalom" kao novim aparatom kapitalističke akumulacije.

U lokalnom kontekstu stvaranje veza između umetnosti i urbanih regeneracija postaje moguće sa nasilnom transformacijom socijalističke Jugoslavije nakon 1990-ih i uspostavljanjem novih kapitalističkih odnosa. Ovu promenu pratilo je ratno razaranje gradova, urbicid, transformacija vlasničke strukture iz društvenog u privatno vlasništvo, prelazak sa samoupravnih odnosa na kapitalističko-eksploatatorske, razvoj korupcijskih mehanizama i odsustvo regulacije u sticanju kapitala, deindustrializacija, pauperizacija stanovništva, kao i uništavanje postojećih mehanizama za rad u polju kulture i umetnosti i implementacija novog preduz(m)etničkog modela. U socijalizmu se razvoj gradova zasnivao na centralnom urbanističkom planiranju, a država je bila glavni investitor i planer novog modernog socijalističkog grada za potrebe novog socijalističkog čoveka. Danas su novi pokretači urbanog razvoja privatni i korporativni investitori koji sarađuju sa gradskom upravom, globalnim finansijskim institucijama, organizacijama civilnog društva, ali i sa umetnicima i radnicima u kulturi. Ovakav način planiranja gradova moguće je odrediti pojmom „investitorsko planiranja", a karakteriše ga stalna potraga za profitabilnim terenom za ostvarenje viška vrednosti koji kontroliše određena elita. (VILENICA, KUDA.ORG 2012) U ovakvoj situaciji urbane regeneracije više ne predstavljaju samo popravku određenih zapuštenih delova grada već najčešće radikalni zahvat rušenja postojećih objekata i podizanje novih. Takođe je bitno naglasiti da ovi procesi više nisu deo sistematskog razmišljanja o gradovima. Ideja i uloga generalnog urbanističkog plana više da gotovo nema nikakvu ulogu jer investitor koji kupi jeftinu parcelu sa prethodno namerno obezvređenom gradnjom neće imati puno teškoća da promeni regulisanu funkciju prostora. Na ovaj način grad prestaje da bude prostor u kome se teži ka uspostavljanju, makar i nominalne, jednakosti stanovnika i postaje prostor zaoštrenih socijalnih i ekonomskih nejednakosti i napetosti. Razvoj gradova se propagira novim optimističkim vizijama kojima se obećava dobrobit za sve. Taj urbani optimizam istovremeno prikriva proces stvaranja nove klasne topografije grada i revanšistički odnos prema stanovnicima koji nisu među privilegovanim. (VILENICA, KUDA.ORG 2012)

Umetnost i kultura postaju instrument i saučesnik u ovakvim procesima kroz uključivanje kreativnosti kao primenjene imaginacije u procese proizvodnje optimističkih urbanih vizija. Takvi su meta-narativi o kreativnim gradovima, kreativnim industrijama i kreativnoj ekonomiji. U tim narativima se kultura i umetnost svode na ekonomsku funkciju u projektu privlačenja investitora, turizma i pokretanja ekonomije kroz redukovanje troškova rada i socijalnih davanja, podsticanje preduzetničkog modela rada, privatizacije kulture i maksimalizacije profita. Sa jedne strane u pitanju je urbana mantra, dok se sa druge strane radi o socijalno-ekonomskoj i kulturnoj politici. U pitanju je složeni mehanizam koji apsorbuje sve aspekte života u ostvarenju kontrole i eksploatacije u gradovima. U lokalnom kontekstu i u drugim tzv. tranzicijskim društvima uvođenje kulturne industrije i ideje o kreativnoj ekonomiji i kreativnom gradu se posmatra kao čin modernizacije „nazadnog" društva. Nedovoljno prisustvo ovih praksi se objašnjava nekompatabilnošću administrativnog, pravnog, bankovnog i biznis sistema u post-socijalističkim zemljama sa onim „naprednih ekonomija". (TOMIĆ-KOLUDVORIĆ, PETRIĆ 2005) Ovaj modernizacijski model se u zemljama jugoistočne Evrope sprovodi kroz državne politike, politike kulturnih ustanova i misija kao što je Britanski savet (British Council) ili Gete institut (Goethe-Institut), ali i kao biznis strategija privatnih investitora. Ove prakse su usmerene na stvaranje slike grada kao inovativnog, uzbudljivog, kreativnog i sigurnog mesta za život, igru i konzumaciju. Veliki gradovi u Srbiji se tako regenerišu kroz evropske i lokalne *policy*-e o kreativnim gradovima, kao što su projekat „Beogradizacija Beograda" i kandidatura Beograda za evropsku prestonicu kulture 2020. godine, ali i najnovijim projektom EU za kulturu „Kreativna Evropa", zatim putem organizovanja kulturnih, zabavnih ili sportskih manifestacija kao što su Univerzijada ili Evrovizija, kao i pojedinačnim projektima u kojima se promovišu kulturne industrije i umetnosti kao generator procesa urbanih regeneracija i garant socijalne inkluzije u njihovom sprovođenju. U ovom radu fokusiraću se na nekoliko aktuelnih projekata koji pokazuju različite pristupe u implementaciji ovih ideja u lokalnom kontekstu i njihove efekte.

Umetnošću vođene urbane regeneracije u Beogradu

Primere praksi kulturom i umetnošću vođenih urbanih regeneracija u Srbiji pre svega nalazimo u velikim gradovima, a ove veze su najprisutnije u Beogradu u kome je centralizovan politički, privredni i kulturni život Srbije. Aktuelni primeri ovih praksi u Beogradu vezani su za beogradsko priobalje kao trenutno najluk-

suzniju lokaciju u Beogradu i istorijski važno mesto za izgradnju novog identiteta države. Za beogradsko savsko i dunavsko priobalje već dugi niz godina postoji interesovanje a različiti projekti koji su pripremani za ovaj deo grada reflektovali su političku, ekonomsku i kulturnu situaciju u gradu i novonastaloj državi. Početkom 1990-ih godina Srpska akademija nauke i umetnosti je raspisala interni konkurs „Varoš na vodi", projektna dokumentacija se i danas koristi kao najrelevantniji izvor za nove planove, a Socijalistička partija Srbije je za ovaj deo grada naručila projekat „Eupropolis". Interes za ovaj deo grada nije slučajan i ne tiče se samo atraktivne lokacije na kojoj se nalazi. U pitanju je sistematski rad na proizvodnji novog nacionalnog identiteta na mestu koje je u predsocijalističkom periodu bilo smišljeno kao privredni centar grada. Na ovom mestu pravila se istorija kapitalističke Srbije sa kojom se želi uspostavljanje kontinuiteta kroz sistematsko brisanje socijalističke istorije i industrijskog razvoja ovog kraja. Do realizacije ovih projekata nikada nije došlo, ali ovaj deo grada je nastavio da pobuđuje interesovanje novih investitora. U poslednjih nekoliko godina ovaj deo grada opet postaje poprište borbi za moć kroz dva projekta. U pitanju su projekti privatne kompanije Luka Beograd pod nazivom „Grad na vodi" i projekat Vlade Srbije „Beograd na vodi". Pripremne faze oba projekta uključuju upotrebu umetnosti i kulturnih industrija kao deo marketinške strategije promocije transformacije prostora, koja služi kao legitimizacijski momenat i potencijal za opravdanje projekata isticanjem socijalne inkluzije. U pitanju su projekti „Soho u Beogradu", „Mikser" i „Urbani inkubator".

„Soho u Beogradu" je projekat koji je pokrenula privatna kompanija Luka Beograd 2012. godine u procesu pripreme za izvođenje projekta „Grad na vodi". Luka Beograd nekada u društvenom vlasništvu je privatizovana 2005. godine, a kupila ju je kompanija Worldfin sa sedištem u Luksemburgu. Planovi vlasnika lučkog operatera od samog starta su bili da se lučka delatnost ugasi, što pokazuju statistički podaci o prometu u luci u tom periodu, i da se na tom zemljištu izgradi novo luksuzno naselje. (VILENICA 2012) Projekat „Grada na vodi" na 96 hektara zemljišta urađen je u saradnji sa biroom poznatog arhitekte Danijela Libeskinda i urbanistom Janom Gelom (Jan Gehl). Ono što je od početka novi vlasnik želeo jeste da prikrije činjenicu da je generalnim urbanističkim planom to zemljište bilo određeno kao privredno zemljište i da sama privatizacija nije uključivala zemljište na kome se luka nalazi već samo lučkog operatera. Prostor za manevrisanje bio je otvoren problemom koji je nastao oko uknjiženja grada kao vlasnika, zbog nepo-

štovanja rokova i nepotpune dokumentacije koju je grad predao, što su novi vlasnici iskoristili da bi zemljište proglasili svojim. Takođe kroz korupcijske aranžmane između političkih partija i tajkuna izdejstvovana je i promena generalnog urbanističkog plana i promena funkcije ovog dela grada iz privredne u stambeno-komercijalnu.

U proces prenamene zemljišta pored promene generalnog urbanističkog plana, manipulacije problemom sa uknjiženjem i smanjenja kapaciteta delovanja lučkog operatera uključena je i umetnost projektom „Soho u Beogradu". Ovaj projekat je podrazumevao ustupanje 3.000 kvadrata u jednom od magacina u luci, koji je pripadao „Srbijateksu", za potrebe umetničkih ateljea. Ateljei su besplatno ustupljeni afirmisanim umetnicima kako bi oživeli taj zapušteni bivši industrijski deo grada. Ovaj primer pokazuje da umetnost i kultura u lokalnom kontekstu igraju ulogu u pripremnoj fazi u procesima urbanih regeneracija mobilišući za projekte koji tek treba da budu realizovani. (VILENICA, KUDA.ORG 2012) Prisustvo umetnika u Luci deo je marketinške strategije kompanije kojom se želi proizvesti novi „imidž" i simbolički kapital Beogradu koji bi trebalo da privuče domaće i strane investitore i Beograd učini poželjnom destinacijom za turiste, a „Grad na vodi" poželjnim mestom za život višim klasama.

Na koji način su sve umetnici aktivisti i „šok trupe" urbanih regeneracija (VILENICA, KUDA.ORG 2012) u službi lokalnih tajkuna pokazuje situacija koja je nastala nakon donošenja odluke o iseljenju umetnika zbog nepravilnosti poslovanja Luke Beograd od strane Ministarstva za infrastrukturu i energetiku na zahtev Saveta za borbu protiv korupcije. Umetnici iz Sohoa su se mobilisali u odbranu tajkuna i vlasnika Luke koji su u javnosti predstavljani kao nove mecene koje umetnicima, za razliku od države, daju „krov nad glavom". Činjenica je da su radni uslovi umetnika nakon degradiranja socijalističkih mehanizama koji su omogućavali umetnicima da dođu do ateljea postala gotovo neizdrživa. Ipak, umetnici o kojima je reč nisu deo one klase umetnika kojima je pomoć potrebna. U pitanju su umetnici-preduzetnici dobro pozicionirani na svetskom tržištu umetninama koji većinom imaju već svoj radni prostor ili čak ni ne žive u Beogradu. Umetnici „Sohoanci" otelovljuju ono što danas predstavlja novi umetnički establišment. U pitanju su pozicije koje se brane povratakom na esteticizam i individualni izraz kao glavni kriterijum umetnosti. Oportunizam i komercijalizam pri ovakvom načinu pozicioniranja postaju poželjne osobine i generator uspeha. To predstavlja reakcionarnu formu u odnosu na izboreni prostor kritičkih i kontekstualnih prak-

si sa kojima se ulazi u otvoreni konflikt insistiranjem na odvojenosti od društvenosti kao mere prave umetnosti. U Sohou su ateljei dodeljeni odabranim elitnim umetnicima bez javnog konkursa, čime su isključeni umetnici kojima je prostor za rad neophodan a koji se bave netržišnim umetničkim praksama i koji su zavisni od javnog finansiranja. Na ovaj način napravljen je nepremostiv raskol na umetničkoj sceni. Umetnici u službi tajkuna ni danas nisu iseljeni iz ateljea u „Srbijateksu", jer komisija koja bi trebalo da sprovede njihovo iseljavanje nikada nije izašla na teren, što ponovo ukazuje na razvijene korupcijske mehanizme u državi. Epilog priče o Luci Beograd dešava se u avgustu 2013. godine pokretanjem stečajnog postupka. Paralelno sa ovim dešavanjima Vlada kreće u novu kampanju promocije projekta „Beograd na vodi".

„Beograd na vodi" u fokusu ima Savski amfiteatar koji je u više navrata bio predmet interesovanja političkih partija na vlasti. Novi projekat lansirala je vladajuća Srpska napredna stranka, a projekat je dobio status posebnog značaja za Republiku. U okviru razrađenog projekta planirane su poslovno-stambene jedinice, hoteli, mini marina kao i prostori sa sportskim i kulturnim sadržajima. Projektom se obećava otvaranje 200.000 radnih mesta, od izvođenja radova do privrednih grana, koje prate građevinarstvo kao rešenje za probleme ogromne nezaposlenosti u Srbiji. Realizaciju projekta bi trebalo da preuzmu pojedinačni investitori u saradnji sa novoosnovanim preduzećem „Beograd na vodi". Zanimljiva je i činjenica da se deo projekta „Beograd na vodi" na području lučkog operatera Luka Beograd, što bolje osvetljava zašto se stečajni postupak u Luci pokreće upravo sada i pored višegodišnjih napora Agencije za borbu protiv korupcije da ukaže na nepravilnosti oko privatizacije i poslovanja ovog preduzeća. U ovom slučaju se čini da su moćnije birokrate iskoristile tajkuna da ugasi lučku delatnost kako bi preuzele već pripremljeno zemljište.

Pripreme za projekat „Beograd na vodi" započet je nekoliko godina ranije upošljavanjem umetnosti i kulturnih industrija u pripremanje terena na području koje je ponovo postalo poznato kao Savamala. Savamala je deo grada koji nakon devedesetih godina XX veka postaje zapušten u procesu deindustrijalizacije Beograda, sa gašenjem lučke delatnosti. Kada se danas govori o Savamali pre svega se misli na prostor oko Karađorđeve ulice. U istorijskom smislu Savamala je nastala kao projekat preseljenja pristaništa i trgovačkog dela grada koji je sproveo knez Miloš Obrenović. Starosedelačko stanovništvo tog kraja je po naredbi raseljeno za jedan dan na Palilulu a o državnom trošku su podignuti dućani. Tako džentrifiko-

vani kraj, takođe prema naredbi, naseljavan je onima koji su želeli da se bave trgovinom. (JOVANOVIĆ 2008: 24) Upravo je ovo istorijsko razdoblje glavna referenca u procesima urbanih regeneracija koje se danas sprovode u Savamali. U pitanju je brisanje socijalističkog nasleđa i konstruisanje kontinuiteta sa preduzetničkim tradicijom ovog kraja iz prve polovine XX veka.

Model regeneracije koji se danas implementira u Savamali zasnovan je na pokušaju uvođenja kreativne ekonomije[30] kroz kreativne industrije i umetničko-socijalno preduzetništvo. Ono što je zanimljivo je činjenica da ove procese ne inicira gradska vlast, već „nezavisne" kulturne inicijative u saradnji sa biznis grupacijama i evropske kulturne institucije kao što je Gete institut. Ipak bitno je istaći da gradske i opštinske vlasti prepoznaju ove inicijative i da ih podržavaju ustupanjem radnog prostora i afirmišu ih u svojim projektima usmerenim na etabliranje kreativnih ekonomija i proizvodnju „kreativnog grada", kao što je projekat *Beograd 2020* koji prati kandidaturu Beograda za evropsku prestonicu kulture.

„Mikser" festival i novootvoreni „Mikser House" u Savamali svoj strateški zadatak upravo vide u afirmisanju kulturne industrije i podsticanju razvoja kreativne ekonomije, kao oblika društvenog aktivizma i borbe „za revitalizaciju istorijske četvrti i njenih znamenitih građevina (…) čija je sudbina neraskidivo vezana za sudbinu kvarta i svih kreativnih ljudi i preduzetnika kojih je svakim danom sve više u Savamali." (Mikser 2013) „Mikser" predlaže model partnerstva sa biznis sektorom kroz saradnju sa Triple Jump grupacijom iz Beograda, a taj model predstavljaju kao pozitivnu praksu „deetatizacije" kreativnog sektora. Kada je reč o kreativnim industrijama važno je istaći da se ta vrsta ekonomije zasniva na eksploataciji „kolektivnog simboličkog kapitala" od strane „kreativne klase" čiju kreativnost dalje eksploatišu multinacionalne kompanije i upravljačke elite i koja je potpuno odvojena od prekarijata. (PASQUINELLI 2006; KNEŽEVIĆ, MILETIĆ 2012) Obećanje kreativnih industrija kao što su otvaranje radnih mesta, razvoj turizma,

[30] Kreativnom ekonomijom se smatra ona ekonomija koja je zasnovana na iskorišćavanju kreativnog potencijala koji generiše materijalnu dobit i razvoj. Prema definiciji UN-a ona generiše prihod i nova radna mesta promovišući u isto vreme socijalnu inkluziju, kulturni diverzitet i ljudski razvoj; zasnovana je na ekonomiji znanja koja je transverzalno povezana sa drugim granama ekonomije; poziva na stvaranje novih inovativnih i multidisciplinarnih policy-a; pomaže razvoj turizma; a u njenom srcu se nalazi kreativna industrija. (Uniteted Nations Creative Economy Report, 2008).

privlačenje investitora, u stvari, kako pokazuju internacionalne komparativne analize daju razočaravajuće rezultate. Pod uticajem kulturnih industrija gradovi umesto da postanu „autentična" mesta postaju sve više kapitalistički-uniformisani. Ključni problem kreativnih industrija jeste proizvodnja nejednakosti (pokazni su rezultati istraživanja koji ukazuju da kreativni kapital proizvodi više nejednakosti nego ostali oblici kapitala (PECK 2005), kao i pitanje podele rada. To su pitanja koja gotovo i da se ne pominju kada se piše i govori o kreativnim industrijama. Pitanje radničke sirotinje koja opslužuje kreativnu klasu, zatim pitanja prekarnih uslova rada onih koji ne pripadaju kadru na vrhu, njihova besomučna eksploatacija, volonterski rad i nametanje hijerarhijskih uslova rada prikriveni su etikom preduzetničke inventivnosti koja proizvodi grad kao estetski spektakl. Kreativne industrije duboko su upletene u procese „kreativne destrukcije" koja je integralni deo kapitalizma i koja pokreće nove mehanizme za akumulaciju kapitala u trenucima krize. (JONES, MURTOLA 2012)

Drugi model kreativnih ekonomija kojima se pokreće proces urbanih regeneracija u savskom amfiteatru moguće je locirati u praksama komunalno-participativno-socijalne umetnosti, kao podgrupi kreativnog sektora, koje se realizuju u okviru projekta Gete instituta „Urbani inkubator".[31] „Urbani inkubator" je predstavljen kao participativni[32] model urbanog razvoja koji za cilj ima „demokratizaciju" ili da „poboljša kvalitet života lokalnog stanovništva, zalaganjem za grad prema ljudskoj meri, i ohrabrivanje stanovnike Savamale da preuzmu kontrolu nad svojim kvartom." Projekat je u toku i traje godinu dana nakon čega će se umetnici povući i ostaviti prostor za „dolazak investitora i razvoj turizma". „Urbani inkubator" predstavlja pokušaj implementacije zapadnog pristupa kulturom-vođene urbane regeneracije u lokalnom kontekstu i kao takav prepoznat je od strane lokalnih gradskih vlasti i od strane opštine Savski venac kao potencijal za „razvoj" Savamale. Njegov programski cilj je privlačenje investitora i jačanje turizma kroz proces akumulacije kulturnog kapitala koji bi trebao da poveća tržišnu vrednost tog kvarta.

---

[31] Realizacija uključuje izvođenje 11 projekata, pre svega umetnika iz zapadne Evrope, a uključena su i dva projekta lokalnih inicijatora.

32 Važno je napraviti i razliku između saradničkog pristupa koji uključuje koautorstvo i participativnog pristupa u kome su akteri subjekti parametara umetničkog projekta. (Beech, 2008)

Kao što je pokazano ni sam opis projekta ne ostavlja prostora za sumnju da se radi o instrumentalnoj upotrebi umetnosti u procesima urbanih regeneracija koji se nekritički posmatraju stavljanjem fokusa isključivo na etičku dimenziju projekta i njegovu ulogu u procesima „demokratizacije". Demokratizacija ovde figurira kao prazan označitelj ili lažno obećanje vladavine naroda i jednakosti svih. (LACLO 1996) Zapravo se radi o zapadno liberalno-demokratskom modelu, koji je kroz svoje „demokratske" institucije blisko povezan s promocijom slobodnog tržišta i kapitalizma. Ovaj model se nameće kao jedini izbor, kroz model civilizovanih, onih koji praktikuju tu demokratiju, i onih necivilizovanih, koji su još uvek izvan i čija je jedina perspektiva da taj hegemoni diskurs prihvate ukoliko žele da napuste pozicije apsolutne političke, društvene, ekonomske i kulturne margine. Takva demokratija je cinična; ona pušta uvođenje mnoštva novih perspektiva, ali ne pušta suštinsko preispitivanje samih mehanizama neoliberalnog kapitalističkog sistema koji su mu inherentni, zadržavanjem polja borbe unutar dominantne hegemone ideologije.

Realizujući projekte u okviru Urbanog inkubatora angažovani umetnici preuzimaju kompetencije urbanih planera, socijalnih radnika, etnografa i istraživača, i izdaju se za eksperte reinvencije prostora Savamale kroz intervencije u javnom prostoru, prikupljanje ličnih priča iz zajednice, osmišljavanje malih biznisa ili mikrofabrika u cilju oživljavanja kraja i angažovanja ljudi iz lokalne zajednice kako bi se stvorio kontinuitet sa preduzimačkom istorijom mesta, participativni dizajn, *crowdsourcing* itd. Ovakva umetnička praksa predstavlja specifičnu arhitekturu zajednice koja uključuje ekonomsku razmenu, civilni život, javnu imovinu i različite nove veze koje se uspostavljaju. Ono što je evidentno u ovom projektu jeste privilegovanje participativne umetnosti kao alata za homeopatska rešenja sistematskih problema u Savamali. (BISHOP 2009) Ta sprega ukazuje na ideološki podtekst komunalnih praksi, koji se može odrediti kao „kulturalizacija politike" ili dislokacije govora o složenim i provokativnim društvenim i političkim temama u polje elitne kulture i umetnosti.

Unutar samih projekata koji se realizuju u okviru Urbanog inkubatora uočavaju se brojni problemi. Jedan od njih je kompulzivnost participacije što se kao problem pokazalo tokom realizacije pojedinih projekata u Savamali, gde je došlo do stvaranja povišene tenzije između članova lokalne zajednice i umetnika koji su pokušali da nametnu parametre svog projekta stanovnicima zgrade u nameri da im „oplemene životni prostor". Takođe, moguće je evidentirati i problem prakse nekritičke etnografije ili izmišljanje kulture (FOSTER 1996) što kao rezultat ima fabri-

kovanje tradicije Savamale. Ovo je posledica nedostataka samo-refleksivnosti kao prakse preispitivanja vlastite uloge u procesima koji se pokreću.

Na kraju nameće se ključno pitanje da li je u zadatom okviru samog projekta moguće izbeći disciplinarnu ulogu i/ili bivanje produženom rukom sprovođenja dominantne ideologije. Komunalne umetničke prakse nastaju unutar kompleksnog polja društvenih, političkih, ekonomskih i kulturnih borbi i interesnih sfera i zahtevaju neprestano aktivno kritičko preispitivanje same sebe u odnosu na okružujući kontekst u spletu mogućnosti i ograničenja. Neophodno je stalno imati u vidu da je savremeno društvo obuzeto paranoičnim strahom od društvenih nemira, a umetnost se u ovom kontekstu javlja kao pouzdano sredstvo pacifikacije. Kriza ili manipulacija ovom idejom stvorila je nove uslove za strukturalne promene a tu ideja umetničkog socijalnog preduzetništva nalazi svoje važno mesto kao jedna među preduzetničkim taktikama koje slave uspehe pojedinca i zanemaruju neuspehe većine ili što je još pokaznije učestvuje u pacifikovanju nagomilanog nezadovoljstva stanovnika Savamale. Ipak, kritički i aktivistički potencijali umetničkih praksi nisu sasvim ugušeni. Njihov potencijal leži u uključivanju u širi kontekst kritike neoliberalne proizvodnje, ali i u kritičkom preispitivanju samog pojma zajednice, kao središnjeg pojma svih komunalnih praksi, preko zadatih okvira koji im jasno opredeljuju funkciju.

Zaključak

Gradovi su danas postali strateški prostor implementacije i proizvodnje neoliberalnog režima zasnovanog na povlačenju države i predaji socijalnih interesa silama tržišta, u kojoj aktivno učestvuju i prakse umetnosti i kulture. Ovi procesi se odigravaju na globalnoj razini, ali uvek imaju i svoje lokalne specifičnosti i određuje ih neokolonijalni odnos država centra, koje izvoze određene kreativno ekonomske modele u zemlje periferije u ime „demokratizacije". Ovi procesi proizvode i zahtev za eksploatacijom pojedinaca kao glavnog resursa kroz upošljavanje njegovih kreativnih potencijala.

Kulturom vođene urbane regeneracije u javnim narativima u lokalnom kontekstu najčešće se nekritički predstavljaju kao potencijal za razvoj, modernizaciju i napredak lokalnog društva. U ovom radu sam pokazala na koji način se umetnost i kreativni rad instrumentalizuju u procesima urbanih regeneracija kroz kreiranje biznis modela usmerenog na proizvodnju viška vrednosti kroz akumulaciju kulturnog kapitala. Tako se može reći da projekat „Soho u Beogradu", „Mikser" i projekat

„Urbani inkubator" predstavljaju različite modele uvežbavanja kulturom vođene urbane regeneracije u lokalnom kontekstu. Ono što je važno istaći jeste činjenica da takvih primera gotovo da uopšte nema u drugim gradovima. Ipak to ne znači da se ovakvi projekti neće u budućnosti multiplikovati i postati šire prihvaćena praksa. Zbog toga je neophodno imati u vidu, pored naizgled dobrih namera, radikalne ekonomizujuće i depolitizujuće efekte koje ovakvi projekti imaju i opasnosti koje oni sa sobom nose. Na kraju važno je istaći da pored opisane instrumentalne funkcije, umetnost, kreativnost i kultura mogu da predstavljaju i značajne faktore destabilizacije ovakvog procesa kapitalom-vođene urbane transformacije. Takve prakse mogu da pokrenu inovativne načine bavljenja politikom prostornog planiranja kroz novu artikulaciju odnosa moći u tim procesima, van parametara preovlađujuće ekonomističke logike i da razotkriju veze umetnosti i kreativnosti sa materijalnom ekonomijom transformacije grada.

LITERATURA

BAROK, Dušan. *On Participatory Art - Interview with Clear Bishop*. Prague: Tranzit initiative. http://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_Interview_with_Claire_Bishop. 28.08.2013.

BEECH, Dave. „Include me Out!". Blog entry from http://visualintosocial.wordpress.com/category/talks/dave-beech-on-participation/. 14.07.2013.

BERRY Slater J. i Iles A. *No room to move: Radical art and Regenerate City*. London: Mute, 2010.

CASTELLS, Manuel. *The Urban Question*. London: Edward Arnold, 1977.

DAVIS, Mike. *Planet slumov*. Ljubljana: cf*, 2009.

FLORIDA, Richard. *Cities and the Creative Class*. London: Routledge, 2005.

FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. London: Basic Books, 2002.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Masachuset: MIT Press, 1996.

GLASS, Ruth. *London: Aspects of Change*. London: Centre for Urban Studies, 1964.

GRLJA, Dušan. „Antinomies of Post-Socialist Autonomy". *Red Thread.* 2009.

HALDA Danijela. „Katalin Ladik: Ključ za bravu na kapiji Ništavila" *Nova misao: časopis za savremenu kulturu Vojvodine*, br. 10 (februar 2011)

HARVEY, Davide. *Social Justice and the City*. London: Edward Arnold, 1973.

HARVEY, Davide. *The Urbanization of Capital.* Oxford: Basil Blackwell, 1985.

http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=16. 10.07.2013.

HARVEY, Davide. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge MA & Oxford UK: Blackwell,1992.

HARVEY Davide. *Rebel cities: From right to the city to the urban revolution*. London: Verso, 2012.

HJORTH, Daniel (ur.). *Handbook on Organisational Enterpreneurship*. Edward Elgar: Northampton, 2012.
JAMESON, Frederic. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: KIZ Art Press, 1995.
JONES, Campbell; Anna-Maria Murtola. „Enterpreneurship, Crisis, Critique". U: Hjorth, Daniel (ur.). *Handbook on Organisational Enterpreneurship*. Edward Elgar: Northampton, 2012.
JOVANOVIĆ, Miloš. *Constructing the National Capital*. (master, Budapest: CEU, 2008).
KNEŽEVIĆ, Vida; Marko Miletić. „Beograd 2020 - Grad čuda, nova kulturna politika u Srbiji i prostori Borbe". U: Vilenica, Ana (ur.). *Na ruševinama kreativnog grada*. Novi Sad: Centar za nove medije _kuda.org. 2012.
LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*. London: Verso, 1996.
LEFEBVRE, Henri. *Urbana revolucija*. Beograd, 1974. MONTHOUX, Pier Guillet de. *Organising Reality Machines: Arterpreneurs and the new Aesthetic Enlightenment*. U: Daniel Hjorth (ur.) *Handbook on Organisational Enterpreneurship*. Northampton: Edward Elgar, 2012.
PASQUINELLI, Mateo. „Kreativna Sabotaža u fabrici kulture: umetnost, džentrifikacija i metropola." U: Ana Vilenica (ur.); Centar za nove medije _kuda.org (ur.). *Na ruševinama kreativnog grada*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org, 2012.
PECK, Jamie. „Struggling with the creative class." *International Journal of Urban and Regional Affairs* 29 (4), 2005. str. 740–770.
RADIJEVIĆ, Lidija. „Boj za javni prostor kot razredni boj". *Borec* (681-84). Ljubljana, 2011.
SASSEN,Saskia. *Globalization and Its Discontents*. New York: New Press, 1998.
SASSEN,Saskia. *Cities in the World Economy*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 2000.
SMITH, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*.
Oxford: Basil Blackwell, 1990.
SMITH, Neil. *New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. London:
Routledge, 1996.
SMITH, Neil. „Gentrification and the rent-gap", *Annals of the Association of American Geographers* 77 (3) 1987, str. 462–465.
TOMIĆ-KOLUDVORIĆ, Inga; Mirko Petrić. „Creative Industries in transition: Towards a Creative Economy?". Švob-Đokić, Nada (ur.). *The Emerging Creative industries in Southeastern Europe*. Zagreb: Institute for international relations, 2005.
VILENICA, Ana i Centar za nove medije _kuda.org. *„Preuzmimo grad! -- Kako?"*. U: [urednici] Ana Vilenica; Centar za nove medije _kuda.org. *Na ruševinama kreativnog grada*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org, 2012.
VILENICA, Ana. *Teorije i prakse aktivizma u umetnosti u drugoj polovini XX veka*. Doktorska teza, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012.
WORLD Bank. *Enterpreneurship Snapshots 2010: Mesuring the Impact of the Financial Crisis on new Business registration*. 2011.

YUDICE, George. *The Expediency of Culture, Uses of Culture in the Global Era*. Durham i London: Duke University Press, 2003.
ZUKIN, Sheron. *Cultures of the cities*. Cambridge MA i Oxford UK: Blackwell, 1995.
ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzki, 2006.
ŠUVAKOVIĆ, Miško. *KFS-Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*. Novi Sad: Orpheus, 2007.

IZVORI

Beograd 2020. http://www.beograd2020.com/ (6.11.2012, 17:33)
Creative Europe. http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/ (11.1.2013, 18:45)
Mikser. http://blog.mikser.rs/o-mikseru. 04.08.2013.
Soho u Beogradu. http://www2.lukabeograd.com/soho-bg.html
Uniteted Nations Creative Economy Report, United Nations, 2008 http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf. 08.07.2013.
Urban Incubator Belgrade. http://www.goethe.de/ins/cs/bel/prj/uic/enindex.htm. 13.08.2013.

„Počela-Beogradizacija-Beograda." Blic, 2.8.2010, http://www.blic.rs/Vesti/Beograd/201025/Pocela-Beogradizacija-Beograda (2.12.2012, 12:55)
„Srušene barake – saznali od komšija." B92, 5.10.2011. http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2011&mm=10&dd=05&nav_category=12&nav_id=547213 (3.9.2012, 14:33)

„Beograd na vodi ili političari u kampanji." Politika, 11.08.2013,
„Beograd na vodi: projekat vredan osam milijardi evra!" Večenje novosti, 14.10.2013
„Pokrenut stečaj Luke Beograd." Vreme 6.8.2013.
„Raseljavanje Roma ispod Gazele." Politika, 31.8.2009.
„Uskoro novo lice Savskog trga." Blic, 28.11.2011.

Ana Vilenica

THE ART OF URBAN REGENERATION

Summary

The relationships between the processes of urban regeneration and art are materialised in militant creative machinery that produces optimistic visions and creates a capital of symbols. What urban regenerations led by culture and art represent is a creation of a vision of reinvention of a town for the future which promises a wellbeing for everybody, while its failure is constantly being reaffirmed through a production of a new class town geography. Such a relationship is made possible by inter-permeation of art and the entire social and cultural production mechanism in the conditions of cultural colonisation of life by capitalist production. In such conditions, art has become a resource for an acceleration of the process of globalisation and one of the major places where power is constructed. A new profile of an artist in the contemporary neo-liberal society has emerged as an (ar)trepreneur, a precarious worker who self-manages his own human capital and solves problems in a nonlinear and creative way. The very idea of emancipation in contemporary art has become a matter of entrepreneurship and thus normalised to a great extent through a model of artistic-social entrepreneurship. What is currently in progress in the local context is drill exercise of the practices of culture-led urban regeneration through cultural industries and social-entrepreneurial art in a project of *cultivating* capitalist periphery by urban regenerations.

Vlatko Ilić

KULTURA SPEKTAKLA I POZORIŠTE KAO ISKUSTVO *TRANSGRESIJE*

SAŽETAK: U ovom tekstu[33] bavićemo se položajem pozorišne umetnosti u okvirima savremene kulture spektakla, i naporima njenih činioca da afirmišu stvaralačka umeća uprkos procesima standardizacije i homogenizacije društvenih delatnosti koji su na delu. Na primeru beogradskog pozorišnog kolektiva Scena Carina pokazaćemo kako tekst izvedbe pruža mogućnost raznovrsnih kritičkih intervencija, i to kada je lokalna živa kultura u pitanju kao i dominantan poredak pojavnosti; pošto iskustveno prekomerje svojstveno događaju umetnosti može proizvesti neočekivane slike sveta, a namesto tržišne eksploatacije želje za vidljivošću, i to ukoliko izazove na prestup, generišući njime iskustvo drugačijeg uređivanja i predočavanja društvenog života.

KLJUČNE REČI: spektakl, scena Carina, pozorište na lokaciji, *site specific* pozorište, transgresija

Kontekstualizacija

Bavljenje pozorištem danas, nezavisno od toga da li je u pitanju praksa i/ili teorija, pokazuje se kao izuzetno nepopularno. U vremenu vrtoglave razmene informacija i uvek rastućih stimulansa kojima nas osvaja industrija masovne zabave i njoj imanentan poredak pojavnosti, zahtevna disciplinarna aparatura pozorišne umetnosti deluje u najmanju ruku neefikasno. Štaviše, nemerljivost njenih učinaka i njihovo izmicanje zdravorazumskoj obradi, kao da dodatno utvrđuju izlišnost pozorišta, uprkos naporima da se ono iznova uspostavi kao društveno relevantna delatnost, a koji su obeležili čitav prošli vek. U jednom od svojih tekstova Bodrijar /Baudrillard/ objavljuje: sa pozorištem je gotovo! (2001: 413) I zaista, ono se nalazi na samim marginama aktuelne *žive kulture* (VILIJAMS 2008); dok se pozorišni stvaraoci specijalizuju ne bi li opstali u uslovima globalnog tržišta, ili, sa druge strane, radikalizuju sopstvene prakse u pokušaju konceptualizacije dodeljene po-

[33] Ovaj rad je realizovan u okviru projekta koji finansira Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine, u okviru akcije „Pravo na prvu šansu".

zicije *onog isključenog*. Shodno tome, pitanje koje nam se nameće glasi: šta pozorište čini, tj. šta ono danas može da učini, i da li je kao takvo vredno spasavanja?

Napori afirmacije stvaralačkih praksi od strane umetnika i/ili teoretičara umetnosti danas se većinom zasnivaju na utemeljenju problematike kreativnog delovanja u okvirima drugih, pre svega društveno-humanističkih disciplina. Na taj se način umetničkim radovima sve češće pripisuje društveno angažovana uloga, dok njihovi ciljevi postaju jasno artikulisani: promovisanje multikulturalne sredine, uključivanje manjinskih grupacija, oplemenjivanje delova grada, i slično. Ovakvo pomeranje, od *umetničkog dela* ka *projektu*, koje se može razumeti i kao rezultat upliva menadžmenta u sferu umetnosti ali i aktivizma, i pored svojih pozitivnih učinaka zapravo predstavlja svojevrsnu preradu nasleđa umetnosti, odnosno njenog mesta u okvirima *kulture* kao sveobuhvatne organizacije društvenog života. Naime, umetnosti su kroz istoriju (preciznije, istoriju zapadne civilizacije[34]), pa samim tim i umetnosti pozorišta, dodeljivane različite uloge (RANSIJER 2005b). Ipak, one su gotovo uvek podrazumevale nekakav *naročit* status, u skladu sa presudnim značajem *reprezentacije* kada je u pitanju konstituisanje društva kao pune, zatvorene prisutnosti, a za koju su tradicionalno bile zadužene *stare* umetničke disicpline. S druge strane, u današnjem vremenu plan pojavnosti biva dominantno generisan od stane *novih medija* (na kraju dvadesetog veka televizije, a danas prvenstveno interneta), usled čega postvareni novo-medijski ambijent na sebe preuzima one funkcije koje su umetnosti bivale pripisivane.

Drugim rečima, mogli bismo reći da kultura, i konkretno lokalna kultura, umetnost tradicionalno imenuje za polje *drugosti*, odnosno umetničku delatnost i njene činioce (one koji *imaju* umeće) smešta *s one strane* društvenog poretka, pripisujući joj/im sposobnost naročitog *uvida* koji zatim ona, tj. institucije kao zastupnici kulture, prisvaja operacijama indeksacije i klasifikacije. Umetnička se delatnost tako smešta ili u sferu *duhovnosti* sa jedne, ili *čiste čulne afektacije* sa druge strane, pri čemu njeno polje predstavlja naizgled neregulisan prostor slobode, dok se nastali artefakt uglavnom naknadno razmatra kao *simptom* ili *korektiv* a kada

[34] Bilo bi pogrešno pretpostaviti da o nasleđu umetnosti možemo govoriti u današnjim kategorijama globalizovanog sveta. Ipak, u ovom se radu nećemo baviti njenom pozicijom/pozicijama u drugim kulturama, jer bi takva analiza zahtevala previše prostora, mada ovu problematiku svakako ne bi trebalo prevideti.

su u pitanju konkretne društvene okolnosti.[35] Shodno tome, umetnici deluju kao *oni* nemušti, dok je teorijsko znanje, kako to Lakan /Lacan/ navodi (2009), znanje gospodara[36] – onog koji *zna* pravila jezičke igre – usled čega se i jačanje na polju teorije kod umetnika često identifikuje kao slabljenje tog *naročitog* stvaralačkog svojstva/potencijala. Ipak, ukoliko se umetnost razumevala kao polje (prividne) slobode, koje generiše analognu predstavu društva i njegovog uređenja, danas to čine mnogobrojne novo-medijske komunikacione platforme, pošto savremeni hiperrealni virtuelni svet preuzima primat nad *čulnim nadražajima*, i ujedno simuliše pretpostavljeni pred-, nad- ili izvan-kulturalni poredak svojom sveobuhvatnom globalnom primenom.

Otuda je razumljiva i hibridizacija stvaralačkih umeća i društvenog aktivizma koja je danas na delu. Naime, ukoliko je umetnosti uskraćena mogućnost njenog naročitog svojstva (ili svojstava) sa jedne, i presudna uloga u konstruisanju plana reprezentacije sa druge strane; nasleđena pretpostavka *slobode* učinila ju je pogodnim tlom za osetljiva socijalna pitanja koja zvanična državna politika radije izbegava ili ih smatra nedovoljno relevantnim da bi se njima temeljnije bavila. Na taj je način odnos zvanične vlasti spram umetnosti, čak i izvan institucionalne umetnosti, odnos *naklonosti*, i to pre svega usled njene novo-ustanovljene *pozitivne* funkcije. Sa druge strane, ovakvo dodeljivanje mesta umetnosti možemo razumeti i kao rezultat *nasilja* koje se sprovodi nad svim praksama koje se u manjoj ili većoj meri, ili silom prilika, opiru uključivanju u globalni tržišno-tehnokratski poredak.[37] Naime, tehnološka ne-uključivost karakteristična za stare umetničke medije, uzrokovana pre svega njima svojstvenim iskustvenim prekomerjem, pokazuje se kao utvarni *višak* glatkog toka *slika* imanentnog savremenom društvu spektakla.

---

[35] U skladu sa na ovaj način formulisanom funkcijom umetnosti alternativna se umetnička scena devedesetih godina prošlog veka u Srbiji danas najčešće uzima za primer otpora tadašnjem političkom režimu, dok se produkcija tzv. turbo-folka tumači u kontekstu održavanja hegemonije.

[36] Uporediti sa Lakanovom artikulacijom uloge roba kada je diskurs gospodara u pitanju; prema njegovom mišljenju, u antičko doba, on nije klasa (kao moderni rob), već funkcija upisana u porodicu.

[37] Žižek piše: „Nelegitimno nasilje kojim se zakon održava mora da se prikrije po svaku cenu, pošto je skrivanje pozitivan uslov njegovog funkcionisanja. Zakon deluje jedino ukoliko su njegovu subjekti zaluđeni, ukoliko autoritet zakona doživljavaju kao autentičan i večan, i ne shvataju istinu vezanu za njegovu uzurpaciju." (2008: 147)

Možemo tako zaključiti da *živa kultura* današnjeg vremena pred pozorišnu umetnost postavlja *nove* zahteve, čime nužno poziva na reartikulaciju paradigme koja deluje kao rezultat već selektovane tradicije. Ipak, paradigmatska promena koja bi odgovarala postavljenim izazovima neće uslediti nakon zamene jednog *kanona* drugim, tj. po upisivanju *novih* važnih tekstova na mesto prethodnih, već traži kompleksniji kritički zahvat. Operativna logika organizovanja društvenog života značajno je izmenjena, i ukoliko je kritička misao sa polovine dvadesetog veka bila usmerena na probleme oko generisanja i cirkulacije značenja, danas njenu pažnju moramo preorijentisati ka procedurama generisanja i cirkulacije *slika*. Jer, savremenom je društvu svojstvena kultura spektakla, pri čemu bi *spektakl* trebalo misliti, kako to Debor /Debord/ predlaže, ne kao skup slika već kao društveni odnos između pojedinaca koji je posredovan slikama (DEBORD 2006). Interesi socijalnih grupa u savremenom decentralizovanom društvu mnoštva ne ostvaruju se više preko mehanizama održavanja hegemonije na planu značenja, već kroz poznavanje protokola globalno dominantnog poretka pojavnosti.

Shodno tome, napori umetnika i/ili teoretičara umetnosti usredsređeni na afirmaciju stvaralačkih praksi danas se moraju usmeriti ka artikulaciji intervencija namenjenih partikularnim *živim* kulturama, i to putem utemeljenja platforme koja se ne bi zasnivala na uverenju u ontičke odlike medija, već na ideji o otporu procesima homogenizacije svih društvenih delatnosti koji vode njihovom pacifikovanju usled sveopšte standardizacije koja je na delu. Drugim rečima, u pitanju je pokušaj koji bismo mogli okarakterisati kao napor usmeren ka *emancipaciji* umetničke delatnosti u odnosu na *živu kulturu* sa jedne, ali i aktuelni globalni poredak pojavnosti sa druge strane, pri čemu bi se strategija opstanka *pozorišne umetnosti* zasnivala pre svega na *ugroženosti* i teorijskih pretpostavki koje tu ugroženost konceptualizuju kao politički konsekventnu, a namesto selektovanih poetičkih tekstova ponaosob.

Pozorišna predstava i njeno izvođenje

Krajem 2011. godine sam imao priliku da u Beogradu gledam „Papirnatog Pintera", jednu od predstava pozorišnog kolektiva *Scena Carina*.[38] U pitanju je jednočasovna postavka četiri kratke priče Harolda Pintera /Pinter/ u izvođenju dva

[38] Videti: http://scenacarina.wordpress.com/

glumca (režiju potpisuje Marko Kostić), utemeljena u jednostavnom *jeziku scene* koji neugledne prostorije mesne zajednice Novi Beograd (u kojima se, od njenog osnivanja, pripremaju i izvode predstave Carine) transformiše u mesto događanja pozorišne umetnosti. Koristeći samo baterijske lampe, razapeta platna i papirnate lutke (rad Aleksandre Zdravković), glumci govore i čitaju svoje tekstove, služeći se pri tom i onim zatečenim; na primer naslovi priča se ispisuju na velikoj tabli koja se nalazi na jednom od zidova. I upravo se ti zapisi izdvajaju kao *simptomatični* za čitavu produkciju ovog kolektiva. Naime, to što odlikuje Carinu jeste kreiranje specifične *atmosfere* u kojoj se predstave odigravaju, a koja biva generisana kako od strane njenih aktera, umetničkog materijala, prostora, tako i same publike, i koja kao takva omogućava raznovrsna iskustva *transgresije*.

„Papirnatog Pintera", kao i druge predstave scene Carina, mogli bismo identifikovati kao *site specific* pozorište, ili kako to Leman /Lehmann/ predlaže: *pozorište na lokaciji* /theater on location/ (2004: 224, 225). Pri tom, pod tim ne podrazumevamo izvođenje predstave na mestu koje od pozorišne scene 'bolje' odgovara fiktivnom kosmosu dramskog teksta, odnosno svođenje *realnog* prostora na značenjski poredak umetničkog dela (u navedenom slučaju se na zatečene fizičke i kontekstualne okolnosti ne referiše, niti je sama predstava temeljno uslovljena njima; štaviše, ona se sa uspehom izvodi i na drugim lokacijama), već „*site specific theatre* znači da sam *site* dospijeva u *novo svjetlo*." (2004: 224-225) I zaista, dolazak na ovu predstavu obuhvata pre svega izmeštanje iz centra grada (koji se kao i u mnogim drugim mestima smatra neprikosnovenim žarištem kulturnih dešavanja), zatim njeno pronalaženje i ulazak u zgradu obeleženu tragovima društvenih promena koje su ovu zemlju zahvatale od druge polovine prošlog veka – socijalističko nasleđe Novog Beograda ukršta se sa prodavnicama, pekarom, bankama, igraonicom, starim restoranom, privatnom visokom školom, školom stranih jezika, šalterima Infostana i nevidljivom državnom birokratskom aparaturom, oličenom u tablama nekog od ministarstava postavljenim iznad čitavog niza kancelarija – pored kojih će publika proći kako bi došla do *Carine*. Konačno, ispred velikih drvenih vrata goste dočekuje Nataša Milović, inicijator ove scene, koja u par reči predstavlja Carinu, najavljuje šta ćemo gledati i poziva nas da ukoliko budemo zadovoljni ostavimo prilog po želji. A sam prostor, u najvećoj meri nalik učionici, sa školskim stolicama, jednim zidom okrečenim u belo i drugim pokrivenim lamperijom, četvrtastim neonskim lampama na plafonu, i podom koji je prekriven linoleumom, ni na koji način ne odvaja gledalište od prostora *fikcije*, tj. ne biva 'prerušen' već se jednostavno ko-

risti kao to što je. I, što je značajno, sve to postaje *pozorište*. Leman to opisuje na sledeći način:

> Naime, *site specific theatre* aktivira i razinu zajedništva glumaca i gledalaca. Svi su istodobno *gosti mjesta*. /.../ U toj zajedničkoj prostornoj situaciji ponovo se izražava onaj motiv da se kazalište misli kao dijeljeno vrijeme, kao zajedničko iskustvo. (2004: 225)

U slučaju Carine na delu nije jednostavno smeštanje predstave u prostor koji u većoj ili manjoj meri, na konceptualnom i/ili prikazivačkom planu, doprinosi delu. Štaviše, ravan materijala (teksta, režije, glume, vizuelnih rešenja, itd.), kontekstualne prilike (odlučnost publike da dođe i volja umetnika da *pro bono* pripremaju i izvode predstave), kao i samo mesto, ne samo da stvaraju naročit osećaj zajedništva, već i utiču jedno na drugo, i to na način koji ne podrazumeva njihovo međusobno svođenje pri kreiranju jedinstvenog umetničkog događaja. U scenama „Papirnatog Pintera", na primer, u kojima glumci na zatečenoj tabli ispisuju naslove priča koje će prikazati, oni čine i *scenski gest*, ali ujedno menjaju prostor izvođenja pretvarajući ga u scenu-učionicu, pri tom materijalizujući podrazumevani društveni ugovor gledanja svake predstave – dodeljujući joj naslov prema kojem će publika podesiti odgovarajući nivo percepcije (BARTHES 1991). Pri tom, dok ovaj čin predstavlja trenutak ukrštanja različitih naporednih poredaka, koji će uticati na svaki od njih, nekada je predstava Carine jednostavno predstava, njeno mesto to što je, a publika samo pozorišna publika.

Ipak, i kada ovakva iskustva transformacije izostanu, osećaj zajedništva je gotovo uvek prisutan (i kada su druge produkcije u pitanju) i to, možemo pretpostaviti, usled *prestupa* (BATAJ 2009) koji je svojstven izvođenju i opažanju predstave na mestu koje deluje gotovo *nedolično*; pri čemu 'nedolično' ovde svakako ne bismo smeli da razumemo kao nedovoljno dobro, već pre kao neprimereno, *nedozvoljeno*, čak ilegalno. Ovakvu međusobnu uslovljenost pozorišnog dela i ambijenata u koji se ono smešta, je moguće razmatrati i u skladu sa teorijsko-poetičkom platformom Ričarda Šeknera /Schecner/, koji to objašnjava na sledeći način:

> ... drama je ono što pisac piše; scenarij je unutrašnja mapa određene produkcije; pozorište je specifičan skup gestova izvedenih od strane izvođača tokom bilo kog izvođenja; dok je izvođenje čitav događaj, koji uključuje publiku i izvođače (tehničare takođe, kao i bilo koga drugog ko je tu). (2003: 87)

Drugim rečima, po mišljenju Šeknera, „izvođenje je najširi mogući krug događaja okupljenih oko pozorišta“ (2003: 94), shodno čemu *izvođenje* ovog rada obuhvata sve one aktivnosti koje ga okružuju i čine – od dolaska do zgrade u kojoj se nalazi Scena Carina, do intervencija i/ili transformacija koje se odigravaju ili ne, izvođenja dela, osećaja zajedništva, ispunjenosti očekivanja ili razočarenja. I nadalje, kao takvog, njega odlikuje i nekakav naročit kvalitet, koji Šekner i nastoji da mu pripiše, a nasuprot tome što nudi samo sprovođenje jedne predstave.

> Izvedba je koncept koji je veoma teško definisati. S jedne tačke gledišta /.../ izvođenje je način ponašanja koji može biti karakterističan za bilo koju aktivnost. Shodno tome, izvođenje je 'kvalitet' koji se može pojaviti u svakoj situaciji pre nego u izdvojenom žanru. (2003: 22)

Na koji bismo način tako mogli razumeti afirmaciju kritičkog delovanja koja odlikuje ovu inicijativu? Scenu Carina pokrenula je teatrološkinja Nataša Milović, prvobitno motivisana željom za osnivanjem prvog profesionalnog večernjeg pozorišta na Novom Beogradu. Repertoar Carine čine savremeni autori i angažovani tekstovi. Od decembra 2010. godine, kada je na ovoj sceni izvedena prva premijera, postavljeni su između ostalih i komadi Harolda Pintera /Pinter/, Edvarda Bonda /Bond/, Hauarda Zina /Zinn/ i drugih. Koncipiranjem, realizacijom i održavanjem repertoara, na planu pojavnosti, stvoren je tako *privid* institucije, koja bi podrazumevala strogo strukturisani i hijerarhijski uređen produkcioni entitet, dok sa druge strane ovaj kolektiv odlikuje problematizacija tradicionalno utemeljenih uloga i procedura rada, tj. zajedničko odlučivanje, fleksibilnost, neizvesnost, itd. Takođe, usled radikalno smanjenih troškova produkcije (autorska prava najčešće bivaju ustupljena, dok okupljeni saradnici rade *pro bono* na različitim predstavama), ova scena opstaje bez finansijske podrške države ili sponzora, što je čini ne samo nezavisnom već i u potpunosti slobodnom od imperativa komercijalnog uspeha. Štaviše, umesto prodaje karata na izvođenjima je prisutna kutija za dobrovoljni prilog, koji nije obavezujući ni u kom smislu.

Na taj način, Carina utemeljuje drugačije uslove proizvodnje *slika* (samim tim, i drugačijih *slika*) konteksta u kojem nastaje i deluje. Sa jedne strane, svojom ekscesnom *neisplativošću*, njene predstave u prvi plan dovode i dalje prisutni klasni predznak pozorišnog iskustva (nasuprot aktuelnim prizorima savremenog globalizovanog besklasnog društva koji *opsedaju* popularnu kulturu), pri tom ga odbacujući, pošto publiku većinom čine pojedinci iz nepovlašćenih socijalnih grupacija.

Sa druge, usled činjenice da predstave pripremaju profesionalci, po komadima već priznatih i afirmisanih autora, i da je metodologija rada u najvećoj meri takva da bismo je mogli identifikovati kao tradicionalnu, ovaj kolektiv temeljno problematizuje i aktuelnu pozorišnu scenu kojoj pripada, a kojom dominiraju državne institucije. Naime, subverzivni karakter ove inicijative počiva u činjenici da ona ne zastupa drugo od onoga što je zvanični institucionalni pristup. Bez sredstava, na kvalitetniji i dosledniji način Carina nudi upravo ono što nedostaje pozorišnim kućama – ideološki artikulisanu i u internacionalnim okvirima relevantnu repertoarsku politiku, mobilišući pri tom i novu publiku – čime razara njihov legitimitet. Shodno tome, insistiranjem na *praktičnoj strukturi,* odnosno, načinima proizvodnje i uslovima tehnološko-ekonomske razmene (DERIDA 2004), a kada su u pitanju konkretni uslovi produkcije kao i pripadnost jednoj sceni, ove predstave i njihovo opažanje izazivaju na otpor *fantazmatičnom* uticaju proganjajućih *prikaza* slabo-dejstvujuće marginalizovane pozorišne discipline, njene (lokalne) scene, kao i države, i to *slikama* umetnika i publike u zajedničkom iskustvu deljenja vremena i prostora tokom događaja čiji se učinci ne podrazumevaju, niti donose finansijsku dobit.

Shodno tome, bilo bi pogrešno razmatrati ovu inicijativu isključivo uzimajući u obzir njen *aktivistički* karakter, tj. unapređenje kulturne ponude grada, decentralizaciju umetničke scene, asimiliaciju marginalizovanih grupacija, itd. Svojom politikom Carina, i njene predstave, uspevaju da ostvare *višak* iskustva a namesto očekivane slabo-dejstvujuće situacije komunikacijske razmene na relaciji scena – gledalište. Svojim dolaskom publika ne učestvuje (samo) u cirkulaciji informacija, niti ove predstave pružaju naročit *čulni događaj* svojom spektakularnošću (kao što je to slučaj sa, na primer, ceremonijama otvaranja velikih sportskih manifestacija), niti nas vraćaju ideji o umetnosti kao o *izrazu duha* (ŽIŽEK 2008). Nasuprot tome, one su primer *emancipacije* stvaralačkih umeća u odnosu na uverenja i očekivanja svojstvena lokalnoj živoj kulturi, ali i globalni poredak pojavnosti, i to se upravo odigrava na planu njihovog *izvođenja*.

Naime, u slučaju „Papirnatog Pintera", gotovo je nemoguće razmatrati njegovo iskušavanje nezavisno od ili izvan *teksta izvedbe* (*performance text*), koncepta koji uvodi Šekner kako bi obuhvatio one aktivnosti koje okružuju jedno pozorišno delo. Ova, poput drugih predstava Carine, generiše uslove u kojima takav tekst dominira čitavim događajem *pozorišta*, izbijajući time u prvi plan; pri čemu to čini na način dovoljno propustiv da pojedincima omogući raznovrsna, međusobno

neusklađena iskustva (otuda i snažan osećaj zajedništva sve prisutniji među onima koji stvaraju u i oko Carine i njenom publikom); shodno čemu, ne samo da se stvara *mnoštvo slika* (usled izmenjenih uslova njihove proizvodnje), već se i njihov učinak pokazuje kao manje značajan. Drugim rečima, pomeranjem fokusa sa dela na plan čitavog događaja, koji ne podrazumeva jedinstvenu zaokruženu celinu, deljenim iskustvom postaju činovi *prestupa*, koji kao takavi predstavljaju *višak* procesa simbolizacije, odnosno *spektakularizacije* realnosti, čime se temeljno problematizuje privid konsenzusa a kada je aktuelna društvena stvarnost u pitanju.

Iskustva *transgresije*

> Želja koju pozorište izaziva, koju oslovljava, ali na kraju odbija da zadovolji, jeste „da publika (postane) zajednicom, blisko prosvetljenom, ujedinjenom u verovanju, sa svim ne-ujednačenostima, na određeni način, izlečenim iskustvom pozorišta". (AUSLANDER 1994: 126)

Vratimo se jednoj od početnih pretpostavki ovog rada, da umetnosti, samim tim i pozorištu, tradicionalno odgovara nekakav *naročit* status, i to usled *prekomerja* ulaganja i potrošnje želje, uverenja i očekivanja, kako od strane umetničke prakse (stvaralaca), tako i od režima njene identifikacije (publike). Događanje umetnosti, i njeni različiti ambijenti, mogu se imenovati za mesta takvog *prezasićenja*, dok se njena ugroženost može razumeti i kao rezultat njihovog *hlađenja* u kontekstu Makluanove /McLuhan/ teoretizacije *vrućih* i *hladnih* medija. Prema Makluanovom shvatanju: „Vrući medij je onaj koji produžuje jedno osjetilo u 'visokoj definiciji'. Visoka definicija jest stanje zasićenosti podacima." (2008: 25) Svoju teoretizaciju Makluan izvodi u skladu sa tada dominantnim predstavama procesa *informatizacije*, dok danas, u vremenu novo-medijske kulture i spektakla kao njoj imanentnog formata pojavnosti, *visoku definiciju* možemo razumeti kao prezasićenost u kategorijama slike. Shodno tome, možemo zaljučiti da *hladan* teren umetnosti biva napušten zarad *vrelih* novo-medijskih iskušavanja. Što nas, nadalje, navodi i na preispitivanje aktuelnog *korisničkog* ponašanja publike i problema grupisanih oko pitanja *želje*, tj. mehanizama njenog ulaganja i potrošnje; kao i potrebe za ponovnim razmatranjem *gledaoca* (kao *figure*) i njegovog odnosa prema onome što gleda, tj. pretražuje, konzumira i troši. Jer, ukoliko je iskušavanje *auratičnosti* umetničkog dela tradicionalno pripadalo onome koji gleda (BENJAMIN 2007), danas ono postaje iskustvo postajanja onim što se gleda – označenim, imenova-

nim, vidljivim *objektom*. U pitanju su učinci novo-medijske ideologije pojavnosti, i posledice ostvarivanja takve vidljivosti; dok se naš *užitak* premešta sa upiranja pogleda, i *sagorevanja* prekomerja želje na izvedenom horizontu njenog ishodišta, ka postajanju *slikom*.

Pozivajući se na Lakanove teorijske pretpostavke, Žižek piše: „suštinska odlika nagona za gledanjem sastoji se u *činjenju sebe vidljivim*" (2008: 197), ali ne na narcistički način gledanja na sebe sa stanovišta ego-idela (kako bi se sebi predstavili kao vredne ljubavi), odnosno, očima velikog Drugog, već usled želje za činjenjem sebe vidljivim *slici*, kao objektu gledanja. Ova razlika, odnosno, *činjenje sebe vidljivim za svoj objekat gledanja*, prema Žižekovom shvatanju, uslovljava specifičan prelazak iz registra želje u registar *nagona*. Oslanjajući se, dalje, na Lakanov XI Seminar, on piše:

> U registru želje ostajemo sve dok, voajerovim ispitivačkim držanjem, u onom što vidimo tragamo za fascinirajućim X, za nekim tragom onoga što je skriveno 'iza zavese'; 'registar menjamo' u nagon od momenta kada sebe učinimo vidljivim toj mrlji u slici, tom neprobojnom telu u njoj, toj tački koja nam je privukla pogled. (2008: 198)

I dalje, „ta tačka za koji sebe činimo vidljivim u samoj svojoj sposobnosti gledanja je objekat nagona." (2008: 198-199) Shodno tome, savremena se ideologija (naizgled) *čiste* vidljivosti zasniva na *nagonu* ka totalnom uključivanju u materijalnost poretka slika; pri čemu ona, iako naizgled neodređena i neobavezna, kako još Adorno /Adorno/ i Horkhajmer /Horkheimer/ pišu, nije „ništa više prozirnija ili slabija." Prema njihovim shvatanjima, „upravo njena neodređenost, (...) ustezanje od toga da se uhvati za bilo šta što se ne može verifikovati, fungira kao instrument ovladavanja. Ona postaje izričita i plansko izricanje onoga što postoji." (2008: 86) Poredak novo-medijske pojavnosti tako ostvaruje svoju dominaciju upravo specifičnom *politikom nagona*.

Shodno tome, problematizacija odnosa subjekat – objekat, kao osovine mišljenja savremenih odnosa na relaciji proizvodnja – potražnja, odnosno, publika – scena ili pogled – gledano, zahteva jedno drugačije promišljanje. Tradicionalno utemeljena podela na prostor scene i prostor publike, pokazuje se kao neodrživa, i to ne usled pretpostavke o *interaktivnosti* kao savremenom modelu komunikacijske razmene (VUKSANOVIĆ 2007), već zato što je, kao takvu, *nagon* publike ugrožava. Naime, publika danas napušta poziciju *voajera*, i ne želi *viziju* društva u kojoj bi se ogledala, jer ona više ne čezne za narcističkim odrazom,

već pre za zauzimanjem mesta onog gledanog – scene. Tada, ukoliko pozorište uskraćuje da zadovolji publiku, ne omogućavajući joj da *postane zajednicom*, to čini usled disciplinarne nemogućnosti da je kao takvu konstituiše primanjem u sopstveno telo, čime bi joj pružilo priliku da i *ona* bude vidljiva toj *hijerarhijskoj viziji zajednice*.

Nova ekonomija nagona, i njena politika, tako, organizovana je oko jedne drugačije podele – podele na one koje gledamo i one koji žele da budu njima vidljivi; pri čemu, za ovu liniju razdvajanja nije karakteristična pretpostavka o mogućnosti delovanja, već o *postajanju*. Reč je o kontinuiranom *ne*-ispunjavanju želje da naša *hladna* tela zamenimo *vrelim* novo-medijskim postojanjem. Pri tom, na delu nije antagonistička podela na interesne grupe koje se sa različitih ideoloških pozicija bore za prevlast pri utemeljenju univerzalnog *viđenja* sveta. Štaviše, u pitanju je sveopšti, ujedinjujući interes, i time pre princip *političkog neslaganja*, kako o njemu piše Ransijer /Ranciere/. U kontekstu teorije književnosti, on navodi: „greška demokrata je u tome što su pustili u promet broj ljudi koji nije u skladu sa funkcionalnom brojkom tela", shodno čemu politički prostor imenuje kao „prostor fikcionalnih tela čiji broj nije u skladu sa uspostavljenim brojem društvenih tela, njihovih mesta i funkcija." (RANSIJER 2008a: 46) Drugim rečima, pretpostavimo da 'svako' sanja o novo-medijski *vidljivom* 'telu', ali da ono nikome nije *apsolutno* dostupno. Ono je, kao takvo, dostupno samo u fragmentima iskušavanja *prestupa*; i zato, uprkos protokolarnoj logici novo-medijskog poretka pojavnosti, koja teži sve-obuvatnom i sve-uključivom širenju, njegova je kontinuirano uskraćivana i delimično omogućivana *materijalnost* usled nagona ka samo-upisu dominantna savremena teritorija tržišnih strategija ostvarivanja *profita*. Jer, kako Žižek piše: „nagon (...) nastaje kao strategija sticanja profita iz samog neuspeha da se ostvari željeni cilj." (2008: 22)

Iskustvo *transgresije* postaje zato mogućnost od izuzetne važnosti u kontekstu obećanja vidljivosti, i to i kada je područje umetnosti u pitanju, uprkos tome što njime narušavamo (tradicionalno uspostavljenu) teritoriju pozorišne discipline. Naime, umetnost je kroz svoju tradiciju i nasleđe obezbedila sebi status *vidljivog* umeća – smestila je svoje telo na horizont objekata želje, nasuprot onima koji u nju *upiru* svoj pogled. Disciplinarno dozvoljene, ili pre one tolerisane intervencije 'čitanja' (one značenjske), ili, radikalnih materijalnih upisa, i dalje su utvrđivale liniju podele između umetničkog dela i publike. Razaranjem te granice, moguće (praktično i/ili teorijsko) delovanje smeštalo bi se u druga polja društvenog delovanja;

u društveni aktivizam, i/ili u polja političkih i/ili terapeutskih i/ili drugih praksi.[39] Ipak, prekoračenje u svet novo-medijske pojavnosti se tek obećava, i tradicionalni se umetnički mediji *hlade*, ali ne zbog njihove zatvorenosti, već, pre svega, usled njihove ne-dovoljne masovnosti i *programskih* (*software*-skih) problema. Po sebi ne-ugrožena polja umetničkog delovanja tako ostaju po strani, prepuštena postepenom gašenju, do njihovog totalnog *prekida* (*hlađenju* do *smrti*).

Sa druge strane, scena Carine primer je inverzije takve politike. Naime, namesto eksploatacije nagona ka upisu u plan pojavnosti, njena dela (odnosno, događaji izvođenja i opažanja pozorišnih predstava) stvaraju osećaj zajedništva, i to drugačiji od onog koji nameće aktuelni kosmos masovne zabave. Publiku i aktere Carine ne okupljaju istovetne reference utemeljene u popularnoj kulturi, reklamnoj industriji ili potrošačkom društvu, niti želja da se tim *slikama postane*, već deljeno iskustvo *prestupa* u okvirima lokalne žive kulture i njoj svojstvenih poredaka. Jer, njene predstave jesu i društveno angažovane i umetnički relevantne i produkciono subverzivne, i u trenucima prelaska iz jednog registra u drugi, trenucima *nesvodivog viška* koji se opire spektakularizaciji, jasno je da je i publika ta koja ih čini, odnosno, da je uloga dodeljena svima. Pozorištem tako postaje *užitak* transformacije, ali ne *realnog* tela, prostora i vremena u *imaginarno* umetničkog dela, već jednog marginalizovanog čina u interventni gest, koji menja društvenu stvarnost koju živimo.

LITERATURA

ADORNO, Teodor; Maks Horkhajmer. „Kulturna industrija." U: Đorđević, J. (prir.) *Studije kulture*. 66-99. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

AUSLANDER, Phillip. „Boal, Blau, Brecht: the Body." U: Schutzman, Mady; Cohen-Cruz, Jan (prir.) *Playing Boal, Theatre, therapy, activism*. 124-133. London, New York: Routledge, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. „Simulations." U: Kearney, R., Rasmussen, D. (prir.) *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*. 411-430. Oxford: Blackwell, 2001.

BARTHES, Roland. *The Responsibility of Forms*. Berkeley: University of California Press, 1991.

BATAJ, Žorž. *Erotizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

[39] Tako, na primer, poetičko-kritički diskurs Augusta Boala /Boal/ danas uglavnom operiše izvan tela pozorišne discipline. I pored mnogobrojnih centara i konferencija održavanih širom sveta na temu pozorišta potlačenih, pojedinačne tehnike stvaralačkog rada retko su prisutne kada su institucije umetnosti u pitanju. Otupljivanje subverzivnog potencijala sprovedeno je njihovim 'izmeštanjem' u polja aktivizma i/ili psihoterapije, čime je i njihova 'hibridnost' pacifikovana.

BENJAMIN, Valter. *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007.
DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 2006.
DERIDA, Žak. *Marksove sablasti*. Beograd: Službeni list SCG, 2004.
LAKAN, Žak. „Proizvodnja četiri diskursa." U: *Treći program*, br. 141–142, I-II/2009, 299-321. Beograd: RDU Radio-televizija Srbije, 2009.
LEHMANN, Hans Ties. *Postdramsko kazalište*. Beograd, Zagreb: TKH, CDU, 2004.
MCLUHAN, Marshall. *Razumijevanje medija, Mediji kao čovjekovi produžeci*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2008.
RANSIJER, Žak. „Raspodjela čulnog – estetika i politika." U: *Treći program*, br.127-128, III-IV, 319-342. Beograd: Službeni glasnik, 2005.
RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa, 2008.
SCHECNER, Richard. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 2003.
VILIJAMS, Rejmond. „Analiza kulture." U: Đorđević, J. (prir.) *Studije kulture*. 124-133. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
VUKSANOVIĆ, Divna. *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Čigoja štampa, 2007.
ŽIŽEK, Slavoj. *Ispitivanje realnog*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2008.

Vlatko Ilić

THE CULTURE OF SPECTACLE AND THEATER AS THE EXPERIENCE OF *TRANSGRESSION*

Summary

In this paper we will address the question of theatre art's status within the contemporary culture of spectacle on one hand, and the efforts of its agents to emancipate creative practices in regards to the current processes of standardization and homogenization of social activities altogether on the other. By looking at the example of Belgrade theater collective *Scena Carina* we will show in which ways *the performance text* (Schecner) offers maneuvering space for critical interventions in terms of local live culture as well as the dominant order of appearance. In other words, Carina's productions are not only art pieces, but they occur as social events at which the artists and the audience share the joint experience of *the theater on location* (Lehmann). Presuming that overburdened experience characteristic for the happening of arts' reception could, if it provokes such transgression, produce unexpected images of the world (instead of market exploitation of the desire for one's own visibility); then it can generate the various modes of organization and representation of the social life, different from the ones imposed on us by the new media and globalized media culture.

Miljan Vojnović

PSIHODRAMA KAO KORELATIVNA PARADIGMA U FUNKCIJI SPROVOĐENJA KREATIVNOG PROCESA I OBUKE GLUMACA I REDITELJA

SAŽETAK: Rad autora Miljana Vojnovića pod naslovom *Psihodrama kao korelativna paradigma u funkciji sprovođenja kreativnog procesa i obuke glumaca i reditelja* istražuje mogućnost proširenja paradigmatskih okvira u metodološkoj praksi scenskog stvaralaštva kao i metodoloških pristupa u obuci reditelja i glumaca. Metodom komparativne analize ključnih elemenata psihoterapijskog pravca – psihodrame s jedne, i scensko – dramskih delatnosti sa druge strane, autor se u ovom radu, izborom značajnijih teoretičara i praktičara iz navedenih oblasti, poziva na krucijalne stavove o njihovim metodološkim osnovama. U uvodnom delu autor obrazlaže hipotezu o funkcionalnoj korelaciji oblasti psihodrame i scenske umetnosti, osvrtom na teorijsko – praktične korene psihodrame kao i dramsko - scenskog stvaralaštva. U razradi teme, postupkom komparacije ključnih elemenata ova dva polja, autor ukazuje na njihove bitne terminološke i fenomenološke sličnosti i razlike. Poslednji deo rada je posvećen primerima iz stvaralačke prakse kojima autor ima nameru da potkrepi zaključak o uzajamnoj primenljivosti i efektivnosti međusobnog nadopunjavanja ovih zasebnih koncepata.

KLJUČNE REČI: psihodrama, gluma i režija, metodologija, scenski kreativni proces, korelacija, komparacija.

Kuda ruka krene, pogled sledi. Kuda pogled vodi, um sledi. Gde um prebiva, tamo srce sledi. Tamo gde srce počiva, tu je stvarnost postojanja.
Nandikešvara (Ogledalo pokreta -*Abinaja Darpana)* [40]

1. Uvod

Fenomen glumačke profesije kao srži oblasti definisane pod dramskim stvaralaštvom, sprovođenje obuke dramskih stvaralaca kao i upravljanje kreativnim

[40] Nandikešvara (Nandikeshvara),(II vek nove ere), teoretičar scenske umetnosti drevne Indije, autor Abinaje Darpane (Abhinaya Darpana – The Mirror of Gesture)

procesom u stvaranju scenskog izraza, sudeći prema dosadašnjim studijama i sistematizacijama koje tretiraju ovu materiju, od samog nastanka scenske umetnosti ukazuje na kontinuiranu potrebu uspostavljanja određenih metodoloških zakonitosti i okvira. Analizom značajnijih dela iz oblasti metodologije dramskog stvaralaštva nameće se zaključak o raznovrsnosti paradigmatskih okvira odnosno pristupa bavljenju celokupnim kreativnim procesom, od obuke svih aktera u procesu do metodoloških sistematizacija, obrazaca i tehnika stvaranja zaokruženog izraza - umetničkog dela.

Teorijske studije kao i pedagoške metode primene u stvaralačkoj praksi, svoje utemeljenje u velikoj meri nalaze u bazičnim naučnim i praktičnim oblastima koje se bave, kako fenomenom ljudske psihe sa jedne strane, tako i fizičkim aspektima ljudskog tela. U zavisnosti od specifičnosti obrazovanja i afiniteta pedagoga, odnosno vođa kreativnog scenskog procesa, razlikuju se i sami pristupi u vođenju tog procesa.

U ovom radu osvrnućemo se na jedan od veoma funkcionalnih, u poslednjem periodu sve zastupljenijih pristupa radu na scenskom procesu koji se bazira na konceptu preuzetom iz pravca psihoterapije, konceptualno zaokruženim pod pojmom *psihodrama*. Oslanjajući se na teorijske izvore kao i na relevantne implikacije u praksi, kako iz dramskog tako i iz psihodramskog polja, cilj ovog rada je da ukaže na mogućnost širenja i produbljivanja paradigmatskih okvira u metodologiji sprovođenja rada u scenskom stvaralaštvu. Budući da metodološki obrasci psihodrame počivaju na elementima dramskog stvaralaštva, a kao zasebna grana egzistira u oblasti psihoterapije, dodatni cilj ovog rada je da, putem komparativne metode ukaže na kompatibilnost ovih dveju oblasti, njihov korelativni odnosno uzajamno nadograđujući odnos i konačno – funkcionalnost, kako primene zakonitosti scenskog stvaralaštva u psihoterapiji s jedne strane, tako i na praktičnost primene psihodramskih elemenata u vođenju scenskog procesa i obuke scenskih stvaralaca.

Psihodrama je akciono orijentisana psihološka metoda koja se koristi u radu sa ljudima. Vremenom se izdvojila kao zaseban psihoterapijski pravac u grupnoj psihoterapiji i u literaturi se definiše kao intenzivni akcioni metod u kome klijenti - akteri koriste spontanu dramatizaciju autentičnih životnih situacija putem igranja uloga u kontekstu samopredstavljanja, sa ciljem istraživanja i konačnog sticanja uvida u sopstvene životne stavove, odnosno perspektivom maksimalnog korektivnog emocionalnog iskustva.

Budući da je bazirana na zakonitostima dramske i scenske delatnosti psihodrama sadrži scensko – dramske elemente, izvodi se u prostoru sličnom pozorišnoj sceni u kome se sve neophodne karakteristike mogu funkcionalno uvrstiti u proces. Definicije takođe određuju suštinu psihodramskog metoda kao *ponovnog preživljavanja stvarnih životnih situacija* dovodeći ih time u sadašnji trenutak, putem kojih se klijentima - akterima otvara mogućnost dubljeg razumevanja određene iskustvene situacije, odnosa sa drugima, psiholoških stanja, odnosno ličnih problema, kao i time implikovanih obrazaca ponašanja u sadašnjosti. Sa predznakom holističkog[41], ovaj metod karakteriše eklektični pristup[42], nadopunjujući se sa drugim psihoterapijskim pravcima.

Rodonačelnik koncepta psihodrame Jakob Levi Moreno[43], koristeći svoja zapažanja i zaključke temeljitog praktičnog i teorijskog istraživanja psihoterapije s jedne i zakonitosti dramskog stvaralaštva sa druge strane, uvodi novi metod u terapijski rad sa ljudima kombinujući tehnike ove dve oblasti.[44]

---

[41] Holistički pristup je humanistički pristup koji ima specifično filozofsko i etničko značenje, što u najvećoj meri utiče na praksu socijalnog rada. Formirao se nasuprot pozitivizmu, determinizmu i bihejviorizmu. Ističe se da sva ljudska bića, kao i klijenti, pokušavaju da daju smisao svetu u kojem žive, pri čemu socijalni radnici pomažu, unapređujući potencijale ličnosti. Humanistički pristup favorizuje učešće i aktivan napor klijenata koji postaju saradnici i akteri odgovorni za svoje ponašanje u procesu promena.

[42] Eklekticizam (od grč. ἐκλέγειν - izabrati) je filozofski pristup koji se ne drži nijedne rigidne paradigme postavljenih pretpostavki ili zaključaka, već stvara višestruke teorije kako bi stekao uvid u fenomen ili primenjuje samo određene teorije u određenim slučajevima. Eklekticizam smatra da se traženje istine ne iscrpljuje u jednom filozofskom sistemu. Pojam potiče od grčke reči eklektikos, birati najbolje. Eklekticizam u psihologiji i socijalnom radu predstavlja pristup stvarnosti po kome mnogi faktori utiču na ponašanje i psihu te je neizbežno razmotriti sve perspektive pri identifikovanju, objašnjenju, određenju i promeni ponašanja. Eklekticizam u umetnosti je spajanje i mešanje raznih stilova ili „pozajmljivanje" elementa jednog umetničkog pravca od drugih pravaca. Većina današnje umetnosti smatra se eklektičnom.

[43] Rodonačelnik psihodrame je Jakov Levi Moreno (Bukurešt, Rumunija 18.05.1889. - Njujork, Sjedinjene Američke Države, 14.05.1974.), psihoterapeut i psihosociolog. U definiciji Morenovih krucijalnih profesionalnih i naučnih dostignuća, pored psihodrame, stoje sociometrija, sociodrama, kao i ustanovljavanje temelja grupne psihoterapije, koja je danas široko rasprostranjena u oblastima psihoterapije i delatnostima koje obuhvataju rad sa ljudima.

[44] Moreno je na novooformljenom konceptu zasnivao svoj rad sa klijentima. U razvoju psihodrame, ova metoda je našla svoju primenu i u nekliničkom radu sa ljudima, kako individualnom tako i grupnom. Neklinički pristup u tretiranju grupa je definisan pojmom sociodrama. Danas se primenjuje u različitim oblastima kao što su pedagogija, menadžment, marketing, u obuci socijalnih službi itd.

Dokazi za podudarnost esencijalnih stanovišta u tretiranju dramskih zakonitosti možemo pronaći u teatrološkim studijama pozorišta o čemu svedoči poglavlje pod naslovom *Zakonik igre* u knjizi Bore Draškovića *Kralj Majmuna*, u kome se na samom početku, istražujući dubinu fenomena dramskog stvaralaštva autor poziva na *Bharatu, Natja Šastra* saznanjem„*Nema mudre izreke, ni učenja, umetnosti ili veštine, ni zamisli, nema radnje koja se ne može naći u drami*." (DRAŠKOVIĆ 1996: 45)[45]

U svojoj studiji *Who shall survive* Moreno definiše psihodramu kao nauku koja istražuje „istinu" putem elemenata dramskog. Opisujući sam metod autor naglašava da se psihodrama bavi interpersonalnim odnosima i privatnim svetom. Začetak psihodrame je vezan za osnivanje Morenovog *pozorišta spontanosti* (The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater,* oko 1922, Beč)[46] u kome je u radu sa glumcima ustanovio osnove budućeg psihoterapijskog procesa, baziranog na spontanom izražavanju unutrašnjih psiholoških sadržaja i prepoznavanja istine.

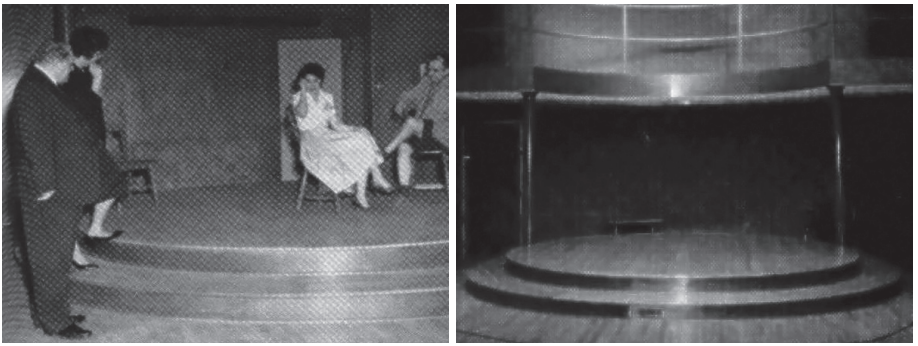
Kao što sa druge strane Stanislavski sugeriše u „Sistemu", kapitalnoj studiji o glumačkoj veštini i scenskom procesu, u poglavlju *Osećanje istine i vere*, parafrazirajući uputstva svog učitelja Arkadija Nikolajeviča, *da delotvornost scenskog izraza počinje ostvarivanjem istinitosti na pozornici* (STANISLAVSKI 199: 172 – 218*)*, do koje se dolazi primenom niza psihotehnika, tako u psihodramskom konceptu prepoznajemo identičan metodološki cilj, a ujedno i alat za dalji rad na procesu – a to je uspostavljanje autentičnosti odnosno istinitosti u obrazovanju scenskog dešavanja – radnje. S tom razlikom što se Moreno bavi autentičnim dešavanjima i likovima iz privatnog života aktera.

---

[45] „O poreklu bharata natjama govori drevna priča iz Purana, kada su polubogovi zamolili Bramu da sastavi vedu koja će biti razumljiva običnom čoveku. Tako je Brama sastavio natja – vedu, koja u sebi sadrži ostale četiri vede. Iz rig – vede je uzeo reči, iz ajur – vede pokrete, iz sama – vede muziku, a iz atarva – vede različita osećanja. Nakon toga Brama je zamolio sveca Baratu da zapiše natja – vedu i da njeno znanje proširi na planeti zemlji. Tako je nastala natja šastra – nauka o pokretu, drami i muzici... bharata natjama... predstavlja spoljašnju manifestaciju dubokih unutrašnjih osećanja."

[46] The Theatre of Spontaneity, Das Stegreiftheater, se bazira na spontanosti, improvizaciji i procesu. U pozorištu spontanosti Moreno se rukovodi idejom o napuštanju pisanog dela, akciju svojih glumaca usmerava na bavljenje temama koje su u trenutku scenskog procesa najaktivnije u njima, odnosno koje su pokretač - izvor njihovih trenutnih stanja, stvarajući spontani dramski komad u trenutku„sada i ovde". Likovi koji nastaju u takvim scenskim zadatostima su stvarni ljudi iz uže i šire društvene zajednice u kojoj žive glumci. Nakon niza eksperimenata sa glumcima, Moreno prelazi kasnije na rad sa klijentima, koji nisu ili ne moraju da budu iz glumačke profesije.

Svojim narednim eksperimentima Moreno uvodi metodološki postulat koji se zasniva na činjenici da je individua, prepoznavajući sopstvene granice kroz spontano izražavanje, u mogućnosti da dosegne uvid u kreativnost fenomena spontanosti čime dolazi do pozicije uspostavljanja sopstvenih tehnika u savladavanju životnih problema, prevazilazeći prepoznate lične psihičke granice. Putem istraživačkih eksperimenata zasnovanim na ovom postulatu Moreno ustanovljava koncept psihodrame kao metodološkog pravca *psihologije kativnog čina* (MORENO 1934: 8).



Prvo pozorište psihodrame, Bejkon (*Beacon*), Njujork, 1936

Psihodrama, na šta nas upućuje i sam koren njenog naziva, u osnovi svoje metodologije sadrži elemente preuzete iz dramskog stvaralaštva. Iz tog razloga je, pri samom tumačenju i usvajanju psihodramskog metoda, neophodno definisati paralele, kao i razgraničenja između ove dve ukrštene oblasti.

2. Osnovne podudarnosti i razlike metodologije psihodrame i dramskog stvaralaštva

Na osnovu komparativnog razmatranja psihodrame s jedne strane i dramskog stvaralaštva sa druge, očituje se jasna podudarnost u formi i elementima putem kojih se sprovode ovi procesi. Prema konstatataciji o pojmu psihodrame iz uvodnog poglavlja u ovom radu, celokupni alat, strukturalna i formalna metodološka baza tog koncepta se oslanja na elemente dramsko - scenskog stvara-

laštva: scenski prostor (ograničen i definisan kao pozornica), akteri koji igraju različite uloge, dramska struktura radnje (scenario koji se stvara u toku zagrevanja i odigravanja), odnos - sukob (kao u dramskim delima[47]), date okolnosti, scenografija, kostimi, pokret, govor, početna i završna tačka, upotreba svetla i zvuka (kao i drugih efekata), reditelj (u određenim elementima u funkciji reditelja su ujedno direktor psihodrame i protagonista), glumci (akteri), publika (observeri - ostali članovi psihodramske grupe). Tehnike kojima se služi psihodrama imaju svoju prepoznatljivu paralelu sa pozorišnim procesom. Među uobičajenim su: tehnika *zagrevanja* (slična glumačkom treningu na probi ili pred predstavu), *postavljanje scene* (izbor scenografskih i kostimografskih elemenata kao i rekvizite), *predstavljanje uloga* (analiza teksta u pozorištu), *podela uloga,* rad na *monologu i dijalogu, analiza odnosa, sukoba, rediteljske intervencije* (indikacije u scenskom procesu u pozorištu, na filmu) i druge.

Suštinska razlika između dramskog i psihodramskog je u pristupu i svrsi (ciljevima) procesa. U odnosu na dramski proces čiji je cilj usmeren ka stvaranju umetničkog dela i koji delujući na publiku istražuje i pobuđuje istraživanje različitih polja, psihodrama ima za osnovni cilj terapijsko dejstvo.

Razlika se očituje u činjenici da u psihodramskom procesu, nasuprot scensko - dramskom, akteri (ovo se prevashodno odnosi na protagonistu) igraju sopstvene životne uloge u kojima egzistiraju i van pozornice. Ova definicija se, prema bazičnim ciljevima psihodrame, odnosi i na igranje „sporednih likova" koje tumače pomoćnici, što se potvrđuje u završnom delu svake seanse – „deljenjem" (sharing) u kome akteri osvešćuju i svedoče o ličnim iskustvima isprovociranih odigravanjem drugih uloga. Ovakav obrazac se manifestuje i u tehnici „zamena uloga" (role reversal), u kojoj protagonista takođe sagledava svoju životnu ulogu i unutrašnje sadržaje iz ugla okolnosti koje ga okružuju kao i iz ugla drugih likova iz sopstvenog života.

Nasuprot činu dramskog dejstva, akteri psihodrame odigravaju scenu, za koju su prethodnim sporazumom utvrđene osnovne odrednice (likovi, okolnosti), isprovociranu akcijom protagoniste, sa neizvesnim kretanjem i ishodom radnje

[47] Stanislavski upućuje glumca – učenika da u procesu na sceni saopštava da traži sebe, svoja osećanja i radnju „u partneru", što nedvosmisleno upućuje na psihodramski princip.

(tehnika „sada i ovde" - „now and here").[48] Ovakav metodološki postupak identičan je postupku improvizacije koja se često koristi u procesu rada na određenoj pozorišnoj predstavi ili u pripremi scena u filmskom procesu, kao i u obuci glumca, pri čemu je osnovni cilj usvajanje datih okolnosti (ako je u pitanju rad na konkretnom dramskom delu odnosno scenariju), kao i spoznaja važnih osobina likova koje glumac treba da osvesti. Protagonisti je, za razliku od dramskog umetnika koji nakon predstave ostvaruje distancu u odnosu na lik i zbivanje, onemogućeno pravljenje distance u odnosu na dati sadržaj koji je odigran i usvojen proizvedenom scenom na način kako to čini glumac, već je upućen (uz asistenciju direktora i grupe) na proces integracije stečenog uvida u problem sa sopstvenim poimanjima i dotadašnjim unutrašnjim doživljajima i iskustvima u pravcu funkcionalnijeg produžetka igranja, na sceni razmatrane, životne uloge.

Komparirajući oblasti dramskog stvaralaštva i psihodramskog metoda nameće se zaključak o postojanju njihove neraskidive srodnosti, komplementarnosti i međusobnog nadopunjavanja. Sa jedne strane ovakva konstatacija potvrđuje tvrdnje koje govore o moći, delotvornosti fenomena dramskog u pogledu ljudske spoznaje i samospoznaje, katkad lekovitog (isceljujućeg) karaktera, kako za individuu tako i za društvo uopšte (civilizacijski napredak) s jedne strane, a sa druge otvara mogućnost primene jednog naučnog koncepta (psihologija – psihoterapija) kao efikasne i temeljite paradigme u funkciji pristupa kreativnom procesu – umetničkom stvaranju.

Potvrde ovakvog zaključka proizilaze iz analize funkcija i efekata koji su evidentni u oba pristupa.

U psihodramskom postupku primena krucijalnih elemenata glume i njenih principa najizrazitija je u delovima koji su zasnovani na korišćenju koncepta *pomoćnog ega* (auxilliary ego). Prilikom izvođenja ovog dela procesa u psihodramskoj seansi, protagonista uz pomoć direktora bira među članovima grupe koji, glumeći važne ličnosti iz njegovih životnih i imaginarnih situacija u kojima je ispoljio snažna osećanja, „oživljavaju" važne događaje i time aktiviraju protagonistu da se suoči sa

[48] Ovde je važno napomenuti da, podudarno prirodi psihodramskog zahteva odigravanja scene „sada i ovde", u teorijskom i praksom potvrđenom stanovištu, najznačajniji predstavnici dramske umetnosti, u nameri da scenski doživljaj i dejstvo glumačke akcije budu istiniti i uverljivi, daju uputstvo glumcima da „preživljavaju" ulogu u datom trenutku kao da se radnja odvija upravo „ovde i sada" – prema Stanislavskom.

njima „sada i ovde". Pri tome je verodostojnost i autentičnost glumačke akcije koju proizvode svi akteri na sceni (zajedno sa protagonistom) od presudnog značaja za ostvarivanje protagonistinog realnog uvida u svoje probleme i vladajuće stavove u njegovom referentnom okviru.[49] Izbor pojedinaca – članova psihodramske grupe za određene konkretne uloge protagonista vrši na osnovu sopstvenog osećanja usmerenih u odnosu na osobine njihovih ličnosti koje su slične ili istovetne sa konkretnim likovima iz njegovog života, što jasno upućuje na podudarnost sa procesom izbora (*podele*) *uloga* u scensko - dramskom procesu, koju najčešće vrši reditelj a ponekad i celokupni glumački ansambl.

Dejstvo glume u navedenom delu procesa proizvodi kod članova grupe, koji su igrali pomoćna ega (likove iz života protagoniste) na sceni, određene asocijacije ili poistovećenja sa igranim likovima, što može da pobudi razna polja u svesti samih aktera. Ovi efekti potvrđuju veoma delikatnu, kompleksnu i suptilnu delotvornost glumačkog procesa i zahteva sprovođenje određene vrste osvešćivanja i razlučivanja sadržaja kod svakog aktera kako bi se doveli u realnost (završetak procesa psihodramske seanse – *sharing*). Ovo uputstvo istovremeno se u velikoj meri odnosi i na dramski proces u kome ono, budući da se radi o umetničkom delovanju, nije obaveza grupnog rada već se svodi na individualne procese. Izuzetak čine sistematični i savesni pojedinci (glumci i reditelji) koji poseduju takav stepen odgovornosti i u skladu sa kojim se adekvatno obučavaju.

Primer bliskosti psihodramskog i dramskog polja u pogledu *glume*, možemo pronaći i u drugim segmentima koji na to upućuju, kao što je evidentno u komparaciji sprovođenja tehnike *zamene uloga* (role reversal) u kojoj se u psihodrami (budući da je protagonista upućen na ulazak u uloge drugih važnih ličnosti iz svog života ili iz važnih životnih situacija, kojima se privremeno oslobađa tereta sopstvenog identiteta i opterećujućih predstava o samome sebi i čime obogaćuje sopstvene vidike novim osećanjima, saznanjima i kvalitativnim pomakom procene sebe, drugih i realnosti) otvara prostor spontanosti i kreativnosti ka iznalaženju boljih

[49] Referentni okvir – termin koji je poznat u psihološkoj literaturi kao „unutrašnja slika sveta" kod individue. U transakcionoj analizi je zaseban koncept koji definiše sliku Ja – drugi – svet. (prim. aut.) „Referentni okvir je sistem kodova i značenja kojima se subjekt svesno i nesvesno služi kako bi definisao i shvatio stimuluse koji dolaze iz sveta, od drugih ljudi i iz sebe samoga (prema Shifu i saradnicima 1975). U tom smislu referentni okvir odgovara jednoj unutrašnjoj mapi kojom se subjekt služi kako bi se orijentisao prema sebi tako i spoljašnjem svetu i životu" (MILIVOJEVIĆ 2000: 16)

pravaca u ponašanju i delanju aktera. Sa druge strane, u dramskom procesu na istovetan način (preuzimajući u toku proba druge uloge sa kojima je lik koji je zadatak glumca u sukobu) glumac šire sagledava polje istraživanja, na koji upućen dramskim tekstom (ili scenarijom), kao i svoje lične stavove, otvarajući put ka kreativnijem i izrazitijem rešenju u formi scenskog izraza.

Poređenje funkcija *reditelja* u procesu dramskog stvaralaštva s jedne strane i *direktora psihodrame* sa druge, upućuje na određenu analogiju, uz suštinsku razliku što je direktor psihodrame profesionalni psihoterapeut čiji je konačni cilj svodjenje celokupne seanse na *terapijsko dejstvo*, dok je rediteljska orijentacija usmerena na umetničku delotvornost dela. Iako se u literaturi koja se bavi psihodramom pretežno opisuje uloga direktora psihodrame i načina na koji sprovodi seansu različitim metodom od rediteljskog u dramskom procesu, važno je napomenuti da kretanja novijih trendova u pristupu savremenom dramskom stvaralaštvu takve tvrdnje sve više dovodi u pitanje.

Komparativnom analizom možemo ustanoviti i nepobitnu analogiju u sagledavanju uloge *publike* u oba posmatrana polja. Ovaj, po važnosti za tretirane procese ravnopravan činilac, svojom funkcijom uokviruje celokupni metodološki postupak u oba slučaja.

U definisanju razlika između scenske umetnosti i psihodrame, *publika* se u scenskoj umetnosti opisuje kao grupa zainteresovanih pojedinaca koji su u poziciji da u scenskoj dinamici prepoznaju određena poistovećivanja sa sopstvenom unutrašnjom dinamikom i iskustvom, smeštene na, umetničkim delom (pozorišna predstava, film...), za nju previđeno mesto, učestvujući svojim prisustvom na celokupan doživljaj (reflektovanjem utiska na autentičnost scenskog sadržaja koji se pred njom odigrava). Uloga publike u scenskoj umetnosti je, prema osnovnom načelu te delatnosti – *pasivna*, budući da se njena akcija svodi na neverbalni izraz (emotivne reakcije, aplauz...).[50] Napomena: definiciju publike kao pasivnog sudeo-

[50] Izuzetak predstavljaju scenski izrazi i dela u kojima se režira i uloga publike kao aktivnog aktera. Na primeru Living teatra (osnovanog 1947. godine u Njujorku) očituje se pristup pozorišnom dejstvu u kome je publika aktivan član, često uključen u samu scensku radnju. U svojoj pozorišnoj misiji koja je ispisana u poetskoj formi o ovome svedoče stihovi o svom pozorišnom dejstvu kao vrtlogu koji uvlači gledaoca u akciju… Po uzoru na Living teatar mnoga pozorišta nastavljaju sa tendencijom uvođenja publike u scensku radnju kao aktivnog aktera… Ježi Grotovski je rekao da je „bitno osvetliti gledaoca kako bi i on počeo da igra ulogu u predstavi".

nika treba shvatiti uslovno. U delu o dejstvu pozorišta na publiku Boro Drašković[51] upozorava da je pozorište *poprište prizora* tako uobičajenih da izazivaju fascinaciju gledaoca koji „uvučen u radnju" otkriva svoj lik u njoj. Međutim, autor dodaje pojašnjenje: „*Pozornica nije ogledalo, već uveličavajuće staklo*, *reći će pesnik*. *Lupa u kojoj se širi posmatračeva zenica*." (DRAŠKOVIĆ 1996: 229).

Za razliku od scenske umetnosti u psihodrami je uloga *publike* aktivna, predstavlja više organizam nego pasivnu grupu posmatrača budući da bi svaki član seanse, prema psihodramskim pravilima, kao potencijalni akter, trebalo da bude spreman na ulazak u scensko dešavanje u adekvatnoj koncentraciji, oživljavajući neophodne elemente za dalji tok radnje koja je isprovocirana u toku procesa. „*Ona u isto vreme predstavlja i pojačivač emocija i poriva, okolinu koja je spremna da prihvati bezrezervno sve strane ličnosti protagoniste, ali i realnost...*" (ĐOKIĆ 2010: 77).

U završnoj fazi psihodramske seanse publika se sjedinjuje sa akterima na sceni u zajedničkom deljenju utisaka i razmišljanja, opisanog pod terminom „sharing". U tom delu procesa se odvija terapeutski postupak u kome je značajno otvaranje pobuđenih intimnih svetova svih članova seanse, sa konačnim ciljem dubljeg uvida u sopstvene sadržaje i pronalaska puta ka funkcionalnim rešenjima u skladu sa psihodramski otvorenom problematikom.

3. Primeri primene psihodramskih elemenata u teoriji i praksi pozorišnog i filmskog stvaralaštva

Primeri iz prakse scenskog stvaralačkog procesa koji nesumnjivo svedoče o primeni ključnih elemenata psihodramskog metodološkog postupka, kao i njihovi efektni rezultati, mogu da potvrde funkcionalnost hipoteze o delotvornosti ukrštanja paradigmatskih smernica na koje ukazuje komparacija konceptualnih elemenata dveju oblasti kao predmeta istraživanja u ovom radu.

Osnove temeljnih načela na kojima je izrasla scenska umetnost nalazimo kod istorijski najznačajnijih utemeljivača drame i pozorišta. Vilijam Šekspir definiše scenu kao "ogledalo prirode" – "čitav Svet je pozornica". Budući da je Svet pozornica, život na njemu je neprekidan niz drama. U svojoj kritici i pobuni protiv tradicije pozorišta, jedan od istorijski najznačajnijih pozorišnih istraživača i stvaralaca Antonen

[51] Boro Drašković (Sarajevo, 1935), pozorišni i filmski reditelj, scenarista, teatrolog i pedagog

Arto[52], ističe da scensko dejstvo ne bi smelo da ima *imitativni* karakter, da bude dekoracija u već predekorisanom prerušenom Svetu, niti još jedna iluzija više, koja svojom konvencijom prikriva *istinu o nama*, o Svetu. Polazeći od ovakvog gledišta Arto svoju metodologiju zasniva na načelu da je *pozorište dvojnik istinskog života*. Arto je tvrdio da se samo u pozorištu možemo *osloboditi* prepoznatljivih formi u kojima se odvija naš svakodnevni život. Osnovao je takozvani "Teatar surovosti" koji se zasnivao na načelu da je surovost kao metod potrebna da bi se *razbila lažna slika realnosti*, verujući da je zadatak u *reprezentovanju realnosti čime se najjače deluje na publiku*. Sličnim putem u svom istraživanju fenomena pozorišta i glume, nakon dugog scenskog eksperimentisanja Ježi Grotovski[53] dolazi do teze da bi teatar trebalo da bude *sredstvo za samo – proučavanje, za samo – istraživanje.* Oslanjajući se na pozorišna istraživanja Grotovskog, engleski pozorišni i filmski reditelj, pozorišni pedagog Piter Bruk[54] upućuje na suštinu glume uputstvom da glumac, istražujući unutrašnji život lika koji igra, mora da pronikne u *sopstveno iskustvo* razotkrivajući sve svoje unutrašnje segmente. Na taj način Bruk ustanovljava koncept *praznog prostora* – kao pozornice koja je moguća na bilo kom mestu na svetu na kome čovek, *koračajući ispred nekog ko ga posmatra* (1995: 7), ispunjava sve neophodne okvire koji čine suštinu pozorišta, otvarajući tako proces istraživanja glumčevih i gledaočevih unutrašnjih sadržaja i poimanja stvarnosti. (Načelo na kome je zasnovana i psihodrama. Prim. aut.).

Primena psihodramskih koncepata, kao paradigmatske podloge u pristupu dramskoj profesiji evidentna je u nekim primerima koji dolaze iz polja metodologije rada na obuci dramskih stvaralaca. Putem psihodramski konceptualizovanih sistema vežbi otvara se mogućnost usvajanja primenljivih i funkcionalnih tehnika u radu na scenskom procesu. Niz metoda poseduje psihodramske okvire bazirane na osnovama *Sistema* Stanislavskog. Jedan od najznačajnih pedagoških metodoloških pravaca i tehnika, metod Majkla Čehova,[55] u postavkama i pristupu tehnikama obuke glumca u velikoj meri dodiruje koncept psihodrame. U samom zaglavlju svoje studije o glumačkoj veštini *O tehnici glumca* Majkl Čehov naglašava ključni

---

[52] Antonen Arto (1896 – 1948), francuski dramski pisac, pesnik, glumac, reditelj i teoretičar pozorišta

[53] Ježi Grotovski (Rešov, Poljska 1933 – Toskana, Italija 1999), poljski reditelj, pedagog i teoretičar pozorišta

[54] Piter Bruk (London, 1925) engleski pozorišni i filmski reditelj, teatrolog

[55] Mihail „Michael" Čehov (1891 – 1955), rusko - američki glumac, reditelj i pozorišni praktičar

imperativ svakog istinskog umetnika kroz definiciju cilja kao želje da se izrazi *slobodno i potpuno*, što možemo prepoznati i u ciljevima sprovođenja psihodramskog postupka u činjenici da samo istinski izraz može dalje da nam koristi kako u spoznaji sveta tako i u samospoznaji. Osnovne smernice u Čehovljevoj metodologiji ukazuju na primenu utvrđenih psihodramskih tehnika kao što je uputstvo o sprovođenju tehnike osvajanja objektivnog sagledavanja određenih glumačko - rediteljskih elemenata iz pozicije publike (2005: 23, 97), zatim tehnike psiholoških radnji (PR) (2005: 34, 65) u kojima se uzajamno provociraju unutrašnja – psihološka radnja i telesna akcija.[56]

Na metodologiju obuke glumca i reditelja koja u korenu poseduje psihodramski karakter, ukazuje niz značajnih pedagoga i stvaralaca iz oblasti dramske umetnosti. Zalažući se za stanovište u kome suština glumačko - rediteljske obuke leži u radu na *spoznaji sopstvene ličnosti* kroz bavljenje dramskom temom, likom i odnosima između likova, dr Hugo Klajn[57] kroz koncept procesa rada na predstavi opisanog kao put niza *pokušaja i pogrešaka,* ističe da glumac mora poći *od sebe* da bi, tražeći, nalazeći, odbacujući i usvajajući kroz probe, došao do kreacije u jedinstvu *glumac – lik*. Boro Drašković potvrđuje ovakvo stanovište kroz definiciju pozorišne probe kao neobičnog vremena uloženog u neprestano saznavanje glumca o liku kroz sebe i druge, kao paralelno i o sebi i drugima kroz lik: *„Glumac polazi istodobno i od sebe i od lika, izlazi iz sebe i iz lika, vraća se, „pliva", istražuje oba područja u isti mah: i svoje „neizraženo JA", „neistraženo JA" i svoju ukupnost, i ceo (ob)lik kako se samo njemu (i njegovom reditelju) objavljuje."* (DRAŠKOVIĆ 1996: 119), oslanjajući se na Stanislavskog koji govori o tome da čudotvorna glumačka transformacija ne postoji „nemoguće je postati drugi čovek" tj. da glumac ne može koristiti u svom angažmanu i izrazu nešto što u sebi već ne poseduje. (1996: 118 – 120) Ovakvo stanovište autor potvrđuje u istraživanju fenomena glumačke profesije poput *autologa* (monolog, solilokvij) koji označava kao proces glumčevog *otkrivanja i stvaranja samoga sebe* kroz analizu i razrešavanje *sukoba svih unutrašnjih ličnosti*, pa i sukoba sa gledaocem katkad…

---

[56] U prikazu primera koji ilustruju proces rada na kraćoj psihodrami, psihodramatičar Zvonko Džokić govori o korišćenju stavova i akcije tela konkretnog protagoniste u funkciji istraživanja unutrašnje – psihološke dinamike

[57] Dr Hugo Klajn (Vukovar 1894 – Beograd 1981), srpski neuropsihijatar, reditelj, pedagog i teoretičar pozorišta

Ovakve i njima srodne tvrdnje o kompleksnosti obuke i tehnike glumca ukazuju na postojanje funkcionalnog uzajamnog prožimanja psihodrame i scensko - dramskih umetnosti.

Dela određenih predstavnika savremenih reditelja poput Tomija Janežiča[58] i Borisa Liješevića[59] ukazuju na primenljivost metodološkog okvira psihodrame u kreativnom procesu nastajanja scenskog izraza. Liješević naglašava ključne smernice svog scenskog postupka kroz tretman glumaca kao autentičnih ličnosti koji kroz prizmu sopstvenog referentnog okvira sagledavaju i preživljavaju prepoznate teme date u dramskom predlošku (npr. „Povodom Galeba", Pozorište mladih, Novi Sad, 2012), odnosno u određenim radovima prelazi čak i u polje kreiranja idejnih rediteljskih rešenja isključivo obradom autentičnih iskaza i doživljaja glumaca, stvarajući autentično i novo dramsko delo (npr. „Plodni dani", Atelje 212, Beograd, 2012).[60] Govoreći o svom metodološkom postupku u kontekstu rada na predstavi „Povodom Galeba" Liješević naglašava da *„…Treba osjetiti Momentum, koja je goruća tema? Šta je u vazduhu. Naći temu koja tumači vrijeme i svijet u kojem živimo. Mislim da je to najvažnije. A onda – naći priče koje govore o tome. Odnosno naći ljude koji su doživjeli nešto na tu temu. Potom treba pronaći gdje se krije drama u čovjeku? Ono što ga je dovelo u dilemu koju nije znao da rješi, oko koje je lupao glavu…Treba osluškivati materijal. Kuda vas vodi? Šta vam govori?..."* (LIJEŠEVIĆ 2012) U iznošenju svojih stavova kojima se vodio u procesu rada na predstavi „Plodni dani" Liješević naglašava osećanje da su *„… važni problemi ljudi koji su tu, a koje ne primećujemo. Ljudi sa kojima se mimoilazimo po snežnim trotoarima. Naročito ih ne prepoznajemo kao ljude o kojima bismo mogli da gledamo pozorišne predstave, čiji bi problemi bili vredni 'pozorišnih dasaka'…"* (LIJEŠEVIĆ 2012)[61]

Svoju sistematizaciju psihodramskog postupka u radu na predstavi „Galeb" A. P. Čehova (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2012)[62] reditelj Tomi Janežič saži

---

[58] Tomi Janežič, reditelj (1972, Gorica, Slovenija)

[59] Boris Liješević, reditelj (1976, Beograd)

[60] Pozorišna predstava „Plodni dani", prema tekstu Borisa Liješevića i Jelene Kislovski Liješević, režija Boris Liješević, Atelje 212, Beograd, 2012.

[61] Iz intervjua sa Borisom Liješevićem: Drama u virtuelnom svetu, Politika online

[62] Portal Srpskog narodnog pozorišta, Novi Sad, Drama „Galeb" A. P. Čehova, režija Tomi Janežić

ma u jasnim crtama i komponentama u opisu metodološkog postupka pod naslovom Fokus na psihodramu. U ovom opisu istaknuta je primena ključnih elemenata psihodramskog postupka koje su sprovođene u toka rada na predstavi: vežbe zagrevanja, psihodramske tehnike koje su uvrštene u vođenje proba, kao i praktične, akcione analize teksta, priče u funkciji stvaranja predstave. Janežić opisuje specifičnost sprovedene metodologije ističući delotvornost primene koncepata koji upućuju pojedinca – glumca na rad na ličnim temama povezanim sa procesom, istražujući život lika i odnose koji ga determinišu. Glumci su bili upućeni u akciono istraživanje različitih dinamika grupnog i ličnog procesa s jedne strane i procesa i dinamike likova kao i njihovih odnosa u komadu. Glumci su, kroz analizu/refleksiju procesa bili usmereni na osvešćivanje i stvaranje veza između tri paralelno tretirana nivoa: pojedinac – grupa – lik. Kao procesni rezultat sprovedene metodologije rada na predstavi izdvaja se kreativni tok koji je posledica preplitanja tema, grupe i pojedinaca kroz reflektovanje ličnih unutrašnjih sadržaja na živote likova na sceni.

Upotreba psihodramskih elemenata u scenskoj delatnosti evidentna je i u dramskim procesima, kako na primeru dramaturškog postupka tako i u kompletnoj scenskoj realizaciji, u radovima reditelja Olivera Frljića.[63] Kompleksan i delotvoran metodološki postupak Frljićevog rada na predstavi „Mrzim istinu" (Teatar &TD, Zagreb, 2011) odslikava proces stvaranja scenskog dela kroz psihodramsku paradigmu analize važnih ličnih psiholoških sadržaja iz autobiografije. Glumci na sceni preuzimaju tumačenje likova iz Frljićevog života analizirajući stanja i odnose u kojima se ti likovi nalaze i kroz koje su prošli.

Primere primene elemenata psihodramskog koncepta možemo pronaći i analizom metodologije i pristupa radu u procesu stvaranja filma. Od rane istorijske faze u kinematografiji nailazimo na autore poput Roberta Flaertija (Robert Joseph Flaherty)[64] koji je stvarao filmove u prvoj polovini dvadesetog veka. U njegovim filmovima je evidentan pristup koji sadrži psihodramske elemente, karakterističan

[63] Oliver Frljić (Travnik, 1976), hrvatski pozorišni reditelj

[64] Robert Flaerti (Robert Joseph Flaherty, 1884 – 1951), američki filmski reditelj

po metodološkom postupku tretiranja aktera (naturščika)[65] kroz atmosfere i priče iz njihovih autentičnih životnih okolnosti, kojima vešto spaja dokumentarni sadržaj sa usmerenom scenskom akcijom i dejstvom pred kamerom. Prema Flaertijevoj filmskoj metodologiji teoretičari filma su označili ovaj pravac pod terminom *dokufiction*. U kinematografiji se izdvaja kao specifičan žanr koga karakteriše metodologija bavljenja dokumetarnim materijalom uz primenu artificijelnih elemenata sa ciljem pojačane izražajnosti scenske (filmske) radnje. Delotvorni efekat dokufikcije kao žanra potvrđuju i kasniji filmski stvaraoci poput Žana Ruša (Jean Rouch)[66] osnivača *Filma Istine* (Cinema Verite),[67] preko sve brojnijih predstavnika do savremenih autora među kojima se nalazi i reditelj sa naših prostora - Želimir Žilnik[68]. U Žilnikovim radovima se prepoznaju elementi karakteristični za dokufikcijski žanr budući da u svom istraživanju dokumentarnih zbivanja, angažuje aktere kroz njihove autentične životne situacije i odnose. Na primeru filma *Ustanak u Jasku* (SFRJ, 1973) u kom učesnici Narodnooslobodilačkog ustanka u Drugom svetskom ratu oživljavajući svoja sećanja na istinite događaje, možemo ustanoviti kako reditelj-skom intervencijom ti junaci, smešteni u inscenirani ambijent i radnju identičnu sa stvarnim svedočenjem, bivaju obliveni autentičnim emocijama u „sadašnjem vremenu" ovekovečenom u trenutku snimanja. (Elementi psihodrame, koncept „sada i ovde"). Doslednost u sprovođenju metodološkog postupka koji sadrži osnovu u sociodramskom konceptu (neklinički pristup psihodrame – fusnota br. 5), Žilnik iskazuje kroz autentični izraz u nizu filmova poput: *Žurnal o omladini na selu zimi*

---

[65] Ljudi iz autentičnih ambijenata koji nisu glumci po profesiji. Među najreprezentativnijim primerima koji odslikavaju Flaertijevu specifičnu filmsku metodologiju izdvaja se njegov nemi film iz 1922. godine pod nazivom Nanook of the North : A Story of Life and Love in the Actual Arctic,zabeležen u istoriji konematografije kao prvi dugometražni dokumentarac. Film je izazvao polemike oko neuobičajenog korišćenja igrane strukture u kontekstu dokumentarnog žanra. Dokumentarac prati život Inuita – Nanook autohtonog naroda koji naseljava arktičku oblast, stavljajući autentične predstavnike u autentične situacije, uz uvođenje diktiranih dramskih situacija.

[66] Žan Ruš (Jean Rouch, 1917. Pariz – 2004. Niger), francuski filmski reditelj i antropolog

[67] Cinema Verite (franc.) – Truthfull Cinema, filmski žanr koji se bazira na dokumentarnom filmu, kombinujući elemente improvizacije sa dokumentarnim sadržajem sa ciljem otkrivanja istine. Obeležen je kao francuski filmski pravac šezdesetih godina prošlog veka, koji prikazuje ljude u svakodnevnim situacijama u autentičnim dijalozima i u prirodnosti akcije. Metodologiju karakteriše istovremeno snimanje zvuka i tona, uz često korišćenje „kamere iz ruke".

[68] Želimir Žilnik (1942. Niš), spski filmski reditelj i scenarista

(SFRJ, 1967), *Pioniri maleni mi smo vojska prava*, *svakog dana ničemo ko zelena trava* (SFRJ, 1968), *Lipanjska gibanja*(SFRJ, 1969), kao i u mnogim drugim sve do novijih filmova, kao što su *Marble ass* (SRJ, 1995), *Tvrđava Evropa* (Slovenija, 2000) i *Stara škola kapitalizma* (Srbija, 2009).

Zaključak

Putem definicija i opisa ključnih konceptualnih elemenata iz kojih se sastoje oblasti psihodrame kao pravca psihoterapijskog rada sa ljudima s jedne, i dramske odnosno scenske delatnosti sa druge strane, kao i teorijskim istraživanjem i izvodom selektovanih stanovišta koja utvrđuju specifičnost pristupa procesu obuke dramskih stvaralaca i rada na scenskom delu, potvrđenih nizom primera iz stvaralačke prakse, u ovom radu je ukazano na veoma funkcionalno i primenljivo prožimanje tih dveju oblasti. Rezultati ovog teorijskog istraživanja ukazuju na potrebu i mogućnost usmeravanja daljih istraživanja na ovom polju u cilju proširenja paradigmatskih okvira kako u pogledu pedagoškog pristupa radu na obuci dramskih stvaralaca tako i u novim vidicima i pristupu kreativnom procesu rada na delima scenske umetnosti.

LITERATURA:

ARTAUD, Antonin. *The Theatre of Cruelty in the Theory of the Modern Stage*. London: Penguin, 1968.

ARTO, Antonen. *Pozorište i njegov dvojnik*. Novi Sad: Prometej, 1992.

BRUK, Piter. *Prazan prostor.* Beograd: Lapis, 1995.

ČEHOV, Mihail. *O tehnici glumca*. – 2. dopunjeno izdanje, Beograd: NNK Internacional, 2005.

DRAŠKOVIĆ, Boro. *Kralj majmuna*. Novi Sad: Prometej; Novi Sad: Sterijino pozorje, 1996.

DRAŠKOVIĆ, Boro. *Rečnik profesije*. Kragujevac: Knjaževsko – srpski teatar Kragujevac, 2012.

DŽOKIĆ, Zvonko. *Moć psihodrame: uvod u teoriju i praksu psihodrame*. Novi Sad: Psihopolis, 2010.

GROTOVSKI, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd: ICS, 1976.

KLAJN, Hugo. *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd, 1979.

MILIVOJEVIĆ, Zoran. *Emocije: psihoterapija i razumevanje emocija*. Novi Sad: Prometej, 2000.

MORENO, J. L. *Who Shall Survive? - A New Approach to the Problem off Human Interrelations*. Nervous and Mental Disease Publising Co., Washington, D. C. 1934.

SHIFF, Jaque et all. *Cathexis reader: transactional analysis treatment of psychosis*, New York: Harper and Row, 1975.

STANISLAVSKI, K. S. *Sistem.* Akademija umetnosti, Beograd, 1996.

ONLINE IZVORI

http://www.morenoinstituteeast.org/bios.htm 18.08.2013.

http/www.korn.ch/solutionstage/moreno-biographie 20.09.2013.

MINIĆ Miroslav. „Biti budan i osluškivati." Intervju sa Borisom Liješevićem, Monitor 09.11.2012.

http://www.monitor.co.me/index.php?option=com_content&view=article&id=3873:boris-lijeevi-reditelj-biti-budan-i-oslukivati&catid=2639:broj-1151&Itemid=3874 20.09.2013.

TREBJEŠANIN B. G. „Drama u virtuelnom svetu." Intervju sa Borisom Liješevićem: Politika, 27.02.2012.

http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Drama-u-virtuelnom-svetu.sr.html - pristup 22.09.2013.

Portal Srpskog narodnog pozorišta Novi Sad, Predstava „Galeb", A. P. Čehova, režija Tomi Janežič <http://www.snp.org.rs/latinica/predstave/galeb> pristup 20.09.2013.

FOX, Jonatan. Theatre of spontaneity revisited

http://empower-daphne.psy.unipd.it/userfiles/file/pdf/Fox%20J_%20-%202006.pdf > 19.08.2013.

FILMOGRAFIJA

Žilnik, Želimir. Žurnal o omladini na selu, zimi, 15 min, 35mm, crno-beli, SFRJ, 1967.

Žilnik, Želimir. Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava, 18 min, 35 mm, crno-beli, SFRJ, 1968.

Žilnik, Želimir. Lipanjska gibanja, 10 min, 35 mm, crno-beli, SFRJ, 1969.

Žilnik, Želimir. Ustanak u Jasku, 18 min, 35 mm, crno-beli + kolor, SFRJ, 1973.

Žilnik, Želimir. Marble Ass, Beta video – transfer na 35 mm, kolor, SR Jugoslavija, 1995

Žilnik, Želimir. Tvrđava Evropa, 80 min, Beta video, Slovenija, 2000.

Žilnik, Želimir. Stara škola kapitalizma, 122 min, dv + hdv, Playground Srbija, 2009.

PRILOZI: FOTOGRAFIJE

Slika 1. http://www.korn.ch/solutionstage/moreno-biographie/

Slika 2. http://www.blatner.com/adam/pdirec/hist/stages.htm

Miljan Vojnović

PSYCHODRAMA AS A CORRELATIVE PARADIGM EMPLOYED IN CARRYING OUT CREATIVE PROCESS AND TRAINING OF ACTORS AND DIRECTORS

Summary

The main aim of this paper entitled *Psychodrama as a correlation paradigm for the realization of the creative process and training of actors and directors* is to show the possibilities of extending the paradigmatic framework of the performing arts methodology as well as methodological approaches towards the training of actors and directors. Having applied comparative analyses of key elements of the psychotherapeutic approach – psychodrama on the one hand, and performing arts on the other, the author of this paper calls for crucial attitudes towards methodological bases of the two afore-mentioned areas, supported by the choice of major theorists and practitioners. The research of the hypothesis of the functional correlation of the investigated areas, supported by practical examples, leads to the conclusion of their mutual applicability and the effectiveness of their synergy, i.e. close connection of these two separate concepts.

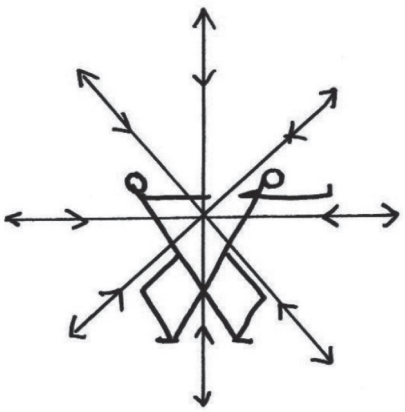
Dragan Stojmenović

SIN-EFORT:
Komparacija „traga oblika" Čaplina i Kitona u dinamosferi kadra

„Veličajmo komično, taj osobeni cvet, taj divni zračak umetnosti,
koji nas oslobađa od smešnog, koji nas, na kraju krajeva,
potpuno leči i od one sramne potrebe da se smejemo."
Etjen Surio

SAŽETAK: Ova analiza je kontribucija konstituisanju teoretskog sistema primarnog pokreta u kadru, definišući osnovnu terminologiju i zakonitosti glumačke izražajnosti kao mimetičnog obrasca telesne aktivnosti u kontekstu filmske naracije. Vrhunac modelovanja i stilizacije telesnog modela pokreta, kao dominatnog činioca kinematografskog materijala, oblikuje žanr komičnog filma. Sistematizovanjem pojma i forme *sin-eforta*, kao jasno motivisane telesne akcije glumca u kadru, definisaće se komparacija estetsko-perceptivnih modela pokreta Čarlija Čaplina i Bastera Kitona, kao paradigmatičnih primera oblikovanja komične izražajnosti. U kontekstu formiranja sistema primarnog pokreta u kadru i njegovih stilskih zakonitosti, konstituišu se hipotetička pitanja: Kojim teoretskim modelom se analizira beskonačna varijabilnost telesne akcije glumca u kadru? Koji stilsko-mizanscenski elementi se mogu determinisati komparacijom mimetičnog obrasca Čaplina i Kitona?

KLJUČNE REČI: dinamizam, primarni pokret, „ruža eforta", sin-efort, dinamosfera



Sl 1. Shema: Lekokova *Ruža eforta* (*akcije*), en. *The effort rose*

Konstatuje se da na publiku najviše deluju dva vida dinamike: telesni pokret glumca (oblikovan

rediteljevom insenacijom) i filmski scenario. Prvi dinamizam, kao *primarni pokret*, definiše mnoštvo fizičkih kretnji aktera, dok drugi dinamizam generiše *sekundarni pokret* tj. tehničke efekate (kamera, montaža, scenoplastika), sadejstvom razvoja naracije (fabulativno-sižejnog toka) i njenih peripetijskih zapleta. Ako se u nekom filmu zanemari jedna od ove dve vrste dinamike, u većini slučajeva interesovanje publike slabi.

Razvijajući model primarnog pokreta u kadru, sistematizovaćemo osnovne akcije aktera, kao moguće varijable telesnog „traga oblika" na filmskom platnu. Profesor Žak Lekok, legendarni savremeni teoretičar pokreta i pantomime, zapaža da se sve što jedno telo u životu čini, može svesti na dve suštinske dinamičke akcije, *„vući"* i *„gurati"*. Ove akcije uključuju sve varijacije tih oblika u smislu „vuku me" i „guraju me", kao i „vučem se" i „guram se". Moguće je da telesne akcije protagoniste budu u svim pravcima: prema napred, s jedne strane na drugu, unazad ili dijagonalno. Lekok, ovaj sistem *telesnog napora* u scenskoj dinamosferi, objašnjava oblikom ruže i naziva ga *„ruža eforta"* (en. *„effort rose"*) (LECOQ 2000: 81-83).

Tri glavna pravca pokreta unutar *„ruže eforta"*, su vertikalni, horizontalni i dijagonalni (Sl. 1). Horizontalni efort kao složena akcija akterovog tela je, na primer, tapkanje lopte o podlogu ili seckanje hrane, gde se *vrhovi traga oblika* smenjuju *guranjem* i *vučenjem*. Penjanje, podizanje, nošenje ili olimpijsko bacanje diska, predstavljaju *vertikalne* akcije eforta, dok *dijagonalne* pokrete imaju, recimo, drvoseča ili čamdžija. Lekok zapaža da ova tri pokreta modeliraju univerzalne estetske odnose prema dramskoj situaciji. *Horizontalno* „vučenje-guranje" odgovarajući pojmovima „ti" i „ja" može se transponovati u dijalošku formu komedije. *Vertikalni pokret* postavlja telo između neba i zemlje, odgovarajući katarzi tragedije, dok *dijagonalni* pravac pokreta predstavlja sentimentalno-lirsku oblast emocija melodrame.

Fizički pokreti aktera, koje proučavamo iz ugla primarnog pokreta u kadru, od najjednostavnijeg do najsloženijeg, ispoljavaju se unutrašnjom „živom arhitekturom" tela, formirajući emotivne stavove: *volim – vučem* (*skupljanje*) *i ne volim – guram* (*pružanje*).

Telesna akcija glumca u prostoru određena je strukturalno-fenomenološkim elementima pokreta, sadejstvom faktora: dinamike, vremena, prostora i toka, koji se proširuje elementom snage tj. *napora*. Kombinacijom ovih pet osnovnih elemenata oblikujemo izražajnost telesne akcije protagoniste u kadru. Da bismo u potpunosti odredili dinamičnost akcije, pored pomenutih elemenata, treba da koristimo i faktor određenih međuprostornih uticaja. Tako nastaje šest osnovnih

razlika međuprostornih uticaja, vezanih sa šest osnovnih pravaca u prostoru: *gore i dole*, *levo i desno*, *unazad i unapred*. Rezultat ovog sistema, može se porediti sa čovekovim sistemom orjentacije u prostoru, transparentnim *koreutičkim* istraživanjima Jungovog učenika, najznačajnijeg teoretičara savremenog plesa i scenskog pokreta - Rudolfa fon Labana.

Prostor nudi veliki broj varijacija prirodnih telesnih aktivnosti, koje se, po Labanu, mogu podeliti u grupe, kao što su: *pravci*, *dimenzije* i *nagibi* (LABAN 1966 : 30).

Uočavamo veze između određenih pravaca u prostoru, a najizraženiji su *dijagonalni* pravci, ostvareni osnovnim ekstenzivnim akcijama tela. Dinamičku strukturu ovih pokreta, Laban sistematizuje u svojoj studiji *ekinetike*, proučavajući zakone harmonije u kinetičkoj energiji. Kasnije je proširio polje proučavanja na *snagu*, koja utiče na dinamiku, tok i vreme, objedinjujući njihove fenomene u termin sa mogućim prevodom - „*napor*" (en. „*effort*"), kako je spomenuto, korišćenog i u Lekokovoj „ruži eforta". Sistem Labanovih eforta obuhvatio je osam telesnih stilsko motivisanih akcija, poznatih kao *osam osnovnih akcija eforta*.

Iste kombinacije elemenata pokreta, koje u svakodnevnom smislu označavamo kao *radnje* u estetskom oblikovanju, postaju oneobičeni *odrazi* i *izrazi* unutrašnjeg stanja lika, pretvarajući se u interpretaciju izražajne scenske akcije (MILETIĆ 1983 : 98). Da bismo mogli da struktuiramo univerzalni estetski obrazac glumačkih pokreta u prostoru kadra, odredićemo *„sistem snimanja"* (en. „*system of recording*") telesnih akcija protagonista.

U daljoj analizi filmskog teksta koristićemo termino *sin-efort* (en. *Cine-effort*), koji, u izražajnosti kinematografske umetnosti, predstavlja *osnovnu telesnu akciju glumca* u struktuiranom odnosu mizanscenskih zakonitosti u kadru. Odrednica *sin* (etimološki *sine/en. cine*), odnosi se u primarnoj ravni na anglosaksonski termin Cinema (film). *Sin*, kao filmološki prefiks termina *sin-efort*, označava različitost od originalnog pojma eforta u scenskim umetnostima. Odnoseći se na oblikovanje kinematografskog mizanscena, kao skupa specifičnih teoretskih odrednica estetsko-perceptivne organizacije pokreta u kadru, iz ugla promenljive tačke posmatranja, *sin-efort* poprima obeležje glumačke akcije, kao maksimalizovane količine sinematične čulnosti i harizmatične umetničke izražajnosti.

Za prostor dinamičkih akcija sin-eforta u kadru, preuzećemo Labanov termin *dinamosfera* (en. „*dynamosphere*")[6]. Dinamosfera predstavlja prostor „žive arhitekture" glumačkog tela, u sadejstvu sa scenoplastikom ili drugim telom protagoniste, varijabilno modelujući se u kontekstu estetske kinematografske izražajnosti.

Sin-efort, kao generalna manifestacija tela u dinamosferi kadra, označava *motivaciju* i *podsticaj* za pokret, kao i *akciju* tela koja njome proizilazi. Profesor teorije pokreta, Ana Miletić, a učenica naše prve dive savremenog plesa Mage Magazinović, prisustvovala je Labanovim predavanjima održanim u Beogradu, maja 1924. godine. U knjizi „*Pokret i ples*" (1983) zaključuje da efort u smislu psiho-fizičkog pojma, analizira *kvalitativne* (osobinske) i *kvantitativne* (količinske) dimenzije pokreta (MILETIĆ 1983: 99). Definišući kvalitativne i kvantitativne osobine pokreta na filmskom platnu, svaki od ovih *sin-eforta* predstavlja oblik mogućih pojedinačnih telesnih akcija protagonista u peripetiji filmskog scenarija, uokvirenog scenoplastičnim prostorom kadra.

Interferencija *primarnog dinamizma* u kadru, oblikovanog glumačkim sin-efortima i *sekundarnog dinamizma*, kao tehničkog pokreta (kamera, montaža, scenoplastika, dramaturgija), čini strukturu bi-dinamičnog estetsko-perceptivnog modela pokreta u filmskoj umetnosti. Holivudska industrija, kao reprezent još uvek svetski dominantne filmske produkcije, odavno je razvila sistem ispitivanja intezitеta spomenute dve dinamike (HADŽISMAJLOVIĆ: 70). Post-moderni filmski stvaraoci, imaju tendenciju da eksperimentišu intezitetima ovih dinamika, pokušavajući da smanje njihovu dominaciju unutrašnjim značenjem i kompozicijom filmskog prizora, kinetizujući ga pokretom kamere, kao specifičnim *sekundarnim* izražajnim sredstvom filmske umetnosti. Sa ostvarenjem „*Most na reci Kvaj*" („*The Bridge on the River Kwai*") engleskog režisera Dejvida Lina (*David Lean*), iz 1957. godine, uvodi se novost „psihološkog" ili „anti-heroja", koji provodi gotovo isto toliko vremena u razmišljanju, kao *unutrašnjoj* psihološkoj radnji, koliko i u telesnoj akciji, kao *spoljašnjoj* fizičkoj radnji (CARY 1974).

Pokret, kao osnovni fenomen kinematografske umetnosti, predstavlja dominantan činilac njene strukture, sa mogućnošću projektovanja na sve nivoe filmskog teksta, kako u smislu pokreta protagonista u sadejstvu scenoplastičnosti mizanscena, tako i na strukturu filmskog scenarija i rediteljske insinuacije. Dominantna kinetičnost projektovanih oblika na filmskom platnu može da predstavlja „*hipertrofirani*" (HADŽISMAJLOVIĆ: 70) glumački sin-efort u kadru, delujući na gledaoca hipnotičko-kinestezijski, kao što su prikazi potere, jurnjave, plesa ili borbene akcije protagonista. Kinetičnost može i da predstavlja funkcionalnu estetiku, specifičnog stila filmskog autora. Čarli Čaplin, Džon Ford, Orson Vels ili Akira Kurosava, za razliku od De Mila ili Lorensa Olivijea, predstavljaju klasične primere autora, koji su imali specifičan odnos prema dinamici pokreta u kadru. Ovaj odnos prema kinetici ka-

dra, oblikovan dominatnim sadejstvom scenoplastičnosti kadra i sin-eforta samih filmskih junaka, pomenuti autori uspešno projektuju u svoju estetsku manifestaciju kinematografske izražajnosti.

„Količina" kinetičnosti filmskih likova, drastično je opala dolaskom epohe „zvučnog" filma. Međutim, u modernoj kinematografiji pokret glumca, kao fizička telesna akcija, i dalje predstavlja *dominatnu* komponentu u filmovima raznih žanrova poput, istorijskih, epsko-fantastičnih, trilera, avanturističkih ili tragikomedije. Najdominatniju ulogu pokret glumca definisan „tragom oblika" na bioskopskom platnu, i u savremenoj filmskoj umetnosti, nastavlja da ima u komičnom žanru. Zaključuje se da komičan žanr predstavlja vrhunac stilizacije estetsko-perceptivnog modela pokreta glumca kao *primarnog pokreta* u kadru, stavljajući njegov telesni izraz sin-eforta u dominantnu funkciju vladoca smisla kinematografskog ostvarenja.

1.2. KOMPARACIJA SIN-EFORTA ČAPLINA I KITONA

Čaplinizam (DAKOVIĆ 2013), kao teorija i sistem kinematografije, nebrojeno puta je proučavan i analiziran, ali segmet koji je *vrlo retko* razmatran odnosi se upravo na *telesnu akciju* (*sin-efort*), kojom glumac modelira osobenu *estesku zakonitost* u geg-situaciji. Iako se znalački koristi *sekundarnim* (*tehničkim*) *pokretom* u svom filmskom opusu, *primarni pokret* u kadru u stvari skriveni je ključ Čaplinovog grandioznog uspeha, nenadmašenog i u savremenom smislu vizuelnog gega. Pojam vizuelnog gega predstavlja specifičan komični oblik sin-eforta, kao elementa „dodatog" akciji koji nije očekivan i njime može samo da dobije na senzibilnosti humornog efekta. Taj specifični, biomehaničko-komični elemenat, otelotvoren glumačkom interpretacijom, teoretičari filma prepoznaju kao *geg transformacije* (en. „*transformation gag*") ili „*vizuelni geg*" (en. „*visual sight*"/„*visual puns*").

Da bismo struktuirali *pojedinačne* izražajne Basterom Kitonom elemente interferirajućih Čaplinovih sin-eforta koji čine *vizuelni geg*, napravićemo komparaciju njegovih stavova, gestova, mimikrije i obrazaca kretanja (lokomocije) sa velikanom vizuelnih komedija dvadesetog veka (*Buster Keaton*). Oni su kao vrhunski majstori „vizuelne glume" bili marljivi pregaoci telesne umetnosti, uključujući akrobacije, urnebesne gegove i trikove, ples, pantomimu ili tzv. „nemi šou" (en. „*dumb show*"). Paletu telesnih veština uobličavali su u svoje vizuelne nastupe, u tadašnjem američkom svetu, prepunjenom popularnim scenskim zabavama koje su prikazivale mnogobrojne vrste predstava, uključujući, „pokazne medicine" (en. „*medicine shows*"),

cirkuse, „legitimno pozorište" (en. „*legitimate theatar*"), opere, operete, ples, melodrame, muzičke revije ili „predstave bardova" (en. „*minstrel shows*"). Apsorbujući uticaje iz svih ovih vrsta scenskog šoua i kombinujući ih sa sopstvenim obrazovanjem iz američkih vodvilja i britanskog mjuzikhola, oni oblikuju *karakteristični* telesno-estetski model pokreta, obilato korišćen u njihovim filmskim karijerama.

Budući da je do pojave „zvučnog" filma telesni sin-efort glumca predstavljao, posebno u žanru komedije, dominatnu strukturu filmske izražajnosti, glumac je morao da poseduje ekstremnu fizičku fleksibilnost i multiplicirane umetničke talente, koje su Čaplin i Kiton primenjivali na maestralnom nivou. Proučavanjem osnovnih razlika tipova telesnog „traga oblika" Čaplina i Kitona dolazimo do klasifikacije ljudskog tela. Tela, uopšteno, mogu biti klasifikovana kao linearna, kružna ili pravouglog oblika. *Ektomorfi* (*Ectomorph*) su linearno mršavi, vitki i koščati ljudi, kao recimo Vudi Alen ili engleski glumac Bazil Retbon (*Basil Rathbone*), poznat po ulozi Šerloka Holmsa, u nizu dugometražnih ostvarenja četrdesetih godina prošlog veka, kod nas tu bi mogli da se svrstaju Zoran Cvijanović ili legendarni Nikola Simić. Kada posmatramo ektomorfni tip čoveka, pogled često „pada" na njegove ekstremitete, ruke ili noge, dok njegova kretanja imaju tendenciju ka delikatnom ili nervoznom izgledu.

Suprotnost ovom telesnom obliku predstavlja kružni, *endomorfni* (*Endormorph*) tip ljudi, u koje možemo, recimo, uvrstiti američkog komičara Kloda Fildsa (*W.C. Fields*) ili nacionalnog barda Pavla Vujisića, koji imaju karekter „mesnatosti" i zaokrugljenosti. Njihovi pokreti kao da potiču iz dubine njihovog tela i mogu izgledati snažno, glomazno ili lenjo. Kada se endomorf kreće vitko i delikatno, kao ektomorf, on ima neusaglašen, komičan efekat, često korišćen i u animiranim ostvarenjima, npr. kao balet nilskih konja u Diznijevoj dugometražnoj „*Fantaziji*" („*Fantasia*", 1940).

Razlikujemo i treći pravougaoni, *mezomorfni* oblik tela (*Mesomorph*), koji poseduju zgodne, mišićave osobe, širokih ramena, predstavljajući klasičan „mačo" tip muškarca, kao što su klasične holivudske zvezde, poput Rudolfa Valentina (*Rudolph Valentino*) ili Daglasa Ferbanksa (*Douglas Fairbanks*), kod nas na primer doajena Petra Banićevića ili Dragana Nikolića.

Baster Kiton bi trebalo da se svrsta u herojski tip mezomorfa, jer je njegova muskulatura vrlo razvijena, a uzrok tome svakako su ekstremni scenski nastupi od detinjstva, poznati kao „najnasilniji u istoriji vodvilja" (POTTER 2002: 39). Čaplin je, suprotno, karakterno blag, sa ektomorfnim proporcionalnim telom, izražene veli-

čine glave, kratkim rukama, malim šakama i nogama. Oba glumca se svojim stasom koriste kao najvećom prednošću i kapitalizuju ga, suprotstavljajući sebe protiv mnogo većih i jačih antagonista, poznatih po nazivu „teški" (en. „*heavies*") i ta tema „Davida i Golijata" prerasta u središnje mesto njihovih filmova.

Primer Čaplinovog sukoba sa „teškim" antagonistom, među mnogim primerima, pronalazimo i u „*Zlatnoj groznici*" („*The Gold Rush*", 1925), u čuvenoj sceni Čaplinovog jedenja sopstvenih cipela serviranih za ručak, koji se pretvara u borbu za sopstveni život, u sukobu sa „teškim" golijatom Mak Svejnom. Kitonov akrobatski atletizam ne daje toliku vrstu fizičkog zastrašivanja, koju je Čaplin bio u stanju da prenese. Da bi izdefinisao potrebnu neproporcionalnost fizičke snage među likovima, on povećava broj protivnika, time povećavajući opasnost po lik koji tumači. Dok je Čaplin u neprilici sa jednim protivnikom, na primer pojedinačnim policajcem, Kiton je protiv stotine policajaca, čitave vojske ili rulje ljutih nevesti, kako bi razvojem svojih kinematografskih ostvarenja, proširio sukob na okeanske brodove, lokomotive i prirodne katastrofe poput oluje ili poplave.

Ako analiziramo držanja i kretanja glave i tela, koje čine potencijalne stavove Čaplinovog i Kitonovog lika, primetićemo razliku u poređenju korišćenja različitih zona i delova tela. Čaplin drži glavu na pomalo ukočen i neobičan način, analogno lutku, direktno iznad tela. Njegov izbor držanja je neobičan, jer većina ljudi drži svoje glave, malo nagnute, prema napred, u odnosu na telesnu vertikalu. U njegovo doba, ljudi sa bogatstvom i visokim društvenim statusom, i dalje su bili ograničeni konvencionalnim visokim kragnama, fiksirajući položaj glave, tako odavajući generalni utisak držanja tela više „uspravnim" od srednjeg i nižeg društvenog sloja. Čarlijev telesni izraz ima sa sobom predpostavljeno ponosno, aristokratsko držanje, pobuđujući inherentnu komičnost, dodavajući kontrast dostojansvenosti njegovom siromašnom liku skitnice. Nasuprot Čaplinovom držanju glave, Kiton je drži izrazitije napred, kao u početnoj sceni „*Tikvana*" („*The Saphead*", 1920), gde ovo markantno držanje, predstavlja paradigmu stava njegovog lika, doprinoseći njegovoj konstantnoj komičnosti. Ova pozicija glave, van centra tela, usmerava fokus gledaočeve pažnje, daleko od Kitonovog tela, prema objektu njegove pažnje.

Primer generalnog kontrasta stavova ova dva majstora telesnosti pruža jedinstvena zajednička filmska scena Čarlija i Kitona, u Čaplinovoj tragikomediji „*Svetlosti rampe*" („*Limelight*"), iz 1952. godine. Iako Čaplin u filmu ne igra lik svog čuvenog skitnice, možemo da posmatramo specifičnu varijaciju lika, koji ima sve osnovne karakteristike legendarnog Šarla. U sceni koja prethodi finalnom zavr-

šetku na svetla pozornice izlaze dva šou-veterana. Čarli igra vremešnog umetnika Kalvera (*Calvero*) koji, na kraju karijere, počinje da gubi svoju publiku, a tim nastupom treba da označi „veliki povratak" na scenu. Njegov nastup prati Baster Kiton, u ulozi osedelog komičara, kao klavirskog repetitora, koji želi takođe slast povratničke slave. Uočava se različitost držanja tela, kao osnovnih stavova, koji predstavljaju analizirane suprotnosti. Kiton nervozno postavlja note na klavirski pult, sa izraženo *nagnutom glavom* prema notama, nespretno pokušavajući da preuzme kontrolu nad ispadajućim partiturama sa pulta. Čaplin počinje svoj šou, upravo, gegom uspravne kragne, koja se iznenada izdiže do vrha brade, da bi potpuno fiksirala lakrdijaševu glavu u *vertikalno-ukočeni* komični položaj.

Kada se *stav*, produbi motivisanom *mimikrijskom* izražajnošću, *gestom* i *lokomocijom*, formira se glumačka interpretacija estetizovanog *sin-eforta*, manifestovanog u *dinamosferi* kadra.

Ako se generalno posmatra Čaplinovo telo u nekom zaokretu ili menjanju pravca kretnje, njegov „kraljevski položaj" glave nastavlja se u uspravno držanje njegovog trupa, lako u okretu uvijajući ga oko središnje tačke linije ravnoteže, kako bi izbegao savijanje kičme i dodao oneobičen komični karakter kretnje. „Sentimantalna lutka" ima kretanje mehanizovane igračke na navrtanje, prepoznatog u tipičnom primeru, kada Šarlo trči i treba da zokrene za ugao, inercija tela ga zanosi u pravcu kretanja i da bi usporio kretnju on poskakuje na jednoj nozi, zatim zamahom druge podignute noge, okreće nogu na kojoj stoji, da bi telu dao novi motivisani pravac. Podvrgnut supermarionetskom samoanimacijom generisanom agresivnošću mehanike urbanog prostora, kao u prizorima iz ostvarenja „*Moderna vremena*" („*Modern Time*", 1936), njegove marionetske sin-eforte sagledavamo u socijalnom kontekstu surovih uslova društvenog mehanizma (LAZIĆ 2009: 103).

Njegov sin-efort telesne akcije daje mu graciozan, samouvereni kvalitet, u ekstremnim pokretima, prelazeći u preterano naginjanje karlice, što rezultira time da se njegov grudni koš podiže u teatralno-elevantni stav bravure baletana. Kada Kiton okreće glavu, za razliku od Čaplina, ona uvek stiže *ispred* ostatka tela u komičarevoj kretnji. Kitonov lik, koji se „vodi glavom", odaje nezrelo, nespretno ponašanje, koje se pojačava grudnim košem, skromno i nesigurnije gurajući ga napred.

Ova nespretnost, kod Kitona posebno je vidljiva u doticanjima ljudi i objekata, kao u spomenutoj sceni nekotrolisano ispadajućih partitura sa klavirskog pulta. Konstantno nepoverljiv dodir, najdominatnije je izražen u brojnim komič-

no-nespretnim scenama udvaranja, koje je ostvario u svojim filmovima. *Dodir* ili *sudar*, kao *antropo-kinematografski elemenat pokreta*, generalno označava lični, direktni i intimni kontakt. Čaplin, za razliku od Kitona, ostvaruje dodir sa sobom i ostalim likovima, vrlo često i sa lakoćom. Kada zagrli ženu, njegove ruke „treperavo" putuju niz leđa, pozivajući direktno gledaoca da voajeristički podeli s njim senzualni užitak. Visoke domete esteskih izražajnosti vizuelnih gegova u Čaplinovim kinematografskim delima donose upravo komično-inventivne scene Šarlovih udvaranja.

U analizi telesnosti likova stižemo i do karakterističnih prevelikih klovnovskih cipela, poznatih pod imenom *„slapshoes"*. Cipele, nekoliko brojeva veće od veličine stopala, čine hod u njima, veoma nekomfornim i problematičnim, jer kada se prsti stopala savijaju, dodatna dužina cipele se izvija ka gore, onemogućavajući slobodan hod prema napred. Čaplin ovaj problem rešava tako što okreće stopala napolje, otvarajući stav nogu. Hodajući bočnim stranama svojih stopala, usmerenih ka napred, Čaplin uspešno eleminiše problem savijanja prstiju, rezultirajući prepoznatljivim „tragom oblika" njegove dinamosfere, u vidu „pingvin" hoda, kao kod komično gracioznog baletana, odajući svojom kretnjom komunikativnu čulnost lokomocije.

Kiton, za razliku od Čaplina, drži svoje noge u cipelama sa „špic" vrhom, u položaju široko razmaknutih i strogo paralelnih stopala. Za vreme hoda, Kiton eliminiše deo amplitude pokreta prirodnog savijanja kolena, čineći pokret izbacivanja svojih nogu direktno iz kuka. Rezultat je „makazast" pokret, gde gornja polovina tela ravnotežno gura napred krute pokrete nogu. Baster modeluje ovaj ugaoni i mehanički karakter kretnji, manifestacijom povremenog „zamrzavanja" tela, oblikujući ugaonu liniju, u prividnoj suprotnosti sa gravitacijom. Takav telesni stav, pognut prema napred, dok usredsređeno fiksira horizont, potpomognut rukama iznad očiju kojima zaklanja svetlost, pretvara u svoj, pomenuti, zaštitni pojavni stav.

Način na koji ova dva lika obavljaju telesne scenske radnje, u vidu glumačkih sin-eforta, otkriva karakteristične razlike. Kada Čaplin nešto radi, savija glavu unazad, u konstantnoj inerciji, kao da ga neka sila iza tela podupire. Senzualna stilizacija ovog pokreta markatno ističe igru inertne sile gravitacije i ravnoteže Čaplinovog tela, koju gledalac vidi i prepoznaje, dok Kiton hoda jednostavno i brzo, ekonomišući prostor dinamosfere, bez suvišnih pokreta. Svi tragovi nespretnosti nestaju kada Kiton postaje „moderna mašina za trčanje", označavajući transforma-

ciju ljudskog tela, kao ključne teme Kitona, odnoseći se na njegovu identifikaciju sa mehaničkim objektima (POTTER 2002: 42).

Specifičnost tehnike Čaplinovog nastupa karakteriše i čest pogled ravno u kameru, obraćajući se time direktno gledaocu. Dok je većina likova, fiksirana u svojoj simulakrumskoj dimenziji filma, nesvesna pogleda publike, Čaplin, kao lik iz Šekspirovih dela, iskače iz scenske imaginacije, ostvarujući direktan kontakt sa gledaocem, svojim smehom ili pogledima. Time dobija dublju povezanost i empatiju publike prema scenskom događanju, čineći je suzaverenicima svojih dinamičnih kalambura. Geneologiju direktnog kontakta lika sa publikom, koju poziva na zajedničko zavereništvo u meta-filmskoj prizmi, započinje Bragaljina futuristička anti-diva Tais (Anton Giulio Bragaglia, *Thai*s1917), koja ne kontroliše samo publiku i filmske likove oko sebe, nego se obraća i reditelju, kao dokazu superiorne kontrole svoje sinematične egzistencije. Generišući pojam *mise en abîme* (HAUWARD 2006: 252), Bragaljina simulakrumska refleksija sub-teksta, ogleda se u procesu umnožene dekonstrukcije i reduplikacije metafilmičnog lika.

Suprotno Čaplinu, Kitonov „mali čovek" nikada ne priznaje postojanje publike, jer je previše zauzet samom situacijom, u kojoj se našao. Kiton, kao reditelj, često u svojim filmovima na specifičan način „prepoznaje" pogled publike, igrajući se konvencijama pripovedanja filmskog scenarija (MILETIĆ 1983: 99).

Kiton i Čaplin svojom energijom sin-eforta predstavljaju *centripetalne* i *centrifugalne* tendencije generalnih tokova njihovih pokreta, koji „putuju" u suprotnim smerovima (HADŽISMAJLOVIĆ: 70). Pokretačka sila Kitonovog lika, kao energija koja dolazi izvan njegove dinamosfere, obigravajući oko njega, tretira se kao centripetalna, dok Čaplinova sila tela, koje reaguje senzibilnom unutrašnjom osetljivošću, predstavlja centrifugalnu telesnost. Struktuiranjem svakodnevnih gestova, vođenih unutrašnjom motivacijom, praveći ritmičke kanone između amplituda pokreta, kojim Čaplin nadilazi jezičke barijere i univerzalnošću svoje neverbalne komunikacije, izvođene maestralnom suptilnom stilizacijom pokreta, proizvodi vizuelnu koreografiju, prijatnu za gledanje, čak i bez generalnog konteksta filmskog scenarija. Kružni, komponovani kvaliteti njegovih pokreta i vijugava koreografija njegovih sin-eforta, prepoznata je od strane većine kritičara kao esteski model baletana (DELLUC 1921). Vrhunac Čaplinovog komičnog „baleta" prepoznajemo u koreografiji sa globusom-balonom u „*Velikom diktatoru*". Konstatuje se da su, u paleti raznovrsnosti i izražajnosti, njegovi pokreti mnogo bogatiji od standardizovanog gestualnog vokabula-

ra, koji se može posmatrati u većini baletskih insenacija (POTTER 2002 : 42). Čaplin uspeva da pronađe specifične načine, na koje će da izvede uobičajni, svakodnevni gest, poput neuobičajenog pokazivanja prstom na sebe ili stilskim sleganjem ramena snažnim i dramatičnim pokretom. Banalni pokret Čarlijevog virenja u znak postaje zanimljiv zbog telesnog načina kojim poništava bočni nagib trupa u suprotnosti sa fiksiranim nagibom glave. Čaplinov stilizovano-ornamentni kružni šablon gestova, većinom ostaje u unutrašnjosti njegove dinamosfere, suprotno od Kitona, čiji su gestovi daleko ekonomičniji, ekscentričniji i ekstenzivno udaljeni od svog centra, želeći da napuste njegovu dinamosferu, privlačeći pažnju daleko od njegovog tela.

Stilskom determinacijom klasičnih suprotnosti estetsko-perceptivnog modela pokreta Čaplina i Kitona, a time i mogućnost hipotetičkog neo-postmodernističkog oblikovanja i interferencije osnovnih izražajnih modela njihovih sin-eforta (stava, gesta, mimikrije i lokomocije), otkriva se međusobni odnos stepena iskorišćenosti efikasnog sredstva komike, nazvanom *imterferencija*.

1.3. ZAKLJUČAK

Razvijajući model *primarnog pokreta u kadru*, sistematizovali smo osnovne telesne akcije aktera, kao moguće varijable „traga oblika" na filmskom platnu. Zaključili smo da telesne akcije, kao primarni pokret u kadru, mogu da budu u svim pravcima: prema napred, s jedne strane na drugu, unazad ili dijagonalno. Preuzeli smo Lekokov sistem *telesnog napora* u dinamosferi, objašnjen „*ružom eforta*". Tri glavna pravca pokreta unutar „*ruže eforta*", su vertikalni, horizontalni i dijagonalni. Uočavamo veze između određenih pravaca u prostoru, konstatujući da su najizraženiji *dijagonalni* pravci, ostvareni osnovnim ekstenzivnim akcijama tela, oblikujući scenoplastičnu trodimenzionalnost pokreta.

Fizički pokreti aktera, analiziranih prizmom primarnog pokreta u kadru, od najjednostavnijeg do najsloženijeg, ispoljavaju se unutrašnjom „živom arhitekturom" tela, polazeći od emotivnih stavova: *volim – vučem* (*skupljanje*) *i ne volim – guram* (*pružanje*). Dinamičku strukturu ovih pokreta, Laban sistematizuje u okviru svoje studije *ekinetike*, proširujući polje proučavanja na *snagu*, koja utiče na dinamiku, tok i vreme, takođe, objedinjujući njihove fenomene u termin *efort* (*napor*).

- Analizom, smo difinisali termin *sin-efort,* koji u izražajnosti filmske umetnosti predstavlja *osnovnu telesnu akciju glumca* u struktuira-

nom odnosu *kinematografskog mizanscena*.

- Sin-efort, kao generalna manifesacija tela u dinamosferi kadra, označava *motivaciju* i *podsticaj* za pokret, kao i *akciju* protagoniste koja iz nje proizilazi.
- Kada se *stav* lika produbi motivisanom *mimikrijskom* izražajnošću, *gestom* i *lokomocijom*, formira se glumačka interpretacija estetizovanog *sin-eforta*, manifestovanog u *dinamosferi* kadra.
- *Primarni pokret* u kadru kao prostor dinamičkih akcija sin-eforta, predstavlja *dinamosferu* prostora, „žive arhitekture" tela, varijabilno se modelujući u kontekstu estetske izražajnosti.
- Zaključuje se da interferencija *primarnog dinamizma* u kadru, oblikovanog glumačkim sin-efortima i *sekundarnog dinamizma*, kao tehničkog pokreta (kamera, montaža, scenoplastika, dramaturgija), čini strukturu bi-dinamičnog estesko-perceptivnog modela pokreta u filmskoj umetnosti.

Najdominatniju ulogu pokret glumca, i u savremenoj filmskoj umetnosti, nastavlja da ima u komičnom žanru. Dakle, zaključuje se da komičan žanr predstavlja vrhunac stilizacije estetsko-perceptivnog modela pokreta glumca, stavljajući njegov telesni sin-efort u dominantnu funkciju vladoca smisla kinematografskog ostvarenja.

- Trostruko određenje *stava*, *gesta* i *mimike*, kao različitih elemenata glumačke telesne interpertacije, objedinjenih u četvrti – *sinefort*, kao kompleksni sistem *lokomocije* (gestualni trag oblika) u dinamosferi kadra, postavlja mogućnost međusobnog odnosa određenog pojmom *imterferencije*, kao stepenom iskorišćenosti efikasnog sredstva komike.

Komparacija modela pokreta Čaplina i Kitona odgovara na pitanje hipotetičkog „*skeleta pokreta*" komične telesne izražajnosti. Svi analizirani elementi pokreta predstavljaju estetsko-perceptivnu strukturu modelovanja vizuelnog gega, definisanog načinom interpretacije telesnog traga oblika: stava, mimikrije i gesta objedinjenih u akciju sin-eforta komičnih likova, time oblikujući dinamosferu geg-situacije. Njihove interpretacije, kao komparativne suprotnosti primarnog modela pokreta, pružaju odgovor na hipotetičku paradigmu osnovnog sistema kojim se

formira telesna determinacija pokreta vizuelnog gega. Poređenjem i sistematizovanjem njihove telesne izražajnosti odredili smo elemente varijabilnih modela pokreta i njihove zakonitosti koje „kriju" neiscrpan potencijal za nove kinematografske neo-postavangardne stilove *komičnih sin-eforta*.

LITERATURA

CARY, John. *SPECTACULAR: The Story of Epic Films*. HAMLIYN, London, New York, Sydney, Toronto, 1974.

DAKOVIĆ, Nevena. *Čaplinizam: istorija i teorija sistema*. <http://www.bitef.rs/edusoft/userfiles/file/Bitef%20na%20filmu/CAPLINIZAM_-_ISTORIJA_I_TEORIJA_SISTEMA.pdf> 01.07.2013.

HADŽISMAJLOVIĆ, Vefik. *Pokret u kadru*. SINEAST, br. 104.

HAUWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts.* Routledge, London and New York, 2006.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Macdonald and Evans, London, 1966.

LAZIĆ, Radoslav. *Čaplin: estetika vizuelne komike*. Beograd, Niš: Niški kulturni centar, 2009.

LECOQ, Jacques. *The moving body*. Rotledge, New York-London; 2000.

MILETIĆ, Ana. *Pokret i ples*. Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1983.

POTTER, Nicole. *Movement for Actors.* ALLWORTH PRESS, New York, 2002.

Dragan Stojmenović

CINE-EFFORT: A COMPARISON OF THE 'TRACE OF SHAPE' OF CHAPLIN AND KEATON IN DYNAMOSPHERE OF FILM FRAME

Summary

This analysis is a contribution to the construction of a theoretical system of the primary movement in film frame, defining the basic terminology and laws of the actor's expressivity as a mimetic pattern of corporal activity in the context of cinematic narration. The pinnacle of modelling and stylisation of the corporal movement, as the dominant constituent of the cinematic material, forms the genre of comedy film. A systemisation of the notion and form of *cine-effort*, as a clearly motivated corporal action of the actor in a film frame, will define comparison of aesthetic-perceptive models of movement of Charlie Chaplin and Buster Keaton, as paradigmatic examples of forming comic expressivity. In the context of the formation of a primary movement in film frame system and its stylistic laws, the hypothetical questions are raised: Which theoretical model to use to analyse the infinite variability of corporal action of the actor in a film frame? Which stylistic/mise-en-scene elements can be determined by comparison of the mimetic patterns of Chaplin and Keaton?

Marina Mađarev

SAN O *GALEBU*

SAŽETAK: Autorka se u radu *San o Galebu* bavi analizom odnosa teksta drame *Galeb* A. P. Čehova i teksta predstave *Galeb* Srpskog narodnog pozorišta, analizom procesa rada na predstavi i postignutim rezultatima. Predstava *Galeb* u režiji Tomija Janežiča počela je kao niz pozorišnih radionica na master studijama glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Vremenom se materijal razvio u predstavu koja je svoju premijeru doživela na sceni Srpskog narodnog pozorišta. Reč je o jednoj od najkompleksnijih, najspektakularnijih i najprovokativnih predstava u nekoliko prethodnih pozorišnih sezona u Srbiji. Predstava *Galeb* pomera granice našeg razumevanja pozorišta i provocira razmišljanja na temu gde su granice tumačenja klasičnog dela, te da li publika i stvaraoci mogu podeliti jednu zajedničku ideju o smislu i svrsi pozorišta.

KLJUČNE REČI: *Galeb*, istraživanje, psihodrama, tekst drame/tekst predstave, granice tumačenja, granice pozorišta

Galeb Antona Pavloviča Čehova je jedan od onih pozorišnih komada oko kojih je ispleten diskurs koji se, prevazišavši okvire dela, neprekidno samoproizvodi i uvećava. Mitska priča počinje još dok komad nastaje, o čemu izvrsno piše Stajan (J. L. Styan)(STYAN 1982), i nastavlja se neuspešnom praizvedbom u Aleksandrijskom teatru 1896. godine. Postavka *Galeba* u MHAT-u (1898) promenila je ne samo sudbinu ovog komada, nego i čitavu istoriju svetskog pozorišta i otvorila temeljno pitanje odnosa teksta drame i predstave. Tokom Staljinističke ere ova postavka je doživela „kanonizaciju", pa je borba Anatolija Efrosa (1966) protiv pozorišnog „kanona" bila i borba protiv staljinističke dogme. Paralelno sa postavkama, ali nezavisno od njih, rasla je literatura o *Galebu*. Brojni pokušaji da se protumači delo dovelo je do toga da ono postane svojevrsna „Roršahova mrlja" za teatrologe, teoretičare i njihove čitaoce. Tako je literatura o *Galebu* i sama postala nezaobilazni deo „mita" zvanog *Galeb*. Posledica toga je da svaki pozorišni gledalac u sebi nosi svog *Galeba* tj. svoju viziju kako komad treba postavljati i sa njom dolazi na predstavu. Upravo je to nezaobilazni problem sa kojim se mora suočiti pozorište koje odluči da stavi na svoj repertoar *Galeba*. Za uspešnu postavku sada je jednako važno šta je Čehov

napisao, zašto pozorište igra komad i o kakvom *Galebu* sanja njegova publika. Čak bismo drsko mogli reči da je san o *Galebu* tj. san o velikom delu ključni problem svake savremene postavke. Ako se o to ogluši postavka jadno propada. *Galeb* je uostalom od praizvedbe sklon propadanju, samo što se vremenom razlozi menjaju. Dok je praizvedba propala jer se oglušila o delo, nove postavke propadaju jer se oglušuju o „mit" o velikom delu. Publika je došla da vidi izuzetno umetničko delo – *Galeba*. Ali, šta je danas izuzetno umetničko delo i da li to ima veze sa onim što je to delo bilo za one koji su ga prvi uspešno postavili ili sa onim kako je delo doživeo sâm autor? Ova pitanja reditelj Tomi Janežič je spojio u jedno: Možemo li imati zajednički san o *Galebu*?

Proces-proba-predstava

Postavljeno pitanje je polazište postavke ovog komada u Srpskom narodnom pozorištu. Predstava počinje u mraku i iz *off-a* reditelj Boris Liješević govori tekst o svom snu o postavci *Galeba* Tomija Janežića. Ovaj dokumentarni materijal otvara prostor za razmahivanje, širenje i otvaranje niza mogućnosti za slobodno čitanje, pa ako hoćete i učitavanje. Prvo, dramsko delo – *Galeb* se tretira kao san umetika. Drugo, to je san jednog reditelja koji u konkretnoj predstavi igra pisca Trigorina, lika koji ima svoj neostvareni san o velikom delu. Treće, to je iskaz jednog umetnika o svojim očekivanjima od drugog umetnika. Četvrto, da li je u pitanju dokumentarni iskaz o stvarnom snu ili mistifikacija? Nadalje se može izvući i peto i šesto tumačenje... Početak *Galeba* Srpskog narodnog pozorišta najavljuje da cilj ove postavke nije samo prezentovanje pozorišnog komada kao takvog. Time su se pre sto i više godina bavili Stanislavski i Hudožestvenici i svojom uspešnom postavkom otvorili za nas danas čitav niz novih pitanja. Ključno pitanje za reditelja Tomija Janežiča i njegovu glumačku ekipu je pitanje kakvog *Galeba* u sebi nosi gledalac, reditelj, glumac. Koje se sve misli prepliću, sučeljavaju i učitavaju u ovom tekstu koji sto i više godina neprekidno zaokupira javnost? Kako da se jedna pozorišna ekipa i jedna postavka nose sa svim tim nadanjima i očekivanjima i šta mi svi zajedno uopšte tražimo u pozorištu kada sanjamo san o *Galebu*? Odgovore na sva ova pitanja može ponuditi samo predstava koja bi istovremeno bila i predstava po komadu i demonstracija procesa nastanka predstave.

Nakon „sna o Galebu" reditelj i njegova ekipa prave omaž stvaralaštvu i načinu rada koji su uveli Hudožestvenici svojom postavkom *Galeba* – tablo koji je replika na čuvenu fotografiju čitaće probe *Galeba*. U tablou ulogu čitača tj. Čehova

igra reditelj Boris Liješević, a pridodata je još jedna figura. To je reditelj Tomi Janežič koji na početku objavljuje da publika ne prisustvuje običnoj predstavi, već predstavi-probi.

Razlog zašto je predstava otvorena proba može se naći u programu predstave gde glumci govore o tome da bi voleli da sa publikom podele strast i uzbuđenje koje postoji na probama. Ta radost novog i radost otkrića inače ostaju nešto što postoji samo između članova ekipe. Neretko, predstava ne uspeva da evocira sreću koju su glumci osetili na probama. Jedini način da tu egzaltaciju stvaranjem publika oseti je da bude uvučena u predstavu putem otvaranja proba. U ovoj vrsti predstave reditelj je neka vrsta voditelja publike kroz proces. On joj se neposredno obraća na početku svakog čina, a sa glumcima je u interakciji tokom čitave predstave. On ulazi i u odnos sa glumcima, vraća ih i podstiče baš kao da je na probi. Međutim, reditelj nije potreban na sceni da bi vodio proces, jer je ipak reč o predstavi. On se u predstavu uključuje u trenucima kada je potrebno da glumce podstakne da maksimalno razjasne i pojačaju emocije – one koje nose likovi i one koje oseća umetnik u pokušaju stvaranja „velikog dela".Na sceni su i dve suflerke koje povremeno čitaju didaskalije i dobacuju glumcima tekst – deo ekipe koji inače prisustvuje i probama i predstavi, ali na predstavi ostaje nevidljiv. Ideji probe podređena je i scenografija (Tomi Janežič) koja izgleda kao da je markirana i kostim (Marina Sremac) koji kao da je radna odeća, a u stvari su očigledno nastali iz procesa proba. Svi glumci, kada nemaju svoju scenu, sede u publici (u prvom redu) i prate proces kao što bi to radili i na pravoj probi. Scenski prostor postavljen je tako da publika sa četiri strane okružuje glumce, sedi na praktikablima i prati proces. Ono što predstavu čini drugačijom od probe je muzika Isidore Žebeljan. Muzika u procesu rada obično dolazi na sam kraj procesa (kada stignu i kostimi i prava scenografija) i kada se prave konačne odluke. Muzika je veoma važna za tačan doživljaj predstave. Tomi Janežič zato procenjuje da njegova predstava-proba može bez kostima i scenografije, ali ne i bez muzike.

Iz svega navedenog proizilazi da je predstava ne otvoreni proces, već otvorena vrata u proces nastanka predstave *Galeb*. Kao takva ona sadrži ne samo integralni Čehovljev tekst, već i materijale koji su se nakupili tokom procesa rada, a koji su na razne načine bili važni glumcima. Tokom rada svi glumci su bili slobodni da unose svoj materijal što je dovelo do toga da svaka scena u predstavi obiluje ličnim asocijacijama i da sve zajedno deluje kao jedna bogata, prebogata celina. Publika prati različite nanose teksta koji su nastali tokom procesa probanja kao integralni

deo teksta predstave. Iz svega navedenog zaključujemo da ovu predstavu treba tretirati kao omaž procesu probanja kome su upravo Hudožestvenici prvi dali specifičan značaj.

Prvi čin

Lep primer rediteljske intervencije tokom predstave, koja kao da je proba, je scena prvog pojavljivanja Trepljeva (Filip Đurić) i Sorina (Dušan Jakišić) na početku prvog čina. Reditelj vraća Jakišića kako bi snažnije pokazao emocije Sorina i otkrio nam kako on gradi emocije lika od sopstvenih emocija. To je još izrazitije prisutno u sceni kada Trepljev Sorinu govori o svom nezadovoljstvu majkom. Po tekstu Trepljev nekoliko puta ponovi reči „jedno te isto". Glumac Filip Đurić sve glasnijim ponavljanjem ovih reči kao da ispadne iz uloge i iz njega progovori lični bes mladog glumca u susretu sa etabliranim umetnicima. Taj ispad u lični bes podstiče i reditelj koji na sceni lomi stolicu. To je važan momenat u predstavi jer ukazuje da se ekipa, radeći *Galeba*, bavi ne samo pozitivnim aspektima stvaranja, već i onim tamnim, neprijatnim, autodestruktivnim. Da li je to protivureči komadu? Ne, zato što komad, takođe, kroz tragičnu sudbinu Trepljeva i tragikomičnu sudbinu Trigorina govori i o besu i nemoći umetnika da stvori onakvo delo o kakvom mašta i za kakvim čezne.

Intervencije i iskakanje iz uloge iniciraju i drugi glumci zato što kroz predstavu žele da kažu ono što je njima važno i da sa publikom podele svoje preokupacije. Zato govore o frustraciji svojom pozicijom u procesu rada (oni su „birani") i o fascinaciji pozicijom glumice kao stožera teatra. Draginja Voganjac idući na kolenima oko ekipe (Jasna Đuričić za to vreme stoji na stolici dok oko nje ostali kleče), plače i govori Ninine monologe iz prvog i četvrtog čina Galeba. Ovaj tekst otvara pitanje šta to znači biti glumica i koliko bola i patnje mora da istrpi onaj ko stvara? U potrazi za odgovorom potencira se samoća glumca u trenutku stvaranja („Ja sam sama") (ČEHOV 1970: 40), a utemeljenje se pronalazi u Nininom monologu iz prvog čina kada govori o usamljenoj duši sveta. U tekstu iz prvog čina usamljena duša treba da porodi čitav svet, a u predstavi to je glumica koja je usamljena u svojoj borbi za kreaciju. Kroz tu borbu Draginja dolazi do ključne replike koju zatim ponavljaju i proveravaju ostali glumci, a to je potvrda činjenice: Ja sam glumica. U trenutku kada dođe do kolektivne „spoznaje" smisla rečenice „ja sam glumica" bol zamenjuje radosna igra ansambla. Prati je pesma „Moj galebe" Olivera Dragojevića. Ako bismo govorili samo o Čehovljevom Galebu onda bi ubacivanje ove pesme bio besmisleni

dodatak. No, ova pesma o Galebu je očigledno bila deo procesa i ekipa nam to želi reći – svaki proces ima svoje svetle i mračne momente, a pesma „Moj galebe" predstavlja onaj svetliji, radosniji deo. Ta radost se spontano širi od glumaca ka publici. To je najčešće prvo mesto u predstavi kada glumci dobijaju tzv. otvoreni aplauz na sceni. Publika tapše radosti stvaranja.

U prvom činu glavni događaj je sama predstava koju inscenira Trepljev i koja neslavno propadne. Čehov je dramaturški to tako minuciozno postavio da je svakom liku otvorio prostor da se pokaže u svojoj punoj boji i reditelj je u prvom činu takođe dao glumcima da pokažu sve svoje valere. Da bi to postigli reditelj Tomi Janežič je tokom procesa rada uveo glumce u osnove psihodrame. Od vremena kada je Jakob Levi Moreno (Jacob Levy Moreno) postavio osnove psihodrame do danas, psihodrama se razvila u poseban pravac koji spaja psihologiju i pozorište. Za našu priču važna je dodirna tačka koju su između psihodrame i sistema Stanislavkog našli stvaraoci ove predstave. Reč je o pokušaju da se uđe u ulogu drugog, da se razvije sposobnost da sebe sagledavamo očima drugog i tako uspostavimo empatiju. To se u glumačkom radu pokazuje na taj način što je glumac tako ušao u lik da publika ima osećaj kada gleda i sluša glumca kako on kroz tekst drame govori ličnu ispovest. Najbolji primer za ovaj postupak daju glumci Dušan Jakišić, Boris Isaković i Jasna Đuričić.

Boris Isaković igra doktora Dorna, seoskog rezonera, osobu iza čijih delovanja ne stoje nikakvi tajni razlozi i posebne želje, a čiju prazninu druge osobe (Maša i Polina) vide kao mogućnost za učitavanje sopstvenih aspiracija ili način da dokažu svoju moć u društvu (Arkadina). Kada ga Polina u napadu ljubomore gotovo svlači on se nevoljno brani, što kod Šamrajeva (Deneš Debrei) izaziva burnu reakciju. Deneš izvodi fenomenalan, vrlo komplikovan ples koji može druge da fascinira, ali bez jasne poruke. Na taj način Deneš Debrei, plesač i koreograf, igra Šamrajeva kao energičnog, ali neartikulisanog tipa, što on po Čehovljevoj zamisi i jeste. S druge strane, glumac Dušan Jakišić igra Sorina kao čoveka koji ima veliki višak emocija, pameti, višak reči i svi ti njegovi viškovi kao da su se materijalizovali u njegovom višku telesne težine. Svi oni dolaze na predstavu, kao što bi i bilo koja druga publika došla u pozorište – nošena svojim temama i brigama i bez deljenja posvećenosti predstavi sa autorima. Taj raskorak između publike i izvođača, uočavaju stvaraoci *Galeba* u SNP-u, uzrok je propasti mnogih pozorišnih predstava te tako propada i Kostjina predstava. Predstava ne drži pažnju, pojavljuje se žamor koji je u neposrednoj vezi sa tim kako Arkadina (ne)prati predstavu .

Publika (Polina) se od predstave okreće svojim frusracijama i predstava se prekida. Ko je kriv?

Prozvanom se oseća Arkadina koju igra Jasna Đuričić. Za Jasnu, Arkadina je ženu koja je tako borbena i agresivna da njena okolina ili zaćuti ili joj čak daje za pravo i onda kada ona očigledno greši. Ona jednostavno mora da bude u centru pažnje. Zato ona, nakon predstave, umesto da umiri sina, ispriča priču o čarobnom jezeru i erotskoj ljubavi koja je tu carevala pre petnaest godina. Tada je ona bila mlada, a njen odsutni sin bio je dečačić. Jasna to izvodi kao vrlo emotivnu predstavu u kojoj iskazuje svoju seksualnu dominaciju nad muškarcima. Dorn joj se prepušta, kao što činio i sa Polinom, ali i upozorava da ga ne ljubi pred Trigorinom. Jasna igra velike skokove u raspoloženju svog lika tako da oni deluju potpuno prirodno. Kada zavlada muškarcima (a tu se od prisutnih broje samo Dorn i Trigorin), tek se tada doseti da je uvredila svog „malog dečaka". I šta radi? Da li ga potraži da se izvini? Ne, jer toga i nema kod Čehova. Arkadina kruži oko grupe i doziva Kostju. Taj vapaj je u istom ritmu, a tempo i glasnost se pojačavaju. Dozivanje deluje zastrašujuće i potresno. Patnja je jeziva jer pati odrasla osoba na način koji je primeren detetu: viče, plače, grči se i traži da mu vrate voljenu osobu. Jasnina Arkadina je veoma emotivna, ali infantilna. Iz te infantilne potrebe da sve njene želje budu zadovoljene uvek, odmah i bez pogovora izniče njena sebičnost, koja dovodi do toga da njeni najbliži budu povređeni, pa čak i da stradaju. Da nije infantilna Arkadina bi umesto da zove „Kosta, Kosta" otišla sama da potraži svog sina. Ali, da je to u stanju ona bi sigurno bila i dovoljno „mudra" da ne igra glavnu žensku i umetničkog arbitra u prisustvu sina koji pokušava da se dokaže kao muškarac i umetnik. Sasvim je sigurno da i Ninina sudbina ne bi bila tako strašna i njen pad ne bi počeo neverovatnim, ničim zasluženim ovacijama.

Ovde ćemo na kratko zastati i podsetiti se da je predstava *Galeb* SNP-a ne samo postavka istoimenog dramskog teksta već da su članovi ekipe, gde god im je Čehov davao mogućnost, istraživali život pozorišta, njegova pravila i konvencije. Tako su u prvom činu, pored načina na koji jedna predstava može da doživi krah, ispitali i kako to izgleda i koji je to osećaj kada glumica, stojeći sama na sceni, doživi ovacije. Oni tapšu i tapšu i tapšu, a u realni aplauz dizajner zvuka Tomaž Grom učešljava snimak izvanrednog pozorišnog aplauza. Pohvala Nini (Milica Janevski) postaje materijalizacija sna svake glumice. Da li se, što se lika tiče, taj aplauz tako dogodio ili je on samo tako njoj zazvučao nebitno je. Tek, posle njega nama je potpuno jasno kako je Nina mogla da tako nepromišljeno odbaci ceo svoj dotadašnji

život i pohrli bezglavo u pozorište. Tome je umnogome nesvesno kumovala Arkadina. Jasna pokazuje odnos iskusne, beskrupulozne starije glumice prema mladoj koleginici, koji je sav satkan od neumerenog laskanja i lukavog podmetanja, koje mlado stvorenje za čas može odvesti na opasan put. Nina uzrujana odlazi, a čin, kako već piše kod Čehova završava Dorn svojom opservacijama o umetnosti i ljubavi. Dorn Borisa Isakovića je za nas u tim trenucima jedan sasvim običan čovek koji iskazuje sasvim obična ljudska razmišljanja koja bi raznim ljudima mogla da padnu na pamet kada je umetnost u pitanju.

Velika vrednost predstave je upravo u tome što su nam Čehovljevi junaci prikazani kao obični ljudi. O tome je Čehov govorio glumcima na probama: „Glavna stvar, prijatelji, jeste to da je svaka teatralnost potpuno suvišna. Stvarno suvišna. Sve je vrlo jednostavno. Likovi su prostoduši i obični ljudi."(PROGRAM 2013: 6) Običnost u interpretaciji Borisa Isakovića i njegovih kolega i koleginica ogleda se još i u tome što mi ne samo da razumevamo da su ti likovi morali tako postupiti, već i da se sve moglo i sasvim drugačije odvijati, da je bilo malo više volje, pameti, ljubavi... To čini da i mi kao publika možemo ući pod kožu likova i sagledati ih njihovim očima, a to je sigurno bila početna ideja reditelja i glumaca kada su počinjali sa radom i o čemu su pisali u programu predstave.

Drugi čin

Drugi čin odvija se u potpuno drugačijem raspoloženju od prvog. U drugom činu u komadu radnja se dalje razvija: Trepljev ubija galeba i razilazi se sa Ninom; Trigorin otkriva Nini svoju nesigurnost, strah i istinu da je prosečan pisac; tu su još i scena čitanja Mopasanovog dela i incident sa konjima. Ove scene postoje i u predstavi, ali su tako tretirane i ukomponovane da se predstava u drugom delu lagano odmiče od tekstualnog predloška i počinje da govori o onome što je ispod teksta. To je košmarni san u kome iz likova, kao i iz samih glumaca, izbijaju najtajnije želje i najveći strahovi. Početak čina, a to je scena u kojoj Maša, Dorn i Arkadina čitaju Mopasanovu novelu, počinje zahtevom Jasne Đuričić da joj partner da impuls. To je zahtev glumice, a ne lika. Nadalje se sve više pitamo koliko glumci igraju likove, a koliko ono što njih na najneobičnije načine povezuje sa likovima. Tako, na primer, rasprava Arkadine i Maše (Ivana Vuković) oko toga koja izgleda mlađe deluje kao propitivanje indolentne studentkinje od strane oštre, nezadovoljne profesorke. Replike se izgovaraju uz pratnju muzike, kao rečitativ, što čitavu atmosferu pomera ka nadrealnom. Posebno je upečatljivo kada Jasmina kao

Arkadina govori o svom odnosu prema Trigorinu, a zatim za ruku izvede na scenu Borisa Liješevića poluobučenog u ronilačko odelo i onda njemu govori rečenice, koje se tiču Arkadininog odnosa prema Trigorinu – kao u snu ili kao u psihodrami gde učesnik psihodrame preuzima ulogu koju mu protagonista dodeljuje da bi protagonista mogao akteru psihodrame kao junaku iz svoje životne priče da ispriča ono što mu je na srcu. Isti princip primenjuje se i u narednim pojavama. Prvo Trepljev, a zatim Sorin stoje naspram Nine. Polina stoji naspram Dorna, a Maša naspram Trepljeva. Svako se suočava sa svakim kome je ostao dužan neizgovorenih reči, nedovršenog odnosa, dok preko njihovih glava Arkadina i Dorn igraju nadrealni badminton, kao da je dosadno leto, kao da su u selu, kao da nema veze. Erupcija nagona, slepih strasti, besa i frustracije nastaje s dolaskom Šamrajeva koji donese na scenu čitavo drvo. Tekst koji bi trebalo da se govori od ovog dela, pa sve do kraja čina emituje se na zidovima, govore ga suflerke, glumci čija to rola nije... jer ono što je tekst, što su odnosi više nije važno. Važna su ona prikrivena, luda, podzemna, podsvesna strujanja koja dovode do toga da se ljudi strašno posvađaju oko banalnosti, ubiju pticu, raziđu se sa osobom koja ih voli i nasmrt se zaljube u drugog koji će ih upropastiti... Glumci istovremeno daju sebi slobodu da uzviknu ono što u drugačijim prilikama ni šapatom ne bi rekli kao na primer: Ovo nije Čehov! Hoću slavu! Razne psovke, ali i svoja najtajnije težnje kada je teatar u pitanju. Teško je i uzaludno opisivati drugi čin *Galeba* u režiji Tomija Janežiča. Ima tu trke konja, plaženja, pljuvanja, mazanja farbom, vrištanja, jurnjave... Svega onoga što se može dogoditi kada popuste kočnice i ljudski mrak izađe na videlo. U celom ovom metežu ne učestvuju svi. Trepljev nakon ubistva galeba i raskida sa Ninom ostaje da nemoćno sedi na kanabeu skoro nesvesan onoga što se dešava oko njega. Dorn i Arkadina koji su čitavu stvar zakuvali sada, lagano se ljuljajući, plešu uz samo njima znanu muziku. Muzika Isidore Žebeljan ovde igra važnu ulogu, jer muzika najbolje može da dočara, otprati, podstiče i vodi to dionizijsko raspoloženje drugog čina.

Treći čin

Nakon eksplozije najrazličitijih osećanja u drugom činu, u trećem činu kao posle velike svađe, velikog izbacivanja emocija dolazi muk, praznina. Glumci, kao u nekakvoj garderobi koja se nalazi neposredno uz scenu, do koje dopire dijalog sa scene sede i čekaju. Kada treba da imaju svoju scenu oni odlaze iza scene, a iz off-a ide snimljeni dijalog, kao da se predstava dešava iza scene. Ovaj princip se naruša-

va u sceni Arkadine i Trepljeva. Glumci su na sceni, ali tekst i dalje ide iz off-a, kao da sukob više nije samo stvar likova, nego je postao i sukob među članovima ansambla. U sceni Arkadine i Kostje ona mu previja ranu, a nakon što on joj kaže: „Mama ja te volim isto kao i u detinjstvu", počne da skače oko nje kao dete. Ona pokušava da ne reaguje na njegovu provokaciju, a onda isprovocirana i ona počinje da skače sa njim. Besni sukob čija tema je pozorište. Mladi umetnik hteo bi da preotme scenu od starijih tj. majke, a ona besni zbog njegove drskosti i inferiornosti. Ali ko je sada u sukobu: majka Arkadina i Kostja sin, ili profesorka i student, ili Jasna i Filip? Filip Đurić ulazi u publiku, a Jasna stoji na pozornici (proscenijumu). On stoji u pozi „Filipa Filipovića na vešanju" – poza buntovnika osuđenog na smrt, kao da umetnik besno i nemoćno pokušava da zauzme scenu za sebe dok ostali akteri dovikuju „marš sa scene". Međutim, i pored teških reči i čak fizičkog obračuna, čitav sukob deluje prigušeno i nestvarno – kao kad viče neko ko je ostao bez glasa. Razlog za to leži u raskoraku između onoga što čujemo i onoga što vidimo. Jednostavno, emocije su prešle svoj klimaks i ma koliko razlozi za sukob bili jaki, osećaj intenziteta sukoba više nije tako jak. Slično se događa i u sceni sukoba Trigorina i Arkadine. Treći čin se kod Čehova završava dogovorom Nine i Trigorina da se sretnu u Moskvi. U ovoj predstavi treći čin se završava kratkim seksualnim odnosom Trigorina i Nine koji pratimo iz off-a. Snimak traje onoliko i onakvog je intenziteta kako bi takav odnos mogao da traje i zvuči u realnom životu. Tomi Janežič u ovoj predstavi voli da ispituje i sučeljava teatralnost i verizam i da ispituje koliko su ova dva pravca zaista udaljene jedna u drugog u pozorištu i koliko je i kada pozorište blizu ili daleko od realnog života.

Četvrti čin

Kada su svi demoni izašli u drugoj polovini drugog i tokom trećeg čina, u četvrtom činu ostaje da se podvuče crta i mirno svedu računi. Četvrti čin se odvija osvetljen samo svetlošću sveća. Prisustvujemo sceni tombole. Jasna Đuričić otpeva dve nežne, setne i romantične pesme Bisere Veletanlić, a onda kada pomislimo da smo prošli sva iskušavanja na koje može biti stavljeno pozorište dolazi poslednje – film. Čuveni susret Nine i Trepljeva gledamo kao probu koja je snimljena i onda montirana kao film. Film nam omogućava da gledamo kako Filip Đurić (Trepljev) i Milica Janevski (Nina) uz pomoć reditelja Tomija Janežiča stvaraju likove, kako im teku prave suze dok govore tekst napisan pre sto i više godina, kako ih reditelj vraća, postavlja zahteve, menja instrukcije, kako svi zajedno tragaju za pravim tonom

i pravom emocijom. Prvi put tokom večeri gledamo pravu pozorišnu probu kojom se istovremeno ukida pozorište – jer pred nama više nije pozorišna predstava, već film o procesu probanja u pozorištu. Sa pozorištem je gotovo i predstava je završena

Zaključak

Reditelj Tomi Janežič i njegova glumačka ekipa su kroz proces radionica koji je počeo na master studijama glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu napravili veliko istraživanje o teatru koje je pretočeno u predstavu sa tri pauze i ukupno šest i po sati trajanja. Ovako duga predstava je nešto zaista neoubičajeno u pozorišnom životu gde prosečna predstava traje oko sat i četrdeset minuta i nema pauzu. Svojom dužinom ova predstava pravi presedan u našoj pozorišnoj svakodnevici i vraća nas osnovnim, bazičnim vrednostima teatra – mestu gde se ljudi okupe da čuju jedni druge. Pozorište je mesto na koje ljudi dođu da se okupe, da se vide, da razmene iskustva, priče, emocije. Pozorište koje traje sat i četrdeset minuta, u koje usamljeni pojedici ili grupice uđu tik pred početak predstave i odmah po završetku predstave jurnu ka garderobi da što pre zgrabe svoje kaputе, ne može da ispuni tu važnu društvenu ulogu pozorišta. Pozorište postaje neka vrsta kulturnog *fast fooda*. U predstavi koja traje sedam sati spoljno vreme i spoljašnji činioci prestaju da budu važni. Gledalac prirodno ulazi u ritam pozorišta – gleda predstavu, izlazi na pauzu, pije čaj, komentariše viđeno, prekida razgovor, ulazi ponovo u salu, gleda predstavu, ponovo izlazi napolje, prekinuti razgovor se nastavlja na sasvim neočekivanom mestu ili spontano počinje novi... Ovo je veoma važno za naše vreme i naše živote. Jednostavno, mi danas živimo izuzetno brzo. Slike, događaji, ljudi pored nas jure neverovatnom brzinom i sve se stapa u jednu amorfnu masu. *Galeb* Srpskog narodnog pozorišta čini da usred te strašne jurnjave vreme stane, da se ljudi zaustave, pogledaju, oćute i dobiju novu vizuru sveta u kome pauza, tišina, nedelanje imaju posebnu vrednost. Gledaoci i glumci postaju jedna ekipa koja zajedno traga za odgovorima na brojna pitanja: Gde su granice savremenog pozorišta? Šta sve može biti pozorište? Kakav odnos prema umetnosti imaju umetnici, a kakav publika i da li se uopšte može praviti razlika između umetnika i publike ili smo svi ponekad publika, a ponekad umetnici? Šta je danas veliko umetničko delo? Ko je taj ko može da ga stvori, a ko je taj ko može da potvrdi da to jeste veliko, vredno umetničko delo? Da li su značajna umetnička dela od pre sto i više godina i danas relevanta? Možemo li imati zajednički san o *Galebu*?

LITERATURA
ČEHOV Anton Pavlovič. *Galeb, Tri sestre*. Beograd: Rad, 1970
STYAN J. L. *Chekov in Performance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982.
PROGRAM predstave *Galeb*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 2013.
DVD snimak predstave *Galeb* Srpskog narodnog pozorišta

Marina Mađarev

A DREAM OF *THE SEAGULL*

Summary

By its rhythm, duration, provocative and daring approach to this classical piece of dramatic literature, the production of *The Seagull* has posed the questions of purpose and meaning of theatre in contemporary society. Can theatre remain an oasis for people to gather and hear and see each other, to share and re-examine their ideas, hopes and fears in the world dominated by virtual communication? Theatre can be such a place if we allow it to last as long as it takes to free ourselves from our fears and frustrations and become ready to see ourselves through the eyes of the other and re-establish empathy that is the foundation of social coherence.

Radovan Popović

OGLED O USPOSTAVLJANJU POJMA ORIJENTALIZMA – MOGUĆI PRAVCI REINTERPRETACIJE

SAŽETAK: Ovaj rad nastoji da tematizuje složen i polivalentan sklop duhovno-povesnih uslova u kojima se uspostavljao odnos sveobuhvatne kulturalne razmene između dva polarizovana koncepta – Orijenta i Okcidenta, polazeći od teze da podela na Orijent i Okcident ne može da se izvede iz jednostavnog razgraničavanja ovih velikih kulturalnih tipova po navodno samoočiglednim prirodno-geografskim i religijskim kriterijumima. Kako bi se ta linija podele, ukoliko ova podela uopšte može da se sprovede u takvim pojednostavljenim oznakama, pravilno povukla, istorija i teorija umetnosti najpre moraju da se najtešnje povežu sa fizičkom antropologijom, etnologijom, paleolingvistikom, istorijom i arheologijom Bliskog istoka i klasičnom arheologijom, kako bi u jednom interdisciplinarnom pristupu, čijim začetnicima mogu da se smatraju, svaki u svom naučnoistraživačkom domenu, Žorž Vaše de Lapuž (Georges Vacher de Lapouge), Osvald Špengler (Oswald Spengler), Jozef Stržigovski (Josef Strzygowski) i Hans Ginter (Hans Günther). Drugim rečima, neophodno je utvrditi istorijskoumetničku genezu odnosa tzv. orijentalne umetnosti i umetnosti zapada, ne kao odnosa pukih kulturalnih konstrukata, nego tako da se pokaže da umetničko stvaralaštvo i jedne i druge provenijencije u kompozicionom i tematsko-motivskom pogledu koincidira sa pravcima migratornih kretanja indogermanskih naroda iz oblasti severozapadne Evrope (priobalje Baltika) prema Balkanskom poluostrvu i grčkom arhipelagu (Jonska i Dorska seoba, počev od cca. 1400. g. pre n. e. i potiskivanje pelaških, pretežno zemljoradničkih matrijarhalnih naroda i kritske kulture) te, preko današnje južne Ukrajine i Karpata, prema Iranskoj visoravni i severozapadnom delu Indijsko-pakistanskog potkontinenta, uz potiskivanje domicilnog dravidskog stanovništva i njegove kulture. Cilj bi bio da se dokaže kako su veze ovih geografski i religijski navodno autohtonih celina mnogo složenije i bliže nego što se to uobičajeno pretpostavlja, kao i da razlike koje su se u dugom istorijskom periodu njihove etnogeneze i posledične diferencijacije formirale, treba tražiti na planu *principa umetničkog stvaralašta putem formalne analize umetničko-zanatski oblikovanih artefakata*, a ne u *izboru i transferu tema i motiva koja je uslovljena nacionalno-stilskim specifičnostima ili nekom vrstom kulturalne ili političke dominacije u dužem ili kraćem trajanju.*

KLJUČNE REČI: orijentalizam, orijentalna umetnost, zapad, Indogermani, migracije

Svaki izvesnom duhovnom snagom obdaren narod koji prihvata sopstvenim tradicijama tuđu ideologiju asimiluje je i izvitoperava, skreće je u smeru svoje nacionalne sudbine, iskrivljuje je u svoju korist, tako da je naposletku ne možemo razlikovati od njegovog vlastitog duha. On poseduje sopstvenu perspektivu koja neminovno sve iskrivljava, njegovo viđenje ima manu koja ne samo što ga ne zbunjuje nego mu, naprotiv, laska i podstiče ga. Iako su lišene objektivne vrednosti, istine kojima se on diči su, uprkos tome, delotvorne, pa kao takve dovode do zabluda koje čine istorijski pejzaž raznolikim, s tim što se samo po sebi razume da se istoričar, koga njegova struka, njegov temperament i njegovo opredeljenje čine skeptičnim, odmah postavlja izvan Istine.

Emil Sioran, *Rusija i virus slobode*

Pristup temi izuzetne složenosti i protivrečnosti u pogledu njene intelektualne, ideološko-kritičke, političke i umetničke konotativnosti, kakvu orijentalizam nesumnjivo predstavlja, nameće, pre davanja ma kakve, čak i provizorne, definicije, potrebu za svestranom i temeljnom rekonstrukcijom obima i vrsta odnosa koji su se, u dugom istorijskom i pre-istorijskom trajanju, uspostavili na planu kulturalnih, civilizacijskih, rasno-antropoloških, vrednosno-idejnih i umetničko-zanatskih međuuticaja u vremenskom rasponu od najmanje 4000 godina, kako bi se otklonile posledice simplifikovane binarne podele na *Okcident* i *Orijent*, proizašle iz, u velikoj meri opravdane, kritike kolonijalističkog diskursa, koji su inaugurisali političko-intelektualni krugovi evropskih velikih sila u cilju stvaranja povoljnog ideološkog ambijenta za ostvarenje svojih vojno-političkih interesa u trenutku rešavanja tzv. Istočnog pitanja, a koje je podrazumevalo situaciju koja bi proizašla iz teritorijalne fragmentacije Otomanskog carstva i posledičnu političko-ideološku konfuziju, koju je trebalo iskoristiti za nova kolonijalna proširenja i stvaranje mandatnih uprava na novooslobođenim teritorijama[69].

[69] *Period ogromnog unapređivanja orijentalističkih institucija i sadržaja potpuno se podudario sa periodom neuporedive evropske ekspanzije: od 1815. do 1914. direktan evropski kolonijalni dominio proširio se sa 35 na 85 procenata zemljine površine. Svi su kontinenti bili zahvaćeni, ali najviše Afrika i Azija. Dve najveće imperije bile su Britanija i Francuska... Nisu, međutim, podelili samo zemlju, ili profit, ili vladavinu; podelili su onaj vid intelektualne moći koju nazivam orijentalizmom* – Edvard Said*: Orijentalizam, rr. 58, 59;* Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.

Međutim, već u prvim kritičkim osvrtima na Saidove (Edward Said) analize motivacionih činilaca i društvenih okolnosti u kojima se, polovinom XIX veka, formirao orijentalistički obrazac naučno-umetničkog promišljanja i sagledavanja suštine i pojavnih oblika Orijenta (ovaj naziv vezuje se za anglo-američku stručnu terminologiju i njegovom upotrebom podrazumevaju se uglavnom geografske oblasti Bliskog istoka, uključujući Egipat i zemlje Magreba, dok je terminološki ekvivalent u Francuskoj i frankofonim zemljama *Anadolija* (Anatolie) ili *Levant* (Levant), ukazuje se i na jednostranost i ideološku motivisanost nediferencirane karakterizacije svih naučnika i umetnika koji su se svojim delovanjem, uglavnom ili isključivo, vezivali za kulturalne obrasce koji su svojstveni Orijentu u prethodno naznačenom obimu tog pojma, kao osobe koje su, manje-više eksplicitno bile u službi uspostavljanja kolonijalne dominacije velikih sila iz kojih su poticali. Iako su nesumnjivo mnogi od njih bili pokrenuti u pravcu sistematskog proučavanja orijentalnog književnog, lingvističkog i likovnoumetničkog nasleđa (kao što su to bili francuski stručnjaci uključeni u Napoleonovu (Napoleon I) egipatsku ekspediciju 1798), religijskih sistema i biblijske tekstologije (Ernest Renan) ili egzotičnih atmosfersko-kolorističkih efekata (neki od ovih umetnika, glorifikujući u svojim prigodnim radovima vojne uspehe kolonijalista, kao npr. Oras Verne (Horace Vernet) na svojoj slici *Zauzimanje Bona 21. marta 1832* (1835) ili Žozef Luj Ipolit Belanž (Joseph Louis Hippolyte Bellangé) u *Zarobljavanju pratnje Abd-el Kadra 1843* (1847); drugi, međutim, stavljajući svetlosno-kolorističke efekte suptropskog podneblja u službu razvoja novih slikarskih poetika (impresionističke, poantilističke, prerafaelitske) – Anri Matis (Henri Matisse), Gustav Moro (Gustave Moreau) i Vilijam Holman Hant (William Holman Hunt) ili pažljivo registrajući i prenoseći u odabrani likovni medij scene iz svakodnevnog života orijentalnih zemalja (arhitektonske specifičnosti, enterijer, društvene konvencije, obredne prakse, trgovačke karavane i sl); ne može se prihvatiti teza po kojoj su tako značajni i samosvojni delatnici kakvi su bili jedan Renan ili Holman Hant, koji je, u skladu sa opštom duhovnom orijentacijom Prerafaelitskog bratstva, prezirao konvencije akademizma i odbijao svaki oblik institucionalizacije umetničkog rada[70],

[70] *Prerafaeliti su verovali da je umetnost pošla pogrešnim putem otprilike počev od Rafaelovog vremena (1483-1520) i bili su odlučni, kako je rekao Vilijem Holman Hant, da 'povedu borbu protiv savremene frivolne umetnosti', protiv 'prihvaćenog podražavanja Grka i slika koje bi da kopiraju Mikelanđela i Ticijana'. Nadahnjivali su se italijanskim slikarima Kvatročenta, vraćajući se bezgrešnoj čistoti prerenesansne umetnosti... Predmet njihovog nezadovoljstva bila je Kraljevska akademija u Londonu i sve ono što je ona zastupala* – K.E. Sullivan: *Pre-Raphaelites, pp. 6, 7;* Brockhampton Press, London, 1996.

predstavljali, makar i nesvesne saučesnike u zvaničnim naporima za kolonijalnim ovladavanjem teritorijama i narodima Orijenta. Naravno da Saidova teza ne počiva na jednom površnom gledištu o konstituisanju orijentalizma kao okvira različitih oblika tematizovanja u XIX veku ponovo otkrivenih zemalja i u njima nastale tradicije, čiji je uticaj na sopstvenu istorijsku samoizgradnju Evropa do tada već bila zaboravila. Naprotiv, orijentalizam se ne pojavljuje kao nekakav pažljivo planiran i u relativno kratkom vremenskom periodu svesno oformljen skup principa u teorijsko-naučnom, umetničkom ili praktično-političkom tretiranju potencijalnih kolonija, nego kao skup tradiranih ideološko-religijskih referenci[71] koje nastaju i u različitim vidovima traju u kolektivnoj svesti evro-hrišćanskih naroda sve od pretnji koje su islam i narodi orijenta kao njegovo otelotvorenje predstavljali sve od bitke kod Poatjea 732. godine pa do Druge opsade Beča 1683. godine. Tendencija sekularizacije pogleda na svet u Evropi XIX veka, uporedo sa napretkom duha kriticizma i pozitivističkom deteleologizacijom stvarnosti, dovodi i do preobražaja spoljašnjeg okvira u kome se sagledava i Orijent i narodi koji ga naseljavaju, te on gubi privlačno svojstvo srednjovekovne *terrae missionis* i postaje predmet civilizatorskih napora prosvećenog čoveka zapada, koji kolonizaciju vidi kao način za uzdizanje Orijentalaca iz jedne retrogradne evolutivne faze i njihovo uključenje o poredak odnosa koji su evropske zemlje konstituisale i koji je, kao manifestacija Razuma u istoriji, smatran konačnim i nepromenljivim. Upravo iz ovaog sekularizovanog milenarizma evropskog kulturalnog diskursa u drugoj polovini XIX veka izvodi se i pod-diskurs orijentalizma u kome Orijent može da se izjednači sa Okcidentom isključivo u aktuelno nesagledivo dalekoj budućnosti, pošto prethodno prođe kroz

---

[71] *Jer Orijent ('tamo negde', prema Istoku) biva korigovan, čak kažnjen što leži izvan granica evropskog društva, 'našeg sveta'; Orijent se na taj način 'orijentalizuje', a to je proces koji ne samo da obeležava Orijent kao orijentalistovu provinciju, nego, uz to, tera neposvećenog zapadnog čitaoca da orijentalističku kodifikaciju (kakva je i Erbeloova alfabetizovana 'Bibliothèque') prihvati kao 'istinski' Orijent. Istina, ukratko, postaje funkcija naučnog suda, a ne same građe, koja vremenom kao da duguje orijentalisti i samo svoje postojanje... Treba neprestano imati na umu da svaka kultura nameće određene korekcije sirovoj realnosti, preobražavajući je od slobodnolebdećih objekata u jedinice znanja. Nije problem u tome što se odigrava konverzija. Savršeno je prirodno što se ljudski duh odupire napadu koji na njega vrši neobrađena stranost; stoga su kulture oduvek bile sklone da u celosti transformišu druge kulture, primajući te druge kulture ne onakve kakve jesu, nego kakve – na dobrobit primaoca treba da budu... No, orijentalista je stvorio profesiju od toga što neprestano pretvara Orijent od nečega u nešto drugo: on to čini sebe radi, radi svoje kulture, a u nekim slučajevima – veruje – radi dobrobiti Orijentalaca* – Edvard Said: *Orijentalizam, pp. 93, 94;* Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.

sve one evolutivne faze - američki etnograf i sociolog Morgan (Morgan) ih je sažeo u tri osnovne: divljaštvo, varvarstvo i civilizacija, a kasnije ih prihvata i jedan od osnivača „naučnog socijalizma", Fridrih Engels (Friedrich Engels – koje ga dele od civilizacije, dok za sve to vreme on može da predstavlja, kako se, pored ostalih, izražavao i Kipling (Rudyard Kipling) samo „teret belog čoveka". Neosporno je da je kulturalni ambijent u kome se formirao orijentalizam doprineo da, iz povezivanja progresivističko-mesijanske uloge evropske civilizacije proizađe i izvestan broj zabluda, proizvoljnosti i ideološkog iskrivljavanja i dezinterpretacije stanja u kome je evropski čovek zatekao zemlje Bliskog istoka i severne Afrike početkom XIX veka; međutim, ono što predstavlja istinski problemski potencijal orijentalizma nije ni njegovo poreklo ukorenjeno u vrednosnoj i religijskoj sferi života evropskih naroda od tzv. srednjeg veka nadalje, niti status specifičnog ideološkog oruđa u doba kolonijalne ekspanzije, pa čak ni njegovo shvatanje kao uslova rekonstituisanja evropskog identiteta koji je upravo proširivanjem kako naučnih tako i geografskih horizonata, bio iz osnova doveden u pitanje. Najmanje, pak, može biti reči o tome da se orijentalizam razmatra kao prolazno pomodno interesovanje za nepoznate a zagonetne i teško shvatljive prirodne fenomene, ljude i običaje. Ukoliko bi predstavljao samo to, orijentalizam bi izgubio dignitet predmeta naučnog interesovanja i mogao bi, bez daljeg teorijskog razmatranja, da se svede na registrovanje, opisivanje i tematsko ili hronološko klasifikovanje umetničkih dela koja po temama ili motivima koje sadrže mogu da se okarakterišu kao orijentalistička.

Kako bismo, dakle, mogli da odredimo šta to orijentalizam jeste, najpre moramo da odbacimo ono što on nije. Kao što je navedeno, već sam termin *orijentalizam* upućuje na to da se ono što se opaža kao drugačije, nepoznato pa i neprijateljsko u čitavoj orijentalističkoj tradiciji vezuje gotovo isključivo za relativno precizno određen krug etnički i religijski homogenih geografskih oblasti i u njima nastalih država, kao i za religiju kojoj većina njihovih stanovnika pripada. Te oblasti su Maloazijsko poluostrvo, teritorija koja se proteže od istočne obale Mediterana do sliva reka Eufrat i Tigar, Arabijsko poluostrvo, Egipat do prve katarakte Nila, Libija, Alžir i Maroko. Ove oblasti naseljne su u velikoj većini narodima semitsko-hamitskog etničkog porekla koji, počev od VII veka prihvataju islam. Kada se uporedi broj „orijentalističkih" dela likovne umetnosti vezanih za teme poreklom iz Indije (Indijsko-pakistanskog potkontinenta), utvrđuje se da je taj broj gotovo beznačajan u odnosu na dela vezana za teme Bliskog istoka i severne Afrike. Možda najznačajnija slika na indijske teme, Moroov *Trijumf Aleksandra Velikog* (1885) nema nikakve veze

sa dominantno etnografskim i arheološkim realizmom prikaza žanr-scena ili ostataka antičkih ruševina u Palestini ili Egiptu. Šta je to bilo toliko privlačno umetnicima i naučnicima Evrope na Bliskom istoku, osim ako ne pretpostavimo da su se odlučivali na odlazak u Egipat ili Otomansko carstvo zbog sigurnijih saobraćajnih komunikacija i manje prostorne udaljenosti, što bi bila apsurdna pretpostavka, s obzirom na to da je Velika Britanija već osamdesetih godina XVIII veka gotovo u potpunosti učvrstila svoju vlast u Indiji, bilo neposredno preko upravno-administrativnih službi Radža (*The British Raj*), bilo stavljanjem pod protektorat lokalnih vladarskih kuća. Treba napomenuti i to da su pomorski putevi ka oblastima na Istoku u XIX veku bili daleko bezbedniji od kopnenih, a i da se transport odvijao brže.[72] Navodno interesovanje za Bliski istok zbog prisustva lokaliteta značajnih za hrišćanstvo takođe ne može da se smatra relevantnim činiocem u privilegovanom položaju koji je on imao u evropskoj umetnosti (ako izuzmemo prerafaelite) i nauci tog vremena, posebno ako se ima u vidu tendencija sveopšte sekularizacije o kojoj je bilo reči – Renan, najugledniji istoričar religije i orijentalist koga je Francuska u XIX veku imala, bio je otvoreni pristalica Kontovog (Auguste Comte) pozitivizma i jedan od najupornijih kritičara istorijske uloge koju je religija, uključujući i hrišćanstvo, imala na „naučni i moralni razvoj" društva, svakako se nije poveo za religioznom inspiracijom u svom interesovanju za poreklo hrišćanstva i u svojoj kritici islama – kao ni to da religija nikada nije rezultat spontanog prihvatanja od strane zajednice kao nosioca kulture, nego da predstavlja izraz na simbolički nivo podignute orijentacije zadate bio-psihološke konstitucije jednog etničkog profila. Drugačije rečeno, religija može da ima značaj samo kao posledica, ne kao uzrok. Neosporno je da je za značaju koji je orijentalizam u jednom periodu imao u evropskoj umetnosti u znatnoj meri doprinela i institucionalna podrška koju su umetnici ove provenijencije imali, posebno u sklopu velikih vojnih, političkih i ekonomskih poduhvata (u vezi s tim treba podsetiti na angažman koji je Narsis Beršer (Narcisse Berchère) imao kao zvanični umetnik koji je trebalo da slikarskim sredstvima beleži sve značajne događaje vezane za kopanje Sueckog kanala, otvorenog za saobraćaj u novembru 1869. godine), ali ta podrška, kao što je već rečeno, samo je podstakla ono izvorno

[72] *... orijentalizam je istinski procvetao u XIX veku, kada su plovidba na parni pogon i železnica olakšale putovanje i unapredila ove kontakte s drugim podnebljima i drugim ljudima, koji doprinose određivanju sopstvene egzistencije* – Christine Peltre: Orientalism, p. 12; Éditions TERRAIL / ÉDIGROUP, Paris, 2004.

interesovanje koje su umetnici, a ne puki ilustratori – velika većina njih ostavila je značajan trag u evropskoj i svetskoj umetnosti nezavisno od svojih orijentalističkih dela – već gajili prema Orijentu.

Ostaje, prema tome, da se razmotri još jedan pogled na orijentalizam, koje bi moglo da ima značaj za njegovo pravilno shvatanje, ukoliko se prethodno razjasne neki problematični momenti koje ono sadrži. Ne može se olako preći preko činjenice da su narodi Bliskog istoka i kulturne tekovine koje su oni preuzeli i preneli Evropi imali veliki značaj za napredak filozofije (Aristotelova dela u autentičnim prevodima sačuvana su uglavnom na sirijskom jeziku),[73] optike, matematike (tzv. arapska numeracija), astronomije, geografije i drugih naučnih disciplina, te da su se različiti oblici kulturne i privredne razmene neprekidno odvijali preko graničnih oblasti hrišćansko-islamskog sveta (Vizantije, normanskog kraljevstva na Siciliji i mavarske Španije) još od IX veka, kao i da je već u XII v. u cistercitskoj opatiji Klini sačinjen prvi celovit prevod Kurana na latinski jezik – verovatno i prvi pokušaj na latinskom zapadu da se ova religija, uobičajeno smatrana blasfemnom i otpadničkom, shvati kako u njenom doslovnom iskazu tako i u njenim temeljnim određenjima.[74] Uticaj koji

---

73 *Neophodnost da Sirijci, koji su se obratili na hrišćanstvo, uče grčki da bi mogli čitati Stari i Novi zavet i spise crkvenih otaca osposobila ih je da se upute u grčku nauku i filozofiju. Tamo gde se predavala i teologija predavala se, dakle, i filozofija, matematika i medicina, a tu su se i klasična dela prevodila sa grčkog na sirijski jezik. Kada je 489. godine Edeška škola zatvorena, njeni profesori su prešli u Persiju i proslavili škole u Nisibisu i Gandisapori; u Siriji, Aristotelovoj filozofiji utočište su pružile škole u Risaini i Kinesrinu. U trenutku kada na Istoku islam zamenjuje hrišćanstvo, uloga Sirijaca kao prenosilaca helenske filozofije se sasvim jasno iskazuje. Kalifi Abasidâ čija je dinastija osnovana 750. godine pozvali su na službu Sirijce koji su nastavili svoj nauk i rad pod pokroviteljstvom novih gospodara. Tako su Euklid, Arhimed, Ptolomej, Hipokrat, Galen, Aristotel, Teofrast i Aleksandar Afrodizijski prevedeni, ili izravno sa grčkog na arapski, ili posredno, sa grčkog na sirijski, a zatim sa sirijskog na arapski. Na taj način, sirijske škole su bile posrednici pomoću kojih je grčka misao došla do Arapa, da bi kasnije posredstvom Arapa došla do Jevreja i do filozofa hrišćanskog Zapada* – Etjen Žilson: *Filozofija u srednjem veku,* pp. 290-291; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1997.
O uticajima orijentalnih posrednika na teorijsko osamostaljivanje i metodološko redefinisanje prirodnih i tehničkih nauka u srednjem veku i ranoj Renesansi v. Leonardo Olschki: Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Bd. I: Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance, p. 8 et passim; Kraus Reprint LTD, Vaduz, 1965.

74 Sintetičan i informativan pregled kulturalno-istorijskih međuodnosa Istoka i Zapada daje Rudolf Vitkover u svom tekstu: *Orient und Okzident: Das Problem kultureller Wechselbeziehungen; u: Rudolf Wittkower: Alegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, pp. 9-20; DuMont, Köln, 2002.

je islamska tradicija imala na umetničko stvaralaštvo u ovom razdoblju evropske istorije našao je možda najupečatljiviji izraz u sižeu i narativnoj strukturi Danteove (Dante Alighieri) *Božanstvene komedije,* koji su gotovo u potpunosti preuzeti iz kuranske tradicije u kojoj se tzv. *noćno putovanje* proroka Muhameda (isrā) u „veoma daleko svetilište" (masgid al-aqṣā) odvija na gotovo istovetan način – prolaženje kroz sedam nebeskih sfera, kroz koje ga prati anđeo Džibril s kontemplacijom božanske suštine kao kulminacijom putovanja.[75] *Kod Danteovih prethodnika sa zapada*, kaže Maksim Rodenson (Maxime Rodinson), *ne nalazi se ništa slično ovom stupnjevanju koncentričnih krugova. Naprotiv, ništa bolje ne odgovara predstavi pakla u islamu.*[76] Međutim, i u ravni sadržaja, Dante ostaje izložen aktuelnim protivrečnostima koje je generisao susret hrišćanstva i islama i koji je kasnije doveo do teoloških i filozofskih sporova između latinskog averoizma i katoličke ortodoksije. Dante je, verovatno pod uticajem sredine u kojoj je stvarao, a koja je islam doživljavala kao veoma blisku i opipljivu pretnju, Muhameda u svojoj *Komediji* uvrstio među šizmatike i stavio u devetu jarugu osmog kruga pakla, prikazujući ga u ponižavajućem stanju,[77] dok, međutim, u istom delu, Averoesa, *che il gran comento feo,* zajedno sa Avicenom (Ibn Sina) stavlja u Limb, među duše pravednika koji su umrli pre pojave Hrista (Inf. Canto IV, 143-144) Ono što posebno doprinosi ambivalentnom odnosu Dantea prema islamskoj filozofsko-religijskoj tradiciji i njenoj recepciji u Evropi XIII veka jeste njegovo visoko uvažavanje najznačajnijeg averoiste tog vremena – Sigera od Brabanta, čije su teze, inspirisane Averoesovom koncepcijom dve istine osuđene u Parizu 1277.g, čiju dušu je uvrstio među duše učenih ljudi, na četvrto

---

[75] Cf. *Kur'an Časni,* 17. poglavlje *El-isrâ*, dio 1, pp. 381-385; Stvarnost, Zagreb, 1984.

[76] Maxime Rodinson: *Dante et l'Islam d'après des travaux récents, Revue de l'histoire des religions, Année* 1951, Volume 140, Nr. 2, p. 222

[77] *Or vedi come io mi dilacco,*
Vedi come storpiato è Maometto;
Dinanzi a me sen va piangendo Ali,
Fesso nel volto dal mento al ciuffetto:
E tutti gli altri, che tu vedi qui,
Seminator di scandalo e di scisma
Fûr vivi, e però son fessi cosi (Div. Com, Inf. Canto *XXVIII, 30-36)*
Dante Alighieri: La Divina Commedia, p. 213; G.C. Sansoni, Firenze, 1905.

nebo raja,[78] dok u XXVI pevanju *Čistilišta* osuđuje averoističko razdvajanje duha od duše (*Pur,* Canto XXVI, 61-75) Različiti posredni uticaji arapske nauke i književnosti kojima je Dante po svoj prilici bio izložen[79] doveli su do formiranja jednog sinkretističkog spajanja dve različite duhovno-povesne koncepcije i neimanentnog prisvajanja motiva arapsko-islamskog predanja, koje se nekoliko decenija kasnije izvrglo u nepomirljiv sukob oko pitanja individualnosti i slobode volje.

Sinteza antičkih naučnih saznanja i filozofskog mišljenja i sistematizatorskog duha orijentalnih naroda obeležila je u mnogom pogledu suštinske karakteristike srednjovekovne *formae mentis* u Evropi.[80] Međutim, nepoverenje koje je podsticalo prividno religijski obojen sukob Orijenta i Okcidenta, izbijalo je u mnogobrojnim manifestacijama teološkog osporavanja onoga što je islam – ili, bolje rečeno, semitski duh – bio pridodao delima helenskih filozofa. Rektor pariske Sorbone, Stefan Tempije, osudio je 10. decembra 1270. godine korišćenje tri osnovne teze u teološkim raspravama, a među njima i kontroverznu postavku arapskog filozofa Averoesa (latinizovano ime Ibn Rušda) o jedinstvu uma, po kojoj je individualan ljudski um nesamostalna, derivativna modifikacija jedinstvene umske supstance. I jedan i drugi veliki utemeljitelj sholastike – Albert Veliki i Toma Akvinski – duboko su osećali suprotnost koja je proizlazila iz Averoesovog tumačenja Aristotelovih spisa, tuma-

---

[78] *Questi, onde a me ritorna il tuo riguardo,*
È il lume d'uno spirito, che in pensieri
Gravi a morir gli parve venir tardo:
Essa è luce eterna di Sigieri,
Che, leggendo nel vico degli strami,
Sillogizzò invidiosi veri (Div.Com, Par, Canto X, 133-138)
Ibidem, pp. 637-638

[79] *Izvori saznanja o islamu koje je Dante mogao da ima čine se veoma različitima: pouke Bruneta Latinija, posećivanje trgovaca ili propovednika kao što je Rikoldo de Montekroče, koji su se vratili iz muslimanskih zemalja, knjige prevedene sa arapskog, izvodi iz arapskih knjiga kod latinskih teologa, poreklom arapske teme koje su se prenosile usmenim putem* – Maxime Rodinson: *Dante et l'Islam d'après travaux récents*, Revue de l'histoire des religions, Année 1951, Volume 140, Nr. 2, pp. 229-230

[80] *Stoa, platonizam, posebno u njegovom poznom obliku, duboko prožetom orijentalnim elementima, i najzad i pre svih Aristotel, 'maestro di color che sanno' na hrišćanskom zapadu i saracenskom istoku – ova tri činioca koje su konačno povezali crkveni oci, jesu pokrovitelji onog zadivljujućeg pogleda na svet i umetnost, kome je srednji vek u svojoj sholastičkoj enciklopediji podario najviše arhitektonsko savršenstvo* – Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, p. 59; Kunstverlag Anton Schroll&Co, Wien, 1924.

čenja koja su se formulisala u tezi o jedinstvu uma i tezi o postojanju dve istine, istine vere i istine uma,[81] koje su kasnije s manjim ili većim izmenama preuzeli i razrađivali Siger od Brabanta i latinski averoisti. U tom sukobu, sukobu između slobode pojedinca, koji tradiciju slobodno prihvata kao etos ponašanja i delanja, i apsolutnog potčinjavanja, između volje za samoodređenjem i transcendentne prinude, naziru se i koreni nepomirljivog sukoba divergentnih stilsko-umetničkih koncepcija.

Iz različitih shvatanja samoodređenja i slobode volje može da se izvede i osnovna razlika koja se uočava između kompozicionih principa umetnosti semitsko-hamitskih naroda Bliskog istoka ili Orijenta s jedne strane i principa kojima se u tom stvaralaštvu rukovode narodi indogermanskog porekla, a koja se sastoji u odsustvu u onim prvima karakteristične kohezione snage koja u svojim uticajem oblikuje strukturu umetničkog dela kao celinu koja poseduje motivaciono središte različito od geometrijskog središta, a koju Gvido Kašnic fon Vajnberg (Guido Kaschnitz von Weinberg) naziva *voljom za formom* (*Formwille*).[82] Volja za formom određuje disponiranje elemenata pikturalne kompozicije tako što njihov relativni položaj

---

[81] *Poznato je da je, kao aristotelovac, najvažniji prigovor koji je Toma uputio Averoesu taj, da je izopačio Aristotelovu misao. Ako se, dakle, postavimo na tačku gledišta od središnjeg značaja za 'Sumu' – onu koja se tiče odnosa između vere i razuma – konstatuje se da se Tomina kritika odnosi na ono što je u psihologiji Ibn Rušda u nesaglasnosti sa hrišćanskom verom: odbacivanje individualnosti ljudske duše, poricanje lične besmrtnosti čoveka, averoistički pojam suštine blaženstva* – Alain de Libera: *Raison et foi. Archéologie d'une crise d'Albert le Grand à Jean-Paul II*, p. 248 et passim; Éditions du Seuil, Paris, 2003.

Sv. Toma Akvinski je oštroumno zaključio da pitanje jedinstva uma predstavlja koliko saznajnoteorijsko toliko, ako ne i u većoj meri, etičko pitanje, te da se razlika između hrišćanske i islamske (mi bismo rekli indogermanske i semitske) koncepcije saznanja manifestuje kao razlika u shvatanju slobode volje i samoodređenja: *Si igitur sit unus intellectus omnium, ex necessitate sequitur quod sit unus intelligens, et per consequens unus uolens et unus utens pro sue uoluntatis arbitrio omnibus illis secundum quae homines diuersificantur ad inuicem. Et ex hoc ulterius sequitur quod* ***nulla differentia sit inter homines quantum ad liberam uoluntatis electionem, sed eadem sit omnium, si intellectus,*** *apud quem solum residet principalitas et dominium utendi omnibus aliis,* ***est unus et indiuisus in omnibus*** *(podv – R.P) Quod est manifeste falsum et impossibile: repugnat enim hiis que apparent, et destruit totam scientiam moralem et omnia que pertinent ad conuersationem ciuilem, que est hominibus naturalis, ut Aristotiles dicit* – Toma Akvinski: *Opuscula philosophica*, sv. prvi: *O jednosti uma – De unitate intellectus*, p. 111; Demetra, Zagreb, 1995.

[82] Cf. Guido Kaschnitz von Weinberg: *Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik; u: Ausgewählte Schriften*, Bd. I *(Kleine Schriften zur Struktur)*, p. 17 et sqq; Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1965.

u odnosu na središte usmerava ka vektorskim pravcima koji proizlaze iz konvergencije optičke mreže u kojoj posmatrač sagledava delo. Odnosi elemenata nisu ni proizvoljno određeni, ni segmentirani, ni raspoređeni po principu kvadratne mreže, karakteristične za egipatsku umetnost izuzimajući period Amarne (1370- cca. 1345. pre.n.e). Razlika između tzv. kartezijanske rešetke opažanja, za koju je ljudski rod neurofiziološki predodređen, i kvadratiranja pikturalnog prostora, kao izraza mehaničke i eksplicitne shematizacije vizuelnosti koja se nameće kao kanonska, ujedno predstavlja i momenat kulturalne diferencijacije semitsko-hamitske i indogermanske umetnosti (ujedno treba podsetiti na to da ove stilske kategorije nemaju nikakve veze sa geografskim, religijskim i vrednosno-etičkim kvalifikacijama). U tendenciji ka geometrizovanju i shematizaciji kompozicije orijentalna umetnost se, davno pre religijski motivisane zabrane prikazivanja ljudskog lika u ovom mediju, odrekla i specifično evropske težnje ka prenošenju narativne strukture verbalnog teksta u vizuelni tekst, koja svoj pandan ima u obrnutom procesu ekfrazisa. Ne treba zato da čudi da ono što je Alberti postavio kao dostojnu dužnost najboljim slikarima – prikazivanje toka događaja u kompozicionom obrascu *istoria*-e[83] – ne može da se pronađe ni u jednom delu egipatske i bliskoistočne umetnosti. Nizovi likova u neprekinutom mimohodu ispred trijumfujućeg vladara, verske ceremonije ili kolektivni građevinski poduhvati prikazani su ili u vidu jednosmernog kretanja ka nekom krajnjem odredištu u kome se po pravilu ne manifestuje nikakva reakcija, te ovi prikazi zapravo ilustruju neki proces ili čin, ali ne i dramatski sukob ili divergenciju horizontala i vertikala iz koje proizlazi uravnotežujuće dejstvo vektorske dijagonale, kao osnovno kompozicione dominante i dinamičkog činioca u evropskoj umetnosti u periodu od visoke renesanse pa do apstraktnog ekspresionizma. Na mnogim prikazima kolektivnih poduhvata u orijentalnoj umetnosti uglavnom je korišćeno horizontalna stratifikacija registara prikazivanja, u kojoj su pojedini, sadržajno gotovo istovetni registri, mehanički povezivani jedni sa drugima, i to ne (samo) zbog nedostatka tehničkih znanja o perspektivnoj projekciji, nego pre svega zbog imanentne nemogućnosti reprodukovanja prostorno-logičkog kontinuuma.

---

[83] *Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta.* ***Grandissima opera del pittore sarà l'istoria*** (podv. – R. P): *parte della istoria sono i corpi: parte de'corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie* – Leon Battista: Della Pittura, lib. secondo, 33, p. 116; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002.

Ako proširimo analizu i na aspekte lingvističkog razlikovanja između semitskih i indogermanskih jezika, primetićemo da prvi, po morfološkom kriterijumu, pripadaju tipu tzv. aglutinativnih jezika, tj. jezika u kojima su reči rezultat linearnog nizanja morfa, dok indogermanski jezici spadaju u jezike u kojima se oblici reči formiraju dodavanjem odgovarajućih nastavaka na osnovu, te u njima ne postoji podudarnost između morfema i morfa u linearnom nizu.[84] Slično formativnim principima u jezičkom iskazu, uzimajući u obzir brojne izuzetke i nedovoljnu istraženost ovog međuodnosa, u umetnost naroda indogermanskog porekla uvek postavlja jednu referentnu strukturu ili barem jednu referentnu tačku ka kojoj konvergiraju odnosno iz koje se vektorskim izvođenjem uspostavljaju smernice dinamičke – fizičke ili motivacione - ekstenzije pokreta, koje, u različitim kompozicionim strukturama, predstavljaju *kompozicione dominante*. Ove dominante, koje određuju suštinu simboličkog iskaza likovnoumetničkog dela, po pravilu odstupaju od pravilnog optičkog obrasca kartezijanske rešetke.

Pored težnje ka što celovitijoj i rigidnijoj geometrizaciji pikturalnog polja (a ona je prisutna u ništa manjoj meri i u trodimenzionalnom prostoru u disponiranju plastičkih i arhitektonskih elemenata)[85] značajno je pomenuti još jednu osobenost orijentalne umetnosti koja je, iako je zahvaljujući različitim oblicima razmene između Zapada i Istoka, u izvesnom stepenu, ali sa karakterističnim modifikacijama, prisutna i u umetnosti romanike i gotike – strogo simetrično raspoređivanje masa oko aksijalne osnove, koja se poklapa sa geometrijskom osovinom pikturalnog

---

[84] *Primjerice, ima dovoljno svjedočanstava da u Sjevernoj Americi postoje korelacije između pojedinih nizova kulturnih obilježja i različitih jezičnih skupina. To uopće ne iznenađuje, jer mogli bismo očekivati i da kulturna obilježja lakše dijele ljudi koji govore istim jezikom nego narodi koje jezične zapreke sprečavaju u slobodnoj komunikaciji i interakciji. Stoga se arheolozi rijetko bune protiv pripisivanja keltskoga jezika nositeljima kulture La Tène, germanskoga jastorfskoj kulturi ili različitih bantu jezika pojedinim afričkim keramičkim stilovima. Tu naglasak mora biti na nepotpunim jednadžbama jer uvijek možemo navesti neke iznimke. Radi se, primjerice, o narodima koji dijele isti jezik, ali posjeduju radikalno različite kulture, poput Arapa ratara u odnosu prema Beduinima ili o različitim jezičnim skupinama koje dijele kulture koje se teško mogu međusobno razlikovati, npr. među lingvistički raznolikim selima Pueblo Indijanaca na američkom jugozapadu* – James P. Mallory: *Indoeuropljani*, p. 212; Školska knjiga, Zagreb, 2006.

[85] Cf. Heinrich Schäfer: *Principles of Egyptian Art*, pp. 159-198 (Methods of rendering spatial distribution); Claredon Press, Oxford, 1974.

polja[86] Alojz Rigl (Alois Riegl) je za ovu kompozicionu shemu koristio jednu veoma srećno nađenu sintagmu – *grbovni stil* (*der Wappenstil*). Grbovni stil ne znači ništa drugo do izraz želje da se elementi kompozicije bezostatno potčine principu simetrijske raspodele, bez obzira na dinamičku deficijentnost jedne takve, po shvatanju indogermanskih naroda, umetnosti neprimerene jednostavne krute sheme.[87] Ovaj simetrijski raspored stoji u dijametralnoj suprotnosti prema principu harmonijskog rasporeda elemenata likovne kompozicije, u kome se ne insistira na uspostavljanju puke kvantitativne ravnoteže nego na zadovoljavanju optičkog doživljaja jedinstva protivrečnih i nejednakih a uzajamno nezamenjivih elemenata, iz čijeg konstantnog narušavanja i uspostavljanja spoljašnjeg ekvilibrijuma proizlazi unutrašnja koherentnost. Protivrečnost harmonijskog rasporeda elemenata kompozicije zadovoljava specifično indogermansku potrebu za ostvarenjem celine kao prevladavanja protivrečnosti u jedinstvu suprotnosti.[88] Treba takođe imati u

---

[86] *Na sve staroegipatske figure u punoj plastici bez izuzetka može da se, od temena pa do reproduktivnih organa, postavi jedna ravan, koja glavu i trup deli na dve simetrične polovine. Prirodan simetrijski odnos ljudskog tela treba po mogućstvu zadržati u umetnosti, a promene, trenutne pokrete, potisnuti. Nikada se ne nailazi na pomeranje glave ili trupa na jednu stranu. Oni su uvek na jednoj liniji, čak i kada je telo pognuto unapred ili unazad* – Alois Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste, p. 258; Hermann Böhlaus Nachf, Graz – Köln, 1966.

[87] *Princip 'grbovnog stila', apsolutna simetrija, imao je u poznoj antici svuda jednu zapaženu ulogu, što je možda povezano sa opadanjem staralačkih mogućnosti u umetničkom životu ovog vremena, pošto je helenistička umetnost još vodila računa o relativnoj simetričnosti u dekoracijama i izbegavala po mogućnosti nezanimljivost apsolutne simetrije. Otuda se ne može pravilno shvatiti zašto nam ornamentalni grbovni sistem sasanidskih svilenih tkanina deluje tako neobično azijatskim, u potpunosti nezapadnjačkim* – Alois Riegl: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, p. 37; Richard Carl Schmidt&Co, Berlin, 1923.

[88] Govoreći o razlici između arhaičke i klasičke forme u grčkoj umetnosti, fon Vajnberg kaže: *Značaj ove promene leži... u tome što sada one sile plastičkog oblikovanja čiji se zadatak sastoji u otelovljenju onog organsko-životnoga, deluju u istom polju u kome... do izražaja dolazi i apstraktna zakonitost opštih predstava o prostoru i telesnosti, naime u oblasti delovanja sile teže. Time je antagonizam između slobode i nužnosti uklonjen iz suprotstavljenosti tela i prostora i prenesen u domen same plastičke figure. Dok sila teže ili, što je isto, masa, predstavlja opštu zakonitost odnosa tela i prostora, u istoj toj masi deluje životvorna snaga organskoga u suprotnom smislu. Kod Dorifora nastaje ona dijalektička uzajamnost opterećenja i snage koju po tradiciji označavamo kao klasičku formu grčke* ***tektonike.*** *Ova tektonika više se ne sadrži u antagonizmu između ekspresivno oživljene forme tela koja nastoji da se nametne i beskonačne zakonitosti prostora, antagonizma koji simbolizuje* ***suprotstavljenost čoveka i sveta****, nego se sukob premešta u domen samog plastičkog dela, dakle statue – Guido Kaschnitz von Weinberg: Formprobleme des Übergangs von der archaischen zur klassischen Kunst; u: Ausgewählte Schriften,* Bd. I: *Kleine Schriften zur Struktur*, p. 163; Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1965.

vidu i da je dualistička podela u orijentalnoj slici sveta prisutna ne samo u kompozicionim principima likovnih umetnosti nego i u religijskim predstavama i osnovnim saznajnoteorijskim postavkama. Nasuprot tome, za indogermansko shvatanje stvarnosti karakterističan je, kako je to Emil Benvenist (Emile Benveniste) u svojim sveobuhvatnim analizama struktura srodstva, panteona, obrednih praksi i broja i odnosâ društvenih slojeva narodâ indogermanskog porekla nedvosmisleno pokazao, karakterističan trijalistički obrazac struktuiranja, po kome se između dve kontrerne, funkcionalne ili hijerarhijske suprotnosti, postavlja jedan posredujući element, koji je po pravilu nosilac odbrambenih odnosno zaštitničkih funkcija[89], što bi se, prevedeno u termine nauke o umetnosti, moglo označiti kao kohezioni činilac kompozicionog jedinstva, koji proizlazi iz potrebe uravnoteženja nastale iz isključivih, centrifugalnih tendencija koje prete da ugroze umetničko delo kao celinu. Ukoliko takva dinamička spona nije prisutna, umetničko delo se dezintegriše u niz izolovanih pojedinačnih prikaza koji se nekim spoljašnjim okvirom (kanelurama, graničnom linijom, okvirom od materijala različitog od medijalnog materijala dela, bordurom na tkaninama) izdvaja kao celina i neimanentno povezuje u jedno eklektičko jedinstvo. Eklekticizam je neposredno očigledan u primerima arabeskne dekoracije, gde nasumično povučena granična linija, koja dimenzije i oblik dela prilagođava heteronomnim zahtevima njegove dekorativne funkcije, preseca kontinuirano nizanje paradigmatičnih geometrizovanih floralnih motiva (uglavnom grane akantusa i polupalmete), tako da je utisak koji takav postupak proizvoljnog uokviravanja ostavlja zapravo utisak fragmenta jedne celine koja nije zamišljena kao centrički struktuirano jedinstvo tj. kao naraciono postavljena konkatenacija funkcionalno i uzročno povezanih i smisaono jedinstvenih prizora, nego kao beskonačno rizomsko polje istovetnih, mehanički povezanih motiva.

Ipak, ovako u najkraćim crtama naznačene osnovne razlike koje mogu da se uoče između kompozicionih principa umetničkog stvaralašta semitskih i indogermanskih naroda, još uvek ne govore ništa ili gotovo ništa u prilog tezi koju smo postavili, a to je da podela na Orijent i Okcident ne može da se izvede iz jednostavnog razgraničavanja ovih velikih kulturalnih tipova po navodno samoočiglednim prirodno-geografskim i religijskim kriterijumima. Kako bi se ta linija podele, ukoliko

[89] Cf. Emil Benvenist: *Rečnik indoevropskih ustanova*, pp. 187-195 et passim; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2002.

ova podela uopšte može da se sprovede u takvim pojednostavljenim oznakama, pravilno povukla, istorija i teorija umetnosti najpre moraju da se najtešnje povežu sa fizičkom antropologijom, etnologijom, paleolingvistikom, istorijom i arheologijom Bliskog istoka i klasičnom arheologijom, kako bi u jednom interdisciplinarnom pristupu, čijim začetnicima mogu da se smatraju, svaki u svom naučnoistraživačkom domenu, Žorž Vaše de Lapuž (Georges Vacher de Lapouge), Osvald Špengler (Oswald Spengler), Jozef Stržigovski (Josef Strzygowski) i Hans Ginter (Hans Günther). Drugim rečima, neophodno je utvrditi istorijskoumetničku genezu odnosa tzv. orijentalne umetnosti i umetnosti zapada, ne kao odnosa pukih kulturalnih konstrukata, nego tako da se pokaže da umetničko stvaralaštvo i jedne i druge provenijencije u kompozicionom i tematsko-motivskom pogledu koincidira sa pravcima migratornih kretanja indogermanskih naroda iz oblasti severozapadne Evrope (priobalje Baltika) prema Balkanskom poluostrvu i grčkom arhipelagu (Jonska i Dorska seoba, počev od cca. 1400.g. pre n.e. i potiskivanje pelaških, pretežno zemljoradničkih matrijarhalnih naroda i kritske kulture)[90] te, preko današnje južne Ukrajine i Karpata, prema Iranskoj visoravni i severozapadnom delu Indijsko-pakistanskog potkontinenta, uz potiskivanje domicilnog dravidskog stanovništva i njegove kulture. Cilj bi bio da se dokaže kako su veze ovih geografski i religijski navodno autohtonih celina mnogo složenije i bliže nego što se to uobičajeno pretpostavlja, kao i da razlike koje su se u dugom istorijskom periodu njihove etnogeneze i posledične diferencijacije formirale, treba tražiti na planu *principa umetničkog stvaralašta putem formalne analize umetničko-zanatski oblikovanih artefakata*, a ne u *izboru i transferu tema i motiva koja je uslovljena nacionalno-stilskim specifičnostima ili nekom vrstom kulturalne ili političke dominacije u dužem ili kraćem trajanju.* Uspostavljanjem indogermanske mikenske kulture na grčkom kopnu i kasnijim osvajanjem Krita i potiskivanjem minojske kulture koja je po mnogim svojim obeležjima bila pod uticajem kulturalne paradigme egipatskog Srednjeg carstva, čiji uticaji se ponajviše ogledaju u karakterističnim modifikacijama dekorativnih matrica egipatskog ornamenta, uz prilagođavanje *linearnog A pisma* iz koga je izvedeno *linearno B pismo* (takođe nepodesno za fleksivni tip jezika kakav je bio onaj kojim su govorili indogermanski Grci, što dokazuje da je u etničkom i rasno-antropološkom smislu reč o dva potpuno različita naroda ili dve etno-lingvističke zajednice). U arhitekton-

[90] Tukidid: *Povijest peloponeskog rata*, 1-12, pp. 13-19; Dereta, Beograd, 1991.

skom pogledu, tip kuća koji su osvajači doneli iz svoje prapostojbine predstavlja kružnu građevinu iz koje se razvila apsidalna konstrukcija,[91] koja će imati presudan značaj za transformaciju rimske bazilike u hrišćanski sakralni objekat u periodu vladavine Konstantina Velikog (323-337. g.) Upravo arhajski megaron, kao i funeralne građevine kružnog tlocrta (cf. Atrejevu grobnicu u Mikeni, cca. 1330-1300 pre n. e.) predstavljaju suštinski suprotan tip građevine kada se uporede sa prehelenskom ili staroitalskom pravougaonom kućom s unutrašnjim dvorištem.[92] Na Apeninskom poluostrvu proces indogermanskih migracija završava se slamanjem kulturalne i vojno-političke dominacije Etruraca, a sukob između Eneje i Turnoa, koji se svoju pesničku transpoziciju našao u Vergilijevoj *Eneidi,* i koji se završava Enejinom pobedom i stvaranjem pretpostavki za zasnivanje grada Rima (po tradiciji 753. g. pre n.e), nije sukob između Orijenta i Okcidenta, nego sukob dva vodeća predstavnika istog, indogermanskog, porekla.[93] Tok događajâ koje Vergilije izlaže u ovom spevu predstavljaju još jedan prilog tvrdnji o besmislenosti geografskog lociranja Orijen-

---

[91] *Kružna kuća, koja je karakteristična za ove zapadnoevropske naseobine, u Italiji se razvija u rimsku kuću. 'Stara jednostavna kružna koliba je umnogostručena i u velikom broju simetrično raspoređena oko pravougaonog dvorišta. Zatim su s vremenom pojedine prostorije postajale pravougaone a kupasti krov zamenjen ravnim krovom, ali je unutrašnje dvorište, u kome se pripremala hrana i obavljali domaći poslovi, uvek ostalo, tako da ono može da se prepozna čak i u atrijumu kuća u Pompeji* – Hans F. H. Günther: *Rassenkunde Europas mit besonderer Berücksichtigung der Rassengeschichte Hauptvölker indogermanischer Sprache*, p. 160; J. F. Lehmanns Verlag, München, 1929.

[92] *Najznačajnije građevine Rimljana, u pravom smislu rimske, nastale su povezivanjem zasvođenog tipa građevine sa helenskim izborom formi. Rimska privatna kuća, po pravilu jednospratna, razvila se iz italijanske seoske kuće, koja je objedinjavala stambene prostorije, žitnicu i štalu pod jednim krovom. Atrijum gradske kuće predstavlja trem seoske kuće.* **Tek nakon probijanja svoda moglo je da nastane otvoreno, stubovima okruženo dvorište** (podv. – R. P.), preuzeto iz grčkog graditeljstva – Berthold Haendcke: Entwicklungsgeschichte der Stilarten, p. 27; Verlag von Velhagen&Klasing, Bielefeld/Leipzig, 1913.

[93] Kako Vergilije navodi u sedmom pevanju Eneide (VII, 370-372) Turno, koji je u službi kralja Latina, vodi poreklo iz Mikene:

Si gener externa petitur de gente Latinis
Idque sedet Faunique premunt te iussa parentis
Omnem equidem sceptris terram quae libera nostris
Dissidet, externam reor et sic dicere divos.
Et Turno, si prima domus repetatur origo,
Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae (podv. – R.P.)
(*En*, 367-372)

ta jugoistočno od Bosfora odnosno južno od Krita i Sicilije. Eneja, kao mitski osnivač Rima i njegovi saputnici, poreklom su iz Troje, maloazijskog polisa koji je osnovao jedan ogranak indogermanskih doseljenika, čiji tragovi su jasno prepoznatljivi u prva dva arheološka sloja u temeljima tipično nordijske pravougaone kuće koja se transformisala u grčki megaron, te se smatra da je vladajući indogermanski sloj preuzeo vlast između 2200 i 2000. g. pre n. e. Troja II, s polumitskim Enejom koji je pripadao ovom vladajućem sloju stanovništva Troje, uništena je od strane Ahajaca u slavnom Trojanskom ratu.[94] S druge strane, Etrurski gospodari Italije bili su poreklom Semiti koji su, verovatno pomorskim putem, iz Male Azije stigli u Italiju znatno pre ovih događaja. Utoliko je jasno da ne može biti ni reči o nekakvoj podudarnosti između kulturalnog i geografskog kruga Istoka i Zapada. Dug period neprekinutog napretka koji je obeležio kraljevstvo i republiku zasnivao se na strogom poštovanju Zakona dvanaest tablica, kao i na pravu građanstva koje je samo u izuzetnim slučajevima dodeljivano ne-rimskom stanovništvu. Kada je ova tendencija zamene etničke socijalno-ekonomskom osnovom društvene stratifikacije konačno kodifikovana zakonima cara Karakale (Caracalla) – sina jednog Afrikanca i Sirijke – 212. g, kojima je pravo rimskog građanstva dato svim slobodnim stanovnicima Carstva, time je samo formalizovano stanje u kome se Rim, posle dvestotine pedeset godina postepene degradacije našao – naime od preko milion stanovnika grada u I v. n. e. etničkih Rimljana bilo je svega sedemdesetak hiljada. Karakteristično je i to da se ovaj proces narušavanja etničke homogenosti Rimljana indogermanskog porekla hronološki podudara sa pojavom i napredovanjem hrišćanstva, koga u ovom ranom periodu njegove istorije ne treba poistovećivati sa hrišćanstvom kakvo je izgrađeno tokov dve hiljade godina evropske istorije. Već u vreme delovanja Apostola dolazi do često otvorenog sukoba između tzv. „Hebrejista", hrišćanskih neofita koji su smatrali da hrišćanstvo predstavlja usavršeni oblik judaizma i koji su zahtevali poštovanje jevrejskih običaja i ritualne prakse, uz uskraćivanje paganskim preobraćenicima prisustva verskim obredima.[95] Onaj dualizam koji je do dna prožimao semitski pogled na svet manifestovao se u verskom fanatizmu

---

[94] Cf. Hans F. K. Günther: *Rassenkunde Europas mit besonderer Berüksichtigung der Rassengeschichte Hauptvölker indogermanischer Sprache,* pp. 165-167; J. F. Lehmanns Verlag, München, 1929.

[95] V. Mirča Elijade: *Istorija verovanja i religijskih ideja*, t. III, p. 272 et sqq; Bard-fin, Beograd; Romanov, Banja Luka, 2003.

i ikonoklastičkom prozelitizmu, zahvaljujući kome su, u velikim urbanim centrima bliskoistočnih i egipatskih kolonija, bezobzirno rušeni prvorazredni arhitektonski spomenici, uništavani plastički prikazi antičkih božanstava i heroja, a u ovim pohodima harangiranih masa na antičko nasleđe stradali su naučnici i umetnici (ubistvo matematičarke Hipatije u Aleksandriji).[96] Nepomirljivost i isključivost u pogledu dogmi koje je zastupalo dovodila je ponekad i do reakcija većinske politeističke populacije, čak i na nivou najviše državne vlasti („re-paganizacija" koju je preduzeo car Julijan (Flavius Claudius Iulianus, *imperabit* 361-363. g). Ipak, neizbežnim napredovanjem i učvršćenjem hrišćanstva – kao što je rečeno, hrišćanstvo, koje je igralo značajnu ulogu u određivanju granice između Orijenta i Okcidenta, po svojim izvornim suštinskim obeležjima, nema nikakve veze sa indogermanskim etosom evropskih naroda i predstavlja domestikovan i preoblikovan import sa semitskog istoka – došlo je i do neminovnih promena u oblasti principa umetničkog stvaralaštva, pre svega u pogledu na retrogradnu koncepciju prikazivanja prostora u slikarstvu katakombi, kao i u izmeni tipičnih fiziognomskih crta u figuralnim kompozicijama.

Ranohrišćanska umetnost (slikarstvo katakombi) predstavlja potpuno autonoman umetnički stil u odnosu na njoj savremenu i dominantnu antičku umetnost, čije se shvatanje prostora, po Dvoržaku, zasniva na peripatetičarskoj teoriji o principu kauzalnosti i sveopšte povezanosti pojava i predmetâ, što je našlo izraza u predstavljanju prostora kao kompaktnog ograničenog isečka prirode, sa

---

[96] Iako su podsticaji, izbor reči i ton koje koristi proizašli iz njegovog neskrivenog filohelenstva i prosvetiteljskog indiferentizma, Gibonov (Edward D. Gibbon) prikaz delovanja ranohrišćanskog fanatizma ne može, barem ne u celini, da se odbaci kao neverodostojan i tendenciozan. Govoreći o donatizmu, jednoj uticajnoj hrišćanskoj sekti u ovom ranom razdoblju konstituisanja hrišćanske crkve, Gibon kaže: *Mnogi od tih fanatika grozili su se života i žudeli za mučeništvom, a smatrali su nebitnim na koji će način i od čije ruke poginuti, ukoliko su njihovo ponašanje osveštale namera da se posvete slavi istinske vere i nada u večnu sreću. Ponekad su grubo remetili svetkovine i skrnavili paganske hramove, u nameri da nateraju najrevnosnije idolopoklonike da osvete uvređenu čast svojih bogova. Ponekad su silom upadali u sudnicu i primoravali prestrašenog sudiju da izda naredbu da ih smesta pogube. Često su na javnim drumovima zaustavljali putnike i obavezivali ih da im zadaju udarac mučeništva, obećavajući im nagradu ukoliko pristanu, a preteći trenutnom smrću ukoliko odbiju da im učine takvu krajnje neobičnu uslugu. Kada bi ih izneverila sva ostala sredstva, najavljivali bi dan kada će se, u prisustvu prijatelja i braće, strmoglaviti sa neke visoke stene, te su pokazivane mnoge litice koje su se proslavile brojem verskih samoubistava. U postupcima tih očajnih zanesenjaka, kojima se jedna strana divila kao božjim mučenicima, dok ih se druga gnušala kao Sotoninih žrtava, nepristrasni filozof može otkriti uticaj i poslednju zloupotrebu onog nesavitljivog duha prvobitno proisteklog iz karaktera i glavnih odlika jevrejskog naroda* – Edvard Gibon: *Opadanje i propast Rimskog carstva*, pp. 273-274; Službeni list SRJ i Dosije, Beograd, 1996.

kojim prikazani likovi stoje u neraskidivoj vezi[97]. Ranohrišćanska umetnost, s druge strane, iako se u pogledu slikarske tehnike i kompozicionih rešenja nadovezuje na antička otkrića, insistira na shematizaciji forme i minimalizovanju prisustva pozadine.[98] Ovaj preokret proizlazi iz neantičkog odricanja od prolaznih ovosvetskih vrednosti i davanja primata spasenju duše nad lepotom i skladnošću tela.[99]

Pored intelektualnih, psiholoških i religijskih činilaca u nastanku i smenjivanju stilova, Dvoržak je u objašnjenju uzrokâ formiranja ranosrednjovekovne umetnosti i romanike uveo i etničko-demografske uticaje, jer bi *jedno čisto semitsko hrišćanstvo, koje se protivi svakoj povezanosti ideje boga i njenog likovnog predstavljanja, bilo isto tako nezamislivo kod sredozemnih naroda, kao što se nije mogao prihvatiti ni materijalistički antropocentrizam grčko-helenističke umetnosti u hrišćanstvu*.[100] Ni u romanici niti u gotičkoj umetnosti Dvoržak ne vidi isključivo religijske motive i ciljeve nego prisustvo procesa postepenog uravnotežavanja „duhovnog" i „materijalnog" aspekta umetničkog stvaranja, koji, u kontinuiranom porastu interesovanja za prirodne zakonitosti i antičko nasleđe dovodi gotiku do njenog nužnog okonča-

---

[97] *Međutim, već u ranohrišćansko doba onaj oštar paralelizam dvaju pogleda na svet pronašao je izmirenje u jednoj visokoj umetničkoj vrednosti tamo, gde je crkvena ili svetovna organizacija potčinjavanje pojedinca stvorenom zakonu, tamo gde je vera dobrovoljno prihvaćena kao zakon. Iz takvih pretpostavki nastale su one minijature kao čiji raskošan primer može da posluži na purpurnoj osnovi naslikan Kodeks iz Rosana* (vizantijski evangelijar iz V veka, prim – R. P) ***Zapadnjačko je ovde istorijsko a ne simboličko izvođenje pojedinih scena iz legende o Hristu, zapadnjačko je takođe realističko delimično žanrovsko prikazivanje delovanja, zapadnjački su delimično pojedini likovi, odeća, pojedini predmeti koji karakterišu okolinu i još donekle slikarsko-plastičko modelovanje telâ.*** (podv. – R. P.) – Heinrich Glück: *Die christliche Kunst des Ostens*, p. 20; Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1923.

[98] *Telesnost se svodi na minimum tako što se likovi poklapaju sa jednom optičkom vidnom ravni, a kako se ova vidna ravan u suštini poklapa sa pozadinom, ona se u svesti posmatrača preobražava u jedan nefiguralan prostor. Opipljivo, plastičko-trodimenzionalno je gotovo u potpunosti uklonjeno* – Max Dvořák: *Die Anfänge der christlichen Kunst; u: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 17; Piper&Co. Verlag, München, 1928.

[99] *U ovom novom jedinstvu oblika i prostora ne leži neposredan napredak u smislu klasičkog ili modernog podražavanja prirode, nego jedno postupno, na novim metafizičkim potrebama i shvatanjima zasnovano, prevrednovanje umetnosti, različite kako od one antičke, tako i od umetnosti starijih perioda. Ono se sastojalo u tome što je izbrisano sve ono što je bilo orijentisano ka telesno bivstvujućem i ka čulnom životu kao cilju umetničkih težnji, u korist novog psihocentričnog shvatanja sveta, a vera u jedan natčulan poredak stvari bila je uzdignuta iznad čulnog iskustva* – Ibidem, p. 20.

[100] Max Dvořák: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*; U: Ibidem, p. 51.

nja[101]. O Dvoržakovom shvatanju istorije umetnosti kao kontinuiranom nizu preobražaja svedoči i njegova teorija o prelamanju opštih, svetsko-istorijskih filozofskih i naučnih koncepcija u optičkim formama, koje obeležavaju jedinstvo stila. Naglašavajući značaj koji je imalo shvatanje prostora u različitim periodima istorije umetnosti, Dvoržak ukazuje na jednu gotovo evolutivno-dijalektičku tendenciju u protivrečnosti koncipovanja prostora u ranohrišćanskoj i romaničkoj umetnosti, koju je gotika izmirila kombinovanjem kubizma forme i neograničenog prostora.[102] Dvoržak, međutim, nije bio prvi koji je u teoriji umetnosti naznačio kompozicione karakteristike rimske umetnosti, nasuprot onima nastalim pod orijentalnim uticajem. Franc Vikof (Franz Wickoff) je još 1895. godine u jednom razmatranju posvećenom iluminisanom grčkom rukopisu poznatom kao *Die Wiener Genesis* (*Bečko Postanje*) izdvojio dva distinktivna obeležja tipično rimske likovne kompozicije: kontinuiran narativ i iluzionistička tehnika[103]. Protivrečnost koja se ovde javlja – protivrečnost između organsko-kontinuelno koncipiranog narativa i slikarskih izražajnih sredstava i mehanički-diskontinuiranog nizanja i plastičke supstancijalizacije u figuralnoj reprezentaciji – jeste i osnovna razlika koja može da se odredi kao granična linija

---

[101] T*ako je, međuim, u srednjem veku postepeno došlo do novog vraćanja formama, što je smatrano prvim pokušajima grafičkog, plastičkog i slikarskog oživljavanja jednog novonastalog interesovanja za prirodu* – Ibidem, p. 66.

[102] *1. U hrišćanskoj antici i ranom srednjem veku: apstraktno duhovno povezivanje i kretanje dematerijalizovanih formi u idealnom prostornom okruženju; 2. u romaničkoj umetnosti: poredak koordiniranih kubičnih formi i idealnih, iako kubički mišljenih, tela u prostoru u apstraktnoj kompozicionoj shemi; 3. u gotici: idealna povezanost kubičkih formi u realnom isečku iz beskonačnog prostora* – Ibidem, p. 125.
Naturalizam je počeo da se uvlači u gotičku umetnost a srednjovekovni arhitekta Vijar de Onekur veoma je ponosan kada u svom skicen-bloku da njegov prikaz lava potiče iz života. To je bio početak odvajanja od orijentalne stilizacije a bio je u saglasnosti sa nestajanjem uticaja sa istoka u svim oblastima – J. A. Jairazbhoy: Oriental Influences in Western Art, p. 46; Asia Publishing House, London, 1965.
Čovek gotike nije čist tektoničar kao što je to Grk. Naprotiv, on je, nadovezujući i okončavajući veliki proces oduhovljenja osećanja koji nastaje u helenizmu, oblikovalac unutrašnjeg prostora. Prostor nije više običan akcident jednog čisto tektoničkog procesa nego ono primarno, on je ishodišna tačka arhitektonske koncepcije. Za čoveka gotike bilo je važno da omogući ovom prostoru izražavanje života, što je odgovaralo idealnim ciljevima njegovog umetničkog delovanja – Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik, p. 104; R. Piper&Co. Verlag, München, 1918.

[103] *Pod prvim se podrazumeva izvođenje različitih, međusobno povezanih momenata fabule na celovitoj ujednačenoj površini... Pod iluzionizmom Vikof podrazumeva istinsko slikarstvo, povlačenje crtača iza slikara, koji svoju nameru ostvaruje isključivo putem svetlosti i boje, čime se forma razrešava u prostoru, ali samo prividno, zato što se utoliko delotvornije integriše u oku posmatrača* – Josef Strzygowski: *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Früchristlichen Kunst,* pp. 3, 5; J.C.Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1901.

koja deli ono orijentalno (semitsko) od onog okcidentalnog (indogermanskog) u predstavnom svetu evropske umetnosti, koji se iznutra ispresecan ovim granicama i ovim latentnim „sukobom", čije je razrešenje ili kompromisni ishod nepotrebno tražiti i nemoguće pronaći.[104]

U vezi sa drugom karakteristikom ranohrišćanske umetnosti – promenom u predstavljanju fiziognomskih tipova – treba najpre napomenuti da se u čitavoj mitološko-običajnoj tradiciji, počev od arhajske Grčke, preko rimskog kraljevstva i republike do ahemenidske i sasanidske Persije, kao idealan fizički tip koga opisuju kako Homer, Pindar, Apolonije sa Rodosa i drugi helenski pesnici pripadnike ratničke aristokratije i intelektualnih slojeva društva opisuju kao dolikokefalne kavkazoide (Menelaj i Ahilej u *Ilijadi*) dok se robovi i pripadnici predstavljaju kao osobe niskog rasta, brahikefali tamnije puti.[105]

Hrišćanska umetnost, koja je u svom inicijalnom izrazu delila sa umetnošću islama odbojnost prema prikazivanju ljudskog lika i realizovala se gotovo isključivo u prikazivanju simbola (riba, golub, krst). Međutim, s uključivanjem hrišćanstva u krug – iako još samo u svojim vrednosnim i estetičkim merilima indogermanskog tipa – helenističko-rimske kulture, ono u svom umetničkom iskazu postepeno prihvata i prikazivanje ljudske figure. Međutim, ovi rani prikazi Hrista – koji u velikoj meri podseća na predstave Apolona ili Orfeja - kao dobrog pastira, u svom fiziognomsko-ikonografskom aspektu predstavljaju rezultat neposredovanog preuzimanja kanonskih kriterijuma lepote iz klasične antike i njihovo prenošenje u kompozicioni ambijent jedne predominantno semitske umetnosti. Slikarstvo kata kombi zato pruža izvanredan primer pogrešnog puta kojim bi se krenulo kada

---

[104] Razmatrajući stilske razlike između iluminacija u *Bečkom Postanju i Ešbarnamovom Petoknjižju,* Stržigovski zaključuje: *Bečko Postanje i Ešbarnamovo Petoknjižje pripadaju ne samo različitim umetničkim krugovima, čak i korenovi iz kojih bi se oni razvili bili bi veoma daleko jedni od drugih. Izvesno. Ali to nije suprotnost jednog grčko-vizantijskog i jednog rimsko-germanskog sveta umetnosti... nego je to suprotnost dve rase – one kojoj su pripadali Grci i Rimljani i semitske... Ešbarnamovo Petoknjižje suštinski se razlikuje od svojih helenističkih savremenika nedostatkom umetničkog jedinstva. Karolinški slikari su pak daleko od ilustrovanja hronika; njihova dela, kao i njihovi sirijski i grčki uzori, ispunjena su najfinijim ritmom i jednim neuobičajenim idealnim jedinstvom prostornog poretka* – Ibidem, pp. 36-37

[105] Cf. Hans F. K. Günther: *Rassenkunde Europas mit besonderer Berücksichtigung der Rassengeschichte Haupvölker indogermanischer Sprache*, pp. 181-201; J. F. Lehmanns Verlag, München, 1929.

bi se na ranohrišćansko slikarstvo primenili analitički postupci ikonologije *stricto sensu*. Čak ni prisustvo **isključivo** „orijentalnog" tematskog okvira i odgovarajućih motivskih kompleksa još uvek ne bi činilo jedno umetničko delo orijentalnim, ukoliko ne pretpostavimo namernu imitaciju orijentalnih kompozicionih principa. Orijentalna i zapadnjačka umetnost, koje se izgrađuju u dva velika samostalna umetnička stila, jesu jedan od momenata neodvojivih od pra-slike sveta koja dolazi do izražaja u svim manifestacijama jedne kulture.[106] Razmatrajući stanje u kome su se nalazile antičke društvene institucije, nauke i umetnosti, Jakob Burkhart (Jakob Burkhardt) je primetio da upravo u estetičkim kriterijumima i oblikovanju ideala fizičke lepote u figuralnim kompozicijama dolazi do dalekosežnih promena, koja se manifestuje time što je *u ovom vremenu neporeciva degeneracija rase, barem u višim slojevima. Ovaj sud se ne ograničava na saopštenja pisaca, koji pogdekad nagoveštavaju ovakve pojave, nego umetnost pruža neporeciv dokaz u bezbroj spomenika, i to u takvima u kojima se ne može dovoditi u pitanje sposobnost umetnika. U većini portreta ovog doba dominira delimično prirodna ružnoća, delimično nešto bolešljivo, škrofulozno, nadutost ili ispijenost*.[107] Ono što Burkhart opisuje kao degenerativne tendencije, ne dajući pritom odgovarajuće ubedljivo objašnjenje njihove pojave – objašnjenja se, naime, kreću od posledica velikih epidemija kuge i drugih zaraznih bolesti, pa do narušavanja običajnosnog poretka svojstvenog Rimu u ranijim epohama – može da se, s obzirom na prethodno navedenu promenu demografske strukture, povezanu sa ne-rimskim religijskim pokretima, objasni kao uvođenje semitskog antropološkog tipa kao dominantnog obrasca ljudske lepote. Nije, dakle, reč o spoljašnjim, fizičkim uticajima, nego o specifično hrišćanskom zanemarivanju i preziranju telesnosti, kao i o redefinisanju ideala tela kao predmeta umetničkog prikazivanja, što i

---

[106] *Ljudska zajednica postavlja jedan ideal, koji nameće svim svojim članovima, bilo prisilom i kaznom, bilo blažim putem vaspitanja i uzora. Ovaj ideal, svesno ili nesvesno, od samog početka usmerava volju pojedinca.Za delatni svet ovaj ideal znači društveni poredak, moralne norme, savest. Ali on postoji i za svet osećanja. Svako doba i svaka zajednica ima svoj sopstveni način osećànja, ne samo zato što su svakodnevne životne okolnosti iste, nego zato što se upravo za najosobenije i najizvornije i izgrađuju ideali zajednice, koje stvaraju i personalizuju jake ličnosti* – Heinrich Bulle: *Der Schöne Mensch. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen*, p. 1; G. Hirth's Verlag A-G, München, 1922.

[107] Jakob Burkhardt: *Die Zeit Konstantins des Grossen*, p. 187; Phaidon-Verlag, Wien, 1930.

Burkhart u krajnjoj liniji određuje kao nesposobnost da se ostvare zahtevi klasičkog kanona antike.[108]

Ne treba zaboraviti ni činjenicu da je islam, obnavljajući strogu impersonalnost umetničkog prikazivanja, čime se vratio ishodišnim orijentalnim principima svojstvenim ranom hrišćanstvu, strogom verskom reglementacijom sprečavao prikazivanje ljudskog lika i da je, upravo u trenutku kada je u Vizantijskom carstvu – po svojim društvenim formama i kulturnom nasleđu koje je prihvatilo jedna okcidentalna država - na vlast došao vladar sirijskog porekla Lav Isavrijski (717-741. g.), ne zbog toga što je prihvatio stav islama o umetnosti nego zato što je poticao iz istog etničko-kulturalnog kruga kao i osnivač islama, počinje tzv. ikonoklastički pokret, koji je bio sankcionisan i odlukom crkvenog sabora održanog 754. godine u Konstantinopolju, kojim se nalaže uklanjanje ikona i njihovo uništavanje[109].

Arhitektonski tip bazilikalne građevine koju je hrišćanstvo uzelo kao osnovni oblik sakralnog graditeljstva postepeno je marginalizovao, ali ne i potpuno potisnuo rotundu, koja svoje mesto u rimskoj i ranohrišćanskoj arhitekturi potvrđuje u Panteonu, u crkvi Sv. Sofije u Konstantinopolju, u San Vitale u Raveni (značajno je to što su temelji crkve postavljeni još 526. godine za vreme ostrogotskog vladara Teodoriha Velikog, dakle vladara jednog naroda indogermanskog porekla, čijom se invazijom i domestikacijom, na Apeninskom poluostrvu, barem za jedno izvesno vreme, obnavlja do neprepoznatljivosti izbledeo uticaj indogermanskog genofonda), Teodorihovoj grobnici, te u kapeli Palatini koju je Karlo Veliki sagradio u Ahenu.

---

[108] Postoje, doduše, periodi u kojima umetnost teži da pronađe svoj cilj u jednostranom prikazivanju onoga što je tipično umesto onoga što je lepo i da to tipično prevede čak i u ružno, a da stvarnost koja okružuje umetnika tome ne daje povoda. Ovde, međutim, nije reč o takvoj jednoj sklonosti ka karakterističnome, nego naprosto o **nesposobnosti da se barem i površno pridržava klasičkih ideala lepote, dok spoljašnji svet više nema nikakve veze sa njima** (podv – R.P) – Ibidem, pp. 187-188.

[109] *Pojavom islama u VII veku sa njegovim nepomirljivim stavom prema bilo kakvom živopisnom i skulpturalnom izobražavanju čovečijih i nadčovečijih likova (bezlične slike iz životinjskog i biljnog sveta se nisu negirale) ponovo su oživele one sumnje u zakonitost ikona. Ovo nikako ne znači da je to bilo svugde nego* ***u prvom redu u onim regionima koji su se graničili sa Arabljanima: Mala Azija i Jermenija. Stanovništvo u ovim oblastima se u nacionalnom smislu dosta razlikovalo od helenskih područja Morije, Atike i Makedonije*** *(podv – R.P) Tamo, u centru Male Azije, od iskona su pritajeno živele drevne anticrkvene jeresi: montanizam, markionitstvo, pavlikijanstvo, sve same doktrine koje su po svome duhu bile antikulturne i antiikonične. U toj sferi islam im je bio razumljiviji, nekako savršeniji, duhovniji od* ***hrišćanstva*** – Anton Vladimirovič Kartašov: Vaseljenski sabori, t. II, pp. 195-196, FIDEB, Beograd, 1995.

Poslednje dve građevine imaju poligonalan – dekagonalan odnosno oktagonalan – tlocrt, što predstavlja izvedenu formu kružne osnove, tzv. *zrakastu formu*[110], kako je naziva Stržigovski. Nikako se ne može smatrati slučajnošću to što se upravo u vreme invazije germanskih naroda tokom V veka obnavlja interesovanje za kružnu osnovu sakralnih građevina, od koga, po svoj prilici, potiče i apsidalni dodatak na bazilikama, prilagođenim potrebama hrišćanskog bogosluženja. Naime, još je Tacit (I v. pre n.e), u svom opisu naseobina germanskih plemena u njihovoj prapostojbini, primetio da je osnovni oblik prostorne organizacije naselja kružni, uz gotovo isključivu upotrebu drveta kao građevinskog materijala i jednostavne linearne dekoracije. Iz ovog osnovnog oblika kasnije su se razvile složenije arhitektonske forme.[111] Tako je od pet germanskih kuća prikazanih u reljefima na stubu Marka Aurelija u Rimu četiri kružnog, a jedna četvorougaonog oblika. Već je Gotfrid Zemper (Gottfried Semper), navodeći četiri arhitektonska elementa kao ključne karakteristike, koje ujedno fungiraju i kao kulturalne konstante, različitih tipova građevina, istakao značaj ognjišta kao središnje tačke oko koje se odvijao svakodnevni život i delatnost indogermanskih naroda i što je, u krajnjoj liniji, dovelo do nastanka kuće s kružnim tlocrtom (hut, Hütte).[112]

---

[110] *Ognjište generiše najznačajniju formu plana osnove 'arijske arhitekture' Stržigovskog:* ***strahlenform*** *– radijalni plan koji je, po njegovoj teoriji, proizašao iz religijskih potreba indogermanskih poklonika vatre i sunca i običaja hodanja oko vatre –* Stephen Kite: *'South Opposed to East and North': Adrian Stokes and Josef Strzygowski. A Study in the Aesthetics and Historiography of Orientalism*; Art History, Vol. 26, No. 4, Sept. 2003, pp. 522-525

[111] *Vicos locant non in nostrum morem conexis et cohaerentibus aedificiis:* ***suam quisque domum spatio circumdat*** *(podv – R.P)…. ne caementorum quidem apud illos aut tegularum usus: materia ad omnia utuntur informi et citra speciem aut delectationem. Quaedam loca diligentius illinunt terra ita pura ac splendente, ut picturam ac lineamenta colorum imitetur – Cornelii Taciti Germania*, I, XVI, 3-9, pp. 33-34; Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a. S, 1902.

[112] *Zemper je bio podstaknut Botinim otkrićem asirske civilizacije 1840-ih da traga za izvorima grčke klasičke arhitekture na Bliskom istoku i u Egiptu. U 'Četiri elementa arhitekture', napisanim 1850, Zemper je pomerio težište promišljanja arhitekture koristeći etnografiju da reartikuliše Ložjeovu primitivnu kolibu u sledeća četiri elementa:* ***ognjište*** *– 'prvi i najznačajniji,* ***moralni*** *element arhitekture. Oko njega su bila grupisana ostala tri elementa:* ***krov, ograđen prostor i nasip****, zaštitni preseci ili odbrambeni činioci plamena ognjišta protiv tri neprijateljska prirodna elementa. Ovi elementi trpe promene pod uticajem klime, okruženja društva i rasne dispozicije i u vezi su sa zanatskim umećem: obrada keramike i metala povezani su sa ognjištem, voda i zidarstvo sa nasipom, drvodeljstvo sa krovom i, kao osnovno, tkanje sa nomadskim korenima ograđenog prostora. Najznačajniji preobražaj forme koji on utvrđuje jeste onaj koji se desio između arhitektonskog stila juga, kojim* ***dominira zid*** *ili dvorište, i obzidanim naseobinama severa, kojima* ***dominira krov*** *–* Stephen Kite: *'South Opposed to East and North': Adrian Stokes and Josef Strzygowski. A Study in the Aesthetics and Historiography of Orientalism;* Art History, Vol. 26, No. 4, Sept. 2003, p. 521

Ostaje nam još to ukratko ukažemo na osnovne karakteristike umetničkog stvaralaštva jedne zemlje koja je po geografsko-religijskim merilima „orijentalna", ali koja upravo na planu umetničkih principa manifestuje specifičnosti koje je u potpunosti izdvajaju iz njenog pre-semitskog i semitskog okruženja i stavljaju u red zemalja onog kulturnog kruga, koje sada, s obzirom na prethodnu argumentaciju, više ne možemo da zovemo „zapadnim" nego isključivo indogermanskim. Ta zemlja je Persija odnosno Iran. Dolazak indogermanskih migranata na Iransku visoravan datira se u period između 2200. i 2000. g. pre n. e., a ovaj migratorni talas zahvatio je i Indijsko poluostrvo i doveo do odgovarajućih kulturalnih promena koje su se ogledale pre svega na planu religijskih sistema i uređenja društvenih odnosa (sistem kasti), koji su počivali na različitom etničkom poreklu kaste sveštenika i ratnika s jedne i kaste proizvođača materijalnih dobara (vaišja i sudra) – koji potiču od starosedelačkih, dravidskih naroda – s druge strane.[113] Bez namere da ulazimo u opširnije analize persijske i indijske umetnosti i njihov istorijski razvoj, što prevazilazi i prostor i kompetencije koje nam sada stoje na raspolaganju, ukazaćemo samo na dva primera objašnjenja karakteristika persijske umetnosti i duhovne konstitucije uopšte, koje proizlaze, paradoksalno, proizlaze iz sasvim suprotnih namera Ernesta Renana i Alojza Rigla, dva naučnika čija je pozitivistička i kosmopolitska provenijencija neosporna.

Pored toga što je ocenjivao religioznost Orijenta kao sinkretističku,[114] Renan nikada nije vezivao konstituisanje jednog predstavo-misaonog i etičko-vrednosnog kulturalnog sklopa za etnicitet njegovih nosilaca, nego isključivo za stadijum i pravac u kome se odvija evolutivno kretanje zajednice koja izgrađuje svoje kulturne ili civilizacijske tekovine. Progres koji je obeležio delovanje na polju prirodnih i tehničkih nauka na zapadu tokom XIX veka pomogao je Renanu da formuliše svoju

---

[113] *'Vaišja i sudra su postojali' – tako veli jedno prigodno mesto predanja – 'pre nego što su počeli egzistirati bramani i kšatrije'. Vaišja su stari 'obični slobodnjaci'; nad njima su plemićke grupe srodnika: delom ratno plemstvo, dakle, rodovi poglavara i, kasnije, viteza, a delom sveštenički plemstvo, kakvo je postojalo i drugde. Ono ispod, što nije spadalo u obične slobodnjake, bio je 'helot' (sudra). Simbolična borba jednog arijevca sa jednim sudrom prilikom svetkovine Gravamayana odgovara istoznačnim ceremonijama u Sparti. U stvari, ta suprotnost je osetno oštrija nego suprotnost između dve druge gornja kaste i vaišja* – Maks Veber: Sabrani spisi o sociologiji religije, t. II, p. 53; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1997.

[114] Cf. Ernest Renan: *Histoire des origines du christianisme*, livre septieme: *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*; u: *Œuvres completes de Ernest Renan*, t. V, p. 823 et sqq; Calman-Levy, Paris, 1952.

pozitivističko-evolucionističku teoriju, po kojoj, u saglasnosti sa Kontovim filozofsko-istorijskim linearizmom, tzv. *metafizičku* epohu zamenjuje *pozitivna*, u kojoj će naučna dostignuća i tehnokratska vladavina doći na mesto prevaziđenih religijsko-aristokratskih formi mišljenja i društvenih odnosa, a na mesto religije stupiće verovanje u pseudo-racionalističko Veliko Biće (*Grand Être*) koje će imati funkciju jačanja društvene kohezije. U skladu s takvim svojim osnovnim teorijskim stavom, Renan je pokušao da dokaže kako je za napredak u oblasti javnih sloboda i naučnog istraživanja u velikoj meri zaslužan proces sekularizacije koji snažno zahvatio evropske zemlje krajem XVIII veka, te je u jednom predavanju s nazivom *Islamizam i nauka*, sproveo analizu negativnog uticaja koji je islam imao i koji i dalje, u vreme kada je predavanje održao, ostvaruje na područjima pod zajedničkim nazivom Orijent. Ako se zanemare ispoljene predrasude i prikriven resentiman prema nekim negativnim pojavama Orijenta u XIX veku, koje nisu ništa manje svojstvene ni evropskim društvima tog vremena, Renan pokušava da dokaže kako je jedna zemlja koja je po njemu gotovo samo prividno prihvatila islam, a zapravo je pod njegovim religijskim formama razvijala sopstvene inherentne kulturalne forme, upravo Persija, koju naseljava stanovništvo ne-semitskog etničkog porekla. Gubeći iz vida da opširnim razmatranjem etnogeneze i karakterologije Persijanaca osporava sopstvene teze o beznačajnosti ovog činioca za konstituisanje jedne kulture, Renan, u želji da dokaže prosvetiteljsku tezu o štetnosti religije za društvene odnose i slobodu umetničkog i naučnog stvaralaštva, svojim autoritetom naučnika koji je orijentalizam u XIX veku postavio na osnovu lingvističkih i socio-religijskih istraživanja pisanih izvora i spomenika kulture, potvrđuje činjenicu da postoji pozitivna korelacija između etniciteta i izražajnih formi jednog kulturalnog sklopa.[115]

Na sukobu koji se, početkom XX veka odigrao između pripadnika Bečke škole istorije umetnosti oko problema porekla kompozicionih principa zapadne umetnosti i koji je konačno doveo do rascepa u ovom do tada teorijski i metodološki jedinstvenoj naučno-umetničkoj orijentaciji, može takođe da se iz jedne linije argumentacije (Stržigovski), dobije dovoljno dokaza koji govore u prilog tezi o neadekvatnosti savremene upotrebe termina *orijentalizam*, ali iz druge, suprotstavljene, linije, ponovo jednim paradoksom u izvođenju zaključaka, može da se dobije

[115] Cf. Ernest Renan: *L'islamisme et la science;* u: *Œuevres completes*, vol. I, pp. 945-965; Calman Levy, Paris, 1952.

najobjektivnija moguća potvrda o „okcidentalnosti" persijske umetnosti u periodu posle migracija indogermanskih naroda.

Analizom tipova ornamentalnih obrazaca u području istočnog Mediterana, Alojz Rigl je došao do zaključka da, na osnovu prikupljenog i analiziranog materijala, u koji spadaju originalna umetnička dela, ali i zanatski artefakti, može nedvosmisleno da se ustanovi kontinuitet jednog floralnog motiva (talasaste vitice), koji se u različitim varijacijama javlja kako u egipatskoj, tako i u kritsko-mikenskoj, minojskoj, vizantijskoj, arapskoj („saracenskoj") i persijskoj umetnosti. Vrednujući umetničko stvaralaštvo na osnovu modifikacija koje je primenilo na ovu osnovnu ornamentalnu formu, Rigl je došao do zaključka, koji je, što za njega inače nije karakteristično, formulisao s polemičkom oštrinom, da persijska umetnost, nasuprot značaju koji joj se pripisuje, nije na ovom polju stvorila ništa originalno i značajno, nego da je preuzela gotovo neizmenjene dekorativne sheme antike, koje joj je posredovao helenizam.[116] Zaključak koji može da se izvuče iz Riglove analize potvrđuje upravo isto ono što je ranije tvrdio Renan kada je govorio o specifičnoj persijskoj varijanti islama – a to je da je persijska umetnost, u svom preuzimanju gotovih rešenja, doživljavala kao ove forme kao nešto blisko i prepoznatljivo, kao umetnički izraz sa kojim se lako i neproblematično identifikovala. Nedostatak invencije u ovom slučaju ne dokazuje odsustvo sposobnosti za umetničko stvaralaštvo nego jedinstvo porekla helensko-rimskih i persijskih umetnika, bez obzira na rastojanje koje ih je razdvajalo.

Ako, na kraju ovog kratkog prikaza kao priloga redefinisanju odnosa Orijenta i Okcidenta u savremenoj teoriji umetnosti, treba da izvedemo opšti zaključak o tome šta je karakteristično za jedan a šta za drugi kulturalni krug u pogledu kompozicionih principa u likovnoj umetnosti, onda se opredeljujemo da orijentalnu (semitsku) umetnost odredimo kao umetnost površine, otvorene, potencijalno beskonačne forme, simetričnosti i geometrizujućeg iskaza, dok umetnost zapada (indogermansku umetnost) određujemo kao prevashodno slikarsko-atektonski

---

[116] Cf. Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik,* pp. 302-346; Richard Carl Schmit&Co, Berlin, 1923.

opredeljenu (ovi termini imaju značenje koje im je dao Velflin (Heinrich Wölfflin),[117] u kompozicionom iskazu harmonijski i dinamički usklađenu.

LITERATURA

1) AKVINSKI, Toma: *Opuscula philosophica*, sv. I-II; Demetra, Zagreb, 1995.

2) ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*; G. C. Sansoni, Firenze, 1905.

3) ARNHAJM, Rudolf: *Umetnost i vizuelno opažanje*; Univerzitet umetnosti u Beogradu, Studentski kulturni centar, Beograd, 1997.

4) BENVENIST, Emil: *Rečnik indoevropskih ustanova*; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2002.

5) BULLE, Heinrich: *Der schöne Mensch. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen*; G. Hirth's Verlag, A. – G, München, 1922.

6) BURCKHARDT, Jakob: *Die Zeit Konstantins des Grossen*; Phaidon-Verlag, Wien, 1930.

7) CORNELII TACITI *Germania*; Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a. S, 1902.

8) DVOŘÁK, Max: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*; Piper&Co. Verlag, München, 1928.

9) ELIJADE, Mirča: *Istorija verovanja i religijskih ideja*, t. III; Bard-fin, Romanov, Beograd – Banja Luka; 2003.

10) FRANCASTELL, Pierre: *Umetnost i tehnika*; Nolit, Beograd, 1964.

11) FRANCASTEL, Pierre: *Peinture et société;* Gallimard, Paris, 1965.

12) GARAUDY, Roger: *Pour un réalisme du XX siècle*; Éditions Bernard Grasset, Paris, 1968.

13) GLÜCK, Heinrich: *Die christliche Kunst des Ostens*; Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1923.

14) GÜNTHER, Hans F. H: *Rassenkunde Europas mit besonderer Berücksichtigung der Rassengeschichte Hauptvölker indogermanischer Sprache*; J. F. Lehmanns Verlag, München, 1929.

15) GIBON, Edvard. *Opadanje i propast Rimskog carstva*. Službeni list SRJ i Dosije; Beograd, 1996.

16) HAENDCKE, Berthold. *Entwicklungsgeschichte der Stilarten*. Verlag von Velhagen&Klasing, Bielefeld – Leipzig, 1913.

17) JAIRAZBHOY, J. A. *Oriental Influences in Western Art*. Asia Publishing House, London, 1965.

18) KARTAŠOV, Anton Vladimirovič. *Veseljenski sabori*, I-II; FIDEB, Beograd, 1995.

19) KITE, Stephen. *'South Opposed to East and North': Adrian Stokes and Josef Strzygowski. A*

---

[117] *Čim linija kao sredstvo ograničavanja izgubi značaj otvaraju se mogućnosti za slikarsko. Tada se čini da svaki delić iznenada postaje oživotvoren tajanstvenim kretanjem... U krajnjoj liniji teži se uopšte tome* (u atektonskom tipu – prim R. P) da se slika ne manifestuje kao jedan samodovoljan deo sveta, nego kao prolazna pozorišna predstava, kojoj posmatrač ima sreću da u jednom trenutku prisustvuje – Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst,* pp. 21, 136; F. Bruckmann A. –G, München, 1929.

Study in the Aesthetics and Historiography of Orientalism. Art History, Vol. 26, No. 4, Sept. 2003.
20) *Kur'an Časni*; Zagreb: Stvarnost, 1984.
21) LIBERA, Alain de. *Raison et foi. Archéologie d'une crise d'Albert le Grand à Jean-Paul II*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
22) MALLORY, James P. *Indoueropljani*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
23) OLSCHKI, Leonardo. *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Bde. I-III; Vaduz: Kraus Reprint LTD, 1965.
24) PELTRE, Christine. *Orientalism*. Éditions TERRAIL / ÉDIGROUP, Paris, 2004.
25) POPOVIĆ, Radovan. *Hermeneutička i strukturalistička teorija vizuelnog teksta* (diss) Beograd: Univerzitet umetnosti, 2009.
26) PUBLIUS VERGILIUS MARO. *Aeneida*. Zagreb: Naklada Kr. Hrv-Slav-Dalm. Zemaljske vlade, 1907.
27) RENAN Ernest. *Œuvres completes*, Vol. I, V; Paris: Calman Levy, 1952.
28) RIEGL, Alois. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Richard Carl Schmidt&Co, 1923.
29) RIEGL, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Graz , Köln: Hermann Böhlaus Nachf, 1966.
30) RODINSON, Maxime. *Dante et l'Islam d'après des travaux récents*. Revue de l'histoire des religions, Année 1951, Vol. 140, Nr. 2
31) SAID, Edvard. *Orijentalizam*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
32) SCHÄFER, Heinrich. *Principles of Egyptian Art*. Oxford: Claredon Press, 1974.
33) SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll&Co, 1924.
34) SEDLMAYR, Hans. *Epochen und Werke* (*Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*). Bde I-III. München: Mäander, 1985.
35) STRZYGOWSKI, Josef. *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901.
36) STEVENS, Maryanne (ed). *The Orientalists*. London: Royal Academy of Arts, 1984.
37) SULLIVAN, K. E. *Pre-Raphaelites*. London: Brockhampton Press, 1996.
38) TROMANS, Nicolas (ed). *The Lure of the East. British Orientalist Painting*. London: Tate Publishing, 2008.
39) VEBER, Maks: *Sabrani spisi o sociologiji religije.* I-III; Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
40) WEINBERG, Guido Kaschnitz von. *Ausgewählte Schriften*. Bde I-III; Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1965.
41) WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, London: W. W. Norton&Co, 2002.

42) WITTKOWER, Rudolf. *Alegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. Köln: DuMont, 2002.
43) WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: F. Bruckmann A. – G, 1929.
44) WÖLFFLIN, Heinrich. *Klasična umjetnost*. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
45) WORRINGER, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik.* München: R. Piper&Co. Verlag, 1918.
46) ŽILSON, Etjen. *Filozofija u srednjem veku.* Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.

Radovan Popović

AN ESSAY ON THE ESTABLISHMENT OF THE CONCEPT OF ORIENTALISM – POSSIBLE COURSES OF REINTERPRETATION

Summary

Originated within the framework of colonial expansion and its ideological pretexts in the official discourse of the great European colonial powers in the middle of the XIX century, the *Orient* became a term rich in connotations in different fields of political action, scientific investigation and artistic practice. It was originally used to distinguish the lands and peoples of the Middle East and North Africa, with their ethnic, social, political and religious characteristics, from the colonizing nations of Western Europe. It also gradually became burdened by a variety of prejudices towards those who it referred to and set itself up as a criterion of cultural, racial and organisational inferiority of the Semitic peoples who embrace Islam. Following the colonizing conquests of the Asian and African territories in the Mediterranean basin, induced by Napoleon`s efforts to occupy Egypt in 1798., many European artists, such as Horace Vernet, Jean-Louis-Hippolyte Bellange, Eugène Delacroix, Jean-Dominique Ingres and others, set forth to exotic lands, with their strange customs, ferocious animals, mystic religious experiences and, above all, the quality of coloristic effects and the play of light the likes of which they could never have perceived in their native countries. From the artistic works they created in the context of these voyages there emerged the term *Orientalism,* intended to characterize works of art related in any way to non-European subject-matters.

However, bearing in mind the application of these newly discovered atmospheric effects in the specifically western discoursive and compositional procédé, there arose

a fundamental question as to the origins and mutual historical interactions of two radically different ways of pictorial rendering of reality. In the introductory part of this work we tried to offer a plausible and well-debated outline of the development and influences these two concepts, in the course of at least four millennia, have exerted on each other, based on a thesis that these dynamic interactions which often came as an aftermath of religious and military frictions of the civilizations that embodied them cannot be reduced to a mere opposition of different religious and social attitudes but have to be considered as cultural formations stemming from the different ethnic backgrounds of the peoples which became their historical bearers – Indo-Germanic and Semitic peoples, which championed them throughout an indivisible history of their various relationships. We also tend to redefine the traditional notion of Orientalism in such a way that it can encompass the basic differences in stylistic and compositional principles which, in our opinion, coincide with the routes of migrations of Indo-Germanic tribes which began to move in about 2000. B. C. towards Apennine and Balkan Peninsulas, and, through Armenia, to Persia and northern India. An analysis based on the archaeological artefacts and the surviving works of art undoubtedly confirms that the decorative patterns and compositional principles which these Indo-Germanic intruders brought with themselves are almost inextricably interwoven with the thematic and iconological aspects of the autochthonous ethnic groups and that only a carefully conducted formal analysis can help in explaining various transformations of the artistic concepts which, even unwillingly, joined themselves in one particular historical period. One of the aims of this analysis should also be to confirm that a set of Indo-Germanic artistic principles – domination of open compositional form, an achievement of harmonizing balance and a painterly-atectonic pattern on the one hand, and Semitic artistic principles – closed compositional form, symmetrically conceived equilibrium and a potentially endless formal pattern on the other hand, represent two different, incommensurable and equally legitimate concepts of artistic creation.

IMENSKI REGISTAR

Abramović Marina 84
Aćin Jovica 72
Adamič Bojan 61
Adorno Teodor (Theodor Adorno) 115
Ajnštajn Albert (Albert Einstein) 28
Akvinski Toma (Tommaso d'Aquino) 171, 172
Albert Veliki (Albertus Magnus) 171, 172
Alberti Leon Batista (Leon Battista Alberti) 173
Aleksandar Afrodizijski 169
Alen Vudi (Woody Allen) 143
Aligrudić Slobodan 15, 16
Altiser Luj (Louis Althusser) 71, 79-81, 84
Andrić Branko Andrla 72, 73
Antić Miroslav 65
Apolonije sa Rodosa 183
Arhimed 169
Aristotel 169, 171, 172
Arto Antonen (Antoine Artaud) 30
Averoes (Ibn Rušd) 170-172
Avicena (Ibn Sina) 170

Banićević Petar 143
Barton Ričard (Richard Burton) 74
Bazen Andre (André Bazin) 24
Beker Karl (Karl Becker) 61
Belanž Žozef Luj Ipolit (Joseph Louis Hippolyte Bellangé) 165
Benvenist Emil (Emile Benveniste) 176
Bergman Ingmar (Ingmar Bergman) 27
Beršer Narsis (Narcisse Berchère) 168
Boal Augusto (Boal Augusto) 117
Bodrijar Žan (Jean Baudrillard) 106
Bogdanović Slavko 69, 71, 72, 75
Bond Edvard (Edward Bond) 112
Borovčik Valerijan (Walerian Borowczyk) 62
Bragalja Anton Đulio (Anton Giulio Bragaglia) 147
Breson Rober (Robert Bresson) 24, 26

Bruk Piter (Peter Brook) 130
Burkhart Jakob (Jakob Burkhardt) 184, 185

Cvijanović Zoran 143

Ćirić Rastko 58, 59
Ćosić Dobrica 79

Čanadanović Mirko 73, 74, 76, 78
Čaplin Čarli (Charles Chaplin) 138, 141-149
Čehov Anton Pavlovič (Анѓон Ґавлович Чехов) 132, 152-160
Čehov Mihail (Михаи́л Че́хов) 129, 130

Da Vinči Leonardo (Leonardo da Vinci) 20
Da Montekroče Rikoldo (Ricoldo da Montecroce) 171
Dante Aligijeri (Dante Alighieri) 29, 170, 171
Davičo Oskar 71
De Lapuž Žorž Vaše (Georges Vacher de Lapouge) 163, 177
De Mil Sesil B. (Cecil B. DeMille) 141
Debor Gi (Guy Debord) 109
Debrei Deneš 156
Dizni Volt (Walt Disney) 63, 64, 143
Dostojevski Fjodor Mihailovič (Фёдор Михайлович Достоевский) 29
Dragojević Oliver 155
Drašković Boro 123, 129, 131
Drča Čeda 72
Dvoržak Antonin (Antonín Dvořák) 180-182

Đurić Filip 155, 160
Đuričić Jasna 155-158, 160

Džejmson Frederik (Frederic Jameson) 90, 91

Efros Anatolij (Анато́лий Э́фрос) 152
Ejzenštejn Sergej (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 24
Engels Fridrih (Friedrich Engels) 59, 167
Erbelo Bartelemi (Barthélemy d'Herbelot) 166

Euklid (Euclid) 169

Ferbanks Daglas (Douglas Fairbanks) 143
Filds Klod (W. C. Fields) 143
Fišerkozen Hans (Hans Fischerkösen) 64
Flaerti Robert (Robert Joseph Flaherty) 133, 134
Fon Laban Rudolf (Rudolf von Laban) 140, 141, 148
Fon Vajnberg Gvido Kašnic (Guido Kaschnitz von Weinberg) 172, 175
Ford Džon (John Ford) 141
Forman Miloš (Milos Forman) 26
Frljić Oliver 133

Galen 169
Gilić Vlatko 14, 15, 23, 38-42, 45, 50-54
Ginter Hans (Hans Günther) 163, 177
Godar Žan-Lik (Jean-Luc Godard) 26
Golubović Zagorka 76
Grom Tomaž 157
Grotovski Ježi (Jerzy Grotowski) 128, 130

Hadžić Fadil 64
Hant Vilijam Holman (William Holman Hunt) 165
Hičkok Alfred (Alfred Hitchcock) 21
Hipatija 180
Hipokrat 169
Homer 183
Horkhajmer Maks (Max Horkheimer) 115

Inđić Trivo 76
Isaković Boris 156, 158
Ivanjicki Olja 81
Ivkov Boško 83

Jakišić Dušan 155, 156
Jakšić Božidar 76
Janevski Milica 157, 160
Janežič Tomi 132, 133, 152-154, 156, 159-161

Jocić Ljubiša 56
Jocić Vera 56
Jovanović Zoran 57
Julijan, car (Flavius Claudius Iulianus) 180
Jung Karl Gustav (Carl Gustav Jung) 26, 27, 140

Kadijević Đorđe 81
Kafka Franc (Franz Kafka) 70
Kalajić Dragoš 81
Kami Alber (Albert Camus) 15
Kangrga Milan 76
Karlo Veliki (Carolus Magnus) 185
Kipling Radjard (Rudyard Kipling) 167
Kisić Ostoja 70
Kislovski Liješević Jelena 132
Kiton Baster (Buster Keaton) 138, 142-149
Klajn Hugo 131
Kocijančić Janez 72
Kont Ogist (Auguste Comte) 168, 188
Kopicl Vladimir 72
Kostić Marko 110
Krleža Miroslav 71
Kršić Bogdan 59
Kulješov Lev (Лев Кулешов) 24
Kurosava Akira (Akira Kurosawa)141
Kusto Žak (Jacques Yves Cousteau) 35
Kuvačić Ivan 76

Ladik Katalin 75, 84
Lakan Žak (Jacques Lacan) 108, 115
Laković Predrag Pepi 36
Latini Bruneto (Brunetto Latini) 171
Latinović Petar 60
Lav Isavrijski 183
Lekok Žak (Jacques Lecoq) 138-140, 148
Leman Hans-Dajs (Hans-Thies Lehmann) 110, 111
Lenica Jan (Jan Lenica) 62

Lenjin Vladimir Iljič (Влади́мир Ильи́ч Ле́нин) 71, 80, 81
Lešaja Ante 76
Liješević Boris 132, 153, 154
Lin Dejvid (David Lean) 141
Linda Kurt (Curt Linda) 61, 62

Magazinović Maga 141
Majdak Nikola 55-59, 61, 64, 65, 67
Makluan Maršal (Marshall McLuhan) 114
Mandić Božidar 72
Mandić Miroslav 69, 72-75
Marić Prvoslav 61
Marković Mihailo 76
Marks Karl (Karl Marx) 59, 79, 80, 84
Marsel Gabrijel (Gabriel Marcel) 28
Matis Anri (Henri Matisse) 165
Medan Maksa 61
Mićunović Dragoljub 76
Mikelanđelo Buonaroti (Michelangelo Buonarroti) 165
Milanović Borislav 58
Mile Katrin (Catherine Milett) 70
Miletić Ana 141
Milivojević Era 84
Miloradović Bole 81
Milošević Branko 60
Milošević Mića 55
Milović Nataša 110, 112
Mocart Volfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart) 26
Moreno Jakob Levi (Jacob Levy Moreno) 122-124, 156
Morgan Luis (Lewis H. Morgan) 167
Moro Gustav (Gustave Moreau) 165, 167
Munitić Ranko 29, 63
Munk Edvard (Edvard Munch) 21

Nandikešvara 120
Napoleon I 165, 192
Nikezić Marko 76, 77

Nikolajevič Arkadije 123
Nikolić Dragan 28, 31, 33, 37, 143

Obrenović Miloš 60, 97
Olivije Lorens (Laurence Olivier) 141
Otašević Dušan 81

Paripović Neša 84
Perović Latinka 76, 77, 79
Pindar 183
Pinter Harold 109-113
Popov Nebojša 76, 77
Popović Zoran 84
Poštić Mileta 56
Poznanović Bogdanka 71
Poznanović Dejan 71
Prokofjev Sergej (Серге́й Серге́евич Проко́фьев) 60
Ptolomej 169
Pudovkin Vsevolod (Всеволод Пудовкин) 24

Radojičić Mirko 72
Raković Ana 72
Ransijer Žak (Jacques Rancière) 116
Rađep Draško 60, 61, 66
Reljić Radomir 81
Renan Ernest (Ernest Renan) 165, 168, 187-189
Rešin Tucić Vujica 69, 70, 72, 83
Retbon Bazil (Basil Rathbone) 143
Rigl Alojz (Alois Riegl) 175, 187, 189
Rodenson Maksim (Maxime Rodinson) 170
Rosić Tatjana 69
Rudić Nikola 56, 66
Ruš Žan (Jean Rouch) 134

Sablić Jelisaveta Seka 36
Sabo Dušan 72
Said Edvard (Edward Said) 164-166

Salijeri Antonio (Antonio Salieri) 26
Sartr Žan Pol (Jean-Paul Sartre) 70
Siger od Brabanta (Sygerius de Brabantia) 170, 172
Simić Nikola 143
Skrigin Olga 36
Spasojević Neda 35
Sremac Marina 154
Stajan Dž. L. (J. L. Styan) 152
Staljin Josif Visarionovič (Иосиф Виссарионович Сталин) 79, 80
Stanislavski Konstantin (Константин Станиславский) 123, 125, 126, 130, 131, 153
Stavrić Ljubiša 78
Stefanović Pavle 36
Stojanović Svetozar 76
Stržigovski Jozef (Josef Strzygowski) 163, 177, 183, 186, 188
Subotić Irina 74
Svejn Mak (Mack Swain) 144

Šajtinac Borislav Bora 55, 57, 58, 61-66
Šalgo Judita 84
Šarf Volter (Walter Scharf) 35
Šekner Ričard (Richard Schechner) 111-113
Šekspir Vilijam (William Shakespeare) 23, 129, 147
Škodlar Črt 60
Špengler Osvald (Oswald Spengler) 163, 177
Šuvaković Miško 69

Tacit (Gaius Cornellus Tacitus) 186
Tadić Ljubomir 76
Tarkovski Andrej (Андре́й Тарко́вский) 24, 26, 27
Teodorih Veliki 185
Teofrast 169
Ticijan (Tiziano Vecelli) 165
Tišma Slobodan 69, 71, 72, 85
Todosijević Raša 84
Trifo Fransoa (François Truffaut) 21

Udovički Svetozar 61, 63, 66

Urkom Gergelj 84

Valentino Rudolf (Rudolph Valentino) 143
Veletanlić Bisera 160
Velflin Hajnrih (Heinrich Wölfflin) 190
Vels Orson (Orson Welles) 141
Vergilije (Publius Vergilius Maro) 178
Verne Oras (Horace Vernet) 165, 192
Vikof Franc (Franz Wickoff) 182
Vitkover Rudolf (Rudolf Wittkower) 169
Vlajić Vera 58
Voganjac Draginja 155
Vranešević Peđa 72
Vujisić Pavle 143
Vukotić Dušan 63
Vuković Ivana 158

Zdravković Aleksandra 110
Zemper Gotfrid (Gottfried Semper) 186
Zin Hauard (Howard Zinn) 112

Žebeljan Isidora 154, 159
Žilnik Želimir 61, 134
Živanović Milan 72
Živkov Stevan 57-59, 66
Životić Miladin 76
Žižek Slavoj 108, 115, 116

SADRŽAJ

Vlatko Gilić
IMPULSI IZ ARHETIPA. PRVI SAN 10
IMPULSES FROM AN ARCHETYPE. THE FIRST DREAM 13
(Summary)

Dubravka Lazić
RAZGOVORI SA VLATKOM GILIĆEM 14
INTERVIEWS WITH VLATKO GILIĆ 38
(Summary)

Živko Popović
NESNIMLJENI FILM VLATKA GILIĆA *ZLOČIN I SAN* 39
AN UNRECORDED FILM BY VLATKO GILIĆ *CRIME AND DREAM* 54
(Summary)

Srđan Radaković
SEĆANJA NIKOLE MAJDAKA NA PROIZVODNJU ANIMIRANIH FILMOVA U NEOPLANTA FILMU 55
NIKOLA MAJDAK'S MEMORIES OF THE PRODUCTION OF ANIMATED FILMS IN 'NEOPLANTA FILM' 67
(Summary)

Tamara Đorđević
NOVOSADSKA AVANGARDA SEDAMDESETIH – NOVA PRAKSA UMETNOSTI 68
THE NOVI SAD AVANT-GARDE OF THE 1970S – A NEW ARTISTIC PRACTICE 87
(Summary)

Ana Vilenica
UMETNOST REGENERACIJE GRADA 88
THE ART OF URBAN REGENERATION 105
(Summary)

Vlatko Ilić
KULTURA SPEKTAKLA I POZORIŠTE KAO ISKUSTVO *TRANSGRESIJE* 106
THE CULTURE OF SPECTACLE AND THEATER AS THE EXPERIENCE OF *TRANSGRESSION* 119
(Summary)

Miljan Vojnović
PSIHODRAMA KAO KORELATIVNA PARADIGMA U FUNKCIJI SPROVOĐENJA KREATIVNOG PROCESA I OBUKE GLUMACA I REDITELJA 120
PSYCHODRAMA AS A CORRELATIVE PARADIGM EMPLOYED IN CARRYING OUT CREATIVE PROCESS AND TRAINING OF ACTORS AND DIRECTORS 137
(Summary)

Dragan Stojmenović
SIN-EFORT: KOMPARACIJA *TRAGA OBLIKA* ČAPLINA I KITONA U DINAMOSFERI KADRA 138
CINE-EFFORT: A COMPARISON OF THE 'TRACE OF SHAPE' OF CHAPLIN AND KEATON IN DYNAMOSPHERE OF FILM FRAME 151
(Summary)

Marina Mađarev
SAN O *GALEBU* 152
A DREAM OF *THE SEAGULL* 162
(Summary)

Radovan Popović
OGLED O USPOSTAVLJANJU POJMA ORIJENTALIZMA – MOGUĆI PRAVCI REINTERPRETACIJE 163
AN ESSAY ON THE ESTABLISHMENT OF THE CONCEPT OF ORIENTALISM – POSSIBLE COURSES OF REINTERPRETATION 192
(Summary)

ZBORNIK

povodom osnivanja
Centra za istraživanje umetnosti
Akademije umetnosti Novi Sad

ZBORNIK
povodom osnivanja Centra za istraživanje umetnosti
Akademije umetnosti Novi Sad

Izdavač
UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD

Za izdavača
Prof. mr Zoran Krajišnik, dekan AUNS

Urednik
Prof. dr Živko Popović

Lektor i korektor
Nataša Panić

Likovno-tehničko uređenje i prelom
mr Goran Despotovski

Štampa
Štamparija Komazec, Inđija, Kralja Petra I bb

Tiraž
100 primeraka

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

7 (082)

ZBORNIK : povodom osnivanja Centra za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad / [urednik Živko Popović]. - Novi Sad : Akademija umetnosti, 2014 (Inđija : Komazec). - 208 str. ; 22 cm

Tiraž 100.

ISBN 978-86-88191-35-7

а) Уметност - Зборници
COBISS.SR-ID 289072391

Štampanje Zbornika omogućio je
Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj
Vlade Autonomne pokrajine Vojvodine